Cristiane Navarrete Tolomei

The Seeing Stone:
uma reescritura da lenda arturiana

1910001326

CRISTIANE NAVARRETE TOLOMEI

THE SEEING STONE: UMA REESCRITURA DA LENDA ARTURIANA

CRISTIANE NAVARRETE TOLOMEI

THE SEEING STONE: UMA REESCRITURA DA LENDA ARTURIANA

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - S. J. Rio Preto
BIBLIOTECA
T. 1326/05

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Peter James Harris

São José do Rio Preto
2004

80207006

808-93.09
N321s

13/01/2005
Doação
R$ 35,00
Autor(a)
076/2005

Navarrete Tolomei, Cristiane.
The Seeing Stone : uma reescritura da lenda arturiana / Cristiane Navarrete Tolomei – São José do Rio Preto : [s.n.] , 2004
228 f. ; 30 cm.

Orientador: Peter James Harris
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura infanto-juvenil - História e crítica. 2. Romances de cavalaria (Ciclo arturiano) 3. Reescritura. 4. Dialogismo. I. Harris, Peter James. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82-93

COMISSÃO EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

TITULARES

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Peter James Harris

2º Examinador: Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim

3º Examinador: Prof. Dr. Thomas Bonnici

São José do Rio Preto, 03 de dezembro de 2004.



Aos meus pais pela vida a mim presenteada e pela dedicação em todos os minutos.

Aos meus irmãos pela companhia e pelos conselhos durante o meu caminhar.

Ao meu sobrinho por ser luz em muitos momentos de escuridão.

AGRADECIMENTOS

A Deus que está comigo todos os dias de minha vida.

Ao meu orientador, Peter James Harris, pela orientação e tranqüilidade nos momentos difíceis.

Ao professor Orlando Nunes Amorim, por sua generosidade e sugestões antes e durante o Exame de Qualificação.

Ao professor Álvaro Luiz Hattnher, pelo constante incentivo.

À professora Sônia Helena Raymundo Piteri, que me guiou nos primeiros passos.

À professora Cristina Carneiro Rodrigues, pelo auxílio fundamental sobre a teoria.

À professora Luciani Ester Tenanni, amiga em momentos de indecisões.

Às funcionárias da biblioteca do Ibilce, Gláucia Oliveira e Gislaine Gameiro, pelo empenho em me auxiliar.

Ao Kevin Crossley-Holland, pela atenção e entusiasmo dado ao meu trabalho.

Ao amigo e conselheiro Marcos Rogério Cintra, pela amizade verdadeira, pelo carinho e pelas reflexões sobre a vida.

À amiga Flávia Rodrigues Benfatti, pelos momentos de alegria e sossego, que senti ao seu lado.

À amiga Célia Regina Bortolin, pela segurança e objetividade.

Às amigas Daniela, Patrícia e Gisele, companheiras de todos os momentos.

Ao Paulo, por ter se encontrado e me encontrado novamente.

À minha família, por ser um porto seguro, centro da minha vida.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Não precisamos correr sozinhos o risco da aventura, pois os heróis de todos os tempos a enfrentaram antes de nós. O labirinto é conhecido em toda a sua extensão. Temos apenas de seguir a trilha do herói, e lá, onde temíamos encontrar algo abominável, encontraremos um deus. E lá, onde esperávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos. Onde imaginávamos viajar para longe, iremos ter ao centro da nossa existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia do mundo todo.

Joseph Campbell

Deveria haver um dia – deve haver um dia – em que Artur voltará para Gramarye com uma nova Távola Redonda, tal qual o mundo – uma távola sem fronteiras entre as nações, que ali se sentariam para festejar.

T.H. White

unesp

TOLOMEI, C. N. *The Seeing Stone*: uma reescritura da lenda arturiana. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2004.

RESUMO

Este trabalho analisa a trajetória da lenda do Rei Artur, tomando como base obras que completam a *Matéria da Bretanha*, ou seja, textos relativos à lenda arturiana, em comparação com a obra infanto-juvenil *The Seeing Stone* (2000), de Kevin Crossley-Holland (1941-), verificando a transposição da lenda arturiana da Idade Média para a época contemporânea e observando como se dá o diálogo entre esses dois mundos díspares. Para a realização deste estudo, utilizamos o dialogismo de Mikhail Bakhtin e a teoria da reescritura do teórico André Lefevere, com o objetivo de verificar como Kevin Crossley-Holland recriou a lenda do Rei Artur para a época atual e especificamente para o público infanto-juvenil. Fazemos uso também da teoria da Estética da Recepção, com o intuito de verificar o importante papel do leitor no processo de recriação. Considerando a obra *The Seeing Stone* como uma reescritura, instaurou-se um questionamento sobre os procedimentos dessa recriação. Nesse sentido, foi conveniente o estudo das técnicas que Kevin Crossley-Holland utilizou para recriar o cenário, as personagens, as falas, o enredo, mas sem perder de vista como a obra recupera e dá continuidade à tradição da lenda do Rei Artur na Literatura Inglesa e como ela resgata a memória histórica e lendária do período medieval inglês, de uma maneira inovadora e autêntica.

Palavras-chave: reescritura; dialogismo; leitor; literatura infanto-juvenil; lenda arturiana; Kevin Crossley-Holland.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

TOLOMEI, C. N. *The Seeing Stone*: a rewriting of the Arthurian legend. Dissertação (Mestrado em Letras, Área de Concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2004.

ABSTRACT

This study examines the trajectory of the Arthurian legend, comparing the *Matter of Britain* with *The Seeing Stone* (2000), a work of children's literature, by Kevin Crossley-Holland (1941-). The transposition of the Arthurian legend from the medieval period to contemporary times is charted, observing how the dialogue between these two distinct worlds develops. The study is based on the dialogical ideas of Mikhail Bakhtin and the theory of rewriting of André Lefevere, in order to reveal how Kevin Crossley-Holland recreat the legend of King Arthur for modern times and specifically for children. Reception Theory is also utilised in order to focus on the important role of the reader in this process. Considering *The Seeing Stone* as a work of rewriting, we investigate the proceedings of recreation in this process. In this sense, the techniques developed by Kevin Crossley-Holland enabled him to recreate the setting, characters, dialogue and plot, without neglecting the tradition of the myth of King Arthur in English Literature. *The Seeing Stone* recuperates the historical and legendary memory of the English medieval period, in an authentic and innovatory way. Although Kevin Crossley-Holland's work is inspired by an already acclaimed one it also innovates as an authentic artistic creation in its own right.

Keywords: rewriting; dialogism; reader; children's literature; Arthurian legend; Kevin Crossley-Holland.



SUMÁRIO

Introdução 10

Primeira Parte

O jogo da criação (os fios que tecem a narrativa) 17

1. A tessitura do texto: o eu e o outro 18
   1.1. A sobrevivência da tessitura textual: literatura infanto-juvenil em foco 24
   1.1.1. Literatura ao alcance dos jovens leitores: um breve histórico da literatura infanto-juvenil inglesa 28
   1.1.2. Reescritura: a távola da igualdade 37
   1.1.3. O leitor no centro do processo de recriação 42

Segunda Parte

Do homem ao mito: o percurso da figura do Rei Artur 56

2. Origem da tradição arturiana: da oralidade à escrita 57
   2.1. Reflexões teóricas sobre lenda e mito 58
   2.2. Textos medievais que deram conformação à figura de Artur 67

Terceira Parte

The Seeing Stone: uma travessia entre o real e o imaginário 98

3. O contador, o narrador, o leitor e o conto: os fios que tecem a narrativa 99
   3.1. Reescrevendo a história 109
   3.2. A recriação da lenda arturiana em *The Seeing Stone* 130

Considerações Finais 203

Bibliografia 207

Anexos 217

Anexo A 218
Anexo B 221
Anexo C 226

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Introdução

unesp

O recente e minoritário estudo das "histórias recontadas" – ou seja, reescrituras de obras clássicas tanto estrangeiras quanto nacionais, direcionadas para um público específico, como o infanto-juvenil – permanece sendo objeto de dúvidas e irrelevante para um determinado grupo de acadêmicos de estudos literários, o qual enxerga esse "gênero literário" como uma ameaça à tradição e ao que foi estipulado como sendo alta literatura. Dessa forma, este estudo acaba pertencendo, enquanto conceito operacional, os Estudos Culturais. Sabe-se que eles fazem parte dos pequenos grupos que estão surgindo dentro do Pós-Modernismo como uma contrapartida do que conhecemos por "cânone".

A literatura infanto-juvenil, em muitos momentos, passa pelo julgamento de instituições como universidade e júri literário (detentoras da crítica oficial e decisiva para a manutenção de determinados autores e obras). Conseqüentemente, elas são responsáveis pelo deslocamento desse gênero para uma esfera marginalizada dos estudos literários. Assim, essa posição inflexível de alguns críticos demonstra insensibilidade perante uma literatura que, além de divulgar um mundo ficcional, torna-se imprescindível diante da atual crise da educação, da leiturização, por poder ampliar a visão de mundo da criança e resgatar-lhe um sentido de vida maior.

A produção científica nessa área, no Brasil, surge de maneira mais sistemática apenas no fim do século passado. Quanto aos estudos que levam em conta a figura do leitor (público alvo do processo de adaptação e reescritura de obras), somente alguns estudiosos preocuparam-se com essa questão. Apesar do aumento de pesquisas sobre literatura infanto-juvenil produzidas nos cursos de Pós-Graduação, bem como do espaço conquistado junto à imprensa e às editoras, é difícil encontrar pesquisas cuja abordagem da obra literária infanto-juvenil seja dirigida também a questões relativas à recepção.

unesp

Assim, o presente trabalho procura demonstrar o papel importante da literatura infanto-juvenil, tendo em vista o leitor jovem e o processo de recriação de lendas e mitos do passado, a partir da leitura da obra *The Seeing Stone*, de Kevin Crossley-Holland, na qual destacam-se elementos da lenda arturiana, recriados com originalidade para o público atual. Por isso, também julgamos primordial a função do livro na construção da identidade de um indivíduo. Segundo Jacqueline Held (1980, p. 18):

> (...) o livro é um segundo caminho, como o sonho, mas é sonho que dura, pois, sendo legível, tem o poder de se repetir. Ao me representar eu me crio, ao me criar eu me repito. Donde a evidência de que a imaginação é tanto o instrumento da criação quanto da experiência interior, donde a necessidade de reconhecer que o imaginário é o motor do real, o que movimenta.

Antes de iniciarmos a apresentação de nosso trabalho, precisamos apresentar algumas nomenclaturas importantes para o desenvolvimento de nosso estudo. Portanto, quando nos referirmos ao termo *reescritura*, não estaremos contemplando *adaptação*, ou seja, uma técnica de simplificação do texto fonte (origem) para um determinado público, também amplamente difundido em diversas manifestações da linguagem, como desenhos animados, quadrinhos, adaptações para o cinema e para a televisão. A nomenclatura *reescritura* também não está vinculada, de maneira direta, aos estudos da tradução, já que não trazemos em nosso *corpus* nenhum tipo de estudo comparativo de obras de línguas e culturas de países diferentes; porém, nos apropriamos da pesquisa de um dos seus principais teóricos descritivistas, André Lefevere, e da sua teoria sobre reescritura [*rewriting*], quando este considera a literatura um constitutivo de textos, leitores e cultura, defendendo o que, para nós, é base de nossa pesquisa: ver a reescritura como processo de criação, e não adaptação.

unesp

Buscamos, por meio da reescritura, visualizar uma obra que se baseia em outras, não como um processo de recriação de obras literárias voltadas para adultos em um campo lingüístico-cultural que facilite a leitura das crianças e dos adolescentes, mas como uma inovação do que já existia e é transposto do passado para o presente. Lembrando sempre que, diante desse processo, a figura do leitor é essencial, pois o foco da recriação está justamente ligado ao seu receptor. Segundo Ceccantini (1994, p. 247):

> As dificuldades para a recepção da obra, que o próprio estágio de desenvolvimento intelectual, emocional e lingüístico dos leitores já impõe, passam, assim, a ser acentuadas, aumentando o risco de não se concluir o processo de comunicação literária, justamente na instância da recepção. Também a "literatura adulta" tem nos dado exemplos de obras em que a radicalização da idéia de "literariedade" acaba por criar obstáculos intransponíveis à recepção e à compreensão das obras. A complexidade e o hermetismo de certas obras de vanguarda, por exemplo, torna-as acessíveis somente a um círculo extremamente restrito de leitores.

Tendo em mente a importância do passado para o presente e para o futuro, a escolha de textos que fazem referência à lenda do Rei Artur se deu principalmente pelo fato de vislumbrarmos a volta para o passado como a chave para presente e futuro, pois, muitas vezes, o passado nos traz mais surpresas que o futuro.

No passado, encontramos uma das mais importantes facetas do período medieval e, respectivamente, de sua literatura que é, sem dúvida, a chamada *Matéria da Bretanha* ou ciclo de lendas em torno do Rei Artur, constituindo esse conjunto temático um dos mais admiravelmente organizados e conhecidos. Trata-se de um vasto e complexo conjunto de tradições e textos em verso e prosa, tendo como assunto um universo imaginário cujo foco é a figura do rei bretão e de seus cavaleiros da Távola Redonda.

Os textos sobre a lenda arturiana estavam intimamente ligados a um modo de pensar a vida humana, e a configuração dessa visão de mundo permaneceu ao longo do segundo

unesp

milênio, sendo renovada sempre que algum escritor reescrevia as histórias. Ler esses textos é não só voltar à própria infância, mas também à origem do homem ocidental.

A escolha da obra *The Seeing Stone* se deu pelo fato de ela abranger outros textos e dialogar com outros textos sem perder a sua originalidade e o seu traço único. Este texto infanto-juvenil apresenta uma identidade forte, impondo-se perante os muitos textos já consagrados pela história. Ele se destaca pela sua transitoriedade e liberdade diante de uma história diversas vezes recontada, acrescentando à vasta literatura arturiana mais uma grande obra sobre o rei bretão. Além de assinalar marcas formais do discurso pós-modernista na literatura, tendo por meta a busca de uma renovação literária, a inovação da forma narrativa, nos dias atuais, estaria ligada, entre outras coisas, à tentativa de recuperação da tradição e à procura de um novo sentido da história literária.

Em relação ao universo dialógico em que o texto *The Seeing Stone* se insere, a teoria de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo mostra-se eficaz para o presente estudo, devido ao diálogo, presente no decorrer da narrativa desta obra infanto-juvenil, com os textos que a cercam. Assim, presenciando essa dimensão dialógica, valemo-nos da abordagem bakhtiana, quando esta defende que um texto acolhe um outro por meio de diálogo, buscando um reconhecimento próprio ao trazer o outro, articulando-se e coexistindo.

Na primeira parte do presente trabalho, prevalece a apresentação dos fatores responsáveis pela construção de um texto, abordando rapidamente o papel do leitor, do autor e dos reescritores. Tendo em vista o leitor, deixamos de lado as teorias da literatura centradas no texto, ou seja, o Formalismo Russo, o Estruturalismo francês e o *New Criticism* americano, para contemplarmos as questões de pragmática e de contextualização. Para isso, cercamos-nos de uma fundamentação teórica que engloba, preponderantemente, a relação interacional entre o *eu* e o *tu,* ou entre o *eu* e o *outro,* dentro de um determinado



texto: a teoria da recepção (formulada por Jauss e Iser – a partir de 1969 –, da Escola de Constância) e a teoria das refrações (formulada por Lefevere – a partir da década de 80). Salientamos também o papel da literatura infanto-juvenil, traçando rapidamente uma trajetória histórica de sua evolução na Inglaterra e enfocando as transformações vividas por ela até alcançar o século XXI, com o objetivo de remontar a tradição da literatura voltada para o público jovem até a chegada de *The Seeing Stone*.

Na segunda parte da dissertação, contemplamos o percurso da figura do Rei Artur através dos textos: iniciamos essa trajetória desde a tradição oral, dos primeiros contadores de histórias até a chegada da principal obra que remete à lenda do rei bretão, *Le Morte d'Arthur* (1485), de Sir Thomas Malory; perpassamos os principais textos que englobam a *Matéria da Bretanha*, pois é com esses textos que Crossley-Holland manterá um diálogo; além disso, apresentamos um panorama das transformações ocorridas com a imagem de Artur, que surgiu como homem, foi cantado como lenda e alcançou o patamar máximo, transformando-se em mito.

Na terceira e última parte, apresentamos a análise de *The Seeing Stone,* partindo do diálogo existente entre o texto infanto-juvenil e os textos da literatura arturiana, estabelecendo um elo do passado com o presente. Essa parte analítica encontra-se dividida em duas seções: a primeira busca ilustrar o diálogo que Crossley-Holland mantém com textos históricos, quando o autor busca minuciosamente evocar o passado medieval inglês da virada do século XII; e a segunda volta-se ao processo de recriação dos textos medievais, ou seja, analisa o papel da reescritura dentro desse processo e a forma inovadora com que uma nova obra é embasada em outras já consagradas. Observando também nesta segunda seção a maneira como o autor realiza uma apologia ao processo de leitura em que

unesp

está centrada a pedra obsidiana de Merlin, responsável pela transposição dos textos do passado à atualidade.

Acreditamos que o estudo da reescritura e do diálogo entre textos consolida-se em uma época em que a tessitura textual não sobrevive por si só, mas é tecida por vários fios que, em conjunto, a constroem e dão-lhe vida. O texto é permeado tanto por fatores intratextuais como extra-textuais, o que favorece o processo dialético entre o *eu* e o *outro*. Assim, as fronteiras entre a criação e a recriação se aproximam, já que o discurso recriado passa a ser único, assumindo sua própria identidade e espaço na literatura.

unesp

Primeira Parte

O jogo da criação
(Os fios que tecem a narrativa)

O mundo só anda
e vira clara luz,
quando a gente desanda
a mexer
e a inventar.

Elias José

unesp

1. A tessitura do texto: o *eu* e o *outro*

Tecendo a Manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

(João Cabral de Melo Neto, *A educação pela pedra*)

O teor alegórico do texto de João Cabral de Melo Neto ilustra o próprio tecer da construção textual. O texto é concebido como um tecido dialético de vozes que se complementam. A ação dos "galos", ao tecerem a manhã, representa o processo de formação textual que se constrói a partir de um trabalho coletivo.

O percurso imagético do tear lembra-nos, principalmente, a construção do tecido narrativo. O texto metalingüístico de João Cabral apresenta a construção textual no tecer coletivo para a chegada no seu todo. A partir da referência fenomenológica "à tessitura da manhã", o poeta expressa o trabalho da composição textual. É a representação do texto como um ponto de intersecção de muitos diálogos, um "mosaico de citações", de acordo com Julia Kristeva.

Os vazios dentro do poema atraem o leitor, que começa a exercer a função de preenchedor desses espaços, oferecendo concretude ao mote: o trabalho coletivo representa um construir transformador. O leitor fica responsável pela mobilização do texto, por meio de sua leitura. A imagem principal do poema se encontra no primeiro verso: "Um galo

sozinho não tece uma manhã", no qual a metáfora "galo" amplia seu sentido, alcançando os fios que tecem a arte literária, ou seja, o diálogo de um texto com outro texto, envolvendo, nesse processo de "tecer", enunciados, autores e gêneros que transitam num mesmo universo.

Partindo do princípio de que o texto é um corpo construído por fios vindos de outros textos, concluímos que ele recebe e emana significados que, em relação a qualquer outro texto, são sempre fragmentários. O inter-relacionamento entre os diferentes textos, de diferentes épocas, de diferentes áreas, é a representatividade da própria atividade poética. Para Leyla Perrone-Moisés, em "Crítica e intertextualidade" (1978, p. 59), "em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura". Dessa forma, o texto – visto em sua amplitude, "desde uma simples e breve exclamação, ou mesmo um grito, até uma inteira peça de teatro" (SANTAELLA, 1992, p. 391) – caminha de um ser uno e independente para uma complexa teia de cruzamento entre outros textos. Para Roland Barthes, em *O rumor da língua* (1968, p. 66), "um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação".

Esta dinamização do texto literário permite que ele não seja um ponto fixo, mas um encontro de superfícies textuais. Pensando nesse processo, Mikhail Bakhtin não leu o texto como algo uno e independente (texto-texto), ao contrário, leu o texto ligado ao seu contexto, situando-o na história e na sociedade. O teórico tem em vista o texto como absorção de um outro e réplica de um segundo. Em outras palavras, o teórico concebe o que ele nomeia de *dialogismo*, um meio de interação entre o *eu* e o *tu*, ou entre o *eu* e o *outro* dentro de um texto.

unesp

Essa natureza dialógica é estabelecida e analisada por Bakhtin em muitas de suas obras, nas quais ele apresenta a palavra adquirindo novas significações à medida que se cruza com outras palavras e significações. O texto literário, partindo dessa concepção de palavra, é uma ação verbal à espera de uma leitura ativa, que resultará no diálogo externo, como a crítica e a paródia, ou o diálogo com outros textos; além do diálogo interno (narrador, personagens, gêneros, entre outros). Dessa forma, o que é salutar na teoria bakhtiana é a *coexistência* e a *interação*.

> A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a de formação, mas a de *coexistência* e *interação*. (...) Dostoievski procura captar as etapas propriamente ditas em sua *simultaneidade, confrontá-las* e *contrapô-las* dramaticamente e não estendê-las numa série em formação. Para ele, interpretar o mundo implica em pensar todos os seus conteúdos como simultâneos e *atinar-lhes as inter-relações em um corte temporal.*
> Essa tendência sumamente obstinada a ver tudo como coexistente, perceber e mostrar tudo em contigüidade e simultaneidade. (1981, p.22)

Para Bakhtin, a literatura – a partir do momento em que se dirige a um outro (destinatário) e que provém de um outro (destinador) – é "sempre um artefato de natureza social". A presença dialógica na literatura mantém-se simplesmente pelo fato de que a linguagem é essencialmente dialógica. Kristeva (*apud* LOPES, 1999, p. 71) aponta que Bakhtin:

> (...) é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária *não é /não está* mas se elabora em relação a uma outra estrutura (...) Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras (...) *todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade.*

As relações dialógicas são de suma importância, pois, como vimos, elas são base para toda linguagem e todas as manifestações da vida humana, ou seja, "tudo o que tem sentido e importância" (BAKHTIN, 1981, p. 34). O teórico, a partir do estudo sobre a obra de Dostoiévski, defende que apenas as relações simplesmente mecânicas não são

unesp

dialógicas. Assim, o teórico aponta para o fato de que todas as relações entre as partes externas e internas e os elementos do romance apresentam um caráter dialógico.

> (...) não como meio mas como fim. Aqui o diálogo não é o limiar da ação mas a própria ação. Tampouco é um meio de revelação, de descobrimento do caráter como que já acabado do homem. Não, aqui o homem não apenas se revela exteriormente como se torna, pela primeira vez, aquilo que é, repetimos, não só para os outros mas também para si mesmo. Ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência, não poder nem dever terminar. [...] Nos romances de Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência. (1981, p. 222)

Em linhas gerais, Bakhtin defende a teoria de que todas as obras são um discurso sobre o discurso, voltado para o discurso, em que penetram um no outro, sobrepõem-se um ao outro sob diversos ângulos dialógicos. Isso significa afirmar que um texto é determinado pelo seu modo de inserção entre vários sistemas e discursos, representando que "o sentido de uma obra literária é fruto de uma construção dialógica" (LOPES, 1999, p.70).

O dialogismo de Bakhtin pode ser entendido como uma constante *reescritura* e uma permanente releitura, já que o autor considera o direito de o leitor atualizar a sua leitura. Assim, de maneira geral, a teoria do dialogismo reformula o problema de comparação de obras literárias, superando a visão tradicional baseada em "fontes" e "influências". Segundo Julia Kristeva (*apud* NITRINI, 2000, p. 162), retomar o significado do verbo "ler" é enfatizar a própria compreensão da prática literária:

> "Ler" era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. "Ler" denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. "Escrever" seria o "ler"convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e de uma participação total.

A teoria do dialogismo é retomada por Kristeva em seu ensaio "A palavra, o diálogo e o romance" (1974), principalmente no que tange à questão da *ambivalência*. A

autora retoma a noção de "estatuto da palavra", definido basicamente pela horizontalidade (o significado da palavra dentro do texto pertence a quem escreve e a quem lê) e pela verticalidade (o significado da palavra no texto é determinado pelo seu uso em outros textos). A produção da literatura é realizada freqüentemente por meio de diálogos entre textos, pois a própria origem da literatura se deu pela literatura; cada novo texto literário é uma continuação, por concordância ou contestação, de textos anteriores. A abordagem dialógica supera os limites que encerram a obra e abre uma nova perspectiva em que o dentro e o fora do texto integram-se ativamente.

O ato de criação não define limites e rompe com a idéia de originalidade. O original está na assimilação criativa "da substância dos outros" e, principalmente, na não visibilidade desse outro. Segundo Valéry (*apud* NITRINI, 2000, p. 134), "nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado." O autor aponta caminhos na busca da originalidade, pois "o desejo de originalidade é o pai de todos os empréstimos, de todas as imitações", ou seja, ser original é resgatar a substância do outro e digeri-la, objetivando a criação.

Tânia Franco Carvalhal (1986, p. 51-52), ao analisar a questão da intertextualidade na crítica comparatista, afirma que a compreensão do texto literário, nessa perspectiva, conduz à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre o texto original e sua reescritura:

> (...) o comparatista não se ocuparia em constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) é resgatado em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?

unesp

A tessitura textual, um espaço criado entre o *eu* e o *outro*, é o percurso que retoma e reconstrói uma tradição, ligando os fios do presente e do passado. Esse encontro desencadeia possibilidades: de o primeiro imitar ou re-inventar o segundo, transmutando a tradição de um para o outro. Para Italo Calvino (1993, p. 14-15), o tempo atual é sempre o ponto de referência para olharmos para o futuro ou para o passado:

> Para poder ler os clássicos, temos de definir "de onde" eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal. Assim o rendimento máximo da leitura dos clássicos advém para aquele que sabe alterná-los com a leitura de atualidades numa sábia dosagem.

Essa questão de tradição nos lembrou do termo "re-invenção", que é também fruto da originalidade, no sentido de ver o ato de inventar como um reflexo a partir da invenção do *outro*, deixando as marcas da individualidade. Sandra Nitrini (2000, p.142), apoiando-se na comunicação *L'originel et l'original*, de Anna Balakian no IV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (1964), apresenta-nos duas concepções de originalidade:

> Ao estabelecer a distinção entre o original ligado à origem e o original ligado ao novo, a originalidade deixa de ser um raio ou uma iluminação, transformando-se numa metamorfose ou alquimia. O original (novidade) não anuncia sua originalidade. O processo de configuração da obra é mais sutil e complexo. O espírito original acha-se abafado por uma convenção na fonte da qual havia um original (origem), cujos imitadores produziram a convenção. O original (novidade) consegue quebrar a convenção inspirando-se nela.

Em outras palavras, a originalidade é o resultado do processo criativo, previamente estabelecido em outra criação. Dessa forma, a criação é moldada e apresentada não por um efeito criador, mas de recriação, já que cada criação é a recriação de outra recriação e assim por diante. Em vista disso, Barthes (1988, p. 68) argumenta que nunca é original o texto de um autor, porque ele sempre está retomando textos passados e, a partir desses textos, recriando o seu próprio:

unesp

> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.

Seguindo a mesma linha de pensamento, André Lefevere define todo texto que faz referência a um outro texto e é considerado como representação deste, tal como histórias literárias, ensaios críticos, fragmentos reunidos em antologias, adaptações teatrais ou cinematográficas e, especificamente, recriações e traduções, sendo responsável pela sobrevivência da obra literária, dialogando com Barthes, quando aponta que um texto é múltiplo de outros escritos.

Neste sentido, concebemos *The Seeing Stone* como um ponto de intersecção entre outros textos, devido ao fato de sua tessitura textual estar vinculada às obras que se inserem na *Matéria da Bretanha*. Dialogando com diversos textos, este romance infanto-juvenil permite a sobrevida dessas obras, recriando as palavras, porém mantendo o seu ato de criação. A originalidade do texto de Crossley-Holland está na capacidade do autor em reconstruir os textos do ciclo arturiano, ao mesmo tempo em que rompe com eles.

1.1. A sobrevivência da tessitura textual: literatura infanto-juvenil em foco

> *Once a culture has arrived at a canonized image of its past, it tends to edit out those figures and features of that past that do not fit that image. An analysis of this process shows, once again, that the "intrinsic" value of a work of literature is by no means sufficient to ensure its survival. That survival is ensured at least to the same extent by rewritings. If a writer is no longer rewritten, his or her work will be forgotten.*

> [Quando uma cultura chega a uma imagem canonizada do seu passado, ela tende a remover aquelas imagens e características daquele passado que não se encaixam naquela imagem canonizada. Uma análise desse processo mostra mais uma vez que o valor intrínseco de uma obra literária não é suficiente para assegurar sua sobrevivência. Tal sobrevivência é assegurada, pelo menos na

> mesma proporção, pelas reescrituras. Se um escritor não é mais reescrito, sua obra será esquecida.][1]
>
> *André Lefevere*

A literatura é espaço privilegiado para a construção do sujeito e daquilo que o compõe. Não somente porque se faz da palavra, mas principalmente porque se expressa plenamente por meio de um poder vir-a-ser. A palavra é o instrumento pelo qual a literatura expressará os anseios humanos. Podemos afirmar que a literatura nos permite olhar de muitas maneiras o mundo. Assim, o lugar da literatura é de fazer olhar, sentir, ser e construir-se dentro de um universo de possibilidades.

Conferir a um texto a qualidade "infanto-juvenil" não é apontá-lo fora das características estéticas de uma verdadeira obra de arte. A própria pesquisadora de literatura para crianças e jovens Sônia Khède (1986a, p. 10) sempre afirmou que "aqueles que consideram a literatura infanto-juvenil um gênero sem rótulos, geralmente distinguem a literatura da educação". Acredita-se que uma literatura, quando voltada para um público como o nosso, o infanto-juvenil, está em um patamar inferior à destinada ao adulto. Dessa forma, passa-se a atribuir um caráter não literário aos textos direcionados aos jovens leitores, confundindo "estética com ética, literatura com educação e acaba não se fazendo nem uma coisa e nem outra" (KHÈDE, 1986a, p. 10).

É importante lembrar que a questão sobre gênero é essencial, tanto para os textos destinados ao público adulto como ao infanto-juvenil, da mesma maneira que cada um desses textos contém diversos elementos que lhe garantem autonomia. Daí o fato de nos depararmos com obras vinculadas a um caráter estético (poético-literário-filosófico) e outras obras que, no decorrer dos tempos, ficaram vinculadas ao caráter didático (pedagógico), como é o caso da literatura infanto-juvenil. Para Nelly Novaes Coelho

---

[1] Essa tradução, partindo do inglês, foi feita por nós, assim como algumas outras aqui apresentadas, quando não houver edição em português.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

(1993, p. 42), a obra é artística quando se apresenta como "objeto que provoca emoções, dá prazer ou diverte e acima de tudo 'modifica' a consciência-de-mundo de seu leitor", ao contrário da obra que apresenta uma estrutura pedagógica, e que "serve apenas para ensinar, para passar conceitos éticos e morais".

O leitor, jovem ou adulto, quando faz uma leitura de um texto artístico, aproxima-se de dois mundos: o da realidade e o da ficção, construindo um suporte que o jovem leitor busca fora de si mesmo para lhe ajudar na compreensão do real. Além disso, quando ingressa no mundo da ficção, o leitor se nutre de elementos da imaginação próprios de sua realidade, como afirma Cecília Meireles, para quem "a literatura não é como tantos supõem, um passatempo. É uma nutrição (...) esta [a nutrição] só se realiza quando as obras deixam uma margem para o mistério, a fim de que a infância o descubra pela própria intuição" (1984, p. 32).

A literatura pode ser, para a criança, um espaço fantástico para o seu desenvolvimento, pois está diretamente ligada com elementos do imaginário, do maravilhoso e do poético. É pela ampliação do seu universo mágico que a criança se tornará um adulto mais criativo e feliz. Para Fayga Ostrower, em *Acasos e criação artística*:

> O sentido fundamental da arte é ampliar o viver e torná-lo mais intenso, nunca diminuir ou esvaziá-lo. Por isso, as obras de arte nos enriquecem: elas nos permitem reestruturar a experiência em vários níveis de consciência sempre mais elevados, tornando-se nossa compreensão mais abrangente de novas complexidades e intensificando-se, assim, o sentido da vida. (1995, p. 20)

A literatura nasce e sobrevive por meio da palavra, que, antes de ser uma palavra qualquer, é a expressão máxima da capacidade de representação, metáfora da vida e do homem que se constitui na relação autor-texto-leitor.

unesp

É interessante a forma como a criança extrai detalhes do texto, por meio de sua leitura, fixando-se neles ao ser conduzida por sua curiosidade insaciável. Segundo Maurice Halbwachs (*apud* BOSI, 1994, p. 58):

> São espécies definidas, da mesma ordem que as espécies animais. A criança admitiria, de bom grado, que já se nasce soldado ou cocheiro, como se nasce raposa ou lobo. A roupa, os traços físicos fazem parte da pessoa, e bastam para determiná-la. A criança acredita que lhe bastaria portar as armas e as botas de um caçador ou o casquete de um oficial da Marinha para se identificar com um ou outro, e possuir ao mesmo tempo as qualidades ideais que ela empresta a cada um deles.

O adulto parece preocupado, não com os fenômenos estranhos, mas com os comportamentos das personagens, a descrição de costumes, de instituições sociais, etc. "Quanto mais o adulto está empenhado na vida prática, tanto mais aguda é a distinção que faz entre fantasia e realidade, e tanto mais esta é valorizada em detrimento daquela" (BOSI, 1994, p. 58).

A literatura nos permite encontrar várias direções para tornar o mundo "eu-outro" mais unido. Essa união pode ser concretizada pela leitura e escuta das histórias infantis, "preenchedoras de tantos vazios durante o período da infância, como também da vida adulta" (CAVALCANTI, 2002, p. 12) e, o ato de ler representa um dos principais eixos que ligam o homem ao mundo. Assim, na leitura de um texto literário, a criança e o jovem se valem da construção do seu próprio ser, além de enriquecer o texto com um valor literário próprio de suas leituras. A escritora Cecília Meireles, abordando especificamente a leitura dos contos-de-fada, já dizia:

> A criança é, essencialmente, o ser que constrói, e constrói menos manual do que imaginativamente. Ora, qualquer construção exige materiais exteriores ao construtor, e o conto, sob qualquer das suas formas, é material de teor excelente para as criações da criança, que por meio delas, se constrói a si mesma. Do material depende, em larga escala, a qualidade da construção, ou seja – a espécie do conto que a criança ouve ou lê, determina, em grande parte, a espécie de construção que fará e na qual a sua pessoa se mistura, se compromete e se completa (1984, p. 13-14).

unesp

O processo de leitura aguça nossa lembrança do passado, fazendo aflorar a nossa consciência na forma de "imagens-lembrança". Deste modo, o texto literário coloca-nos diante da criação viva de novas realidades, representadas pela linguagem desde criança, inserindo-nos, então, no universo simbólico. Cada leitor encontra na literatura suas vivências e afetos. Para Fanny Abramovich (1983, p. 33), "esses livros feitos para crianças pequenas, mas que podem encontrar aos de qualquer idade, são sobretudo experiências de olhar (...) De um olhar múltiplo, pois se vê com os olhos do autor e do olhador / leitor, ambos enxergando o mundo e as personagens de modo diferente, conforme o mundo". Dessa forma, o leitor infanto-juvenil passa a ser vislumbrado independentemente dos autores de seus livros, posicionando-se frente ao texto e interagindo com suas experiências e leituras.

1.1.1. Literatura ao alcance dos jovens leitores: um breve histórico da literatura infanto-juvenil inglesa

> *Sem o claro ou crítico conhecimento de ontem, dificilmente o hoje pode evoluir e preparar um amanhã que lhe seja superior em projetos, inventividade, realizações, evolução, etc.*
>
> *Nelly Novaes Coelho*

A literatura infanto-juvenil tem suas raízes na tradição oral, e, segundo Nelly Novaes Coelho (1991, p. 13), essa raiz oral é conhecida como "literatura primordial: aquela que, embora não transcrita em material perene, atravessou séculos, preservada pela *memória dos povos*". A palavra (literária ou não) prova que a comunicação entre os homens é essencial na construção de sua natureza. Portanto, a oralidade é de grande importância no momento de "entrada" da criança no mundo da leitura. Mas, também, é fundamental que a criança possa perceber que a narrativa oral tem sua representação na escrita e em outras formas de expressão.

unesp

A importância que atribuímos ao passado ou às tradições deve-se ao fato de os acontecimentos do presente derivarem desse passado. Voltando à cultura de nossos ancestrais, destacamos uma das principais criações literárias, a *novela de cavalaria*, muito difundida em obras da literatura infantil e juvenil. Dentre as muitas histórias de cavalaria, destacam-se, segundo Nelly Novaes Coelho (1991, p. 49), "as adaptações ou recriações que ainda hoje perpetuam, entre nós, as lendárias façanhas dos Cavaleiros do Rei Artur e a Demanda do Santo Graal".

A *novela de cavalaria* representou na Europa, nos séculos XII e XIII, a "expressão mais autêntica", resgatando o ideal guerreiro e religioso da Idade Média. Nesse período de tempo, divulgou-se o principal ciclo novelesco, o qual conhecemos como *ciclo bretão*.[2]

Essas novelas vieram ao encontro do espírito rude da época, porém trouxeram leveza e beleza para os leitores, tanto da própria época medieval como para a nossa época. "Enfim, foi principalmente devido às novelas de cavalaria que os homens da Idade Média tiveram a rudeza de suas vidas iluminadas pelo feérico e pelo maravilhoso da Imaginação, do Idealismo e da Fantasia" (COELHO, 1991, p. 43).

A literatura para os jovens leitores, apesar de os franceses serem os detentores dos primeiros escritos, expandiu-se com a Revolução Industrial na Inglaterra durante o século XVIII, contando com um mercado consumidor em desenvolvimento. Esse período do surgimento da literatura infantil e juvenil propiciou-lhe uma condição de mercadoria, também como resultado do aperfeiçoamento da tipografia. Mas, se de um lado as portas estavam se abrindo para a literatura infanto-juvenil, por outro, era necessário que o público dominasse a linguagem verbal escrita, até então de responsabilidade da escola.

Encontramos na literatura inglesa uma dupla tradição sobre os textos voltados tanto para os adultos como para as crianças. Focando nosso olhar na segunda literatura, vemo-

---

[2]Uma relação dos textos que fazem parte do *ciclo bretão* encontra-se na segunda parte de nosso trabalho.

unesp

nos frente ao longo e brilhante percurso que os autores ingleses de diversas épocas proporcionaram a muitas gerações de jovens leitores. Com o apoio de Margaret Drabble (1995, p. 195-196), traçaremos rapidamente esse caminho, objetivando ilustrar a importância e o mérito da literatura infanto-juvenil inglesa na formação do indivíduo. É primordial salientar que, originalmente, muitas dessas obras, hoje tipicamente voltadas para crianças e jovens, eram textos direcionados para os adultos. Daí a importância dos adaptadores e dos reescritores.

Essa volta ao passado dos textos infanto-juvenis inicia-se no século XV, com o marco inicial intitulado *The Babe's Book,* um livro que, apesar de ser considerado leitura para crianças, não trabalha propriamente com ficção. Esse texto está bem mais próximo de um manual de instruções sobre comportamento e etiqueta, ou seja, não apresenta ao leitor jovem nenhum tipo de história, conto de fada ou lenda, que tanto fascinam as crianças da atualidade. Dando um salto ao século XVII, citamos duas obras que ainda carregam aquele caráter didático que, infelizmente, existe nos livros voltados para o leitor jovem até hoje. Com James Janeway, as crianças se depararam com outro livro não muito expressivo no que tange ao tecido ficcional, e viram-se perante um livro com base moral: *A Token for Children*, de 1671. Um pouco mais adiante, temos *Pilgrim`s Progress*, de 1678-1684, de John Bunyan (1628-1688), cujo fascínio pela Bíblia representou forte influência em seu estilo e nas imagens de seus livros. Nesse texto, a criança se depara com a história de um cristão viajando para a Cidade Eterna, depois de ter sido advertido de que a cidade na qual ele e sua família moram – a Cidade da Destruição – seria consumida pelo fogo. Sua família não irá com ele. Ele viaja através do Vale de Lágrimas, do Vale da Humilhação, do Vale da Sombra da Morte e assim por diante. Ele vê seu companheiro, a Fidelidade, ser morto na Feira das Vaidades. Encontra personagens com nomes como Sr. Sabedoria Mundana, Gigante Desespero e outros. Após muitas aventuras, encontra sua meta. Apesar da natureza

puramente cristã – e puritana – de sua alegoria, o livro pode ser e é lido por causa de sua habilidade narrativa, seu humor, sua intensidade de observação e descrição. Inicialmente, segundo Drabble, John Bunyan criou esta obra para o público adulto, por isso o caráter moralizante.

A literatura infanto-juvenil inglesa encontra suas principais referências – que se expandiram por todo o mundo, chegando à atualidade com toda força – no século XVIII. Referimo-nos inicialmente a dois dos maiores autores da literatura inglesa: Daniel Defoe (1660-1731) e Jonathan Swift (1667-1745). Defoe, com o clássico *Robinson Crusoe* (1719), escrito para o leitor adulto, mas cujo encanto sobre os jovens nunca morreu, pois o fascínio reside na simples enunciação dos fatos que são bastante convincentes – embora Defoe jamais tivesse tido a experiência de ficar abandonado em uma ilha deserta e de ter que se defender sozinho. A magia desse romance nunca empalidece: freqüentemente surgem na Inglaterra, principalmente no período pós-natalino, espetáculos teatrais, comédias e musicais que são versões da história. O autor, na construção de seu texto, voltou seus olhos para um leitor mais experiente, porém, em decorrência dos traços ficcionais, aproximando-se do imagético, a obra passou a ser vinculada principalmente aos jovens leitores.

Em seguida, o irlandês, Jonathan Swift, que, com grande talento, escreveu *Gulliver`s Travels*, de 1726, livro de especial sutileza, já que oculta seu conteúdo satírico de maneira tão perspicaz que as crianças podem lê-lo como um conto de fadas. Sua história gira em torno da ridicularização da humanidade (e, em particular, a Inglaterra e a política inglesa) de maneira suave: Gulliver vê em Lilliput uma raça humana mirrada e que apresentava preocupações extremamente superficiais e sem importância.

unesp

Destacando-se das demais, a literatura infanto-juvenil inglesa nasce e gera sementes em um período de grandes transformações, no qual a população do século XVIII estava imersa. Segundo Nelly Novaes Coelho (1991, p. 115):

> Ambas foram publicadas na Inglaterra das primeiras décadas do século XVIII, quando se dava a *grande transformação do mundo clássico, aristocrático* (baseado nos privilégios e hierarquias de sangue, nobreza e poder herdados ou conquistados pela guerra), para o *mundo romântico, burguês* (baseado nas relações de interesse criadas pelo individualismo, dinheiro, trabalho, produção, mercantilismo, industrialização, produção, progresso...que procuram substituir as guerras por Tratados, Contratos ou Alianças de Paz, mas...)
> Mais uma vez se comprova o mistério ou a arbitrariedade que regem o destino dos livros: ambos os títulos, originalmente escritos para adultos e alimentados por um *espírito crítico*, senão cruel e cético, pelo menos *descrente do gênero humano*, transformaram-se, com o tempo e as "adaptações", em duas das mais importantes obras da Literatura Infanto-Juvenil de todo o mundo.

O século XVIII apresenta-se como o período de reconhecimento da criança, cuja educação passou a ter maior relevância. Em 1745, Newbery abriu uma livraria somente com livros de literatura infantil e juvenil, retratada em *The Vicar of Wakefield* (1766), de Oliver Goldsmith (1730?-1774). Nesse período romântico no qual estava imersa a literatura inglesa, a figura de Rousseau (1712-1778) desempenhou forte influência nos livros ingleses da época, principalmente quando ele afirmava que o homem é feliz e bom, e é apenas a sociedade que, ao tornar a vida artificial, produz o mal. Seu *Émile* (1762), um tratado sobre educação, preconizava que as crianças deviam ser educadas em uma atmosfera de verdade e condenava as mentiras elaboradas que a sociedade impunha à criança – incluindo mitos e contos de fadas. Na Inglaterra, isso trouxe como resultado toda uma série de livros instrutivos para crianças, como *The History of Sandford and Merton* (1783-1789), de Thomas Day.

O século XIX representa o apogeu da Era Romântica (confluência da Era Clássica e dos novos valores do individualismo romântico). Nessa época, há um aumento considerável do número de autores e obras, propiciando a designação de *século de ouro do*

romance e da novela. O romance, visto como um espelho da sociedade, tornou-se o gênero narrativo mais significativo para a grande massa de leitores. Nesse processo de popularização dos textos literários, a criança passa a ser vista como um novo leitor que necessita de cuidados específicos para sua formação. Encontramos, no início do século XIX, a autora Mary Edgeworth (1767-1849), que se destacou na produção de romances instrutivos para crianças, como *Moral Tales* (1801), mas que também representou importante papel no campo do romance irlandês. Com a publicação, em 1814, por J. D. Wyss ,de *The Swiss Family Robinson* (traduzido do alemão), e depois, entre os anos 1818 e 1847, por Sherwood, de *History of the Fairchild Family*, a demanda por livros infantis e juvenis de qualidade foi firmemente estabelecida, e várias categorias foram implantadas como divisor de águas dos muitos textos que estavam surgindo (aventuras, histórias sobre escola, sagas familiares, histórias de animais, fantasia e assim por diante).

A literatura voltada para as crianças se fortificou com a publicação de livros de contos de fadas, tais como *German Popular Stories* (1823) pelos irmãos Grimm (Jacob – 1785-1863 e Wilhelm – 1786-1859), e as histórias de Hans Christian Andersen (1805-1875), em 1846, que definiram com maior segurança os tipos de livros que agradariam ao público jovem, determinando que a atração maior se dava pelas histórias fantásticas. Temos, portanto, um aumento considerável de textos voltados aos jovens: com William Thackeray (1811-1863), surge *The Rose and the Ring* (1855), uma sátira às convenções de contos de fadas; histórias de aventuras para meninos que prevaleceram entre as décadas de 1840 e 1850, com Marryat, Ballantyne (1825-1894), Henty e muitos outros; histórias sobre a escola tiveram como principais representantes Thomas Hughes (1822-1896), com *Tom Brown`s Schooldays* (1857) e Farrar, com *Eric, or Little by Little* (1858); em sagas de família temos Yonge, com seu texto *The Daisy Chain* (1856); histórias de animais teve Sewell (1820-1878) como representante, com *Black Beauty* (1877).

unesp

Durante o restante do século, muitos clássicos da literatura infantil e juvenil surgiram: Kingsley (1819-1875), *The Water-Babies* (1863); Lewis Carroll (1832-1898), *Alice`s Adventures in Wonderland* (1865), cujo texto é considerado o primeiro grande livro na área do *realismo maravilhoso*; Molesworth, *The Tapestry Room* (1879); Jefferies com *Bevis* (1882); Stevenson (1850-1894) com *Treasure Island* (1883), *Kidnapped* (1886) e *Catriona* (1893); Burnett com *Little Lord Fauntleroy* (1886); Haggard (1856-1925) com *King Solomon`s Mines* (1885); Kipling (1865-1936) com *Jungle Books* (1894-1895); Nesbit com *The Story of the Treasure Seekers* (1899); Helen Bannerman com *Little Black Sambo* (1899).

No início do século XX, a marcante presença das ilustrações nos textos teve como destaque Beatrix Potter, com seu livro *Peter Rabbit* (1902). A partir daí, poucos serão os textos que não terão importância dentro do campo da literatura infanto-juvenil tanto na Inglaterra como em todo o mundo: de Kipling, *Puck of Pook`s Hill* (1906) e *Mowgli* (1895); Grahame com *The Wind in the Willows* (1908); Burnett com o famoso *The Secret Garden* (1911); James Barrie (1860-1937) com *Peter Pan* (1911), personagem que consagra na literatura o mito da eterna infância; Hugh Lofting com *Dr. Dolittle* (1920); Farjeon com *Martin Pippin in the Apple Orchard* (1921); Milne com *Winnie-the-Pooh* (1926); e Tolkien voltando com lendas do passado em seu *The Hobbit* (1937).

Neste momento, apresentamos uma pausa na trajetória dos textos que estão inseridos na literatura infanto-juvenil, para focalizarmos o autor que iniciou as reescrituras modernas e voltadas para o público jovem da lenda arturiana, Terence Hanbury White (1906-1964). Em 1937, o autor publica *The Once and Future King*, apresentando uma reescritura – dividida em cinco volumes – baseada em suas interpretações sobre a lenda e algum estudo sobre a história do rei bretão. Ou seja, T.H. White apropria-se da história arturiana e "entra" nas lacunas que essa história apresenta. Por exemplo, *The Sword in the*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Stone (título do primeiro volume) é todo ele nascido da cabeça do autor, porque os textos medievais não falam da infância de Artur. A história começa quando ele é entregue a Sir Ector, partindo desse ponto a original história da infância do rei bretão. T. H. White mostra-nos como é o processo de criação de uma criança no século XX, já que o seu Artur está relacionado a esse período, além de criar elementos da lenda arturiana que não existiam e reelaborar outros. Crossley-Holland também refaz e recria aspectos importantes da lenda, mas de maneira diferente, porque White se concentra no Artur da lenda e, em Holland, o Artur passa por um processo de duplicação especular que também é reescritura, quando encontramos o Arthur lendário e o Arthur de Caldicot.

Desde a década de 1950, a publicação de livros para crianças e jovens tem sido realizada por um vasto setor da indústria editorial em todo o mundo, aumentando cada vez mais o número de livros da literatura infanto-juvenil e de leitores que se interessam por esse "gênero" literário.

No momento, o quadro da literatura infanto-juvenil, além da continuidade das criações advindas de vários autores e da busca pelo passado, por mitos ou lendas, é imenso, principalmente no que diz respeito ao número de versões encontradas dos clássicos do passado, dos contos populares e da tradição oral. Segundo Elizabeth Cook (1976, p. 2), *"since the last war many fresh versions of myths and legends have been made by accomplished and imaginative writers for children; people who love this kind of literature and hope that their children will love it (...)".*[3]

Esse desejo pela volta dos grandes heróis, das histórias fantásticas e repletas de aventuras, talvez possa estar diretamente ligado ao fato de a imaginação humana ter sido construída a partir de um processo vindo dos mitos, passando pela história e alcançando

[3] [a partir da última guerra, inúmeras versões atualizadas de mitos e lendas foram feitas para as crianças por excelentes escritores e com imaginação. São pessoas apaixonadas por esse tipo de literatura e que esperam que suas crianças venham a apreciá-la (...).] (tradução nossa)

unesp

uma forma particular de expressão, ou seja, a construção do homem está relacionada com o seu poder de imaginação e criação. Um mito nada mais é que tudo o que está acontecendo e o que irá acontecer. Está ligado ao ato de criação de todas as coisas, à origem. As grandes histórias são aquelas que resgatam a tradição do passado e apresentam os medos, as alegrias, os desafios, as esperanças que todo homem carrega dentro de si. E esses sentimentos são encontrados nas lendas e nos contos de um tempo remoto, transfigurando-se em um retrato do presente, no qual os leitores se identificam e aguardam respostas para as suas dúvidas.

O autor, quando resgata do passado as histórias, as lendas, os contos populares, os mitos, os rituais, vai ao encontro das raízes de um povo, revivendo as origens do homem. A narrativa que remonta ao universo mítico-lendário é um modelo de toda a ideologia que constitui um outro meio de o homem entender a sua realidade e ligar-se ao cosmos, em uma tentativa de aceitar sua própria natureza. O incessante retorno ao mundo do imaginário, ao mundo do mito por parte de muitos escritores, principalmente hoje, é a própria busca pelo inexplicável, ou melhor, quando as respostas não mais existem no mundo que está a nossa volta; a recuperação desse convívio mítico do ser é essencial na busca de seu passado. As histórias que remontam a aspectos míticos-lendários propiciam ao leitor o encontro com as verdades que não foram adquiridas conscientemente, mas assimiladas por fazerem parte de sua natureza, como uma característica da qual não se pode fugir.

A necessidade do homem de conhecer a si próprio move a busca por respostas que expliquem a presença do indivíduo no cosmos, quer seja sobre a genealogia da qual descende (a História), quer sobre a origem da humanidade e das coisas (o mito). Dessa maneira, quando Kevin Crossley-Holland lança-se na construção de um texto ficcional que resgata o passado do povo inglês por meio da recriação da lenda do Rei Artur para o

unesp

público jovem, depara-se com duas esferas do conhecimento a serem trabalhadas, a presença do presente e a presença do passado que, longe de serem pontos divergentes, completam-se e traçam o percurso da narrativa.

1.1.2. Reescritura: a távola da igualdade

> *As minhas palavras esperam no subsolo do dia: sobre elas choverá, e sóis bebidos trabalham, sem lume, o seu cerne; tempo mineral, eu as desenterro como quem desenterra os meus ossos, as manhãs calcinadas – carvões!*
>
> *Ferreira Gular*

Os participantes ativos na divulgação da literatura, além do meio educacional, são os adaptadores, tradutores e reescritores. Eles são os principais responsáveis pela divulgação de textos que poderiam cair no esquecimento. A atividade realizada por eles é reescrever o texto do passado, firmando seu lugar no presente e no futuro, ou seja, eles contribuem para a própria "imagem" de um autor ou de uma obra. Para Adriana Pagano (1996, p. 23):

> Na diversidade de perspectivas possíveis, estabelecer uma origem ou, talvez, voltar para ela, torna-se uma tarefa de construção a partir da narrativa que se vai desenvolvendo e, conseqüentemente, da origem escolhida. A origem não é única nem estável, trata-se antes de uma diversidade de escolhas (você escolhe qual origem será desenvolvida) e de uma construção textual (narrar o passado é reinventá-lo à luz da perspectiva escolhida) (...). O material com o qual eles (os reescritores, os tradutores e os adaptadores) trabalham – o passado – não é um texto fixo e definitivo, mas está constituído de fragmentos, retalhos, *flashes*, a partir dos quais pode ser reconstruída uma versão do mesmo.

É importante salientar que os "reescritores", segundo a nomenclatura de André Lefevere, possibilitam que a criança e o jovem ingressem no mundo da literatura, entrando em contato com uma grande obra, muitas vezes apresentada em seu "original" com uma escrita muito rebuscada e de difícil acesso aos jovens leitores.

unesp

Os estudos de Lefevere introduziram o conceito de *refração* – textos processados para um determinado público, como no caso do presente trabalho, o infanto-juvenil – para demonstrar como o componente ideológico, as repressões culturais e o conhecimento do leitor limitam o discurso literário. O teórico ressalta o fato de o leitor contemporâneo, tanto o leitor jovem como o adulto, conhecer as grandes obras por meio de refrações, e não por meio de seus "originais". Assim, Lefevere aponta, a partir de meados da década de 80, a influência das refrações na evolução das literaturas: "*A writer's work gains exposure and achieves influence mainly through (...) refractions. Writers and their work are always: understood and conceived (...) or (...) refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum.*"[4] (LEFEVERE, 1982, p.4)

No início da década de 1990, a noção de *refração* deu lugar ao conceito de *reescritura*, que se refere a todo texto que faz referência a um outro texto e é considerado como representação deste. O teórico alega que a literatura refratada desempenha um papel muito importante no desenvolvimento dos sistemas literários, principalmente no que se refere à divulgação de obras diversas.

Nos estudos do teórico, presenciamos uma preocupação em estabelecer um lugar para as diferentes formas de reescritura. Lefevere considera que o papel da reescritura é o mesmo da escritura. Ou seja, que as duas apresentam função essencial na canonização de alguns escritores. Além disso, o teórico apresenta em *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, o âmago da reescritura moderna, quando aponta como fator determinante a aplicação de questões como poder, ideologia, instituição e manipulação:

---

[4] [a obra de um autor ganha exponibilidade e exerce influência principalmente através (...) das refrações. Os escritores e suas obras são sempre: compreendidos e concebidos (...) ou (...) refratados através de um certo espectro, da mesma forma que a obra em si pode refratar obras anteriores através de um certo espectro.] (VIEIRA, 1992, p. 132)

unesp

> *Whoever identifies the goal of literary studies as such with the interpretation of texts will either have no explanation for these phenomena, or else have somewhat embarrassed recourse to vague notions such as fate. It is my contention that the process resulting in the acceptance or rejection, canonization or non-canonization of literary works is dominated not by vague, but by very concrete factors that are relatively easy to discern as soon as one decides to look for them, that is as soon as one eschews interpretation as the core of literary studies and begins to address issues such as power, ideology, institution, and manipulation. As soon as one does this, one also realizes that rewriting in all its forms occupies a dominant position among the concrete factors just referred to* (1992, p.2).[5]

Lefevere argumenta que o papel dos reescritores não é virtude da época atual, pois estes vêm, desde o tempo da Grécia Antiga, organizando e compilando manuscritos. Os reescritores permaneceram por muito tempo, especificamente até a chegada do século XIX, ajudando na divulgação de muitos textos. Porém, este quadro mudou, segundo o teórico, por duas razões:

> *(...) the end of a period in at least Western civilization in which the book occupied a central position in both the teaching of writing and the transmission of values, and the split between 'high' and 'low' literature that began to take place toward roughly the middle of the nineteenth century, and led to a concomitant split between 'high' and 'low' writing about literature, 'high' and 'low' rewriting* (1992, p.2-3).[6]

O papel dos reescritores abre caminho para que a canonização seja atingida e mantida. Seria o caso, por exemplo, da Bíblia, que foi alvo constante desde os primórdios da Idade Média de abundantes versões reescritas direcionadas a diversos públicos. Segundo Lefevere, os esforços pela volta dos textos do passado, independentemente do conteúdo inserido, têm base em interesses pré-moldados antes de eles serem reescritos. A

---

[5] [Quem quer que identifique o objetivo dos estudos literários como a interpretação de textos, ou não terá nenhuma explicação para estes fenômenos ou terá um recurso um tanto limitador de noções vagas tais como destino. Minha alegação é de que o processo resultante da aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização dos trabalhos literários seja dominado não pela imprecisão, mas por fatores concretos que são relativamente fáceis de discernir assim que se decida procurá-los, ou seja, assim que se evite interpretação como o cerne dos estudos literários e comece a aplicar questões como poder, ideologia, instituição e manipulação. Tão logo alguém faça isso, deve perceber que a reescritura em todas as suas formas ocupa posição dominante entre os fatores já referidos.] (tradução nossa)

[6] [(...) o fim de um período, pelo menos na civilização ocidental no qual o livro ocupou uma posição central tanto no ensino da escrita quanto na transmissão de valores, e a separação entre 'alta' e 'baixa' literatura que começou a acontecer por volta de meados do século XIX, e que gerou uma separação simultânea entre 'alta' e 'baixa' reescritura.] (tradução nossa)

unesp

literatura reescrita, muitas vezes, avança frente ao texto base e acaba se mantendo em uma posição central.

A reescritura, como traço pós-moderno, rompe a visão de que recriação é a mera representação do original, e parte para a constatação de que o texto sobrevive por meio dela, partindo do que Lefevere chama de "sistema", ou seja, sugerindo que a literatura não seja "uma coleção de textos mais ou menos canônicos, pacientemente aguardando explicação (...) a literatura consiste também de pessoas que fazem alguma coisa com esses textos: pessoas que escrevem, distribuem, lêem, em suma, refratam os textos". (*apud* VIEIRA, 1998, p. 134)

A reescritura é produzida por profissionais (tradutores, críticos, intérpretes, revisores) que desempenham a função de tornar um texto compreensível em qualquer poética e ideologia inserida em determinada cultura:

> *Whether they produce translations, literary histories or their more compact spin-offs, reference works, anthologies, criticism, or editions, rewriters adapt, manipulate the originals they work with to some extent, usually to make them fit in with the dominant, or one of the dominant ideological and poetological currents of their time. Again, this may be most obvious in totalitarian societies, but different "interpretive communities" that exist in more open societies will influence the production of rewritings in similar ways.*[7] (LEFEVERE, 1992, p. 8)

A reescritura avança ao que Lefevere (1992, p. 15) denomina "patronagem" [*patronage*], ou seja, a autoridade (tanto por pessoas, classes sociais, editores, mídia) sobre o texto literário que atua no intuito de "controlar" a escrita e a sua distribuição por meio de periódicos e instituições educacionais. A reescritura exerce grande influência no destino dos textos. Lefevere aponta que a obra de um autor passa a exercer maior influência

[7] [Independentemente de eles produzirem traduções, histórias literárias ou adaptações compactas, livros de referências, antologias, crítica, ou edições, reescritores adaptam, manipulam, em certa medida, os originais com os quais eles trabalham, normalmente para tentar harmonizá-los com o dominante, ou com uma das correntes poetológicas e ideológicas dominantes de se tempo. Novamente, isso pode ser mais óbvio em sociedades totalitárias, mas "comunidades interpretativas" diferentes que existem em sociedades mais abertas irão influenciar a produção de reescrituras de maneiras semelhantes.] (tradução nossa)

unesp

através das refrações. Segundo Lloyd (*apud* VIEIRA, 1998, p. 130), a "metáfora óptica da refração" foi introduzida por Lefevere visando descrever a transferência textual:

> A raiz óptica da metáfora já fornece um útil corretivo à imagem especular da equivalência, e os trabalhos de Lefevere apresentam diversos exemplos característicos das formas pelas quais os textos canonizados são refratados – e "conhecidos" – através de uma série de adaptações e versões dentro de um sistema cultural (...)

Os textos reescritos permitem ao leitor se inserir em um contexto que poderia lhe ser negado. Por meio da reescritura é permitido ao receptor a busca pela igualdade. A difusão desses textos é a própria abertura do conhecimento para qualquer indivíduo (criança, jovem, adulto), permitindo que qualquer público interaja com a tessitura textual.

A reescritura de uma obra literária a um público jovem ou a qualquer público diferente do pensamento original do autor, representa o original para a maioria das pessoas que são expostas apenas tangencialmente à literatura. É através da reescritura (tradução e refrações críticas como introduções, notas, historiografia e antologias) que uma obra literária produzida fora de um sistema assume seu lugar no novo sistema.

Os livros que ainda perduram no gosto das crianças e dos jovens, vieram do passado e hoje são considerados "clássicos" da literatura infantil e juvenil. Entre eles incluem-se as muitas traduções, adaptações e reescrituras de obras universais para adultos, cujos heróis continuam fascinando o público jovem. Como é o caso do Rei Artur, dos heróis da mitologia grega e D. Quixote.

A literatura para crianças e jovens desempenha uma gigantesca tarefa na difusão dos valores, ideais, padrões morais, modelos de comportamento e tabus a serem respeitados, que caracterizam cada sociedade ou grupo comunitário e que vêm conduzindo a Humanidade em seu longo processo de evolução. Para Lefevere (1992, p. 1), o leitor do mundo cotidiano atual não é exposto à literatura como ela foi escrita, mas como ela foi reescrita por leitores profissionais.

unesp

Podemos considerar um texto reescrito quando ele surge de outros e dá condições para que os leitores se deleitem com o prazer de sua leitura e compreensão. Se focarmos nossos olhos no leitor jovem, perceberemos que a sua formação está intimamente ligada ao processo de recriação de textos. O nosso jovem leitor é presenteado com magníficas recriações que permitem o acesso ao mundo fantástico da literatura, afirmando o que Jorge Luis Borges aponta, ao dizer que a escritura somente deve existir para a alegria do leitor. Mais do que qualquer aspecto que seja dado à literatura infanto-juvenil, essa literatura se define pelo seu público, e só lhe é possível dar essa oportunidade de igualdade frente ao leitor adulto por meio do processo de recriação.

1.1.3. O leitor no centro do processo de recriação

> *A maturidade do homem consiste em haver encontrado a seriedade que tinha no jogo quando era criança.*
>
> *Nietzsche*

As narrativas são os símbolos da capacidade do homem de criar. Desde sempre o homem narrou. Dotado da possibilidade de contar histórias, o homem conseguiu sair da condição de ser primitivo para se tornar agente de sua própria história. Dessa forma, ele ingressa na linguagem pela sua aptidão de simbolização que o transportará à dimensão do outro e da cultura.

O mundo simbólico viabilizará para o homem o sentido de linguagem "como ponto máximo do processo de humanização, como também tecer um fio que vai provocar a descoberta de uma realidade capaz de ser narrada e transformada" (CAVALCANTI, 2002, p. 20). A palavra como fio condutor exerce uma função de impulsionar a produção histórico-cultural. Sendo assim, é responsável pelas nossas relações com o outro.

unesp

Podemos pensar no texto literário como um ponto de interseção entre o *eu* e o *outro*, ligados pela experiência da leitura e da escuta de histórias, responsáveis pelo preenchimento de tantos vazios durante o período da infância, como também o da adulta. Vemos a literatura como uma grande metáfora da vida e do homem, representando um novo jeito de se apreender a existência e instituir novos universos. Para Joana Cavalcanti (2002, p. 13):

> Ler sempre representou uma das ligações mais significativas do ser humano com o mundo. Lendo reflete-se e presentifica-se na história. O homem, permanentemente, realizou uma leitura do mundo. Em paredes de cavernas ou em aparelhos de computação, lá está ele reproduzindo seu "estar-no-mundo" e reconhecendo-se como capaz de representação. Certamente, ler é engajamento existencial. Quando dizemos ler, nos referimos a todas as formas de leitura. Lendo, nos tornamos mais humanos e sensíveis.

O texto literário oferece condições de o leitor ingressar em um outro universo de percepção, tornando-se uma ponte entre a realidade e a construção do imaginário no texto. Por meio dele podemos nos reconduzir para fatos esquecidos, distantes de nosso campo de memória, escondidos nos recônditos acontecimentos do passado. Segundo Roland Barthes (1980, p. 18), "se, por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário".

Na literatura, portanto, encontramos a linguagem no auge de sua possibilidade, pois cada texto será único, assim como também cada leitura será única na sua possibilidade de dizer o outro do texto. Segundo Jacques Lacan (*apud* BARTHES, 1995, p. 106), "não é o homem que constitui o simbólico, mas o simbólico que constitui o homem". Quando o homem entra no mundo, entra no simbólico ao descobrir a sua própria imagem.

A criança ao se deparar com um texto, passa a captar, por meio do olhar que se projeta no outro, uma imagem sua. É essa percepção de si que Lacan chama "estado do espelho", ao encontrar no texto o seu reflexo, na busca de identificações e projeções. Dessa

unesp

forma, vemos o texto literário tanto voltado para o público mais jovem quanto para o adulto como um outro texto, e o sujeito que lê torna-se capaz de viver uma vida simbólica mais rica.

Pensando no lugar da literatura, inserimos a literatura infanto-juvenil num espaço próprio para que o seu público se depare com novas experiências. A narração de histórias pode facilitar a emergência de uma criança mais conhecedora de *si* e do *outro*, plenamente capaz de se reconhecer nos textos, como também criar outros universos a partir das portas que se abrem durante a leitura.

Na Bíblia nos deparamos com a seguinte afirmação, "No princípio era o *Verbum* e do *Verbum* se fez a ação,"ou seja, fez-se o homem, e toda sua trajetória é composta por imagens-palavra, a partir das quais o sujeito se projeta em direção do outro. A imagem que se apresenta por meio do texto literário proporciona ver/sentir a realidade de maneira mais completa, pois o processo de leitura ocorre dentro de um sentido de busca e reflexão, no qual ler significa questionar o mundo e deixar-se ser questionado por ele. Acreditamos que o leitor jovem, ao se apropriar da literatura, entra em contato com histórias de vida que vão se entrecruzar com as histórias coletivas e da humanidade.

Assim, no que diz respeito à literatura infanto-juvenil, tem-se, como aspecto fundamental, o momento de sua recepção, ou seja, essa literatura se define pelo público-leitor a que se destina e que lê as obras. Somente o leitor pode atualizar o texto do passado, bem como é chamado a tomar decisões em todos os tipos de textos. O leitor, tanto adulto como jovem, por meio de sua leitura, permite a realização do texto ao dar um sentido vital ao que não tinha vida sem a participação do leitor. O objeto estético somente se constitui com o ato participativo do leitor, é ele quem dá razão de ser ao texto.

Segundo Regina Zilberman (*apud* KHÉDE, 1986, p. 21), o reconhecimento do papel que o leitor desempenha é de extrema importância:

unesp

> O reconhecimento da importância do leitor criança no sistema de circulação da literatura infantil configura a ótica a partir da qual se torna viável a abordagem dos textos. De um lado, permite um enfoque que leve em consideração o interesse da história para a criança, o que significa simultaneamente uma ruptura com os padrões adultos que motivaram seu aparecimento – vale dizer, propicia a emergência da qualidade literária, que se mostra a partir de um foco sociológico; todavia, este se particulariza na medida em que se volta à compreensão do papel desempenhado pelo consumidor do texto, e não pelo seu produtor, já que é da decrescente influência deste que emerge a autonomia artística da obra.

Se o texto é uma rede tecida por vários fios, o construto textual está diretamente ligado ao papel do leitor quando ele contribui para a estruturação temática do texto, ou melhor, a sua atuação resultará no objeto estético que se forma a partir da relação do receptor com o texto.

A literatura infanto-juvenil, como a própria nomenclatura relata, são textos direcionados a um determinado público, o que nos leva conseqüentemente a pensar no processo de recepção do texto e, se os textos deste "gênero literário" têm como foco o leitor e a relação deste com a obra, indubitavelmente direcionamos nosso olhar para os teóricos da *Estética da Recepção*, pois foram eles, a partir da década de 1960, que revolucionaram as concepções vigentes da história da literatura.

Se voltarmos ao passado, o ato de ler, desde os seus primórdios na Antigüidade Clássica, perpassou por muitas etapas até alcançar atualmente uma função mais ativa frente ao texto, como demonstra Luiza Lobo (1992, p. 231):

> A leitura constituía-se, da Antigüidade até a Idade Média, em um exercício para uma elite erudita. Tal situação modificou-se com a descoberta da impressão e a difusão do ensino através das escolas, fatos que marcaram profundamente o Renascimento, possibilitando o saber para todos, através da capacidade de ler. A grande reviravolta aconteceu com o início da industrialização, na Europa do século XVIII, que proporcionou grande aumento das publicações, entre romances a baixo custo e jornais, contendo inclusive folhetins literários, muitas vezes republicados como livros.
> Ler deixou de ser uma atividade exclusivamente masculina no século XIX, pois as mulheres ganharam acesso ao aprendizado da leitura e à escola, tornando-se leitoras assíduas de folhetins e romances. (...) No entanto, a grande transformação, no plano da leitura, se deu a partir do advento da cultura de massa e da indústria cultural – fenômenos bem estudados nas décadas de 1930 a 1950 pela escola de Frankfurt (...)

unesp

Passando rapidamente, com a ajuda de Luiza Lobo, pelas etapas vividas pela leitura, chegamos diante de uma postura diferente perante o leitor. Ele deixa de ter uma posição passiva e começa a exercer uma função primordial no ato de leitura e, principalmente, passa a ser um elemento reestruturante na escrita da obra pelo autor. Surge a partir dessa acepção, a teoria que discutirá a questão de interação leitor-texto, a *Estética da Recepção*, que teve seu marco inicial na conferência proferida por Hans Robert Jauss na Universidade de Constança (Sul da Alemanha Ocidental), em 13 de abril de 1967, sob o título original "O que é e com que fim se estuda a história da literatura", servindo como base a uma outra conferência intitulada "A história da literatura como provocação da ciência literária". Durante as conferências, Jauss sugeriu que se mudasse o foco para o leitor ou para a recepção, e não somente sobre o autor e a produção, propondo assim:

> Desde então, a estética se concentrava no papel de apresentação da arte e a história da arte se compreendia como história das obras e de seus autores. Das funções vitais (...) da arte, passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo. Do historicismo até agora, a investigação científica da arte tem-nos incansavelmente instruído sobre a tradição das obras e de suas interpretações, sobre sua gênese objetiva e subjetiva, de modo que hoje se pode reconstruir, com mais facilidade, o lugar de uma obra de arte em seu tempo, sua originalidade em contraste com as fontes e os antecessores, mesmo até sua função ideológica, do que a experiência daqueles que, na atividade produtiva, receptiva e comunicativa, desenvolveram *in actu* a práxis histórica e social, da qual as histórias da literatura e da arte sempre nos transmitem o produto já objetivado. (JAUSS, 1979, p. 44)

A partir desse momento, a relação texto-leitor passa a constituir um caráter fundamental do fato literário, pois para Jauss a obra literária não pode ser concebida sem a participação ativa de seu leitor, recuperando a historicidade da literatura e restabelecendo a relação, rompida pelo historicismo, entre o passado e o presente.

A proposta de Jauss surgiu em oposição à visão da literatura como produção, desprezando o valor receptivo e comunicativo da obra de arte, como vinham fazendo os estruturalistas e outras correntes literárias que os sucederam, quando se preocupavam apenas com os elementos internos do texto. Assim, o teórico propõe elaborar uma teoria

unesp

estética que leve em conta a produção (*poesis*), a recepção (*aisthesis*) e a comunicação (*katharsis*) da obra de arte. Dessa forma, a estética da recepção leva em consideração o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e a reconstrução do processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos.

Jauss procura mostrar que o prazer estético, que é, ao mesmo tempo, liberação *de* e liberação *para*, realiza-se por meio das três funções anteriormente apresentadas: na *poesis* o prazer estético volta-se para a consciência produtora, visando à criação do mundo como sua própria obra; na *aisthesis* ele se equipara à consciência receptora, através da possibilidade de renovar sua recepção, tanto na realidade externa, quanto na interna; na *katarsis* através da transformação da experiência subjetiva em inter-subjetiva baseada na anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas a serem explicitadas.

Jauss defende a necessidade de um modelo teórico que se volte para os diferentes níveis de recepção, em que o espectador, ouvinte ou leitor, em épocas remotas ou atuais, podem se identificar com um herói. O autor, interessado em registrar o tipo de reação que a personagem provocou no leitor, desenvolveu uma tipologia que compreende cinco diferentes modalidades: a *associativa*, quando a representação se torna uma espécie de jogo; a *admirativa*, produzida pelo herói que corporifica um ideal; a *simpatética*, desencadeada pelo herói quando este se confunde com o homem comum; a *catártica*, própria à tragédia, tendo, pois, um fundo liberador; e por fim, a *irônica*, compreendida como um nível de recepção estética em que uma identificação previsível é apresentada ao espectador ou leitor só para ser, a seguir, ironizada ou completamente recusada. Portanto, segundo a teoria jaussiana, a personagem do Rei Artur se encaixa na *modalidade*

unesp

admirativa de recepção, que leva o leitor a tomar a personagem como modelo de um ideal de comportamento, de conduta.

O texto ficcional permite ao leitor uma manipulação nova dos conceitos e das experiências, facultando-lhe a possibilidade de envolver-se em experiências não previstas nem pela pragmática, nem pela ciência. De um modo ou de outro, todo texto promove alguma ação ou comportamento em seu receptor,

> (...) para a análise da experiência do leitor ou da "sociedade de leitores" de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção*, como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (...), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. (JAUSS, 1979, p. 49-40)

Jauss insiste sobre a natureza emancipatória da arte literária, acreditando que, de algum modo, ela subtraia o indivíduo de seu estado de solidão, ampliando suas perspectivas. Para o autor, a literatura confere uma importância social que vai muito além do papel reprodutor, ele reconhece a relação texto-leitor como uma *comunicação dialógica* em que o signo lingüístico induz o receptor a comportar-se de determinada maneira, embora reconheça também que isso é antes um convite que uma ordem, cabendo a escolha ao receptor.

Um outro teórico que estuda a recepção, Wolfgang Iser, parte da afirmação de que a leitura é uma atividade comandada pelo texto que une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Essa influência recíproca entre texto e leitor é realizada pelo processo de interação.

Iser aponta que há uma diferença na relação entre texto e leitor, pois um não se coloca face a face com o outro, como em uma relação direta entre um ser e outro. No texto,



os códigos que regulam a interação entre os indivíduos são fragmentados e precisam ser, muitas vezes, construídos durante as próprias produção e recepção dos textos.

Mesmo assim é impossível não perceber na relação entre texto e leitor uma interação diádica. "Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo da leitura" (ISER, 1979, p. 88). Na leitura, os vazios devem ser ocupados por projeções, e estas levarão a interação ao fracasso quando as projeções mútuas dos participantes não sofreram mudança alguma, ou quando as projeções do leitor se impuseram independentemente do texto. A relação entre texto e leitor só pode ter êxito mediante a mudança de leitor.

Nessa relação instalam-se, portanto, os vazios do texto que permitem ao leitor as projeções de sua interpretação sobre o que é dito e o que também não é dito. O não dito é a negação que também permite a interação entre ambos.

> Os vazios derivam da indeterminação do texto. (...) Eles indicam os segmentos do texto a serem conectados. Representam pois as "articulações do texto", pois funcionam como as "charneiras mentais" das perspectivas de representação e assim se mostram como condições para a ligação entre segmentos do texto. A medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção (...) do leitor. Assim, quando tal relação se realiza, os vazios "desaparecem". (ISER, 1979, p. 106)

A respeito da recepção, verificamos uma divergência entre a teoria de Jauss e a de Iser. Enquanto um procura o leitor ideal, ou seja, estabelecer a verdadeira recepção, o outro direciona seus estudos nas relações possíveis entre o texto e o leitor. A partir do estudo dessas duas visões que abordam a estética da recepção, observamos que a visão de Iser apresenta uma abertura maior de possibilidades entre a interação leitor-texto. Segundo Regina Zilberman (1989, p. 110):

> A valorização da experiência estética, que confere ao leitor um papel produtivo e resulta da identificação desse com o texto lido, enfatiza a idéia de que uma obra só pode ser julgada do ponto de vista do relacionamento com seu destinatário. Os valores não estão prefixados,

unesp

> o leitor não tem de reconhecer uma essência acabada que preexiste e prescinde de seu julgamento. Pela leitura ele é mobilizado a emitir um juízo, fruto de sua vivência do mundo ficcional e do conhecimento transmitido. Ignorar a experiência aí depositada equivale a negar a literatura enquanto fato social, neutralizando tudo que ela tem condições de proporcionar.

Os vazios, portanto, como conseqüências da indeterminação do texto, não têm necessidade de preenchimento, mas de combinação, pois serão o elo de ligação potencial dos segmentos do texto. À medida que o leitor se projeta nos vazios, eles desaparecem. Quando um indivíduo lê um texto, projeta uma série de imagens que se interligam durante todo o processo de leitura, mantendo com ela uma relação. Dessa forma o indivíduo se distancia de suas imagens e pode observar o que produz, compreendendo, portanto, sua seqüência de imagens, pelo fato de os vazios serem importantes para a projeção das imagens.

A obra arturiana permanece em constante intervalo, a ser preenchido por novos leitores que, mesmo em outras épocas e contextos, voltam à ficção para ali reconhecerem uma realidade a ser questionada. Efetivado esse processo, a obra se atualiza, mas o resultado depende também da postura questionadora de ambos – tanto do processo de leitura, quanto da obra, pois, se um dos dois não se dispuser ao diálogo, acontece o desinteresse e a monotonia. Sua concretização progressiva, por outro lado, é sinal principalmente de quão pouco reprodutor o texto foi, mostrando-se em condições de se adaptar a circunstâncias diversas e inusitadas.

Centrando-se, portanto, na função do leitor, esse percurso abriu caminhos para que chegássemos ao texto *O rumor da língua* (1988), de Roland Barthes, mais especificamente o capítulo "Da obra ao texto", onde encontramos inserido o ensaio "A morte do autor". Nesse texto, Barthes apresenta-nos um autor que não é mais o sujeito do discurso, deslocando para o leitor a função autoral, que deve realizar um sentido à custa da morte do autor.

unesp

Partindo do princípio de que o autor é considerado o detentor do texto, temos, portanto, segundo João Adolfo Hansen (1992, p. 11), o nome do autor como "uma identidade civil-profissional: identifica um proprietário, regula direitos autorais sobre a originalidade de seu eu exposta às apropriações diferenciadas e diferenciadoras de seu valor".

O autor, como indivíduo presente nos textos, segundo Barthes (1988, p. 66), deu abertura para que ele descobrisse "o prestígio do indivíduo ou como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'". O que também, sem dúvida nenhuma, motivou o surgimento da "pessoa do autor" foi o positivismo, como ponto de chegada da ideologia capitalista, tornando o indivíduo autor um produto.

A partir deste momento, um dos papéis do *autor* é o de preencher os manuais de literatura, os livros de biografias, os estudos dos literatos, pelo fato destes unirem a pessoa e a obra, centralizando a pessoa do autor, suas experiências, vivências, gostos, desejos com suas respectivas obras. Salientamos que o ensino de literatura no Ensino Médio segue esse tipo de estudo que relaciona vida e obra, e a mudança desta forma de estudar a literatura seria um choque tanto para professores acostumados com os manuais literários quanto para os alunos que sempre foram submetidos a este tipo de ensino da literatura. Percebemos que a mudança do enfoque dos estudos literários centralizando o texto e não a pessoa do autor seria, afinal, aceitar, segundo Barthes, que a vida imita o livro e não o contrário, pois a partir do momento em que o centro é o texto, ele passa a não ser mais nenhum tipo de imitação da vida. Neste sentido o texto tem de contribuir, de acrescentar para a vida do leitor, a trajetória, portanto passa a ser de dentro para fora e não o contrário.

No século XX, inicia-se fortemente a crítica à noção romântica do *autor-presença*. Primeiro, com o posicionamento contrário do marxismo em relação às categorias de representação, ideologia, produção, produto, apropriação e valor contradição. Segundo a

unesp

ideologia marxista, a representação autoral é situada como "posição de classe" (HANSEN, 1992, p. 12):

> Proposto o *autor* como unidade representada na contradição em que se refrata a divisão de classes nos discursos, a conceituação da autoria implica incluir os modos historicamente determinados dos produtos culturais, propondo-se "recepção" não apenas como a modelização retórico-poética do destinatário no contrato enunciativo do discurso, mas principalmente como apropriação empiricamente determinada, que ocorre como contradição de práticas assimétricas de consumo cultural que produz também a representação de *autor*.

Além dos marxistas, encontramos os formalistas, os estruturalistas e os pós-estruturalistas também contrários a idéia de um *autor-presença*. Propondo a "função", o "procedimento", a "prioridade dos elementos formais" e a "morte do autor", eles substituiram a metafísica da origem e da presença por conceitos como "estrutura, escritura, imanência do discurso, falácia intencional, intertextualidade, textualização, diferença, traço, no apagamento sistemático da representação como 'natureza', 'sujeito', 'teleologia', 'verossimilhança', etc". (HANSEN, 1992, p. 13)

Nas décadas de 1960 e 1970, a crítica literária francesa utiliza o termo *escritura* para designar uma aproximação materialista da forma, definindo o processo da produção significante e anulando o *autor* como subjetividade na obra.

É justamente contra a representação do *autor-presença* que Barthes escreveu o ensaio "A morte do autor" em 1968. No ensaio, Barthes afirma que, a partir do momento em que a escritura é iniciada, é decretada a morte do autor. Ou seja, ele propõe que a escritura, como destruição de toda origem, também destrói toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

> Sem dúvida sempre foi assim: desde que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa. (1988, p. 66)

unesp

Segundo Barthes, o autor é dado como o passado de seu próprio texto, numa relação de antecedência semelhante à de pai e filho. Ele aponta também que, com a morte do autor, o que passa a valer é a *performance*, ou melhor, o domínio do código narrativo, o narrado.

Portanto, ao apresentarmos a reescritura com um papel primordial para a difusão da cultura, verificamos a sua importância dentro da teoria de Barthes, pois será por meio dela que ocorrerá a "morte do autor", ou melhor, o autor não morre, ele vai acabar se multiplicando via reescritura. Segundo André Lefevere (1992, p. 5):

> *In the past, as in the present, rewriters created images of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature. These images existed side by side with the realities they competed with, but the images always tended to reach more people than the corresponding realities did, and they most certainly do so now.*[8]

A literatura, portanto, é tecida tanto pela participação de textos quanto pela participação de pessoas que exercem a função de recebê-los como a de reescrevê-los, já que essas contribuições serão responsáveis pela sobrevivência e reafirmação dos autores e obras que possivelmente cairiam no esquecimento e não teriam seus lugares reservados no cânone. Por exemplo, é o que acontece com os textos sobre a lenda do rei bretão, que sobrevivem a mais de mil anos pela contribuição dada por todos esses fatores que trabalham juntos e proporcionam a eles uma nova face que pode tanto surgir com um semblante mais sério nos textos direcionados aos adultos como um semblante mais terno e divertido ao se apresentarem às crianças. A lenda arturiana se renovará sempre que for reescrita e será eternizada sempre quando um leitor se propuser a lê-la.

Partindo das palavras de Barthes, para quem um texto é "um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original:

---

[8] [No passado, assim como no presente, os que produziam reescrituras criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiram juntas com as realidades com as quais competiam, mas essas imagens sempre tenderam a atingir mais pessoas do que as realidades correspondentes, e certamente continuam a fazê-lo.] (tradução nossa)

unesp

o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura" (1988, p. 68-69), afastamos daqui o papel do autor como sendo um "Autor-Deus", enfocando a *performance* narrativa que se manterá viva por meio da leitura, ou seja, de seus leitores. Pretendemos mostrar textos vindos dos primórdios da Idade Média, sendo recriados até a nossa época dando a eles a oportunidade de estarem vivos em *The Seeing Stone*, de Kevin Crossley-Holland, pois segundo Barthes (1988, p. 70), "sem leitores, não há textos".

Segunda Parte

Do homem ao mito: o percurso da figura do Rei Artur

O homem ... mercê a seu poder de recordar, acumula seu próprio passado, o possui e o aproveita. O homem não é nunca um primeiro homem: começa desde logo a existir sobre certa altitude de pretérito amontoado. Este é o tesouro único do homem, seu privilégio e sua marca. E a riqueza menor desse tesouro consiste no que dele pareça acertado e digno de conservar-se: o importante é a memória dos erros, que nos permite não cometer os mesmos sempre. O verdadeiro tesouro do homem é o tesouro dos seus erros, a larga experiência vital decantada gota a gota em milênios.

Ortega y Gasset

unesp

2. Origem da tradição arturiana: da oralidade à escrita

> *Há aquelas histórias que se fixam em nossa memória de tal forma que nos obrigam a recontá-las. Às vezes, ao recontar, alteramos um pouco o relato ou o modo de contar para impressionar nosso ouvinte. Quando isso acontece, já não estamos apenas repetindo o que vimos ou ouvimos, mas recriando, com um pouco de imaginação e um pouco de ficção.*
>
> *Irene Machado*

A faculdade humana de reter na memória o que é enunciado pela voz já representou, para as civilizações que não conheciam a escrita, a mais alta tecnologia de preservação da cultura e a única fonte de aquisição e transmissão do conhecimento. Por isso as formas orais têm um peso decisivo na cultura, principalmente quando é da oralidade que surge a narrativa, "no palco da história da representação da narrativa, assiste-se a uma transmutação progressiva: uma forma dando lugar à outra, voluntariamente, até o extremo, quando o cantador cede a cena ao escriba, no momento em que apaga a voz da tradição oral e a tradição escrita assume, definitivamente, o seu papel" (MOTTA, 1998, p. 126).

Uma das características mais importantes da narrativa literária, partindo de seu aprendizado com a tradição oral, foi a possibilidade de a história se transformar cada vez em que é contada. O ato da fala nunca é repetitivo, e, devido a isso, é muito difícil contar a mesma história exatamente da mesma maneira. Assim sendo, uma mesma história pode gerar muitas narrativas diferentes.

É evidente que o livro, por exemplo, é mais preciso nesse sentido. Porém, ele enfrenta um sério problema que a literatura oral desconhece: a linguagem escrita envelhece com o tempo. Os termos, as expressões e o modo de contar de uma época não servem para outra. E esta é uma ameaça séria à sobrevivência da narrativa literária.

Contudo, existem aquelas histórias tão antigas quanto os homens, que sobreviveram porque foram contadas, recontadas e reescritas infinitas vezes, passando de uma geração a

unesp

outra com a mesma vivacidade. O que garante a sobrevivência de muitas narrativas, no decorrer dos tempos, é exatamente a capacidade que o homem tem de ouvir, conservar na memória e repetir a seu modo, usando a linguagem e os recursos da sua época.

Assim, a oralidade permite conferir um valor mítico à história contada e recontada. Ela procura realizar uma espécie de "releitura" possível da "história verdadeira". Ela está nas origens dos manuscritos e dos textos mais modernos. Ela está na memória e nos falares, é atemporal, não envelhece. Daí surge a trajetória da palavra falada para a palavra escrita, dentro da produção de textos arturianos. Na lenda do Rei Artur, a tradição oral e a tradição escrita caminham juntas na construção do lendário rei bretão.

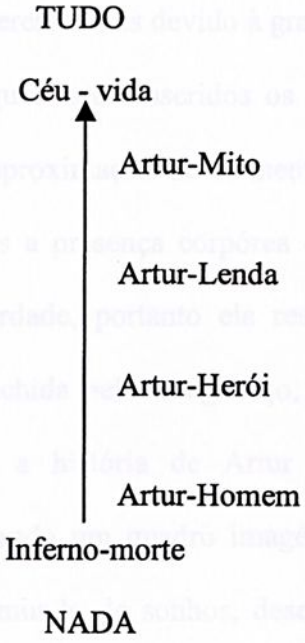
2.1. Reflexões teóricas sobre lenda e mito

O MYTHO é o nada que é tudo(...)
Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade...
E a fecundai-a decorre.

Fernando Pessoa

Partindo dessa transição da palavra, passamos a apresentar o percurso de Artur através dos tempos. Desde a oralidade até o advento da escrita, a figura do rei bretão passou por várias mudanças, e nesse caminhar encontramos três momentos: o primeiro, quando Artur era conhecido como guerreiro, personificação do homem forte e corajoso; o segundo, quando suas façanhas passaram a ser contadas e cantadas por todos os lugares da Europa, em uma mistura de fatos históricos e fictícios que originou a lenda; e o terceiro e último está relacionado ao papel folclórico de Artur, aproximando-se do mito. A partir daí favorecemo-nos, à luz da teoria de Frye (1973), apresentar o seguinte traçado:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18



Partindo de Frye, ao remontar a construção das narrativas, percebemos que estas oferecem ao homem lidar com duas imagens dicotômicas já introduzidas pelo esquema anterior, as quais representam os seus desejos e os seus medos, ou seja, o céu como imagem principal da sua vontade e o inferno, a imagem contra qualquer desejo do homem. Para ele em termos de narração, "o mito é a imitação das ações que raiam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites" (1973, p. 141). O autor desvincula a generalização ao atingir este plano mais elevado, ou melhor, nem todos os homens nasceram para alcançarem este mundo dos desejos realizados. Aponta três maneiras de como está organizado o mito na literatura. Inicialmente apresenta o mito *não deslocado*, direcionado aos deuses e demônios e, conseqüentemente, apresenta aqueles dois mundos, um do desejável e o outro do indesejável. Para Frye, esses mundos identificam-se freqüentemente com os céus e infernos das religiões contemporâneas de tal literatura. Depois, apresenta a tendência *romanesca*, a qual trabalha com *padrões míticos implícitos*. Por fim, a última, que é denominada tendência do *realismo* (termo que o autor repudia), a qual enfatiza o conteúdo e a representação e não a forma.

A história romanesca, a qual nos interessa mais devido à grande abertura que obteve durante a Idade Média, período este no qual estão inseridos os "textos arturianos", é a forma literária que melhor representa a aproximação do homem na realização de seus desejos, embora não exista em seus textos a presença corpórea de deuses. Este tipo de história não apresenta vínculo com a verdade, portanto ela realiza o desejo tanto da personagem quanto do leitor. Ela é preenchida pelo imaginário, pelo maravilhoso, pelo sobrenatural. Os romances que relatam a história de Artur possivelmente buscam apresentar os feitos deste grande rei pintando um quadro imagético, próximo ao ideal. Resgatam tradições e as processam num mundo de sonhos, desejados por todos que se deleitam com as leituras dos textos considerados romanescos.

Dessa forma, partimos do princípio de que a figura arturiana desdobra-se em dois eixos: o horizontal (lenda) e o vertical (mito). O primeiro, após observação dos romances sobre a história de Artur, está relacionado ao envolvimento da narrativa, ou seja, aquilo que se desenrola como história; o segundo, está relacionado ao aprofundamento antropológico.

A figura de Artur é construída a partir deste fio mítico que os seus criadores tanto quiseram vincular à sua trajetória. Com o passar dos tempos moldaram um personagem ao mesmo tempo real, mas fruto da imaginação coletiva. A instância fantástica é a chave mestra abrindo e norteando os tortuosos caminhos deste labirinto que é a história do rei bretão. Segundo Mello (1992, p. 10), na *Matéria da Bretanha* nos deparamos com "um afastamento quase que total da realidade, tanto ambiental quanto temático, em proveito do maravilhoso, do inverossímil, do impossível".

No início do traçado deparamos com um Artur-homem, comum, próximo do humano Acima dele o Artur-herói, impulsionado por grandes virtudes e coragem. Mais acima o Artur-lendário, criado pela imaginação dos povos, envolto em feitos maravilhosos, inserido em um mundo histórico com um tom de magia. No alto, próximo ao divino, tem-se

unesp

o Artur-mítico, enaltecido pelas massas e imortalizado por gerações, próximo ao seu desejo. Segundo Jean-Pierre Foucher (*apud* CHRÉTIEN DE TROYES, 1991, p. 13) "a lembrança muito presente do Artur histórico, enaltecido pela imaginação heróica, logo deu origem ao Artur mitológico (...)".

É a partir, portanto, da oralidade que a figura de Artur começou a ser construída e sair do seu estado de homem comum para ser denominada como lenda, pois esta nada mais é que uma narrativa vinda da tradição oral, com o objetivo de explicar fatos e fenômenos para os quais não existem explicações precisas. Segundo Bayard (1957, p. 12), a lenda é um "conto no qual a ação maravilhosa se localiza com exatidão; os personagens são precisos e definidos. As ações se fundamentam em fatos históricos conhecidos e tudo se parece desenrolar de maneira positiva. Freqüentemente a história é deformada pela imaginação popular". Assim, a lenda apresenta uma relação direta com o momento histórico do povo que a cria. Nesse sentido, as lendas nos fornecem um caminho simples para os fatos culturais de uma civilização. O herói, elemento construído por fatos históricos e imaginários, é um retrato dos desejos, aspirações de um povo, que os guiará ao caminho das realizações destes sonhos.

A lenda não é meramente história de mágicos, fadas, bruxas e duendes, mas é a representação da história da humanidade conduzida por um fio imagético, que para Bayard (1957, p. 12), torna-se "mais verdadeira do que a história, devido à quantidade de ensinamentos humanos". Este mundo retratado de forma "ilusória" carrega consigo uma finalidade, uma verdade universal, que muitas vezes preenche os vazios do nosso mundo "real", ou seja, encaminha-se para a própria abolição da realidade:

> O homem infeliz torna-se poderoso. A pastora [sic], bela e incompreendida, desposa um príncipe encantado; o sapatinho perdido, emblema de sua beleza, é cultuado na Índia (...) as princesas terão liberdade e o rei será passivo. O subconsciente criou uma "supercompensação" para os nossos sentimentos de inferioridade.

unesp

Enquanto narrativa, a lenda está constituída por ação, personagens, espaço e tempo, porém, com especificidades que a distingue de outros gêneros. Tânia dos Santos (1999, p. 16) apresenta estas distinções em quatro partes:

> (...) a presença da ação maravilhosa manifestada através de algum componente mágico que situará a lenda fora da esfera do natural; a restrição a determinados espaços, possíveis de identificar; a existência de personagens com perfis bem definidos, também identificáveis; e, por fim, a recuperação do elemento histórico legitimado da existência da narrativa no seu meio de manifestação e, ao mesmo tempo, seu fio condutor, identificável do ponto de vista de sua articulação, por menor, ou mais contraditória que seja, com a história. Por outro lado, o elemento histórico que incorpora aparece revestido de alterações na forma e no conteúdo, que o tornam irreconhecível como efetivamente acontecido, pois será resultado da apropriação que opera a imaginação popular sobre o fenômeno narrado.

Perceberemos que, a partir deste ponto, o que eram histórias contadas se consolidou em vários manuscritos que se tornaram referências para os posteriores até chegarmos aos nossos tempos. A lenda arturiana passará por um processo constitutivo, em que foram inseridos tantos aspectos históricos quanto fictícios, acrescendo mais ainda este caráter lendário. Partindo das quatro premissas, verificamos o quão inserido está a figura de Artur dentro de uma das principais lendas universais.

O Artur lendário é o que está mais próximo da literatura e das recriações textuais e cinematográficas, pois é a lenda que nos apresenta sua história, suas personagens, lugares a atos heróicos. Assim, optamos pelo rei lendário, porque é a figura arturiana como lenda que Kevin Crossley-Holland recriou para a atualidade. Daí o título do presente trabalho e o resgate do termo lenda em todo o nosso texto. Porém, mesmo resgatando o Artur lendário, é importante apresentar a trajetória do Rei até a chegada de sua imagem mítica.

Para Malinowski (1988, p. 104), o mito é um elemento essencial para a civilização humana, que desempenha um papel importante na cultura primitiva, porque enaltece a crença dos povos. Seguindo por este caminho Mircea Eliade (1972, p. 12) aponta que:

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> (...) o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros têrmos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento (...). É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser.

Enquanto narrativa que conta fatos passados, o mito procura responder às questões mais profundas relacionadas às origens, ao destino e às "realidades" que podem ser comprovadas como verdadeiras pela própria existência das coisas criadas.

O mito vive no momento de sua narração, independente da época narrada. Assim, ele gira em torno de um passado, de um presente e de um futuro. É a própria representação, para o homem arcaico, da origem relacionada com o seu modo de existir. Para este homem das sociedades arcaicas é essencial conhecer os seus mitos, porque são eles as respostas para explicar o Mundo. Para Eliade, além de saber "como as coisas vieram à existência", é importante também saber "onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem" (1972, p. 18).

Para as sociedades arcaicas pode-se dizer que o mito (ELIADE, 1972, p. 22):

1. constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais;
2. que essa História seja considerada absolutamente *verdadeira* (porque se refere a realidades) e *sagrada* (porque é a obra de Entes Sobrenaturais);
3. que o mito se refira sempre a uma "criação", contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos;
4. que, conhecendo o mito, conhece-se a "origem" das coisas, chegando-se, conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento "exterior", "abstrato", mas de um conhecimento que é "vivido ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação;
5. que de uma maneira ou de outra, "vive-se" o mito, no sentido de que se é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados.

Portanto, o mito é a reprodução, por meio da presença do sobrenatural, do comportamento do homem. Refere-se a "fatos verídicos" comprovados pela própria existência das coisas criadas: do mundo, do homem, da morte.

unesp

Assim, diferente da lenda, na qual a narrativa sofria a ação do imaginário, mas que se fixara como documento histórico sobre um passado cultural, o mito se constitui na mais rica experiência de explicação do mundo e dos homens, onde a fonte elementar é a lenda, pois a narrativa procura recompor o passado distante como função de sustentar o presente.

O mito pode ser confundido com a própria história; pode-se desenvolver em epopéia; pode até explicar ritos da religião. O mito nunca deixa de ser a valorização do irracional e do imaginário.

Tanto para Freud quanto para Jung, o mito é um produto do inconsciente, onde se origina, se processa, se realiza. Para Freud, as idéias são impulsos fortes que são expressadas por meio de símbolos e projeções. Para Jung, o inconsciente também é um mosaico de recordações sobre a história pessoal, mas difere-se de Freud, quando concebe a existência de arquétipos que formariam o inconsciente coletivo. Para Melietínski (1998, p. 20):

> Jung entendia por arquétipos basicamente certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto.

Diferente de Freud, que apresenta um caráter alegórico dos arquétipos, Jung e alguns de seus seguidores, como por exemplo, Joseph Campbell, consideram os arquétipos em seu caráter metafórico, símbolos plurívocos, e não signos.

Northop Frye (1973, p. 141) apresenta o mito como "a intenção das ações que raiam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites". A mudança de mito originário remonta um esquema arquetípico por meio de um jogo entre realidade e possibilidades, que definirá as funções novas do "mito literário". Este modifica a tradição oral, mas lhe confere o prestígio da continuidade, de constante renovação.

unesp

O mito do rei bretão é prova incontestável disso, pois perpassou séculos sendo reescrito e retomado em diferentes gêneros – inicialmente motivado por aspectos políticos e ideológicos para mais tarde se destacar como valor artístico e cultural – apresentando uma dinamicidade sem perder o seu fio condutor que é a oralidade. A escrita passa a ter a função de resgatar o passado, tornando-o acessível hoje e sempre. Para entender melhor a razão que motivou diversos escritores reescreverem a lenda arturiana, apresentamos a opinião do estudioso Paul Doherty, que traduz de maneira clara e eficaz a nossa própria:

> Mas por que Artur – chefe de fronteira ou rei mítico – continuaria a fascinar tanta gente? Cada era que passa tem recontado a lenda arturiana, incorporando a ela seus próprios valores. Sem modificar os acontecimentos principais da vida do rei, tão claros e definidos depois de tantas narrativas, os autores de cada período fornecem razões e propósitos significativos para suas próprias épocas. Por motivos que nunca saberemos com certeza, o Artur histórico chamou a atenção de seus contemporâneos e das gerações seguintes. Bardos errantes, trovadores e escritores de crônicas históricas embelezaram sua legenda. Conseqüentemente, o Rei Artur e sua corte foram se tornando um verdadeiro ímã para todas as fábulas maravilhosas de seu tempo. Assim, Artur continuou sobrevivendo ao longo dos séculos, estimulando a imaginação dos poetas e cronistas, ao mesmo tempo, que era transformado na encarnação dos sonhos e das lutas de todos aqueles que viam nele o governante e o homem ideal. (1987, p. 90)

Melietinski (1987, p. 310) apresenta o processo de desenvolvimento literário do mito:

> O ritualístico e o sagrado são substituídos pela magia; ocorre o enfraquecimento da fé na autenticidade dos "acontecimentos" míticos; o desenvolvimento da invenção consciente, a perda da concretude etnográfica; a substituição dos heróis míticos por homens comuns; a inserção dos aliados e dos objetos mágicos, a substituição do tempo mítico pelo tempo indefinido da fábula e o foco das histórias deixam de se dirigir aos destinos coletivos e recai sobre os individuais; os destinos cósmicos cedem lugar para os sociais, fato ao qual está relacionado o surgimento de uma série de novos temas e algumas limitações estruturais.

Com muita freqüência, a história de Artur e sua lenda coexistiram em um mesmo texto, favorecendo circunstâncias onde a personagem mítica dominasse a sua correspondente histórica. Porém, desde os textos mais antigos sobre o rei bretão, a figura lendária se sobressaiu. Segundo Paul Doherty (1987, p. 33):

unesp

> Desde a primeira referência ao rei guerreiro, no *Gododdin*, até os poemas galeses posteriores – que já o apresentavam com uma corte e muito súditos –, a lenda cresceu, com certeza, enraizada nos fatos, mas também embelezada por acontecimentos mágicos e fabulosos. E foi essa beleza que fez o nome de Artur viver muito mais do que seria esperado para um mero chefe de fronteira, um guerreiro de legiões distantes dos centros de civilização.

Essa presença marcante de Artur, que é resultado de um caminho longo e repleto de feitos heróicos e maravilhosos, lembra-nos uma frase de Thomas Malory (1998, p. 517), quando ele escreve em latim *Hic iacet Arthurus, rex quondam, rexque futurus*, na parte que narra a morte do rei Artur, expressando a imensidão da lenda arturiana, pois demonstra a força da tradição ao afirmar que Artur foi e sempre será rei. Também em Crossley-Holland está presente esta afirmação, destacando o caráter eterno da figura de Artur. Para Antonio Furtado (2003, p. 10), "se a história não lhe dá, ao rei Artur, a exatidão do real, o mito, envolvendo as duas pontas imprecisas da sua vida e aventura, inscreve-o no tempo áureo, ucrônico, utópico e, por isso mesmo, *eutópico*, ou seja o lugar que é bom para o leitor, o que agrada, ainda que o seu maravilhoso seja por demais inverossímil na atualidade".

Essa qualidade messiânica de Artur, nascido da volta de Cristo, firma essa imagem lendária. Ou melhor, as fábulas, o mágico e o mítico aparecem mais freqüentemente que os fatos históricos, que predominavam nos primeiros textos sobre o rei bretão. Assim, o Artur da história vai sendo substituído pelo Artur da lenda. Portanto, os textos que tratam da figura arturiana foram moldando-a, por meio de uma diversa presença de elementos imaginários, resultado de um repertório folclórico: por exemplo, encontramos constantemente florestas encantadas, fadas, poções mágicas, seres fantásticos permeando o construto narrativo da história de Artur e de seus cavaleiros.

Enfim, a presença dessa "transformação" da imagem de Artur, está na existência dos vários textos que englobam a figura do rei e que passam a ser conhecidos como

unesp

Matéria da Bretanha, considerada "um marco de enorme importância na cultura da civilização ocidental" (MEGALE, 2001, p. 27).

2.2. Textos medievais que deram conformação à figura de Artur

> *Em toda a vasta extensão do império cristão, em que lugar não se difundiu a fama e não se tornou familiar o nome de Artur, o bretão?*
>
> *Alain de Lille*

A literatura arturiana é formada por um conjunto de obras que tratam do Rei Artur, dos cavaleiros da Távola Redonda e de suas mulheres, que também pode ser conhecida pelo designativo genérico de *Matéria da Bretanha*. Textos compostos tanto em verso quanto em prosa apresentam temas e personagens de procedência histórica ou lendária criados muitas vezes por seus autores ou vindos de tradições mais velhas e obscuras. Segundo José Roberto Mello (1992, p. 14), "é muito difícil distinguir nesse material as respectivas contribuições individuais dos autores e os dados procedentes de antigas lendas, como também identificam claramente as origens e a evolução destas".

Devido o grande número de escritos arturianos existentes é muito difícil encontrar qualquer fio luminoso referente ao aspecto fidedigno sobre determinados fatos e personagens da historiografia arturiana. O terreno movediço em que se encontra a lenda causa a incessante busca entre historiadores e literatos a fim de encontrar o término, o desvendamento da obscuridade em que está instalada a figura do Rei Artur e de seus companheiros.

Antes de iniciarmos nosso caminhar pelos textos da *Matéria,* é importante comentar sobre a longa discussão da veracidade da existência do rei bretão. Desde a Idade Média a incongruência de opiniões referente a este fato fixou-se de forma tão marcante que se

encaminhou até a atualidade. Alguns eram céticos quanto à sua existência, acreditando ser pura fantasia de contadores de histórias. Outros desejam crer na existência do rei, apontando pistas e buscando vestígios sobre a verdadeira história de Artur. Uma das mais famosas pistas sobre a existência da lenda é, primeiramente, o possível túmulo de Artur e Genevra[1] em Glastonbury.

Durante o reinado do rei Henrique II (1154-1189) foram realizadas buscas sobre a existência do rei bretão, pois naquela época surgiram rumores de que em Glastonbury se encontrava o lugar de repouso eterno de Artur, ou seja, a lendária ilha de Avalon. Seguindo as ordens do rei, os monges da Abadia de Glastonbury iniciaram a busca do túmulo, mas somente após a morte de Henrique II e o incêndio da abadia em 1184 foi encontrada uma tumba. Um dos monges que estava presente na época da descoberta descreveu-a assim:

> Dez palmos abaixo, os escavadores encontraram uma placa de pedra e uma cruz indicativa com a inscrição HIC IACET SEPULTUS INCLITUS REX ARTURIUS IN INSULA AVALONIA (aqui jaz o ilustre Rei Artur, na ilha de Avalon). Treze palmos abaixo desses objetos, descobriram um grande caixão feito de tronco de carvalho, enterrado no solo com uma ligeira inclinação. Dentro dele estava o esqueleto de um homem alto com o crânio avariado e também alguns ossos mais finos com uma mecha de cabelo louro, presumivelmente os restos da rainha de Artur. (*apud* DOHERTY, 1987, p. 85-86)

É importante salientar que esses túmulos não são vestígios da presença física de Artur, pois já é sabido que os túmulos de Glastonbury são um "faz-de-conta", o que mostra justamente um vestígio do mito e a sua importância na época. Tanto é verdade que mais adiante, praticamente um século depois deste primeiro relato, o monge Adam de Domerham fala sobre a visita do rei Eduardo I (1272-1307) e da rainha Eleonora de Castela a Glastonbury:

---

[1] Há um grande número de grafias que apresentam os nomes das personagens que fazem parte do ciclo arturiano. Por encontrarmos os nomes em diversas línguas, optamos na utilização dos nomes próprios em português, quando não estivermos fazendo referência aos personagens da lenda arturiana inseridos no livro em inglês *The Seeing Stone*. Dessa forma, apropriamos-nos da grafia difundida por Heitor Megale em muitas de suas obras. No caso, teríamos Genevra ao invés de Guinevere (entre outras grafias), Persival ao invés de Perceval, Morderete ao invés de Mordred, Uter ao invés de Uther, entre outros nomes.

> O Lord Edward...com sua consorte, a Lady Eleanor, veio a Glastonbury...para celebrar a Páscoa...Na terça-feira seguinte...ao anoitecer, a sepultura do famoso Rei Artur foi aberta para o senhor rei. Ali, em dois caixões pintados com suas imagens e armas, foram encontrados, separados, o esqueleto do referido rei e da rainha, cada um em seu próprio caixão, depois de tê-los envolvido em caríssimos tecidos de seda. Quando estavam sendo lacrados, decidiu-se que o túmulo seria colocado bem defronte ao altarmor, após a remoção das cabeças para a veneração popular. (*apud* DOHERTY, 1987, p. 86)

Apesar da destruição quase por completa da abadia durante a Reforma do século XVI, em 1931 encontraram vestígios de um segundo túmulo, porém os esqueletos relatados pelo monge Domerham nunca foram encontrados. Outra possível marca da presença de Artur e de seus cavaleiros está relacionada a uma mesa de cinco metros e meio de diâmetro, conservada no castelo de Winchester aludindo à Távola Redonda, onde se sentavam o rei, a rainha e aproximadamente 150 cavaleiros. Um outro vestígio de Artur é o castelo de Tintagel, na Cornualha, que foi erguido no alto de um penhasco e mais tarde transformado em monastério. Acredita-se que o rei bretão tenha sido concebido ali por Igerne e Uter Pendragão. Sob o castelo existe uma enorme caverna, que é conhecida como a "Caverna de Merlim".

Em um antigo poema galês chamado "Os versos das tumbas dos guerreiros", encontram-se enumerados os últimos lugares de descanso da maioria dos deuses e semideuses britânicos. Como Artur foi inicialmente considerado um deus pela população galesa, conseqüentemente acreditava-se na existência de sua tumba, porém nunca foi descoberta e esse fato revelou-nos uma frase que se tornou famosa: "Nada sabido o pensamento – uma tumba para Artur" ou também "Desconhecida é a tumba de Artur" (SQUIRE, 2003, p. 268).

Existem outras centenas de "locais arturianos", os quais, segundo Doherty, são conhecidas como "Disco de Artur", "Forno e Cadeira de Artur", "Salão de Artur", "Cama de Artur" e o "Campo de Caça de Artur". Existe uma lenda encontrada no *Livro de*

unesp

Aneurin, no *Livro de Taliesin* e no *Livro negro de Carmarthen,* que apresenta a ida do rei para a constelação da Ursa Maior, conhecida pelos gauleses como "Carro de Artur". O trecho que se segue faz parte de *Taliesin*, que lamentavelmente está muito obscuro, mas compreensível na construção de Artur e de seu carro (navio):

> Louvarei o Soberano e supremo Senhor da terra,
> Que estendeu seu domínio sobre o litoral do mundo.
> Sólida era a prisão de Gweir, em Caer Sidi,
> Total o rancor de Pwyll e Pryderi:
> Ninguém antes dele nela entrou.
> A pesada corrente azul prendia firmemente o jovem,
> E diante dos despojos de Annwn ele contou tristemente,
> E desde então até o juízo ele continuará sendo um bardo
> Fomos lá em número que encheria Prydwen três vezes;
> Com exceção de sete, nenhum retornou de Caer Sidi.
>
> (...)Não sou eu candidato à fama, para ser ouvido a cantar em Caer
> Pedryvan, quatro vezes seguidas?
> A primeira notícia do caldeirão, quando foi divulgada?
> Fui gentilmente aquecido pelo sopro de nove donzelas.
> Não é o caldeirão do chefe de Annwn? Como ele é?
> É orlado de pérolas na sua borda.
> Não cozinhará o alimento de um covarde ou de um renegado.
> Uma espada flamejante será erguida para ele, e deixada na mão de
> Lleminawg.
> Quando fomos com Artur – trabalho esplêndido! –
> Com exceção de sete, nenhum retornou de Caer Vedwyd.
>
> (...)Além de Caer Wydir, eles não viram a proeza de Artur;
> Três centenas guardavam as muralhas;
> Era difícil falar com o atalaia deles.
> Fomos com Artur em número para encher Prydwen três vezes;
> Com exceção de sete, nenhum retornou de Caer Golud (...) (*apud* SQUIRE, 2003, p. 254).

Destacamos uma famosa lenda surgida entre os povos galeses: o último refúgio dos bretões, referente a uma caverna onde se encontram adormecidos o Rei Artur e seus cavaleiros. De acordo com esta lenda, eles permanecerão mergulhados no sono até que ouçam o chamado para a luta.

Já que a verdadeira existência de Artur nunca foi comprovada devido à falta de documentos, podemos iniciar nossa trajetória partindo primeiramente da tradição oral sobre a *Matéria da Bretanha*, que advém de origem celta, e muito de sua tradição se perdeu pelo

unesp

caminho. Os celtas se fixaram nas Ilhas Britânicas por volta de 2000 a.C., trazendo com eles a sua cultura e a arte de se fazer armas de bronze. Os celtas não constituíam uma nação única, mas um grupo de tribos independentes. Cada uma apresentava hierarquia social própria, onde se distinguiam a aristocracia, os escravos e os druidas, uma classe social herdeira e guardiã das tradições religiosas.

A lenda arturiana surgiu primeiro entre os bretões, uma população de origem celta. Os celtas habitavam diversas áreas da Europa Ocidental desde a Pré-História, e mais tarde foram dominados por outros inimigos, prevalecendo principalmente nas ilhas. Viviam em tribos rivais entre si, sendo comandados por um chefe ou rei.

A história do Rei Artur começará a ser contada primeiramente no País de Gales por volta do ano 600 d.C., quando um bardo, poeta entre os celtas e os gálios, começa a narrar as façanhas de um guerreiro valente, que foi morto há pouco tempo. Ao detalhar as proezas do seu herói, o poeta admite que ele não foi o melhor de todos: "Mas ele não foi Artur" (*apud* DOHERTY, 1987, p. 9), em um dos versos do *Gododdin*, um poema épico colocado em forma escrita no final do século VI. Embora esta simples frase não forneça muita informação, podem ser extraídas algumas conclusões dessa referência histórica. Por exemplo, ao citar Artur como referência, a simples menção do seu nome já era suficiente para despertar no público a lembrança dos fatos heróicos de Artur[2]. A frase também deixa claro que Artur não foi famoso apenas por ter sido um rei, mas também por ter sido um guerreiro e, por fim, na época em que o poema estava sendo cantado, Artur já era uma figura exemplar para todos os outros guerreiros e, provavelmente, deve ter vivido antes do

[2] Neste momento, não podemos esquecer que neste ano houve o lançamento mundial do filme *Arthur*, que foi baseado em estudos arqueológicos divulgados em documentário da BBC, supostamente traçando um perfil histórico de Artur. O fato mais surpreendente é a divulgação do filme que diz claramente que ele conseguiu desvendar os mistérios sobre a existência de Artur, dando um ponto final para o assunto. Na realidade, isso não é verdade, não houve ainda nenhum tipo de comprovação exata da existência do rei bretão.

unesp

ano 600, mas não muito antes disso, de modo que sua memória ainda estava viva na mente do poeta e do seu público.

A história arturiana seguiu rumo primeiramente à pequena Bretanha, onde uma tribo adotou Artur como o seu líder. Muitos heróis entraram para o romance francês com nomes grafados à maneira bretã, resquício dos narradores bretões que percorriam toda a Europa divulgando a *Matéria da Bretanha*. Dessa forma, isso explica o surgimento de várias outras versões sobre o rei bretão.

A principal coletânea escrita das histórias contadas pelos bretões é conhecida como *Mabinogion* ou os *Quatro Ramos do Mabinogi*, um conjunto de narrativas de origem galesa que mantém tradições da mitologia celta. Para Heitor Megale (2001, p. 29), "os textos chegaram até nós mutilados e com intrincados problemas de autenticidade. É difícil saber quais seriam os contos primitivos, quais os tardios". A sua primeira versão completa, constituída com onze contos compilados por várias pessoas, encontra-se no *Livro vermelho de Hergest* (século XIV). As versões mais antigas da prosa e da poesia medieval celta aparecem no *Livro branco de Rhydderch,* de 1325. Segundo Orlando Amorim (2002, p. 12), "certos pesquisadores acreditam que esses contos foram compostos entre 1100 e 1250; há também aqueles que os consideram posteriores aos romances de Chrétien de Troyes, o que significa dizer que foram escritos depois do estabelecimento da Literatura Arturiana". Na realidade, o que se sabe é que as narrativas orais galesas foram, muitas vezes, transformadas pelos escribas, responsáveis por essas duas versões. Há relatos em que as personagens que participam do mundo arturiano aparecem em "estado embrionário", já que *Mab* significa criança, na língua irlandesa.

Em um estudo sobre os registros literários celtas, Matthew Arnold relata o seguinte:

> (...) ao ler *Mabinogion* é como evidentemente o contador de histórias medieval está espoliando uma Antigüidade da qual ele não possui plenamente o segredo: ele é como um camponês construindo sua cabana no sítio de Halicarmano ou Éfeso; ele constrói, mas o

unesp

> que constrói está cheio de materiais cuja história não conhece ou conhece meramente por uma vaga tradição: pedras 'não desta construção', mas de uma arquitetura mais velha, mais grandiosa, mais engenhosa, mais majestosa (...) os heróis não são personagens medievais: eles pertencem a um mundo mais antigo (*apud* SQUIRE, 2003, p. 25).

As histórias dos celtas eram transmitidas oralmente e, como vimos, transferidas para a escrita, em diversas compilações. A literatura arturiana em sua grande parte foi cantada por menestréis vindos das regiões ocidentais, e são eles os grandes contribuintes para a difusão da lenda do rei bretão. Com relação às fontes célticas, seus manuscritos surgiram muito depois da época do rei Artur, o que impossibilitou o uso desses escritos como fontes às histórias arturianas. Para Mello (1992, p. 18), "tanto a transmissão oral, como as transcrições implicam alterações, criando-se assim um problema adicional, o de separar o núcleo primitivo das estórias das adições e influências posteriores".

Efetivamente, a aparição de Artur se deu quando chegou ao fim a dominação romana da Bretanha com Máximo e com a queda do Império Romano no século V. Os bretões passaram a ser atacados pelos antigos inimigos e por outros povos que vinham do Mar do Norte, frísios e jutos, mais conhecidos pelo termo genérico de saxões, os quais conseguiram tomar definitivamente a Bretanha no século VI.

Artur surge, a partir deste momento, dominado pelas invasões dos povos bárbaros, como um símbolo de resistência ligado a um desejo de unificação que nunca existiu na Bretanha após a sua dominação pelos saxões. Por isso, de acordo com a lenda, um dia ele voltaria para unir todos os bretões contra os invasores. De todos os episódios, a Batalha de Badon "foi o que assinalou a grandeza dessa resistência, pois ali os bretões conseguiram represar a maré anglo-saxônica" (DOHERTY, 1987, p. 23) e Artur foi escolhido como marco da luta contra o invasor e a defesa da própria identidade cultural.

A *Matéria da Bretanha* é basicamente constituída por historiadores em língua latina – que deram um caráter não-ficcional para a figura de Artur – e dos primeiros escritores

unesp

franceses que penetraram no imaginário da Idade Média. Para Antonio Furtado (2003, p. 15), há três momentos do Rei Artur:

> (...) um *pré-histórico*, que vai do seu nascimento no século VI ao século VIII, período em que seu nome ainda não aparece entre os historiadores; um *proto-histórico*, a partir de 800, quando as batalhas e façanhas do passado lhe são atribuídas; e o propriamente *histórico*, depois da obra de Geoffrey de Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, aparecida em 1136, a qual, pouco tempo depois (1155), graças ao sucesso que teve, foi adaptada em verso francês por um clérigo de nome Wace (...) Com ele e com a obra de Chrétien de Troyes (os cinco livros escritos entre 1170 e 1185) e com os lais da poetisa Maria da França (...) as narrativas do ciclo arturiano se confundem com a literatura francesa e se espalham por toda a Europa (...)

Dessa forma, partindo dessa tripartição, apresentamos os textos que estão inseridos a partir do segundo momento, salientando que o terceiro abrange principalmente os textos que dialogam com *The Seeing Stone.*

Saltando para o segundo momento, *proto-histórico*, Artur parece ter surgido na Batalha de Badon, porém a existência desta batalha foi citada inicialmente nos escritos de um monge e historiador galês do século VI chamado Gildas, que escreveu em latim um livro que continha história e sermão, denominado *De excidio et conquestu Britanniae* [Sobre a ruína e a lamentação da Bretanha], por volta de 540 d.C., apenas algumas décadas depois da batalha, que, ao contrário de muitos outros pesquisadores, não insere Artur como comandante das forças bretãs em Badon. Assim, ele não acreditava que a vitória somente foi conseguida a partir de um único homem e acaba afirmando que Ambrosius liderou os guerreiros em diversas batalhas que culminou na colina de Badon, dando indícios que Ambrosius seria responsável por essa vitória.

Segundo Gildas, o seu livro era um texto de "lamentação", no qual busca apresentar as reclamações diante dos desastres sofridos pelo povo bretão nas mãos dos invasores anglo-saxões.

unesp

Outro texto que pertence a esse momento é *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* [História eclesiástica do povo inglês], de 731, escrita pelo Venerável Beda, "um monge beneditino de formação latina e espantosa erudição, que passou grande parte de sua vida na Nortúmbria (um dos reinos anglo-saxões)" (AMORIM, 2002, p. 13). O monge, partindo de Gildas, faz também referência à batalha do Monte Badon, registrando a grande vitória bretã e a bondade de Ambrósio Aureliano, chefe romano.

A figura de Artur, como grande líder em Badon, se deu por meio de Nennius, um clérigo bretão, em sua obra *Historia Britonum* [História dos Bretões]. Artur teria sido um *dux bellorum* [comandante militar] que venceu várias batalhas contra os inimigos, sendo a mais importante a Batalha do Monte Badon. De acordo com Nennius, o famoso rei guerreiro lutou contra os saxões "*cum regibus Britonum, sed ipse dux erat bellorum*", isto é, lutou "junto com os reis bretões, mas foi ele o líder das batalhas" (BRUNEL, 1997, p. 31).

Nennius inclui em sua obra[3] um capítulo intitulado *Arthuriana,* em que são atribuídas doze batalhas vitoriosas aos bretões comandadas por um certo Artur:

> Naquele tempo, os saxões cresciam em número e se espalhavam por sobre a Bretanha. Morto Hengist, seu filho Octha transferiu-se das regiões setentrionais da ilha para Kent, e dele se originaram os reis de Kent. Então lutava Artur contra eles, naqueles dias, ao lado dos reis dos bretões, mas ele próprio não era rei, mas chefe militar. A primeira batalha foi na foz do rio chamado Glein. A segunda, a terceira, a quarta e a quinta junto a outro rio chamado Dubglas, no país de Linnius. A sexta batalha foi junto ao rio chamado Bassas. A sétima batalha foi na floresta de Celidon, ou seja, Cat Coit Celidon. A oitava batalha foi no castelo de Guinnion, quando Artur trazia a imagem de Santa Maria sempre virgem sobre os ombros e os pagãos foram postos em fuga naquele dia, e grande morticínio recaiu sobre eles pela virtude de nosso Senhor Jesus Cristo e pela virtude de Santa Maria virgem sua mãe. A nona batalha foi travada na Cidade das Legiões. A décima batalha foi travada na margem do rio chamado Tribuit. A undécima batalha foi efetuada no monte chamado Agned. A duodécima batalha foi no monte Badon, na qual morreram em um dia 960 homens, em uma investida de Artur; e ninguém os abateu senão apenas ele. E em todas as batalhas saiu vencedor. E os inimigos, enquanto eram vencidos em todas as batalhas, pediam auxílio à Germânia e se multiplicavam sem cessar. E faziam vir reis da Germânia para reinar sobre eles até o tempo em que reinou Ida, que era filho de Eobba. Foi este o primeiro rei na Beórnica, ou seja, Berneich [Bretanha]. (*apud* FURTADO, 1995, p. 19)

[3] Alguns historiadores afirmam que a *Historia Britonum* é o trabalho de diversos compiladores.

unesp

Nennius conta a história também de Vortigern (Guorthigirn, como era grafado antigamente) e o estímulo que ele deu aos saxões: conta a *Historia* que três navios vindos da Germânia chegaram às Ilhas Britânicas comandados por Hengist e Horsa. Vortigern entrega-lhes a ilha de Thanet e promete ajudar os saxões em suas principais necessidades, com a condição de que lutassem contra seus inimigos. Mas como o número de saxões crescia, Hengist percebeu a fraqueza dos bretões e passou a ter mais poder nas ilhas.

Relata-se também a história da descoberta feita por Vortigern de um menino clarividente, chamado Ambrosius,[4] cuja mãe confessa ter sido ele gerado por um íncubo. Esse menino diz que o castelo que Vortigern se esforça tanto para construir não ficará em pé e avisa-lhe para drenar o poço que o encontrará debaixo de suas fundações. Assim que for esvaziado, nele se descobrirão dois dragões: um vermelho e outro branco, que lutarão entre si. O menino prediz a vitória saxônica sobre os bretões.

Outras referências a Artur podem ser encontradas em três documentos posteriores à obra de Nennius. O primeiro é conhecido como *Annales Cambriae* [Anais da Câmbria – Gales], escrito por um monge desconhecido, por volta do ano 950 d.C., onde Artur aparece em somente duas batalhas, a do monte Badon e a de Camlann, esta não pertencendo às doze batalhas de Nennius. Com o tempo os *Annales* foram anexados à *Historia Britonum*.

As outras duas referências, que também fazem parte da *Historia*, são denominadas *Genealogias galesas do século X*, as quais apresentam a árvore genealógica de Artur e onde está de modo explícito que Artur era bretão; e a outra *De mirabilibus Britanniae* [Sobre as maravilhas da Bretanha], um texto repleto de raridades geológicas e outras curiosidades sobre a ilha e que apresenta também a figura de Artur. Outros três relatos serão encontrados

[4] Para Faral, Ambrosius (Ambrósio) é a mesma personagem que Gildas cita como Ambrósio Aureliano, mas que em Nennius apresenta um caráter místico. Futuramente, no decorrer da lenda, Ambrósio voltará ser apenas humano, e as faculdades divinas passaram para a figura de Merlim.

unesp

em Geoffrey de Monmouth em sua *Historia Regum Britanniae,* escrita entre 1135 e 1138, a qual apresenta Artur como um rei cristão invencível.

A partir deste ponto, inicia-se o terceiro momento, *histórico*, logo após a conquista dos normandos sobre a Britânia, em 1066, quando marca um dos maiores momentos de mudança na história inglesa. Os normandos foram responsáveis por consideráveis mudanças culturais e administrativas nas ilhas. Por exemplo, tornaram o francês a língua oficial da nobreza e da corte, o feudalismo acabou substituindo o velho sistema anglo-saxão de governo, e castelos de pedra, bastante usados na Europa continental, começaram a fazer parte da paisagem inglesa.

Durante estas transformações, Geoffrey de Monmouth, membro de uma família normanda que tomou parte na invasão da Britânia e depois se estabeleceu em Gales, coletou histórias sobre Artur e compilou-as em um único trabalho intitulado *Historia Regum Britanniae* [História dos Reis da Britânia] no século XII.

O primeiro rei a ser citado na obra é Brutus, neto de Enéias (fundador lendário de Roma, que é descrito por Virgílio na *Eneida*), mesclando desde o início da narrativa história e ficção. Pulando uma longa lista de reis, chegamos ao reinado de Vortigern, que assumiu o trono da Bretanha após a morte do rei Constantino. Vortigern deseja se aliar aos saxões, mas acaba sendo atacado por eles e por dois filhos de Constantino chamados Aurélio e Uter. Com o intuito de se defender dos vários ataques, ele segue o conselho de seus magos construindo um castelo sobre um alto monte, porém, misteriosamente, a torre do castelo não apresenta firmeza e cai. Novamente os magos dão mais um conselho ao rei dizendo a esse para procurar imediatamente um menino sem pai e retirar do jovem um pouco de seu sangue para ser espalhado sobre as pedras do alicerce da torre. Os homens enviados por Vortigern encontram o pequeno Merlim, neto do rei da Demécia (a mãe encontra-se em um convento e o pai é desconhecido). Tanto Merlim quanto a mãe são

unesp

convocados pelo rei. A mãe passa a contar a história do nascimento de Merlim, quando um dos magos do rei interrompe a narrativa afirmando que o menino foi gerado pelo demônio. Em seguida é dito ao menino o motivo dele ter sido levado ao rei e, no mesmo instante, Merlim revela o mistério que esconde a construção da torre dizendo que embaixo do monte há um poço onde vivem dois dragões, sendo um branco (interpretado como a cor dos saxões) e o outro vermelho (interpretado como a cor dos bretões). Merlim profetiza a vitória do dragão branco, indicando a própria vitória dos saxões em cima de Vortigern, a sua morte ao ser queimado na torre, a morte do líder dos saxões (Hengist), a coroação de Ambrósio e a sucessão de Uter Pendragão.

Na apresentação do reinado de Vortigern, Geoffrey de Monmouth resgata a narrativa de Nennius ampliando-a até alcançar o reinado de Uter, que se tornou rei após a vitória sobre os escotos. A sua coroação aconteceu durante as festividades de Páscoa, quando conheceu Igerne, esposa do duque da Cornualha. Percebendo a movimentação do rei ao rondar sua esposa, Gorlois sai da corte às escondidas, o que deixa Uter furioso. O Duque opta por deixar Igerne no castelo Tintagel, posteriormente sitiado por Uter. Loucamente apaixonado pela duquesa, o rei pede ajuda a Merlim e este, apiedado pelo sofrimento de Uter, faz um encantamento de transmutação, a partir do qual o rei teria as feições do Duque. Dessa forma, o rei consegue entrar no castelo de Tintagel, acompanhado por Merlim e Urfino, também transmutados, e consegue ter uma noite com Igerne. Enquanto isso acontecia, Gorlois foi morto pelos homens de Uter. O rei toma Tintagel para si e se casa com Igerne, que já tinha uma filha com o Duque chamada Ana e, após aquela misteriosa noite de amor, nasce Artur. Algum tempo depois, o rei fica muito doente e mais tarde é envenenado pelos saxões.

Portanto, após a morte de Uter, Artur, com quinze anos, é coroado rei. Imediatamente passa a lutar contra os invasores: anglos, saxões, pictos e escotos.

unesp

Descrevendo o rei nas batalhas (para Nennius houve doze, para Geoffrey de Monmouth somente três), o autor relata:

> Artur usava um gibão de couro digno de tão grande rei. Na cabeça um elmo de ouro com uma crista esculpida na forma de um dragão e diante de seus ombros um escudo circular chamado Pridwen, no qual estava pintada uma imagem da Abençoada Maria, Mãe de Deus, emblema que o forçava a estar sempre pensando nela. Cingia sua espada inigualável, chamada Caliburn, forjada na ilha de Avalon. Uma lança chamada Ron adornava sua mão direita: longa, larga na lâmina e sedenta em entrar em ação (*apud* DOHERTY, 1987, p. 51).

Após atingir a vitória perante os invasores, Artur se casa com Ganhumara (Genevra), herdeira de uma nobre família romana. Depois de doze anos de plena paz em sua corte na "Cidade das Legiões", Artur invade a Noruega, a Gália (atual França) e a Dinamarca. Mais tarde decide instalar-se em Caerleon e coroa-se rei. Ainda durante a festa que perdurou três dias, chegam doze homens enviados de Roma com uma carta do imperador romano Lucius, exigindo o pagamento de tributos. O rei bretão fica indignado e diz que são os romanos, por terem se apossado de terras legítimas durante séculos, que deveriam lhe pagar os tributos. Artur e outros chefes caminham em direção à Roma com o intuito de atingir o objetivo. Depois de algumas aventuras, como resgatar Helena, sobrinha do duque Hoel, das mãos de um gigante, Artur é avisado que seu sobrinho Morderete havia se auto-proclamado rei e também estava vivendo em adultério com Genevra. Imediatamente Artur retorna e persegue Morderete até a última batalha em Kamblan (Camlann), até conseguir matá-lo, porém nesta batalha muito dos homens do rei morrem e Artur é gravemente ferido e levado para a ilha de Avalon para ser tratado.

Em 1135, havia um novo Artur diante do mundo: um soldado profissional, rei coroado, famoso por sua generosidade, seu exemplo cavalheiresco, estabelecido em uma corte, não em um anônimo reino fantástico, mas na real cidade de Caerleon-on-Usk. Alguém que presidia torneios em seu país e que, no exterior, em vez de tomar parte em ridículas aventuras em contos populares, realizava conquistas fantásticas, anexando a

unesp

Escócia, a Irlanda, a Noruega, a Dinamarca e a Gália, e que só foi chamado de volta durante o ataque a Roma devido a uma insurreição traiçoeira em seu país. O sucesso obtido pela *Historia Regum Britanniae* é quase tão interessante quanto a própria história de que se trata. Seus duzentos manuscritos já eram conhecidos antes do fim do século XII na França, Espanha, Itália, Polônia e Bizâncio.

Geoffrey de Monmouth usa livremente suas fontes (Gildas e Nennius, principalmente) sem se preocupar em ser fiel ou respeitar o conteúdo das mesmas. O texto pretendia valorizar o glorioso passado dos bretões, identificando-os aos normandos, os quais se apresentavam como continuadores da linhagem bretã através de seu mais nobre representante, Artur. Geoffrey de Monmouth foi o precursor da narrativa sobre o nascimento de Artur, embora não saibamos assegurar se criou um mito ou se usou alguma lenda conhecida. De acordo com o autor, estas foram as circunstâncias: "o nonagésimo rei bretão, Uther Pendragron, depois de ver Ygerne (Igraine), a jovem e bela mulher de Gorlois, duque da Cornualha, numa festa de Páscoa, tomou-se de apaixonado desejo. 'Estou desesperadamente apaixonado por Ygerne', diz Uther, 'e se não puder tê-la, estou convencido de que terei um colapso físico'". (*apud* DOHERTY, 1987, p. 49)

Geoffrey de Monmouth introduz um novo e importantíssimo personagem para ajudar Uter: o mago Merlim. A origem de Merlim é marcada pelos poemas dos bardos galeses e no profeta Myrddin (origem da forma latinizada *Merlinus*), muito conhecido na região ocidental do país durante os reinados de Ambrosius e Vortigern. Porém, o autor transforma a figura de Merlim ao lhe atribuir poderes mágicos, introduzindo o elemento prodigioso na fábula arturiana.

O poderio de Artur na obra é tão grande que ele simbolicamente derrota o soberano francês ao vencer em combate singular Frollo, um tribuno romano, governador da Gália que o havia desafiado. Os normandos procuraram assim, tanto agradar a população local,

os bretões, ao abraçar um de seus mitos mais caros, e ao mesmo tempo, fazer frente à monarquia francesa.

A *Historia Regum Britanniae* teve grande influência em sua época. Foi logo traduzida para o francês e o inglês. Através dessas traduções para os idiomas populares, a lenda de Artur pôde ser lida por pessoas que conheciam apenas sua língua nativa.

Visando ampliar o caráter da obra, Henrique II, que, após o casamento com Leonor da Aquitânia (ex-esposa de Luís VII da França), aumentou ainda mais seus feudos no território francês, mandou logo que a obra fosse traduzida em versos para o vernáculo, pelo poeta normando Robert Wace, o *Roman de Brut* (1155), para que fosse lida e vista como um modelo em sua corte.

Wace (*apud* CHRÉTIEN DE TROYES, 1991, p. 11) relata em seus poemas as grandes festas ocorridas na corte do rei Artur, as quais eram muito esperadas por membros ilustres da Europa da época:

> Não havia um só escocês, um só bretão, francês, normando nem angevino, tão pouco flamengo, borgonhês ou loreno, nem um único cavaleiro do Oriente ou do Ocidente que não considerasse obrigado a aparecer na corte de Artur. Quem procurava Glória e Renome para ele se dirigia com certeza, tanto para formar juízo sobre a cortesia de Artur como para admirar seus Estados, conhecer seus barões e receber ricos presentes. Os pobres amavam-no, os ricos honravam-no. Os reis estrangeiros o invejavam e temiam. Receavam que ele chegasse a conquistar o mundo inteiro e a arrebatar-lhes a coroa.

Na versão traduzida por Wace (*apud* CHRÉTIEN DE TROYES, 1991, p. 11) nos deparamos com duas novas referências da lenda arturiana. Neste texto, aparece pela primeira vez a Távola Redonda, em torno da qual Artur e seus cavaleiros se reuniam para compartilharem seus feitos:

> Sentados ao redor dessa mesa nas ocasiões importantes da corte plena, todos os cavaleiros eram iguais, independentemente de posição social ou título. Todos eram servidos à mesa da mesma maneira. Nenhum podia gabar-se de ocupar um lugar honroso que o vizinho. Dentre eles não havia primeiro nem último.

unesp

E também pela primeira vez se faz menção ao retorno de Artur, o dia milagroso em que o rei retornará de Avalon para governar novamente a Britânia. Na tradição celta, Avalon era uma terra feliz, onde cresciam as "maçãs da imortalidade", porque o nome Avalon significa "ilha das maçãs". A maçã é um elemento altamente simbólico, a qual simboliza o conhecimento, o que confere o caráter de imortalidade. Artur é considerado o rei imortal, o rei que foi e sempre será. Assim, a maçã representaria essa imortalidade.

Observamos que Wace segue basicamente a obra de Geoffrey de Monmouth até a chegada de Artur no trono, o que se aproxima ao que Geoffrey de Monmouth também realizou com a *Historia Britonum*, no processo de *amplificatio*. Segundo Orlando Amorim (2002, p. 40), "entre as modificações introduzidas por Wace, as adições são as mais numerosas e importantes; as lacunas e as variantes são poucas e de importância relativa". O teórico argumenta que, de Geoffrey de Monmouth a Wace, houve um acréscimo de 10% na parte dedicada a Artur. No *Brut* encontramos forte influência mítica, pois não se preocupa com relatos históricos e sim na apresentação das personagens e do enredo, o que prevalece é a imagem lendária de Artur. Enfim, Wace resgata a *Historia* principalmente na narrativa que apresenta a ida de Artur a Avalon e o seu eterno retorno, além de caracterizar a história do rei bretão já ao encontro do caráter religioso.

Por sua vez, Wace foi traduzido para o inglês pelo padre Layamon, o qual quase duplicou a extensão do texto original. Como todos os que já haviam escrito sobre Artur, Layamon também acrescentou detalhes não encontrados em nenhuma outra parte. Ele acrescenta o episódio das fadas que carregam o rei em um barco mágico, para morar na ilha encantada de Avalon com sua meia-irmã, a fada Morgana, que posteriormente passou a se inserir em muitos outros textos da literatura arturiana.

A obra de Geoffrey de Monmouth não diz, no entanto, se Artur algum dia retornará, como afirmava Robert Wace. A conquista dos bretões é vista no seu livro como um castigo



divino. Com o domínio saxão, uma série de calamidades se abate sobre o país, como a peste e a fome. O último rei bretão, Cadwallader, refugia-se na Armórica, e recebe de um anjo um aviso para se dirigir ao papa de Roma, onde morre. A ressurreição dos bretões é prometida para um dia no futuro, graças à fé cristã.

Não por acaso o final da obra de Geoffrey de Monmouth é ambíguo. Não sabemos se, após a luta mortal contra o sobrinho-usurpador do trono, Morderete, e depois do ferimento mortal, Artur retornará um dia para salvar os bretões ou não. Os novos dominadores queriam provar aos bretões que Artur não voltaria mais e que eles governariam a ilha indefinidamente. É importante observar que o mito arturiano serviu aos interesses de vários grupos durante o período medieval.

No século XII, Maria da França compõe os *Lais*, peças literárias criadas por harpistas. Sob muitos aspectos, os harpistas deram continuidade à obra poética dos bardos. Para Jean–Pierre Foucher (*apud* CHRÉTIEN DE TROYES, 1991, p. 13), "histórias tradicionais, episódios fantásticos e misteriosos e, sobretudo, episódios de amor foram contados pelos harpistas em forma de lais formados de versos regulares e curtos". Há a apresentação de personagens da literatura arturiana, às vezes, mais centralizada nas figuras de Tristão e Isolda.

Não existem registros concretos sobre a figura da autora, pois três obras dessa época foram encontradas assinadas por Marias também vindas da França. A nossa Maria está inserida no que hoje conhecemos como literatura anglo-normanda, ou seja, escritores nascidos na Inglaterra que utilizaram em suas obras o francês da Normandia.

Para compor o romance Maria da França escreveu doze textos compostos entre os anos de 1160 e 1170, provavelmente na corte de Henrique II. Segundo Amorim (2002, p. 48), "a coletânea atribuída a Maria da França é dedicada a um 'nobre rei' (...), que parece ser seguramente o duque normando e rei da Inglaterra". Desses doze, apenas dois fazem

unesp

referência à lenda: *Chèvrefeuille* (Madressilva) e o *Lanval*. O primeiro centra-se na história de amor entre Tristão e Isolda, apesar de não citar o nome da rainha, e insere o casal em um ambiente repleto de plantas entrelaçadas, lugar recorrente dos encontros amorosos na época medieval. O segundo trata das façanhas do cavaleiro que dá nome ao lai regido na estrutura de um conto de fadas, em que encontramos a presença de uma fada unindo-se a um mortal, mas impondo-lhe tarefas. Aqui, presenciamos um traço importante da lenda arturiana, quando o herói, para alcançar um grau superior ao do homem comum, deve passar por muitas provações, como acontece com muitos dos cavaleiros da Távola Redonda.

No final do século XII, um poeta francês, Chrétien de Troyes, escreveu romances sobre a corte do rei Artur: *Érec et Énide* [Eric e Enide] de 1165 a 1170, *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion* [Ivã ou Cavaleiro do Leão] de 1176 a 1181, *Lancelot* ou *Le Chevalier à la Charrette* [Lancelote ou Cavaleiro da Charrete] também de 1176 a 1181 e *Perceval* ou *Le Conte dou Graal* [Persival ou o Conto do Graal] de 1180 a 1183, nos quais a figura do rei Artur passa a ser representada em segundo plano, valorizando-se, assim, a busca de aventuras pelos nobres. Essas obras difundiram a idéia da cortesia, isto é, a aplicação de um código específico de comportamento entre os membros da nobreza, originado inicialmente nas cortes feudais. As qualidades cortesãs eram a lealdade, fidelidade, bondade, doçura, alegria, largueza, glória e renome. Pressupunha a riqueza e desprezava a avareza e o lucro.

No primeiro romance, *Érec et Énide* [Eric e Enide], o autor resgata um costume antigo, que é a caçada ao Cervo Branco. Artur retoma o hábito dessa caçada, apesar de Galvão ser contrário a ela, pois, devido ao fato de o ganhador poder beijar qualquer donzela, pode propiciar disputas. No decorrer da caçada, Genevra é insultada por um cavaleiro e como Erec estava próximo começa a persegui-lo. A caçada termina e todos ficam esperando o retorno de Erec para dar continuidade à prova do beijo. Erec, na busca

pelo cavaleiro, chega a uma cidade e conhece Enide, pela qual se apaixona. Em seguida, encontra o cavaleiro, vence-o e volta à corte de Artur com Enide. Rei Artur decide a data do casamento do novo casal para o Pentecostes. Casa-se e vive uma vida conjugal intensa, fazendo com que se esqueça de suas obrigações cavaleirescas, daí iniciam-se comentários negativos sobre Erec. Por fim, ele retoma os atos heróicos juntamente com sua amada e retoma a sua fama de grande cavaleiro.

No segundo romance, *Yvain* ou *Le Chevalier au Lion* [Ivã ou Cavaleiro do Leão], a personagem principal, o cavaleiro Ivã, vence uma disputa travada com um cavaleiro negro e acaba se apaixonando pela viúva chamada Laudine. Casam-se e o cavaleiro retorna à corte de Artur para dar continuidade a suas aventuras. Depois de muito tempo preocupado com as façanhas heróicas, se esquece de voltar para sua esposa, que o repudia, deixando-o completamente louco, mas felizmente é salvo por fadas. O seu nome relacionado a um leão se deu quando Ivã salva-o de uma serpente. Daí por diante, o leão sempre o seguia, ajudando-o muitas vezes em combate. Laudine permite sua volta.

No terceiro romance, *Le chevalie de la charrette* [Lancelote ou Cavaleiro da Charrete], um cavaleiro desconhecido desafia o rei e seus cavaleiros em uma disputa em troca da rainha. Quéia (senescal) pede ao rei para disputar e Artur autoriza. Infelizmente o homem de Artur perde e o cavaleiro leva a rainha com ele. Galvão se propõe a buscar a rainha. No decorrer de sua viagem, depara-se com um cavaleiro anônimo (Lancelote), que resolve ajudá-lo na empreitada. A narrativa se prolonga em várias aventuras, quando Lancelote é forçado a ser transportado em uma charrete, na qual somente os impuros e condenados eram expostos à fúria da população. Depois, Lancelote e Galvão teriam de passar por duas pontes, a Ponte da Espada e a Ponte sob a Água, respectivamente. Felizmente, os dois chegam ao reino de Gorre, onde encontraram o cavaleiro que era conhecido como Méléagant, filho do rei Bandemaguz. Lancelote vence-o e o rei pede pela

unesp

vida do filho. A rainha ignora Lancelote pelo fato de ele ter subido na charrete, somente depois de muitas provas vencidas, a rainha o aprova novamente. Lancelote acaba sendo pego de surpresa por Méléagant, ficando preso na torre até a chegada do dia de revanche. A rainha, então, é levada por Galvão para a corte. No dia do combate, a irmã de Méléagant solta Lancelote. Ele vence a disputa.

No quarto e último romance, *Perceval* ou *Le Conte dou Graal* [Persival ou o Conto do Graal], encontramos a história de Persival, que se inicia na juventude do cavaleiro, quando ainda vivia com a mãe e esta o mantinha recluso no castelo, temendo que o filho tivesse o mesmo fim que o pai. Durante uma caçada, Persival se depara com três cavaleiros, que passam a eles o conceito de cavalaria. Totalmente influenciado e entusiasmado com a fala dos cavaleiros, parte para a corte de Artur com o intuito de se armar cavaleiro. Antes de sua chegada na corte, um cavaleiro vermelho rouba a taça da rainha, Persival jura buscá-la. Ele encontra o cavaleiro e mata-o. A partir deste momento, Persival passa por muitas aventuras, destacando-se a ida ao castelo do Graal e aventuras decorrentes deste primeiro fato. Esta narrativa não foi finalizada por Chrétien de Troyes, mas por escritores que deram continuidade a sua narrativa.

Durante a narrativa dos romances, Chrétien de Troyes introduz Camelot, cidade e castelo lendários de Artur, em cuja corte se reuniam nobres, cavaleiros e castas damas, um lugar de banquetes e torneios. O tema mais comum de Chrétien de Troyes são os problemas decorrentes do amor humano. Talvez sua mais famosa história a esse respeito seja o romance de Lancelote e Genevra. O autor foi influenciado pelo chamado "amor cavalheiresco", uma parte do código de costumes dos cavaleiros medievais.

O autor francês, como verdadeiro poeta, recriou o seu tema; além da inserção da moral cortês, enriqueceu a sua narrativa com a análise psicológica. Para Vera Harvey (*apud* CHRÉTIEN DE TROYES, 1994, p. 17), Chrétien de Troyes "penetra no íntimo dos

personagens descrevendo suas dúvidas, anseios e desejos, mostrando-os como verdadeiros seres humanos, capazes de fraquezas e cedendo aos impulsos do coração e da carne".

O sucessor imediato de Chrétien de Troyes é Robert de Boron, um cavaleiro ou clérigo originário da Borgonha que inaugurou um pequeno ciclo em verso entre 1191 e 1212. Ele escreveu um *Livre dou Graal* [Livro do Graal] que apresenta dois poemas narrando a história do Graal: *Joseph d'Arimathie* ou *Le Roman de l'Estoire dou Graal* [José de Armatéia ou Romance da Estória do Graal], e *L'estoire de Merlin* [A estória de Merlim]. Em dois manuscritos que sobreviveram, a versão em prosa dos poemas de Robert de Boron é seguida da vida de Persival, *Didot-Perceval* [Persival]. Nesta trilogia, Robert de Boron insere o reinado de Artur em um contexto fortemente religioso.

Na primeira parte da trilogia, *Joseph d'Arimathie* ou *Le Roman de l'Estoire dou Graal* [José de Arimatéia ou Romance da Estória do Graal], encontramos a história do homem que foi responsável por colocar o corpo de Cristo no túmulo, José de Arimatéia. Ao realizar isso, José recolheu no cálice da última ceia gotas do sangue de Jesus. Mais tarde, José permaneceu preso por muitos anos e foi visitado por Jesus. Só foi libertado quando o imperador Vespasiano curou-se de lepra. Ao ser solto, José cria a mesa do Graal e quando já velho, entrega a guarda do cálice a Bron, seu cunhado, que mais tarde seguiria para a Inglaterra com seus filhos.

Na segunda parte, *L'estoire de Merlin* [A estória de Merlim], o autor aponta a personagem de Merlim como sendo fundamental para a lenda arturiana e no estabelecimento do cristianismo nas ilhas britânicas. Encontramos nesta narrativa resquícios de Geoffrey de Monmouth e Wace, porém Robert de Boron centra-se na trajetória de Merlim, desde o seu nascimento (filho de um diabo e de uma moça virgem) até o seu crescimento vinculado ao lado bom de sua genealogia, sendo abençoado por Jesus com o poder de ver o futuro.

unesp

Na terceira parte, *Didot-Perceval* [Persival], encontramos a narrativa da demanda do santo Graal, apresentando Persival como o cavaleiro eleito para encontrar o cálice.

No século XIII, por volta de 1220, na França, ocorre o processo de prosificação dos romances arturianos apresentando um caráter cíclico, ou seja, são textos que se encontram organizados em uma seqüência com o intuito de dar forma definida à lenda. Outro fato essencial, que esclarece melhor o abandono do verso em favor da prosa é o fator religioso. Apenas os textos em latim ou traduzidos do latim eram registrados em prosa, portanto, a partir da inserção do cristianismo na lenda arturiana e, conseqüentemente, o profundo caráter religioso, deu abertura para a transformação dos textos em verso em prosa.

Entre 1215 e 1230, encontramos a *Vulgata* – atribuída à Walter Map e mais adiante aos monges cistercienses, responsáveis pela compilação dos textos – a primeira prosificação do ciclo arturiano e a versão em prosa mais reconhecida como autêntica. Ela está dividida em cinco romances. O primeiro romance é denominado *L'estoire del Saint Graal* [A Estória do Santo Graal], que tem como base o *Joseph* [José] em prosa de Robert de Boron, a qual narrará a ida de Arimatéia com o cálice sagrado contendo o sangue de Cristo às Ilhas Britânicas. O segundo romance é intitulado *L'estoire de Merlin* [A Estória de Merlim] também derivada do *Merlin* [Merlim] de Robert de Boron, onde a narrativa será acrescida com características míticas. O terceiro romance é conhecido como *Le Livre de Lancelot del Lac* ou *Lancelot en Prose* [O Livro de Lancelote do Lago ou Lancelote em Prosa], que apresenta a trajetória da personagem Lancelote, por meio de uma adaptação em prosa do *Le Chevalier de la charrette* [O cavaleiro da charrete], de Chrétien de Troyes. O quarto romance é denominado *La queste del saint Graal* [A demanda do santo Graal] que centraliza a narrativa na figura de Galaaz na sua busca do Graal, juntamente com os outros dois cavaleiros dignos, Persival e Boorz. O último romance é intitulado *La mort le roi Artu* [A morte do rei Artur], no qual, após a narração da demanda, Artur trava uma batalha



sangrenta com seu filho Morderete, culminando na morte dos dois e a vinda da barca para levar Artur para Avalon.

O primeiro romance, *L'estoire del Saint Graal* [A Estória do Santo Graal], recria abundantemente o *Joseph* de Robert de Boron. Nesta narrativa encontramos a origem do cálice, e o recolhimento do sangue de Jesus por José de Arimatéia. Depois ele é preso por quarenta e três anos, mais tarde é solto e carrega o Graal até Sarras. Em seguida entrega o cálice a seu filho Josefes e, mais para frente, confia o Graal a Alano, que se tornará o primeiro rei Pescador.

O segundo romance, *L'estoire de Merlin* [A Estória de Merlim], apresenta um Merlim mágico, apontado como elemento essencial para a lenda arturiana, principalmente quando coloca a retirada da espada da pedra como privilégio do rei eleito. Aqui Merlim influencia na construção da Távola Redonda e a cavalaria torna-se mais mítica, ao contrário do que estava acontecendo. A narrativa finaliza com o sumiço do mago, responsabilidade de Viviane, grande amor de Merlim.

No terceiro romance, *Le Livre de Lancelot del Lac* ou *Lancelot en Prose* [O Livro de Lancelote do Lago ou Lancelote em Prosa], nos deparamos com quase a metade da *Vulgata*. Basicamente é repetição de *Le Chevalier de la charrette* [O cavaleiro da charrete], de Troyes, finalizando a narrativa ao dizer que Lancelote não é o cavaleiro eleito para encontrar o Graal, pois carrega consigo um grande pecado.

No quarto romance, *La queste del saint Graal* [A demanda do santo Graal], a narrativa centra-se em Galaaz, Persival e Boorz, pois os três eram os únicos dignos de encontrar o Graal, os dois primeiros por serem virgens e o terceiro por ser casto.

No quinto romance, *La mort le roi Artu* [A morte do rei Artur], o Graal não mais aparece e a narrativa focaliza o amor de Lancelote e Genevra e a posterior disputa entre Artur e Lancelote. Artur, preocupado com esta batalha pessoal, deixa o trono ao seu filho

unesp

Morderete, que acaba traindo seu pai. Artur entra em disputa com Morderete, matando-o e, já gravemente ferido, pede a Gilfrete jogar Excalibur em um lago, de onde surgiria uma mão para pegá-la. Artur é levado por Morgana para Avalon.

Em seguida surge a partir dos anos 1230 e 1240 a *Post-Vulgata* ou *Romance do Graal* (ciclo pseudo-Robert de Boron), que é composto por um único livro, mas dividido em três partes: a *Estoire del saint Graal* [Estória do santo Graal], a *Suite du Merlin* [Merlim], e a *Queste del saint Graal* [A demanda do santo Graal] e *Mort Artu* [Morte de Artur].

Na primeira parte, *Estoire del saint Graal* [Estória do santo Graal], encontramos novamente a narrativa de José de Arimatéia, sem grandes modificações. Na segunda parte, *Suite du Merlin* [Merlim], a narrativa sobre Merlim é praticamente a mesma da *Vulgata*, com exceção da exclusão da personagem Lancelote. Na terceira parte, com *Queste del saint Graal* [A demanda do santo Graal] e *Mort Artu* [Morte de Artur], a única diferença da *Vulgata* é a preocupação com a coerência e coesão das partes.

Por fim alcançamos a narrativa que é considerada fundamental na propagação da história de Artur no final da Idade Média. Foi escrita aproximadamente em 1470, por Sir Thomas Malory, e publicada em 1485, com o título *Le Morte d'Arthur* [A morte de Artur], por William Caxton, primeiro tipógrafo inglês.

As informações sobre Sir Thomas Malory são quase inexistentes. Não se sabe ao certo se o Sir Thomas Malory ou Maleore de Newbold Revell em Warwickshire seria o criador da obra mais famosa sobre a lenda do rei bretão ou se o verdadeiro autor seria Sir Thomas Malory de Studley e Hutton em Yorkshire. Sabe-se somente que o autor passou grande parte de sua vida na prisão, acabando por morrer neste local e sendo enterrado na Igreja dos Franciscanos, ao lado da prisão de Newgate. No final do livro existe um relato que talvez prove isso: "*I pray you, all gentlemen and gentlewomen that readeth this book of*

Arthur and his knights from the beginning to the ending, pray for me while I am alive, that God send me good deliverance, and when I am dead" (p. 527).[5]

Acredita-se que ao escrever o seu livro sobre o Rei Artur Sir Thomas Malory tenha tido acesso a uma boa biblioteca na prisão, porque o seu livro é baseado em várias fontes inglesas e francesas, principalmente as cinco histórias do Ciclo Popular Francês ou Ciclo Bretão (*Vulgata*).

William Caxton fundou a primeira editora inglesa em 1474 e foi autorizado em montar o primeiro prelo na Abadia de Westminster. Caxton publicava livros de interesse público, livros que as pessoas gostariam de ler. Nesse sentido ele publicou a obra de Sir Thomas Malory, modificando-a estruturalmente.

No prefácio, Caxton (*apud* MALORY, 1998, p. 530) revela seu objetivo ao publicar o livro:

> *And I, according to my copy, have done set it in imprint, to the intent that noble men may see and learn the noble acts of chivalry, the gentle and virtuous deeds that some knights used in those days, by wich they came to honour; and how they that were vicious were punished and oft put to shame and rebuke...*[6]

Caxton lamenta que o herói bretão fosse mais conhecido entre outros povos: "*And also he is more spoken of beyond the sea, more books made of his noble acts than there be in England: as well in Dutch, Italian, Spanish, and Greek, as in French*" (apud MALORY, 1998, p. 529).[7]

O que levou o tipógrafo a imprimir o texto de Sir Malory não foi a autenticidade dos fatos, mas a sua moralidade. Ele percebeu que Sir Malory escrevia sobre uma época

---

[5] [Rogo a todos vocês, cavalheiros e damas, que leiam este livro sobre Artur e seus cavalheiros, do começo ao fim, e que rezem por mim enquanto estiver vivo, que Deus me dê a redenção e, rogo-lhes, rezem por minha alma quando eu já estiver morto.] (tradução nossa)

[6] [E eu, em se tratando da minha história, mandei imprimir esperando que homens de honra possam conhecer e aprender as ações nobres de cavalheirismo, o comportamento gentil e virtuoso que alguns dos cavaleiros tiveram naquela época e, através das quais alcançaram honra; e como os que eram maldosos foram punidos e, freqüentemente, expostos à desonra e rejeição.] (tradução nossa)

unesp

distante daquela em que estavam vivendo e acreditou que os contos sobre Artur seriam úteis para unir a população. As lendas arturianas ensinariam os nobres atos de cavalheirismo, os feitos leais e virtuosos.

A quase totalidade da obra *Le Morte d'Arthur* é baseada no material das novelas francesas arturianas em prosa, do século XIII. O Livro V da obra, porém, é uma adaptação de um poema inglês do século XIV, intitulado *Morte d' Arthur*. O conteúdo da narrativa não foi fundamentalmente alterado, com relação às fontes francesas; entretanto, numerosas mudanças de detalhes, além do livre e vigoroso tratamento estilístico de Sir Malory, trazem ao seu texto um resultado muito mais perto do espírito do original, mais do que uma simples tradução. Segundo Lênia Mongelli, praticamente mais de um terço da obra, que abrange na terminologia de Caxton os Livros VIII a XII foi remontada "dos primeiros dois terços do romance francês *Tristan*, uma grande obra de aventuras, com grande riqueza de incidentes e de caracteres." O Livro VII, que conta a história de Sir Gareth, não tem comprovação direta com nenhuma fonte, mas acredita-se que tenha vindo também de textos franceses. Grande parte de *Le Morte d'Arthur*, abrangendo desde o Livro I ao IV e os Livros XIII a XXI foi adaptada de outros grandes romances inseridos no ciclo da *Vulgata* e da *Post-Vulgata*, formando a substância dos Livros XIII a XVII e Livros XVIII e XX a XXI. Segundo Mongelli (s.d., p. 6):

> A abordagem de Malory difere em alguns aspectos da abordagem dos modelos franceses, porque ele valoriza bastante os feitos de armas e o valor das virtudes marciais, como a fidelidade, a constância e a devoção aos amigos, dando pouca atenção aos amores da corte francesa e à análise de sentimentos daí derivados.

Como vimos, Sir Thomas Malory não foi o autor que criou a lenda arturiana, uma vez que esta vem de uma tradição oral muito anterior a seu tempo e recontada pelos

---

[7][E, também, dele se fala mais além-mar; e mais livros são escritos sobre o seu comportamento nobre, do que na própria Inglaterra: tanto em holandês, como em italiano, espanhol, grego e francês.] (tradução nossa)

unesp

franceses. O que ele fez foi reunir manuscritos franceses e reescrever a lenda à sua maneira, de forma brilhante. Sir Malory, a partir dessa compilação, se tornou o mais importante autor que relata a lenda do Rei Artur. Sua obra, considerada um clássico da literatura universal, será a principal base para os textos depois de seu tempo.

Aquilo que nos leva a considerar o livro de Sir Malory um clássico é o fato desta obra, cuja leitura é sempre uma releitura, ser considerada um texto "que chega até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram." (CALVINO, 1993, p. 10)

Comparado com seus antecessores, o rei de Sir Thomas Malory transmuta-se na figura de um mito, um galho eternamente vivo da lenda. Enquanto a lenda sobrevive a um passado remoto, o mito vive sob o ponto de vista da atualidade da ação que exerce e representa. Suas características de vida correspondem ao herói típico do mito: circunstâncias mágicas e misteriosas no nascimento, uma herança escondida durante a infância, que finda com o súbito reconhecimento da realeza do herói.

A longa jornada da história do Rei Artur remonta às manifestações orais e alcança a literatura escrita. A grande força manifestada pela oralidade e pela tradição, especificamente, do povo celta, juntamente com a popularização da escrita, permitiu que as sementes do passado germinassem e brotassem na época atual o importante caráter mítico da figura do rei bretão.

O conhecimento desta grande figura universal se deu por meio do triunfo da obra literária sobre as manifestações ritualísticas, ou seja, conhece-se o mito enquanto expressão artística e não enquanto experiência religiosa. A própria difusão da *Matéria da Bretanha*, vinculada no seu total à linguagem verbal escrita, foi responsável pela expansão e imortalidade de Artur, graças à ação de monges da Igreja Católica, que resgataram da oralidade lendas, contos, crenças e fábulas de povos que não dominavam a escrita. Todavia,

unesp

a imposição da escrita provocou, a partir da historiografia cultural, o ato de apenas considerar os documentos arqueológicos, fato que acarretou na perda da história de um povo desprovido de tais documentos.

A intenção de apresentar o trajeto da cultura oral mítica à escrita é estabelecer paralelamente a isso a própria representação de Artur. Pensando nisso, montamos um quadro (Quadro 1) que representa este percurso através dos textos da *Matéria da Bretanha*.

A literatura arturiana, como foi apresentada, passou por processo de ampliação gradativa, principalmente durante os séculos XII e XIII, quando os escritores motivados por aspectos políticos, sociais e culturais buscaram na história do Rei Artur uma fundamentação para os seus escritos. Temos, portanto, desde a *Historia Britonum* até o escritor francês Chrétien de Troyes, uma narrativa que passou a cristalizar uma imagem heróica de Artur e de seus cavaleiros; ao contrário, dos textos que estão inseridos desde Robert de Boron até a *Post-Vulgata,* que vincularam a figura de Artur com os preceitos da religião cristã. Segundo o estudioso Orlando Amorim (2002, p. 77-78):

> Esse processo contínuo de amplificação deu à história de Artur características muito próprias. É como se a lenda fosse um macro-texto ou super-texto que se apresenta como uma obra estruturalmente aberta: está sujeita a acréscimos variados, conforme é retomada por um novo escritor (o anônimo da *Historia Britonum*, Geoffrey de Monmouth, Wace); pode ser usada como pano-de-fundo para novas histórias (os romances de Chrétien de Troyes e de seus seguidores, certas versões da lenda de Tristão e Isolda); é passível de ser integralmente reinterpretada e sofrer novo processo de amplificação, segundos princípios religiosos (a trilogia de Robert de Boron, a Vulgata, a Post-Vulgata). E, por fim, ser reestruturada e preparada para o "mundo da imprensa" (é o que faz Thomas Malory).

Dessa forma, presenciamos neste caminho através dos tempos, que todos os textos da *Matéria* são reescrituras. Por muito tempo convencionou-se que a obra de Sir Thomas Malory apresenta um caráter definitivo por ser um livro impresso e não manuscrito. Hoje, vivendo o pós-modernismo, verificamos que a lenda arturiana é um pântano, por apresentar um percurso de constituição de uma história que cresce sucessivamente, na qual, por

unesp

exemplo, o texto de Nennius tem um tamanho, em Geoffrey de Monmouth tem outro, em Chrétien de Troyes amplia-se mais, quando chega em Robert de Boron o texto já está gigantesco. O curioso é quando chega no texto de Sir Malory, e ele começa a enxugar, ou seja, ele toma um caminho contrário dos outros autores, porém mantendo a imensidão dos textos compilando-os em seu texto, daí o caráter definitivo.

Enfim, a lenda passa a ser reconstruída por reescrituras, mas que também são escrituras, porque, afinal, há uma originalidade em cada um delas. Assim, esse pântano permanece sempre em movimento, e quando endurece, quando parece que a história do Rei Artur finalmente fechará o seu ciclo, chega outro e amolece novamente esse terreno. E é a partir dessa idéia que ficamos à vontade para apresentar o texto *The Seeing Stone*, de Kevin Crossley-Holland, partindo do princípio de que essa obra é uma reescritura e que, principalmente, também como Sir Malory, resgatou os textos do passado para novamente dar à lenda arturiana uma nova feição. Daí a relevância de criar este suporte que ilustra as mudanças da lenda do rei bretão durante séculos até a chegada de *Le Morte d'Arthur*, que particularmente exercerá grande influência na tessitura textual do autor contemporâneo. A construção da figura arturiana surge para ilustrar o diálogo existente entre o presente e o passado, permeando a recriação do herói bretão para o século XXI.

unesp

Quadro 1: Rei Artur através dos tempos

Título de Obra	*Celtas**	*Gododdin*	*De excidio et conquestu Britanniae*	*Historia eeclesiastica gentis Anglorum*	*Historia Britonum*	*Annales Cambriae*	*Genealogias galesas* e *De mirabilibus Britanniae*	*Mabinogion*
Autor	Origem da história do rei Artur/ Oralidade.	Poema épico: registro escrito.	Monge e historiador Gildas.	Monge beneditino, Venerável Beda.	Clérigo bretão, Nennius.	Sem autor conhecido.	Fazem parte depois da *Historia Britonum.*	Coletânea escrita de "fábulas falazes".
Data	Século V	Final do século VI	Por volta de 540	731	Século IX	950	Século X	Entre 1100 e 1250
Conteúdo	Início da divulgação das façanhas do rei bretão. * origem, não é título.	Artur apontado como um grande guerreiro.	Apresentou a Batalha de Badon sem a presença de Artur.	Artur considerado pela 1º vez chefe da Batalha de Badon.	Artur como *dux bellorum* em Badon/ Vortigern e o menino Ambrosius.	Artur aparece em duas das 12 batalhas escritas por Nennius: Badon e Camlann.	Apresentam a árvore genealógica de Artur e outros fenômenos da ilha.	Contos gauleses medievais.

Título de Obra	*Historia Regum Britanniae*	*Roman de Brut*	*Lais*	*Érec et Énide, Le Chevalier au lion. Le Chevalier de la charrette* e *Conte du Graal*	*Livre dou Graal*	*Vulgata (Lancelot-Graal)*	*Post-Vulgata (Romance do Graal)*	*Le Morte d'Arur*
Autor	Geoffrey de Monmouth.	Robert Wace.	Marie de France.	Chrétien de Troyes.	Robert de Boron.	Pseudo-Map.	Pseudo-Robert de Boron.	Thomas Malory.
Data	Entre 1135 e 1138	1155	Entre 1160 e 1170	Século XII	Entre 1191 e 1212	Entre 1215 e 1230	Entre 1230 e 1240	1485
Conteúdo	Apresenta Artur como um rei cristão invencível. Introduz a figura mágica de Merlim.	Apresenta pela 1º vez a Távola Redonda e é o 1º texto sobre Artur em francês. Tradução para o inglês pelo padre Layamon: cena das fadas carregando o rei para Avalon.	Temática amorosa e contos maravilhosos, onde encontramos animais fabulosos ou fadas.	Outros personagens passam a ter mais importância que Artur/ Amor cortês: história de Guinevere e Lancelot/ Camelot.	Insere o reinado de Artur em um contexto muito religioso.	Primeira prosificação do ciclo arturiano.	Remodelação do ciclo do *Vulgata.*	Romance de cavalaria que reelabora o material da *Matéria da Bretanha.*

Terceira Parte

The Seeing Stone: uma travessia entre o real e o imaginário

Arthur is conscious, almost straight away, that the seeing-stone is a kind of crossing-place, in which he can cross from the world of his pretty bloody-minded older brother, rescuing his sister when she goes through the ice, having to help kill a pig, and so on. He can escape, as we all can, into the world of the imagination.

[Artur sabe, de imediato, que a pedra de ver é como que uma travessia, pela qual ele pode sair do universo do seu maldoso irmão, salvar sua irmã, quando ela cair no gelo, ter ainda que ajudar a matar um porco e assim por diante. Ele pode escapar, como podemos todos, para o mundo da imaginação.]

Kevin Crossley-Holland

3. O contador, o narrador, o leitor e o conto: os fios que tecem a narrativa

> *Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam de livros e toda história conta uma história já contada.*
>
> *Umberto Eco*

As grandes histórias surgem de maneira misteriosa, crescem e criam raízes em várias localidades. A lenda arturiana rompe tempo e espaço, percorrendo caminhos diversos durante os seus mais de mil anos de existência, criando adeptos que procuram ou estudá-la, ou modificá-la, ou recriá-la, possibilitando que ela viva através dos tempos. A lenda é novamente retomada na virada do século XX para o século XXI por Kevin Crossley-Holland,[1] que se destacou como um romancista que retoma contos tradicionais da Inglaterra, da Irlanda, da Escócia, do País de Gales e da Escandinávia. Grande especialista da literatura anglo-saxônica e da história da Idade Média, ele resgatou vários contos de fadas, lendas, folclore dos primórdios das ilhas, centrando-se com muito afinco na história do Rei Artur. Em 2000, Crossley-Holland publica o primeiro volume da trilogia *Arthur*, intitulado *The Seeing Stone*. Este livro foi primeiramente publicado na Inglaterra e, depois, foi traduzido para mais de 21 línguas. Ainda não há tradução brasileira, apenas portuguesa, publicada pela Lyon Edições, e lançada em janeiro de 2003, com o título *A Pedra de Ver*. Além desse primeiro livro, encontra-se na trilogia o segundo volume *At the Crossing-Places* (2002) e o terceiro *Middle March* (2003), os quais dão continuidade ao primeiro volume e remontam à lenda arturiana, paralelamente à construção do relato histórico da época medieval dos séculos XII-XIII.

Em cem pequenos capítulos que aparecem como sínteses do passado, *The Seeing Stone* invoca a vida cotidiana da Idade Média inglesa, apresentando uma linguagem lírica e animada na reconstrução de um dos maiores heróis da Inglaterra. Essa narrativa pode ser

dividida em três fios condutores, sendo que dois deles caminham lado a lado por todo o percurso do texto até alcançarem pontos em que eles convergem e criam um terceiro fio condutor. Durante toda a trajetória da narrativa, nos deparamos com um único narrador-personagem, o menino Arthur[2], de 13 anos, que vive no ano de 1199, em um feudo chamado Caldicot, estabelecido bem no oeste da Inglaterra, próximo ao País de Gales. O menino-narrador passa a conhecer o seu homônimo, o Rei Arthur, através da pedra mágica (*obsidian*) dada por Merlin, na qual o menino se depara com cenas da época do rei bretão, desde o seu nascimento até a retirada da *Excalibur* (espada do poder) da pedra na qual estava fincada:

> *For Arthur, the world he's escaping to in the seeing-stone is the world of King Arthur. I thought therefore that the book should be set in a crossing-place. And it seemed pretty obvious on further reflection that it ought to be the crossing-place between England and Wales, because that is where the legendary, pseudo-historical King Arthur lived. Likewise I set the book in the years 1199 and 1200 - and future books will go through until 1203 - because it was a crossing-place between centuries, a thing that we've all had plenty of experience of, having just entered a new millennium. It also gave me the fun of talking about medieval views on the change of century.* [3]

Entrecruzando-se à história individual de Arthur de Caldicot e das demais personagens criadas por Crossley-Holland, observamos que estão presentes no texto aspectos da vida social, política, religiosa e moral do fim do século XII. Todos os 100 capítulos apresentam um microcosmo, no qual encontramos muitos personagens, tanto os de Caldicot, lugar em que se passa grande parte da narrativa e onde vive o menino-narrador com sua família, o padre Oliver e Merlin, entre outros; como de Gortanore, onde vivem Sir

---

[1] Vida e obra do autor nos anexos.

[2] Ao fazer refererência às personagens do livro *corpus* de nossa pesquisa, a ortografia original será utilizada. Por exemplo, em Arthur, a letra "h" permanece, como é o correto na sua forma original em inglês.

[3] [Kevin Crossley-Holland, em BBC, Radio 3 em novembro de 2001: "Para Arthur, o mundo para o qual está escapando através da pedra de ver é o mundo do Rei Artur. E pareceu bastante evidente, refletindo melhor, que esse mundo deveria ser aquele entre a Inglaterra e o País de Gales, porque é ali que o lendário, pseudo-histórico Rei Artur viveu. Da mesma maneira, situei o livro entre os anos de 1199 e 1200 – os futuros livros estender-se-ão até 1203 – pois foi uma travessia entre séculos, algo que experimentamos plenamente, tendo já inaugurado um novo milênio. Proporcionou-me também o prazer de falar sobre os pontos de vista da época medieval sobre a passagem do século.] (tradução nossa)

T. 1326/05

Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP BIBLIOTECA

unesp

William, Lady Alice e seus filhos Tom e Grace, que desempenham papéis importantes na trama principal que gira em torno do nascimento do menino Arthur; e de Holt, onde vivem Lord Stephen e Lady Judith, já desempenhando papéis secundários na história. Além disso, encontramos lugares do cotidiano e lugares misteriosos como a floresta Pike; a presença de lendas antigas, principalmente vindas do País de Gales; o quadro da Igreja Católica do século XII; os reinados do Rei Ricardo I, Coração de Leão e do rei João sem terra; a sociedade feudal; a relação familiar; alguns aspectos políticos da época; conflitos individuais que nortearão a narrativa; o retorno às origens; e a busca da verdade. Na narrativa, detectamos uma parte histórica e uma parte lendária, confirmada pelo próprio autor, quando afirma que o seu livro é *"part-historical and part-legendary"*.[4] Na narrativa, que enfoca a visão oferecida pela pedra obsidiana, o autor resgata as figuras do Rei Vortigern, de Merlin, do Rei Uter, do Duque Gorlois, de Igerne, de Sir Jordans, Sir Heitor, de Kay, Sir Pellinore, Sir Lamorak, Sir Owain, Artur, entre outros, remontando a época, os lugares e as aventuras realizadas por essas personagens que englobam o ciclo arturiano.

Antes de apresentarmos os fios condutores, que regem os aspectos históricos, lendários e fictícios da narrativa, é importante fazer um preâmbulo no intuito de localizar o nosso leitor no contexto em que estão inseridos os aspectos intrínsecos do texto, os quais serão essenciais quando alcançarmos o diálogo entre a obra infanto-juvenil e os textos da literatura arturiana.

Salientamos, inicialmente, o período de passagem de ano no qual está localizado o texto (entre o século XII e XIII). Para Mircea Eliade (1972, p. 50-51):

> (...) é possível que o enredo mítico-ritual do Ano Novo tenha desempenhado um papel tão importante na história da humanidade principalmente porque, ao assegurar a renovação cósmica, ele oferecia igualmente a esperança de uma recuperação da beatitude do

[4] Kevin Crossley-Holland, em BBC, Radio 3 em novembro de 2001: [parcialmente histórica e parcialmente lendária.]

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Essa postura, que implica o surgimento do novo, num movimento infinito de renascimento, ilustrado nas passagens dos ciclos dos anos, dos dias, das gerações, e assim por diante, sempre esteve preservada nas narrativas cavalheirescas da corte do Rei Artur. E uma das principais representações da passagem do Ano Novo, como um processo de renovação, é a história de *Sir Gawain (Galvão) e o Cavaleiro Verde*, que, entre outros, foi retomado por Kevin Crossley-Holland como inspiração para o seu processo de recriação dos romances que preenchem o ciclo sobre o Rei Artur:

> I suppose Sir Malory has been my most important source. But I also made extensive use of Geoffrey of Monmouth's *History of the Kings of Britain*; of *Sir Gawain and the Green Knight*, and the lays of Marie de France, and the Romances of Chretien de Troyes, and the Alliterative Morte Arthure, and so on. In short, I drew on many medieval sources. This quickly becomes apparent as one reads the second and third part of the trilogy. [5]

Assim, podemos iniciar o processo de visualização do diálogo realizado entre o autor contemporâneo e os textos da *Matéria da Bretanha*. Como exemplo do aspecto ritualístico da passagem do ano, podemos citar o trecho inicial do romance que conta a história de um dos principais cavaleiros da Távola Redonda, Sir Galvão, com um misterioso oponente, o Cavaleiro Verde:

> Na noite de Ano Novo, quando o ano velho se retira para o leito de morte e a vida, depois de atravessar sua noite mais longa, começa a desprender-se das garras da morte invernal (...), nessa noite deu-se a aparição do Cavaleiro Verde na corte do rei Artur" (ZIMMER, 1988, p. 51).

Podemos retirar desse trecho a recorrente visão mítica que se tinha, e aliás, que ainda permanece, do processo de renascimento com a aurora do Ano Novo; o herói pode voltar a se libertar das amarras do passado, num processo de purificação. O término de um

[5] Kevin Crossley-Holland, entrevista cedida via e-mail no dia 29 de setembro de 2003: [Penso que Sir Malory foi a minha fonte mais importante. Mas usei também muito da "História dos Reis da Bretanha" de Geoffrey de Monmouth; "Sir Gawain e o Cavaleiro Verde", e os lais de Maria da França, e os Romances de Chrétien de Troyes, e "Alliterative Morte Arthure" e assim por diante. Em suma, fiz uso de muitas fontes medievais, o que fica imediatamente claro ao se ler a segunda e a terceira partes da trilogia.] (tradução nossa)

unesp

ciclo abre as portas para o recomeço, daí a importância da festa de Ano Novo, vista como um ritual de renovação.

Essa transformação, possibilitada pela passagem do ano, é resgatada em *The Seeing Stone* no capítulo 90, intitulado *The Turning of the Century* [O virar do século][6], no qual a personagem-narrador se depara com a verdade sobre a sua própria existência. Será nesse espírito de mudança trazido pelo Ano Novo que Sir John ("pai" de Arthur) a ele contará a história do menino:

> *'It's time you and I talked.'*
> *That's what my father said to me, up on the top of Tumber Hill.(...)*
> *My father and I stood shoulder to shoulder, looking out, looking ahead; and far below, Oliver began to toll the church bell.*
> *Each toll was like a deep breath, followed by long silence. The old year was dying.*
> *Then the bell stopped tolling and, high on the hill, we all stood silent. Humans and animals and birds and trees: we held our breath.*
> *All at once, Oliver began to peal the bell as fast as he could. He rang it and rang it, and we all cheered and hugged each other. The new century had begun!*
> *Nothing was different, but everything seemed so. The gift of the new century to each of us is hope and intention and energy, and these things can cause great changes.*
> *'It's time you and I talked,' my father said.*
> *'Your plans for me, you mean?' I asked falteringly.*
> *'Yes,' said my father. 'After all, you can't see in the dark, can you?'*
> *Then he took my sore right arm and, holding a flaming brand, gently and firmly guided me down Tumber Hill.*
> *'In the morning, then,' said my father. 'The first morning of the new century. Can you wait until then?'* (p. 282-283)[7]

---

[6] Todas as traduções para o português dos trechos destacados do livro de Crossley-Holland foram retiradas da edição portuguesa, *A pedra de ver*. Tradução de Maria Manuel Tinoco. Lyons: Mem Martins, 2003.

[7] [- É chegada a altura de tu e eu falarmos.
Foi isto que o meu pai me disse lá em cima, no alto do monte Tumber. (...)
O meu pai e eu estávamos parados ombro a ombro, observando, olhando para a frente; e lá muito em baixo, Oliver começou a tocar o sino da igreja.
Cada badalada era como um respirar fundo seguido de um longo silêncio. O ano velho estava a morrer.
Depois o sino deixou de tocar e, no alto do monte, todos ficámos em silêncio. Homens e animais e árvores: todos nós sustivemos a respiração.
De repente, Oliver começou a tocar o sino tão rapidamente quanto podia. Badalou-o e voltou a badalar e todos nós aplaudimos e nos abraçámos. O novo século tinha começado!
Nada estava diferente, mas tudo parecia diferente. O presente do novo século para cada um de nós é esperança, intenção e energia, e estas coisas podem provocar grandes alterações.
- Chegou a altura de tu e eu falarmos - disse o meu pai.
- Quereis dizer, os vossos planos para mim? - perguntei, hesitante.
- Sim - afirmou o meu pai. - Afinal de contas, não se pode ver no escuro, pois não?
Depois pegou-me no braço direito dorido e, segurando num archote aceso, suave e firmemente conduziu-me pelo monte Tumber abaixo.
-De manhã, então - disse o meu pai. - A primeira manhã do século. Consegues esperar até lá?] (p.260-261)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Além de realizar o resgate do romance arturiano, no sentido de trazer aquele significado pré-estabelecido sobre a passagem do ano, o texto da literatura infanto-juvenil resgata aspectos culturais e religiosos do século XII. Naquela época, o paganismo e o cristianismo caminhavam juntos, e essa postura diante do ritual que envolve o Ano Novo é o retrato desse quadro dicotômico. A população medieval estava presa a concepções antigas, pré-cristãs, tanto com relação ao tempo como algo sagrado (dos rituais), quanto ao profano (do quotidiano). O Ano Novo era visto como um ritual de expulsão de demônios e males. O Cristianismo, ao invés de rejeitar essa postura, desenvolveu essa idéia, ou seja, "a cristianização das camadas populares não aboliu a teoria cíclica, pelo contrário, permitiu, por influência dela, o reforço de certas categorias do pensamento mítico" (FRANCO JR., 1996b, p. 21).

Em *The Seeing Stone,* a presença conflituosa entre essas duas vertentes mítico-religiosa é comandada por duas personagens, uma representando o cristianismo, e a outra, o paganismo: Oliver e Merlin, respectivamente. Ambos entram constantemente em choque na narrativa, causado pelas divergências de ideologias, talvez remontando ao fim da "era merlina", do pagão surgido da cultura celta e do fortalecimento da religião católica, expresso no texto de Sir Thomas Malory, *Le Morte d' Arthur.* O menino Arthur está imerso nesse ambiente de incertezas e contradições, sendo regido entre as duas partes e acarretando, em toda a narrativa, uma visão conflituosa sobre o homem e sobre o mundo. Paralelamente ao mundo ficcional das personagens, o leitor de *The Seeing Stone*, no ano do seu lançamento havia vivido as ansiedades provocadas pela virada do ano. A passagem do século XX ao XXI foi marcada por um clima de insegurança, devido aos rumores do fim do mundo e medos das mudanças que viriam. Assim, tanto a personagem Arthur de Caldicot, quanto o seu leitor compartilharam a expectativa do fim do século e as transformações que viriam a seguir.

unesp

Na Idade Média, o folclore (conjunto de tradições orais e de práticas ritualísticas) desenvolveu-se próximo à cultura oficial da Igreja Católica. Passou a existir, entre essas duas instâncias, uma troca. De um lado, a cultura popular se apropriou de elementos judaico-cristãos, por exemplo, na forte influência do catolicismo sobre as lendas celtas (*Tristão e Isolda*); por outro lado, a Igreja utilizou-se do folclore de várias populações para moldar a sua teoria cristã, por exemplo, no caso da simbologia da passagem de ano, introduzida pelas culturas populares de várias localidades e transformada em aspecto primordial da religião católica no que tange principalmente ao nascimento de Jesus.

A passagem do século XII ao XIII é um período de muitas mudanças, e é nesse ambiente que a lenda arturiana foi moldada pelos romances de cavalaria, assumindo um caráter fortemente cristão e ocasionando a perda de suas origens célticas. Apesar desse conflituoso habitat entre o que existia (cultura oral e popular) e o que estava acontecendo (cultura escrita e cristianizada), havia uma preocupação de resgatar a tradição dos primeiros povos que viveram nas ilhas. Segundo Jean-Claude Schmitt (*apud* FRANCO JR., 1996a, p. 14):

> (...) a aristocracia guerreira e talvez sobretudo seus membros mais modestos, os cavaleiros ou *milites*, cujas reivindicações desse *revival* do folclore e de sua penetração na literatura em língua vulgar.(...) esses mitos folclóricos não constituíram jamais um conjunto fechado, isolado em relação à cultura da Igreja. Eles evidentemente sofreram a sua influência, e por sua vez enriqueceram-na com uma multidão de motivos e de imagens. É portanto bem característico da cultura medieval o desenvolvimento daquilo que Aaron Gurevich chamou de "cultura intermediária", cujos porta-vozes eram os clérigos, pois somente eles sabiam escrever, e na qual se misturavam os elementos mais heterogêneos da cultura erudita e da cultura "popular".

Partindo desse quadro inicial, que se apresenta como pano de fundo do livro *The Seeing Stone*, apresentaremos a seguir os três fios condutores da narrativa, responsáveis por toda a tessitura textual. O primeiro fio conduz a narrativa ficcional, em que o narrador-personagem conta a sua própria história e de sua família durante o ano de 1199, inserindo

nela personagens históricos que surgem como elementos importantes na construção do enredo. O segundo fio se passa dentro da pedra obsidiana que Merlin entrega ao menino, na qual estão presentes o Rei Arthur e alguns personagens significativos da lenda arturiana durante o século VI. O terceiro e último fio é a junção das duas narrativas, quando elas se interseccionam e caminham juntas.

Essa divisão da narrativa em três fios condutores foi feita seguindo o que talvez fosse proposto pelo próprio autor, criando uma narrativa triádica no intuito de se formar um retrato tanto da época do Rei Arthur no século VI, como do período da Idade Média Central, em que está inserida a história do menino Arthur e demais personagens, e, principalmente, na fusão dessas duas épocas distantes no tempo, mas próximas na relação entre as personagens principais. A localização dos três fios ao longo da narrativa está representada no quadro a seguir:

Quadro 2: Fios condutores da narrativa

Primeiro fio condutor	Segundo fio condutor	Terceiro fio condutor
A história do menino Arthur de Caldicot no ano de 1199.	A história do Rei Arthur no século VI, reproduzida de dentro da pedra.	A união das duas histórias.
Capítulos: 1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12,13, 14,15,16,17,18,19,20,21,22, 23,24,25,26,27,28,29,30,32, 35,38,40,41,44,45,47,50,51, 54,55,56,58,59,60,62,64,65, 66,68,70,74,75,77,78,81,82, 83,89,90,92,94,96,98,99,100. **Total:** 67 capítulos	**Capítulos**: 31,33,34,36,37,39,42,43,46, 48,49,57,63,67,72,80,84,85, 86,88,91,93,97. **Total:** 23 capítulos	**Capítulos**: 52,53,61,69,71,73,76,79,87, 95. **Total:** 10 capítulos

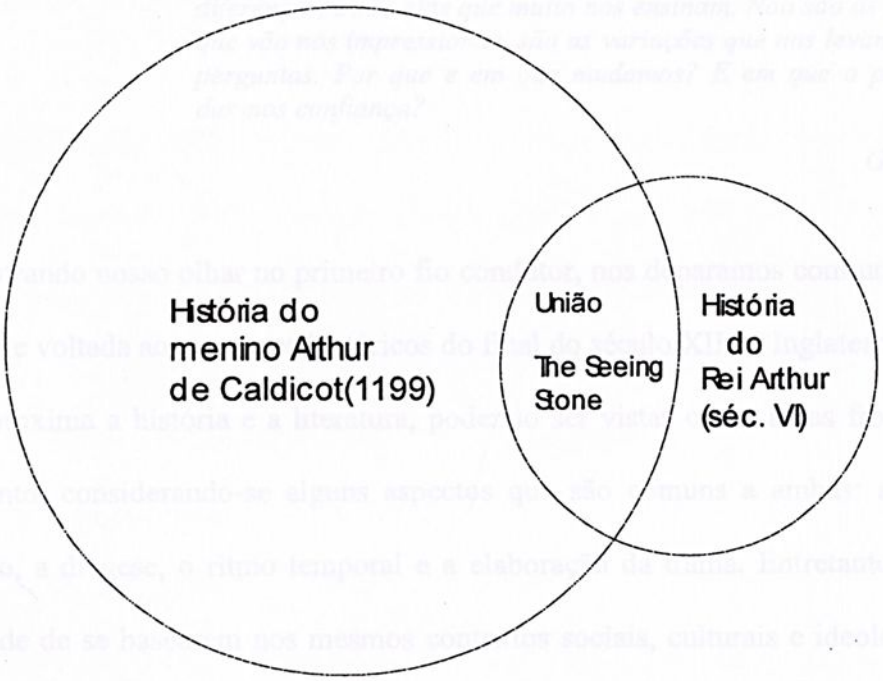
Depreendemos, desse quadro inicial sobre o texto contemporâneo, que a narrativa centra-se no primeiro fio condutor, no qual o retrato dos séculos XII e XIII é determinante para a construção da tessitura textual, e onde ocorrem as principais tramas da narrativa. A reconstrução do período em que possivelmente tenha vivido o rei bretão se fortalece por meio do povo inglês, que depois de seis séculos, passa a conhecer a lenda arturiana e a comparar o seu presente na Idade Média Central com o período de Rei Arthur:

> Do final do século XI e primórdios do seguinte datam as primeiras produções nesses falares nacionais, que se multiplicaram com rapidez, dando azo a novos gêneros, fazendo emergir – e registrando para as gerações futuras – uma pletora de material folclórico até então sepultado nas brumas da tradição oral (MELLO, 1992, p. 8-9).

Os séculos XII e XIII, conhecidos pelas suas grandes mudanças, são o período da constatação dos sistemas binários: histórico/mítico, religioso/mágico, razão/emoção. Esse caráter binário está inserido no decorrer da obra, tanto na postura de suas personagens quanto no retrato da época, e é também responsável pela construção da narrativa. Trata-se de um texto que reflete os anseios e dúvidas de uma época, tornando-se um espelho, por meio do qual o jovem leitor de hoje se vê dentro da obra, familiarizando-se com a história, ou seja, passando a ser um reflexo do que está sendo apresentado.

Esses três fios que percorrem a narrativa podem ser visualizados também por meio de três planos que se sobrepõem e se confundem, mesclando lenda, história e ficção no nascimento do texto infanto-juvenil de Crossley-Holland, conforme a figura a seguir:

Figura 1: A junção dos três planos que conduzem a narrativa



3.1. Reescrevendo a história

> *Os homens e as mulheres que viviam há mil anos são nossos ancestrais. Eles falavam mais ou menos a mesma linguagem que nós e suas concepções de mundo não estavam tão distanciadas das nossas. Há, portanto, analogias entre as duas épocas, mas existem, também, diferenças, e são elas que muito nos ensinam. Não são as semelhanças que vão nos impressionar, são as variações que nos levam a fazer-nos perguntas. Por que e em que mudamos? E em que o passado pode dar-nos confiança?*
>
> *Georges Duby*

Centrando nosso olhar no primeiro fio condutor, nos deparamos com uma narrativa intensamente voltada aos aspectos históricos do final do século XII na Inglaterra. Crossley-Holland aproxima a história e a literatura, podendo ser vistas como áreas fronteiriças do conhecimento, considerando-se alguns aspectos que são comuns a ambas: a seleção, a organização, a diegese, o ritmo temporal e a elaboração da trama. Entretanto, apesar da possibilidade de se basearem nos mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, e de utilizarem as mesmas técnicas formais, os discursos da história e da literatura são distintos.

De certa forma, ambas manipulam dados e selecionam os acontecimentos que deverão figurar em seus discursos, mas o resultado é totalmente diferenciado. A história apresenta um compromisso com a verdade, pretende recuperar os fatos do passado da maneira mais real possível, ao contrário do que acontece com a literatura, que não precisa manter um vínculo com a realidade tal como ela se apresenta, mas sim, ser coerente na estrutura inteira do texto criado. O compromisso da literatura é com o verossímil, e não, com o real, assumindo-se como arte e fingimento, apresentando, muitas vezes, um dialogismo, seja pela reunião de vozes distintas, seja por ser constituída por uma matéria fluida e imponderável, dependente da fala de um eu e da recepção de um tu para adquirir consciência e concretude.

unesp

Sinônimo do irreal, a ficção revela o que há de invenção em todo o processo de conhecimento, "como recriação artística dos fatos, tecnicamente concretizada no drama e no romance, ela permeia o conhecimento histórico" (RIEDEL, 1988, p. 12). Por sua vez, a história, investigação e registro de fatos sociais das civilizações, recorre a leis gerais, que são próprias à ciência. O objeto da história é o passado e esta faz vir ao presente o que já não está mais nele. A matéria histórica fermenta a imaginação criadora na literatura e, por meio dela, os escritores podem apresentar a "realidade" de uma certa época e sociedade.

A complexa relação entre literatura e história, evidenciada pela tênue e por vezes variante linha que demarca seus territórios, vem desde Platão e Aristóteles, que interpretam de formas distintas o modo de narrar e representar a realidade.

Aristóteles, em sua *Poética* (s.d., p. 82-83), acredita na possibilidade de apropriação, pela literatura, da temática da história; acredita que o poeta é "capaz de organizar uma história plausível que pode até conter o real". Considera o discurso literário (a mímese poética) como representação do verossímil; assim, o mito (a ficção) constituiria um conjunto elaborado de elementos escolhidos segundo uma ordem necessária. À história caberia narrar os acontecimentos reais, "regidos" por uma diversidade aleatória que não se submete ao necessário e ao verossímil. Para o filósofo grego, a ficção não é apenas distinta, mas sim, superior à história. Aristóteles salienta, ainda, a diferença entre o que é real (verdade) e o que parece real (verossimilhança).

Essa postura de Aristóteles choca-se com a de Platão, que julga a poesia como cópia da realidade, ou seja, como simulacro, servindo para despertar as paixões dos homens e dificultando sua ascensão, por meio da inteligência, ao Mundo das Idéias, considerado por ele como o único verdadeiro. Para Platão, o ideal em um discurso é alternar imitação e narração, sendo que é mais adequado ao homem narrar do que imitar, pois essa imitação seria uma cópia infiel.

unesp

Nas narrativas literárias que focalizam fatos da história, percebe-se que, por meio de um arranjo literário, os elementos históricos são redistribuídos em um conjunto fictício que se transforma em algo diferente do universo social de onde eles foram extraídos: ao criar uma história, com personagens e situações dramáticas, o autor tentará passar uma visão pessoal do universo – que não é cópia da realidade, mas sim, interpretação dos acontecimentos relacionados à história –, por meio da qual chegará a uma realidade de natureza distinta daquela que a originou. Se há certa fidelidade, por um lado, há paralelamente manipulação da realidade histórica, que é transformada em romance. Além da manipulação, há ainda a transfiguração: é o momento em que a imaginação do autor se liberta das imposições da história e se afirma como criação literária. Por exemplo, ao narrar um acontecimento histórico, o escritor começa a recriar aquele acontecimento, introduzindo heróis e situações heróicas, aumentando e inventando a partir do que realmente ocorreu. Desse momento em diante, a imaginação passa a imperar nos textos e, por conta dessa transfiguração, a palavra romance foi utilizada por muito tempo apenas como sinônimo de ficção. Portanto, o que seria um gênero que supriria as necessidades de conhecimento histórico do homem medieval, passou a ser um gênero desacreditado.

Lukács (*apud* LEITE, 1989, p.77). considera que "o romance nos desvenda uma totalidade, levando-nos, pela própria autonomia e coerência do mundo ficcional criado, a conhecer mais profundamente a realidade que o texto reflete: não como um simples espelho, mecanicamente, mas através de muitas mediações por ele trabalhadas". O teórico distingue a tarefa do romancista e a do historiador. Os dois tentam apoderar-se do determinismo histórico, mas cada um trilha caminhos específicos. O primeiro não relata os fatos, mas os ressuscita poeticamente, e o segundo quer dar à história sua verdadeira dimensão.

unesp

A busca da história na ficção não significa simplesmente a expressão de desânimo resignado de quem foge do presente triste para se abrigar na saudade das glórias passadas ou na recolha de elementos históricos. Manifesta-se aí o desejo e o intuito de, por meio da investigação de valores vivos do passado, chegar a conhecer as condições da situação histórica do presente; de iluminar o presente com as lições da história; de estabelecer as suas relações com o passado e o seu próprio valor, considerado como resultado de um processo histórico; de compreender e valorizar as próprias possibilidades históricas.

Quando um escritor recorre ao passado, buscando recuperar representações e ideologias anteriores às de sua época, mas que ainda repercutem na memória e no inconsciente coletivo, ele pretende expressar o que ainda não foi dito do passado, o que ficou latente, com a finalidade de explorá-lo em todas as suas possibilidades.

O retrato histórico tem sido fonte de inspiração para muitos escritores como recurso para representar uma determinada realidade, retratar uma época, um povo. A matéria histórica passa a ser transformada pelo escritor em conjunto fictício, ou seja, na elaboração de seu texto, o autor insere no discurso do narrador um forte conteúdo histórico, como relata o próprio autor de *The Seeing Stone*:

> *I've always loved British history but, before and while writing my Arthur trilogy, I've of course needed to understand a great deal more about the medieval imagination and day-to-day life in early medieval times, as well as about the crusades. I can point to specific books that I have used continuously (such as Donald Queller's "Fourth Crusade", Richard Kaeuper's "Chivalry and Violence in Medieval Europe", Shulamith Shahar's "The Fourth Estate: A History of Women in the Middle Ages)...".*[8]

Dessa forma, o modo de viver das personagens fictícias entrelaça-se com a própria história, pois, ao conviver ao lado de personagens históricas, é conferida às fictícias uma

[8] Kevin Crossley-Holland, entrevista cedida via e-mail no dia 29 de setembro de 2003: [Eu sempre adorei a história britânica, mas, antes e enquanto escrevia minha trilogia de Arthur, eu, é claro, precisava entender muito mais sobre a imaginação medieval e o cotidiano na idade média baixa, tanto quanto sobre as cruzadas. Eu posso apontar para livros específicos que tenho usado continuamente (tais como *Fourth Crusade*, de Donald Queller, *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, de Richard Kaeuper, *The Fourth Estate: A History of Women in the Middle Ages*, de Shulamith Shahar) ...] (tradução nossa)

unesp

certa dimensão histórica. Porém, elas não perdem sua caracterização ficcional, já que, além de apresentarem uma função nos acontecimentos históricos, desenvolvem ações de histórias individuais.

Nesse caso, em que o texto é construído não só a partir de uma perspectiva literária (ficcional), mas também por uma perspectiva histórica, pensaremos na obra *The Seeing Stone* como um texto tecido por muitos fios que se entrelaçam e se complementam, e que traz no seu interior o outro. A presença do dialogismo na obra recupera tanto a memória histórica quanto a memória literária de seu povo, retomando tradições na realização de uma ponte entre o passado e o presente. Assim, o jovem leitor se depara com um retrato de uma época muitas vezes esquecida.

Crossley-Holland resgata algumas tradições, crenças e modos de viver do final do século XII, ao apresentar locais de existência comprovada e períodos cronologicamente demarcados em que se realizaram as ações, acentuando o caráter documental do texto. Assim, a narrativa marcada pelo ano de 1199 remonta a uma época em que não somente a Inglaterra passava por transformações, mas toda a Europa, que vivia, principalmente, em torno das Cruzadas e da defesa de suas nações. Freitas, em seu livro intitulado *Literatura e História* (1986), ressalta que as referências e acontecimentos situados fora do tempo da narrativa propriamente dita, mas que mantêm com ela alguma ligação, são as alusões a fatos passados que teriam de certa forma provocado os episódios da narrativa ficcional, ou previsões de acontecimentos que deles decorrerão.

Por exemplo, em relação ao cenário geográfico, essa narrativa apresenta exatamente a localização de Caldicot na fronteira da Inglaterra com o País de Gales, lugar no qual provavelmente ocorreram as aventuras do Rei Artur. Contudo, o autor apresenta modificações na nomenclatura desses lugares, aos inseri-los dentro da narrativa. Por exemplo: Stokesey em Caldicot, Clun em Holt, e assim por diante.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> *I can tell you it was pretty hard to turn my back on East Anglia. I did wonder if there was any way in which I could hijack it but I decided it was just not on. Despite my mother's mysterious and completely misplaced notion that Arthur had something to do with Canvey Island! So what I did was make repeated visits to the Welsh mountains and decided on this strategy - that I could name quite specific and well-known places like Shrewsbury and Chester and indeed have maps as endpapers and so on, to identify all those places, but right at the very heart of the novel, which is after all a work of the imagination, I would have an imaginary landscape, and the imaginary landscape would actually revolve around Stokesey Castle, which I really effectively renamed Caldicot, and Clun Castle, which features increasingly in the second volume, and I've taken the extreme liberty of renaming the River Ony the Little Lark as it flows past Stokesey. Clun Castle I call Holt.*[9]

Ao lado das personagens principais da narrativa, normalmente fictícias, por permitirem ao autor maior flexibilidade em seu ato de criar, caminham personagens de existência comprovada. São as personagens históricas, que podem ser de três tipos: as que agem sobre a história, apesar da pouca participação direta na narrativa; as que, embora estejam ligadas aos acontecimentos narrados, são apenas citadas; e as que participam da cronologia longa, funcionando como pontos de referência histórica. No caso de *The Seeing Stone*, as personagens históricas se apresentam mais como uma referência, porém, suas ações indiretamente acabam adentrando, em alguns momentos, na narrativa ficcional, como, por exemplo, na luta contra os mouros conhecida como "As Cruzadas".

Ao lado dessas personagens, os textos de ficção podem aludir a organismos, instituições ou grupos sociais e/ou políticos de existência historicamente comprovada – as chamadas entidades históricas -, e, ainda, podem se referir a situações mais gerais que trazem a marca da história, mesmo não havendo no texto literário qualquer esclarecimento adicional que as identifique como tais.

---

[9] Kevin Crossley-Holland, em entrevista cedida a BBC, Radio 3 em novembro de 2001: [Posso dizer-lhes que foi muito difícil pôr de lado East Anglia. Imaginei se haveria uma maneira de raptá-la; mas, simplesmente não pude fazê-lo, apesar da misteriosa e totalmente incorreta idéia de minha mãe, de que Artur tinha algo a ver com Canvey Island! Fiz, então, repetidas visitas às montanhas galesas e decidi pela seguinte estratégia – poderia citar lugares específicos e muito conhecidos, como Shrewsbury e Chester e certamente ter mapas como anexos e assim por diante, para identificar os lugares principais do romance; contudo, para no cerne do romance, que é afinal, uma obra da imaginação, eu teria um cenário imaginário e este cenário se situaria nos arredores do Castelo Stokesey, ao qual dei o nome, de fato, de Caldicot, e ao Castelo de Clun, que aparece bastante no segundo volume; também tomei a liberdade de dar um novo nome ao Rio Ony, "Little Lark", quando passa por Stokesey. Ao castelo Clun, dei o nome Holt.] (tradução nossa)

unesp

Presenciamos, em *The Seeing Stone*, momentos significativos da história medieval inglesa. O autor recria a passagem do século XII ao XIII, tempo em que homens e mulheres buscavam respostas como todas as pessoas de hoje:

> Para que escrever a história, se não for para ajudar seus contemporâneos a ter confiança em seu futuro e a abordar com mais recursos as dificuldades que eles encontram cotidianamente? (...) As pessoas que viviam há oito ou dez séculos não eram nem mais nem menos inquietas do que nós. Em que esses homens e mulheres acreditavam, seus sentimentos, como eles viam o mundo? (DUBY, 1998, p. 9)

Os séculos XII e XIII sofreram profundas transformações: as ordens mendicantes, o movimento das Cruzadas, o crescimento das seitas consideradas hereges, a ascensão da cavalaria, a proliferação das cidades e a criação das universidades. Esse quadro que retrata os valores ambíguos da sociedade da época, assistiu tanto ao apogeu quanto ao declínio do Feudalismo.

Crossley-Holland penetra no mundo medieval, permitindo também ao seu leitor adentrá-lo e observá-lo de uma maneira tão próxima que este passa a se familiarizar com as situações e com a época. A reconstrução do passado inglês possibilita ao leitor ver com mais lucidez a própria história contada pela visão da ficção. Além disso, possibilita às pessoas participarem de mais uma história que envolve o rei bretão, dessa vez por meio de uma obra que encontra-se no ponto de diálogo entre muitos textos históricos e literários, e que teceram todo o construto do texto infanto-juvenil, permeado pelas leituras de seu criador.

O autor recupera a memória histórica e lendária da Inglaterra, dialogando com os antigos textos que fazem parte da *Matéria da Bretanha*, com os textos que aludem à história medieval de seu país e com textos que retratam a tradição oral (contos populares). Esse tom dialógico não apresenta forma definida em seu texto, mas é sentido pelo leitor, quando este percebe o tecido dialético com que o texto vai sendo concebido.

unesp

Em *The Seeing Stone,* existe o retrato do feudalismo, logo em seu primeiro capítulo, intitulado *Arthur and Merlin* [Artur e Merlim], no qual o menino se encontra no monte Tumber Hill e começa a descrever o cenário de Caldicot, citando a presença de um solar (terra feudal). Ele apresenta tanto a paisagem natural, como a vida dos camponeses:

> *In front of me, I can see half the world. Far down almost underneath my feet, I can see our manor house, the scarlet flag dancing, the row of beehives beyond the orchard, the stream shining. I can see Gatty's cottage and count how many people are working in the two fields. Then I look out beyond Caldicot. I gaze deep into thick Pike Forest, and away into the wilderness. That's where the raiders would come from, and where Wales begins.* (p.1)[10]

Encontramos, neste trecho, na fala do menino, um leve resgate do período áureo pelo qual estava passando a Inglaterra, por meio do feudalismo e da relação de vassalagem (senhor feudal – camponeses), fortemente impregnados na estrutura política, econômica e social. Segundo André Maurois (1959, p. 68-69), desde o tempo dos reis saxões, existiam "camponeses e senhores, casas de campo e solares; os normandos, cérebros construtores e claros, introduzem uma ordem mais rígida, fundada no princípio: 'Não há terra sem senhor'. No cume da hierarquia econômica, como na hierarquia política, está o Rei. É ele o proprietário de todas as terras do reino".

No regime feudal, do mesmo modo que a unidade política era a terra do cavaleiro (a que só envia ao exército do Rei um cavaleiro), a unidade econômica era o solar. A sua extensão variava, mas, em grande número de casos, o solar correspondia a uma aldeia. A Europa daquele tempo era tipicamente feudal, em que a terra era o centro econômico e político. A feudalidade consistia, principalmente, na relação entre senhor e vassalo. Competia a este último se vincular a um senhor feudal, prometendo-lhe fidelidade, enquanto receberia do outro proteção e sustento, como afirma Pastoureau (1989, p. 35):

---

[10] [À minha frente, vejo metade do mundo. Muito ao fundo, quase debaixo dos meus pés, vejo o nosso solar, a bandeira vermelha a dançar, a fita de cortiços do outro lado do pomar, o regato a brilhar. Vejo a casa de Gatty e conto as pessoas que andam a trabalhar nos dois campos. Depois, olho para lá de Caldicot. Fito atentamente a espessa floresta de Pike e o ermo ao longe. Era de lá que os cavaleiros deviam chegar e onde Gales começa.] (p.17)

unesp

> O senhor promete ao vassalo proteção e sustento: defendê-lo contra os inimigos, assisti-lo na justiça, ajudá-lo enfim na corte ou, mais comumente, conceder-lhe uma terra que lhe permita manter-se e ajudar a manter os seus: o feudo. Em troca, o vassalo deve ao senhor um serviço militar (cujas modalidades são estabelecidas pelo contrato), assistência política (conselhos, missões) e jurídica (ajudá-lo a promover a justiça; tomar parte no tribunal senhorial), às vezes serviços domésticos, gestos de deferência em qualquer circunstância, e, em alguns casos ajuda pecuniária. Na França, esse auxílio pode ser concretizado de quatro formas: resgate, partida para a cruzada, casamento da filha mais velha e ordenação na cavalaria do primogênito do senhor.

O sistema feudal é edificado como uma pirâmide em que cada senhor é o vassalo de um senhor mais poderoso. No cume da pirâmide, encontra-se o rei; na base, os subvassalos; entre estes extremos, apresenta-se uma hierarquia de grandes e pequenos barões, desde duques e condes até os proprietários de modestos cavalos.

No capítulo 22, intitulado *Long Live the King!* [Viva o Rei!], há a ilustração clara dessa disposição hierárquica da sociedade feudal dos séculos XII e XIII:

> *'King John sends me', the messenger replied, and he raised the disk again. 'The king has sent out seven messengers to the lords of the March (...) 'King John', said the messenger, 'greets his loyal earls, lords and knights, who are the strength and health of his kingdom, and he will send a second messenger within a month to report on the revenue of England, and to bring news of new Forest laws. Long live the king!* (p. 60-61)[11]

Essa escala social medieval, na qual a figura do rei é imprescindível para a sociedade feudal, que via nele o referencial básico, é um instrumento importante para manter a ordem de todo o sistema político-social da época. Além de ilustrar historicamente o papel real no topo do feudalismo, permite avaliar também como a figura do rei se tornou recorrente nos romances arturianos.

---

[11] [-O rei João foi quem me mandou - respondeu o mensageiro e levantou o disco outra vez. - O rei mandou sete mensageiros aos senhores da fronteira (...) - O rei João - continuou o mensageiro - saúda os seus leais condes, lordes e cavaleiros que representam a força e a saúde do seu reino e irá enviar um segundo mensageiro, no prazo de um mês, para dar informações sobre as finanças de Inglaterra e trazer as novas leis florestais. Viva o rei!] (p. 71-72)

unesp

Muitos reis faziam parte da própria Távola Redonda, como Baudemagu, Yder, Pellinore, entre outros, aos quais segue um outro rei que se destaca, Artur, governante de Logres. O cargo de rei, na época de Artur, vinha de uma herança mítica, ou seja, sabia-se que era um rei quando algum sinal apontasse isso, uma destinação. Artur, criado por Sir Heitor, um vassalo de seu pai, Uter, provou a realeza de seu sangue ao arrancar da pedra a espada que nenhuma outra pessoa conseguira.

O feudalismo representava uma situação de normalidade que respondia às necessidades de uma sociedade saída do fracasso de uma tentativa de união e pressionada por inimigos externos (os bárbaros). Quando o rei não apresentava uma postura forte, valente, a população temia novas invasões. "*'I fear for England if John is crowned king. And especially, I fear for us here in the March. The Welsh are like dogs. They can always smell a weakness*".[12] (p. 18-19)

O soberano, assim, era uma figura até certo ponto mágica, que atraía e mantinha a tranqüilidade no reino; esta usa a função essencial para a figura do rei e nada mais era exigido dele. Por conseguinte, havia incompatibilidade entre as funções real e cavaleiresca, já que a primeira pressupõe o dever de proteger o seu povo, guarnecer; e a segunda representa uma maneira de viver, uma ética, em nome da qual se seguia um código resumido em três princípios: fidelidade à palavra dada e lealdade perante todos; generosidade, proteção e assistência aos que delas precisam; obediência à Igreja, defesa de seus ministros e de seus bens.

[12] [Receio por Inglaterra , se João for coroado rei. E, sobretudo, receio por nós aqui, na fronteira. Os galeses são como cães. Conseguem sempre farejar uma fraqueza.] (p. 33)

unesp

> Ao final do século XII, o perfeito cavaleiro não é ainda Perseval, nem Galahad seguramente, tais como irão aparecer, por volta de 1200, na *Demanda do Santo Graal*. Também não é Lancelot, cujos amores com a rainha Guinever têm algo de incompatível com as virtudes do cavaleiro. O "sol de toda a cavalaria" é Gawain, o sobrinho do rei Artur, aquele dentre os companheiros da Távola Redonda que possui em mais alto grau as qualidades que se espera de um cavaleiro: a franqueza, a bondade e a nobreza de coração; a piedade e a temperança; a coragem e a força física; o desdém à fadiga, ao sofrimento e à morte; a consciência de seu valor; o orgulho de pertencer a uma linhagem de ser leal a um senhor, de respeitar a fidelidade jurada (PASTOUREAU, 1989, p. 48).

No final do século XII, sobressaiu um dos mais conhecidos reis da Inglaterra, Ricardo Coração de Leão (1189-1199), que se tornou uma das mais fascinantes figuras medievais, apesar de seus defeitos. Ele tem sido descrito como a criatura e a representação da época da cavalaria, e passou a ser conhecido como "Coração de Leão".

Em *The Seeing Stone,* no capítulo 6, denominado *Coeur-de-Lion* [Coração de Leão], a figura central é o rei. Além de comentários sobre suas façanhas no decorrer de toda a narrativa, no texto encontramos tanto aspectos positivos quanto negativos do caráter do Rei Ricardo. O povo inglês pouco deveu aos seus serviços, e pagou caro por suas aventuras. Ricardo esteve apenas duas vezes na Inglaterra, por alguns breves meses, durante os dez anos de seu reinado, como aparece no texto infanto-juvenil:

> *Last night, I kept thinking dark thoughts. I thought that I don't care whether or not King Richard dies. Why should I? After all, he doesn't like the English. He has only come to England twice and never to the March. All Coeur-de-Lion wants from us, my father says, is money and more money. So what does it matter if he does die?* (p. 20-21) [13]

O personagem-narrador aponta o sentimento da população da época em relação ao seu rei; sentimento este contraditório, que mesclava admiração e desdém. Havia a decepção e o receio de perdê-lo, porque, apesar de ele não se importar muito com a Inglaterra, exigindo dela somente dinheiro para as suas aventuras, sua figura sempre

[13] [A noite passada estive sempre com pensamentos. Pensei que não me importava que o rei Ricardo morresse ou não. Por que me havia de importar? Afinal, ele não gosta dos ingleses. Só veio à Inglaterra duas vezes e nunca aos territórios de fronteira. Tudo quanto Coração de Leão quer de nós, diz o meu pai, é dinheiro e mais dinheiro. Portanto, que importa se ele morrer mesmo?] (p. 35-36)

unesp

entusiasmou os corações ingleses e representou, por um longo período, o padrão de combatente.

> *'A new king means a new tax. Remember what we had to pay so Coeur-de-Lion could fight Saladin for the kingdom of Jerusalem. The Saladin tithe!'* (p. 17-18)
> *'No wonder King Richard said he'd be glad to sell London - the buildings, the river, and all the scum who live there. He said he'd sell the lot if that would raise the money to pay for another crusade'.* (p. 65) [14]

No comentário de Sir John, o tom de crítica é dominante à postura do Rei Ricardo de conseguir dinheiro a toda custo para pagar as despesas de sua Guerra Santa. Coração de Leão ficou dois anos lutando contra Saladino e os sarracenos. Lutou tão bravamente e respeitosamente que o próprio Saladino o admirava, além, é claro, dos homens que compunham o seu exército:

> *'Sir William told me,' I said, 'that the leader of the Saracens...'*
> *'Saladin', said my father.*
> *'Saladin sent King Richard a basket of fresh fruit when he heard Richard caught the red fever.*
> *'His soldiers loved him and his enemy admired him. Saladin sent King Richard pomegranates and grapes, lemons, cucumbers: rare fruits almost as costly as jewels'.* (p. 67) [15]

Realça-se a figura guerreira de Coração de Leão em *The Seeing Stone* e o amor dele pela guerra, não tanto pela glória ou por objetivos políticos, mas, como outros homens que amam a ciência ou as letras, pela luta e vitória.

O ano de 1199, em que se passa a narrativa, foi o de morte do Rei Ricardo, período no qual as pessoas temiam a passagem do milênio e a subida ao trono do irmão mais novo,

---

[14] [- Um rei novo significa um novo imposto. Lembrem-se do que tivemos de pagar para que Coração de Leão pudesse lutar contra Saladino pelo reino de Jerusalém. O dízimo de Saladino!] (p. 32)
[- Não admira que o rei Ricardo tinha dito que gostava de vender Londres: os edifícios, o rio e toda a escumalha que lá
vive. Disse que, vendendo tudo, conseguiria dinheiro para pagar outra cruzada.] (p. 76)

[15] [- Sir William contou-me - disse eu - que o chefe dos sarracenos...
- Saladino - interrompeu meu pai.
- Saladino enviou um cesto com fruta fresca ao rei Ricardo quando lhe disseram que este apanhara escarlatina.
- Os soldados amavam-no e os inimigos admiravam-no. Saladino enviou ao rei Ricardo romãs e uvas, limões, pepinos: frutos raros quase tão preciosos como jóias.] (p. 77)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

João, que posteriormente passou a ser conhecido como João Sem Terra: "*'I fear for England if John is crowned king'*"[16] (p. 18-19).

Quando as dificuldades de arrecadação de recursos para a guerra interminável estavam em seu auge, Ricardo tomou conhecimento de "um tesouro de qualidade maravilhosa",encontrado próximo ao castelo de Chaluz, nas terras de seus vassalos. O rei reivindicou esse tesouro, mas o senhor de Chaluz resistiu ao pedido e o rei sitiou o pequeno e fraco castelo. No terceiro dia, recebeu uma flechada no ombro esquerdo, perto do pescoço. Manifestou-se a gangrena e Coração de Leão morreu, deixando o reino para João. Para Churchill (1960, p. 211), Ricardo "morreu no quadragésimo-segundo ano de sua vida, em 6 de abril de 1199, digno, pelo consenso de todos os homens, de tomar assento com o rei Artur, Rolando e outros heróis do romance marcial em alguma mesa Redonda Eterna..."

No texto de Crossley-Holland, esse fato trágico na história inglesa também foi retratado permitindo aos jovens leitores de hoje entrarem em contato com a vida e a morte de um dos seus principais monarcas. O menino Arthur narra como a notícia do ferimento chegou à sua família:

> *We heard bad news today.*
> *Just before dinner one of Lord Stephen's riders galloped in. My father gave him leave to speak, and he told us King Richard has been badly wounded. A French arrow went in through his left shoulder at the base of his neck, and came out through his back.(...)*
> *'In the southwest of France, ma'am... a castle on a hilltop...Chalus... I don't know, sir... one of Count Aimar's...'*[17] (p. 17)

---

[16] [Receio por Inglaterra se João for coroado rei.] (p. 33)

[17] [Tivemos hoje más notícias.
Mesmo antes do jantar, chegou um dos cavaleiros de Lorde Stephen. O meu pai deu-lhe autorização para falar e ele disse-nos que o rei Ricardo tinha sido gravemente ferido. Uma flecha francesa tinha-lhe atravessado o ombro esquerdo, na base do pescoço, e tinha-lhe saído pelas costas. (...)
- No Sudoeste da França, senhora...um castelo numa colina...Chalus... Não sei, *sir* ... um dos do conde Aimar...](p. 32)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A personagem Nain (avó galesa do menino Arthur) curiosamente se lembra das mortes de reis ingleses do passado, parecidas com a do Coração de Leão: "*'What is it with your kings? My grandmother asked in her sing-song Welsh voice. 'Harold first. An arrow through his right eye. Then Rufus, nailed to his own saddle. And now, Coeur-de-Lion'*" [18] (p. 17).

Em oposição à postura de Rei Ricardo, encontra-se a de seu irmão João, cujo caráter caminhava bem distante de Coração de Leão. Ricardo apresentava as virtudes que os homens admiravam no leão, mas não tinha havia animal que combinasse com João, pois tamanha era sua ruidade.

Apesar de Ricardo ter nomeado João rei, havia duas opiniões sobre a sucessão. Geoffrey, o irmão mais velho, havia deixado um filho, Arthur, príncipe da Bretanha. Posição esta que lhe dava direito ao trono em precedência sobre João. E, na Inglaterra, João, com o auxílio de sua mãe Eleanor de Aquitânia e o arcebispo de Cantuária, foi aceito sem objeções, apesar da opinião popular:

> *'Which is more than his younger brother will ever do,' said my father. 'Prince John's not half the man his elder brother was'.(...)*
> *'Far better King Richard's nephew became king,' my father said. 'Prince Arthur'.*
> *'Arthur!' I exclaimed.*
> *'But he's only a boy,' my father continued.* [19] (p. 18)

Sempre João temeu Arthur. O rei francês, Felipe Augusto, sagrou Arthur cavaleiro, investiu-o de todos os feudos, exceto da Normandia e da Guienne, e tornou-o noivo de sua filha Maria. Ele tinha, então, 16 anos. Na noite da Páscoa de 1203, Arthur morreu

---

[18] [- Que se passa com os vossos reis? - questionou a minha avó com sua voz cantante de galesa. - Primeiro, Harold. Uma flecha atravessou-lhe o olho direito. Depois, Rufus, pregado à sua própria sela. E agora, Coração de Leão.] (p. 32)

[19] [- O que é mais que o irmão mais novo alguma vez será capaz de fazer – respondeu o meu pai. – O Príncipe João não chega nem a metade do que o irmão mais velho foi. (...)
- Seria muito melhor que o sobrinho de Ricardo se tornasse rei – disse o meu pai. – O príncipe Artur.
- Artur! – exclamei.
- Mas não passa de um rapazinho – continuou o meu pai.] (p. 33)

unesp

assassinado, sendo acusado, como principal culpado, o seu tio João. Em *The Seeing Stone* mais um comentário sobre a tomada de poder de João sobre o seu sobrinho:

> *The only other Arthur I have ever heard of is the Prince of Brittany, the son of Coeur-de-Lion's younger brother Geoffrey.*
> *'Geoffrey died thirteen years ago', my father told me, 'and he was younger than King Richard but older than John, so the fact is that young Arthur has a better claim to the throne of England than his uncle John'.*
>
> *'Then why is John the king? I asked.*
> *'He snatched the crown', said my father.*[20] (p. 147)

As mudanças que ocorreram durante os séculos XII e XIII são assunto primordial na construção do tecido ficcional que permeia a história do menino Arthur de Caldicot.

O relato que Crossley-Holland apresenta ao seu jovem leitor é sobre um período que, durante muito tempo, ficou somente conhecido como a "idade das trevas", a "longa noite dos mil anos", soterrado em sangue, ignorância e fanatismo religioso. No campo do pensamento científico e filosófico, o período medieval seria marcado pelo "obscurantismo", e a única virtude dos pensadores da época teria sido a de preservar as riquezas do pensamento antigo, preparando-se para o período das "luzes": o Renascimento.

A partir do final do século X, o mundo medieval conheceu transformações profundas. Surgiram vários progressos técnicos: arado com rodas, nova forma de atrelagem dos animais, moinhos mais sofisticados, entre outros, o que levou ao aumento da população nos campos e ao desenvolvimento do comércio, despertando as cidades, nas quais desenvolviam-se e multiplicavam-se. As grandes rotas comerciais foram reestabelecidas, em parte, graças às Cruzadas.

---

[20] [O único outro Artur de que ouvi falar é o Príncipe da Britânia, o filho do irmão mais novo de Coração de Leão, Geoffrey.
- Geoffrey morreu há treze anos – disse-me o meu pai -, e era mais novo que o rei Ricardo, mais velho que João, pelo que a verdade é que o Príncipe Artur tem mais direito ao trono de Inglaterra que o seu tio João.
- Então por que é que João é rei? – perguntei:
- Porque roubou a coroa – disse o meu pai.] (p.145)

unesp

Em função das novas condições sócio-econômicas, as relações entre a cultura erudita e a cultura popular se estreitavam. De um lado, a cultura eclesiástica acolhia elementos folclóricos, pois existiam determinadas estruturas mentais comuns. De outro lado, sua postura era de recusa à cultura folclórica, sobrepondo monumentos e temáticas cristãos aos correspondentes pagãos. Percebemos claramente esse fato, quando o mago Merlin e o padre Oliver entram em conflito:

> *Merlin and Oliver often argue, and Oliver sometimes gets angry.(...)*
> *'Three is the divine number, and threefold three is nine', he went on. 'So nine is the flawless number.* Quod erat demonstrandum. *(...)*
> *'I'll tell you nine', said Merlin quietly. 'The nine spirits, each with a bottomless chalice...'*
> *'That is blasphemy!' said Oliver loudly.*
> *'Nothing of the kind', replied Merlin.*
> *'Do you deny Christ?'*
> *'Not for one moment', said Merlin. (...)*
> *'(...)There is no room in the house of Christ for nine spirits'.*[21] (p. 46-47)

Durante o transcorrer da narrativa, a aparição do número três será recorrente, tanto nas referências a aspectos do cristianismo, quanto em momentos relacionados ao menino-narrador. Para a cultura celta, o número três era sagrado e simbolizava as constantes figuras triplas que surgiam em sua tradição ou os deuses com três cabeças. A tradição católica também toma o número três como sagrado na apresentação da Santíssima Trindade.

Segundo Hilário Franco Júnior, a Igreja detinha um monopólio cultural, que exercia influência forte na construção do pensamento da época, apesar de ter, na educação, poucos focos, pois os estudos eram oferecidos ou para clérigos, ou para os filhos dos nobres:

---

[21] [Merlim e Oliver discutem freqüentemente e Oliver às vezes fica zangado.(...)
- Três é o número divino e portanto três é nove - continuou. - Portanto, nove é o número sem mácula. *Quod erat demonstrandum.* (...)
- O nove - disse Merlim calmamente. - Os nove espíritos, cada qual com um cálice sem fundo...
- Isso é blasfêmia! - gritou Oliver.
- Nada disso - respondeu Merlim.
- Negais Cristo?
- Nem por um instante - disse Merlim.
- (...) Não existe espaço na casa de Cristo para nove espíritos.] (p. 58-59)

> A educação era feita de clérigos para clérigos, devido às necessidades do culto. Nas escolas catedralícias e sobretudo monásticas, praticamente as únicas existentes, ensinavam-se as chamadas sete artes liberais, as únicas dignas de homens livres, por oposição às artes mecânicas, isto é, manuais, próprias de escravos. Na primeira parte ou *trivium*, estudava-se Gramática (ou seja, latim e literatura), Retórica (estilística, textos históricos) e Dialética (iniciação filosófica). Na segunda ou *quadrivium*, passava-se para a Aritmética, Geometria (que incluía a geografia), Astronomia (astrologia, física) e Música. (1996, p. 127)

O pensamento medieval sempre esteve associado às condições históricas e, principalmente, vinculado à posição da Igreja Católica, como única instituição que se manteve estruturada em meio às turbulentas transformações que sofreu a Europa durante a Idade Média. Dessa forma, o papel da Igreja era de guardar, preservar e difundir a cultura. Era normal, nos mosteiros, a existência de uma grande biblioteca numa época em que os livros eram raros. A Idade Média não foi uma época de escassez de produção, mas, antes, de preocupação em receber e adaptar a herança artística às suas necessidades.

No capítulo 13, *Knowing and Understanding* [Saber e Compreender], o jovem Arthur pergunta ao padre Oliver sobre os livros:

> *'How many books are there?' I asked Oliver.*
> *'Where?'*
> *'In the world. Altogether'.*
> *'My dear boy! You expect me to know everything! Well, now! Each church in England has its Bible...'*
> *'I don't mean copies of the same words', I said. 'I mean different words'.*
> *Oliver pressed the palms of his hands over his stomach and gave a long, gentle sigh. 'It is impossible to say', he replied. 'There are books in Latin and in French, and a few in Hebrew and in Greek. I don't know! Twenty books, or even thirty, have been translated into English, and I have heard that one or two have even been written in English'.* (p. 39-40) [22]

---

[22] [- Quantos livros existem? – perguntei a Oliver.
- Onde?
- No mundo. Na totalidade.
- Meu querido rapaz! Pensas que eu sei tudo! Bem, cada igreja em Inglaterra tem a sua Bíblia...
- Não quero dizer cópias das mesmas palavras – disse eu. – Quero dizer, com palavras diferentes.
Oliver pousou as palmas das mãos sobre o estômago e soltou um longo e suave suspiro.
- É impossível dizer – respondeu. – Há livros em latim e francês e alguns em hebraico e em grego. Não sei! Vinte livros, ou até trinta, já foram traduzidos para inglês e ouvi dizer que um ou dois foram escritos em inglês.] (p. 52-53)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A escrita, durante a Idade Média Central, era *status* do clero e da nobreza; pois existia uma dicotomia entre o letramento dessas classes sociais e a falta dele entre a "gente simples". Até o século XII, a literatura, por exemplo, era conhecida apenas pelos gêneros cantados: a canção de gesta e a poesia lírica. Os primeiros romances em prosa foram apresentados pelos franceses, os do Graal. O final da Idade Média foi marcado pelo texto recopiado, reutilizado. O paradoxo do período medieval está marcado, especificamente, na simultaneidade, no fato de o oral e a escrita caminharem juntos.

No século XII, o ensino teológico passou por profunda mudança, repercutindo posteriormente na mentalidade dos séculos. Vários escritores tentaram organizar os estudos sobre teologia, elaborando manuais; dentre esses, os *Quatro livros das sentenças*, de Pierre Lombard, acabaram se tornando o principal instrumento do ensino teológico até o século XVI. Outro estudioso, Pierre Abelard, também desempenhou um papel essencial no período medieval, um escolástico que foi o primeiro a vulgarizar o emprego da palavra "teologia" em detrimento da expressão "doutrina". Ele é conhecido por colocar a razão acima da fé, mas essa afirmação não poderia ser mais enganosa, pois, segundo ele: "Não quero ser filósofo se for para me opor a Paulo, não quero ser Aristóteles se isso me separar de Cristo" (*apud* INÁCIO; LUCA, 1991, p. 50).

Em *The Seeing Stone,* registra-se a presença desses e de outros pensadores da época, quando o personagem-narrador está em uma de suas aulas com o padre Oliver. Durante essas aulas, Arthur se aproxima dos estudos teológicos e filosóficos e, durante toda a narrativa, ele levanta questões para o padre. Parece-nos que o menino é o retrato do homem medieval que está vivendo intensas mudanças, tanto no campo da política, do social e do econômico, quanto no campo da cultura:

unesp

'What is a schoolman, exactly?' I asked Oliver. (...)
'Schoolmen are thinkers. They build bridges between us and our Lord'.
'Are they monks?'
'They teach in cathedral schools, sometimes in monasteries. Yes, they are monks.(...)
'Have you heard of Pierre Abelard?'
'Who?'
'Or Pierre Lombard? Or John of Salisbury?'
'You know I haven't'.
'They were all great schoolmen.'[23] (p. 123-124)

O período medieval, apesar da precariedade da circulação de idéias, por não haver a imprensa ou qualquer outro meio de comunicação ou divulgação cultural, ofereceu uma produção intelectual rica e original. Na elaboração da ficção literária existe uma imensa produção quanto à língua e quanto aos gêneros. O latim, então, era a língua universal, responsável por grande parte dos manuscritos da época. Também para o latim foram traduzidos textos nascidos da oralidade dos falares vernáculos. Do final do século XI e início do seguinte datam as primeiras produções escritas vindas do falar popular, que se expandiram a novos gêneros: poesia épica (canções de gesta), poesia trovadoresca, poesia satírica, romances em verso e prosa, peças teatrais, e assim por diante.

Entre os romances, um ciclo que se expandiu abruptamente foi aquele calcado na *Matéria da Bretanha*. Esse interesse despertado pela *Matéria* se sobressaiu na figura de Henrique II a partir de 1154, pois era vantajoso para a família real colocar-se como herdeiros do famoso Rei Artur. Neste sentido, como já vimos, um dos netos de Henrique II, o filho de Geoffrey, tinha o nome Arthur.

---

[23] [- O que é exatamente um escolástico? – perguntei a Oliver. (...)
- Os escolásticos são pensadores. Constroem pontes entre nós e o Nosso Senhor.
- São monges?
- Ensinam nas escolas das catedrais, às vezes em mosteiros. Sim, são monges. (...)
- Já ouviste falar em Pierre Abelard?
- Quem?
- Ou Pierre Lombard? Ou John de Salisbúria?
- Sabeis que não.
- Foram todos grandes escolásticos.] (p. 125-126)

unesp

Os romances arturianos surgiam nas vidas dos medievos como contraponto da vida difícil que tinham, na qual predominava a brutalidade, o pessimismo. A cavalaria dos textos sobre o rei bretão suavizava a realidade cruel da época: uma política corrupta, um governo que não se interessava pelos problemas da população, fome, guerras, doenças, o aglomerado das cidades. Esta situação em que se encontrava a Europa durante os séculos XII e XIII dava margem ao saudosismo de épocas longínquas, do período de Artur.

Não somente os ingleses, mas todos os europeus viviam uma realidade diferente de seus sonhos. A imagem transmitida pelos romances arturianos era completamente diferente daquela que eles tinham no seu dia-a-dia. As pessoas viviam em um mundo dual, em que de um lado tinham as recordações do passado, com muitas lembranças pagãs; e de outro lado tinham os ensinamentos cristãos e as novas idéias.

A difusão dos textos arturianos[24] se deu na época do menino Arthur de Caldicot. Época das modernas nações européias, das grandes transformações político-sociais; época dos autores que contribuíram na formação da figura do Rei Artur da maneira que conhecemos hoje. Portanto, a literatura arturiana em decorrência desse período histórico entre os séculos XII e XIII, é remontada a partir de um tripé: o autor, a realidade histórica da época e a tradição oral (folclórica).

A participação do autor não é muito visível, já que naquele período os escritores copiavam textos uns dos outros, dificultando visualizar individualmente a sua contribuição. Agora, a realidade histórica do escritor, ou seja, uma realidade idealizada e não a do cotidiano, faz parte dos romances arturianos: relação de vassalagem, homens, mulheres, reis, lugares; caminhando juntamente com a perspectiva lendária, principalmente vinda dos celtas. Segundo o historiador José Roberto Mello (1992, p. 124):

---

[24] Apesar do aumento considerável de textos que retratam a lenda arturiana, a massa da população não tinha contato com textos escritos, muito menos os poucos romances que existiam sobre o Rei Artur. A divulgação – devido à inexistência da técnica de impressão e à própria falta de letramento da população – era centrada nas cortes e nos monastérios.

unesp

> O universo arturiano repousa, destarte, sobre a sociedade idealmente tripartida, com as ordens funcionando harmonicamente em seus deveres e obrigações recíprocos. Tal concepção permite a liberdade de ação da nobreza, sua devoção integral à aventura e os descuidos em relação às necessidades do cotidiano. Seu sustento, desde a administração dos domínios até o preparo dos alimentos, estava perenemente garantido. O dinheiro, então, é o eterno ausente desses romances, nada se compra, nada se vende; os cavaleiros todos parecem ricos e quando não o são, quando o autor se refere a um "pobre cavaleiro", nem por isso ele morre de fome, deixa de ter sua montaria e seu arnês. Da retaguarda dessa classe, o que a ampara na vivência diária, quase nada nos é dito; sabemos que existe porque cá e lá despontam alguns "bons burgueses", alguns guardas-florestais, aias, criados e vilões de mau caráter.

As aventuras de Artur e de seus cavaleiros representam não somente um mundo imaginário, mas a idealização de um mundo medieval que vivia a dor, a tristeza, mas lia os grandes feitos heróicos da cavalaria, a honestidade, a glória. Assim, fundem-se nos romances arturianos personagens criados vivendo em um mundo de sonhos por pessoas que viviam na realidade dura da "era das trevas", as quais buscavam a luz nas figuras de Artur, Lancelote, Persival e companhia.

Ao longo da Idade Média, as literaturas celebraram a cavalaria, transformando-a em mito. Do início do século XII ao século XIV, a personagem do bravo cavaleiro, heróico ao extremo, se torna recorrente na vida literária, tanto na Inglaterra quanto na França.

A reconstrução dos séculos XII e XIII em *The Seeing Stone* representa um período essencial na construção da figura arturiana, já que a imensa parte de sua literatura surgiu nesse breve espaço de tempo. A lenda arturiana se cristaliza na época do menino Arthur de Caldicot por meio dos textos da *Matéria da Bretanha*. A ponte realizada entre a época do rei bretão e o menino é a própria representação do percurso realizado da lenda, ou seja, a escolha de Crossley-Holland pela Idade Média Central não foi algo casual, o autor escolheu o período em que grande parte do ciclo arturiano foi construído por diversos escritores. As contribuições literárias e históricas dos estudiosos do período medieval na formação do rei lendário são responsáveis pela identidade e pela feição do que nos é

apresentado hoje como o maior herói de todos os tempos. Se Artur vive até hoje, a glória vai para os medievos que contaram suas façanhas e para os escritores de todos os tempos que a recontaram.

3.2. A recriação da lenda arturiana em *The Seeing Stone*

Hic iacet Arthurus, rex quondam, rexque futurus.
Sir Thomas Malory

A reflexão em torno de mitos e lendas possibilita ao Homem a oportunidade de refletir sobre a própria existência, pois essas duas manifestações compõem papel fundamental no cerne da sociologia, da antropologia, da teologia e da psicologia; e representam um tipo de manifestação que se apresenta em cada sociedade e época. A tentativa de uma dada cultura buscar o passado é representada pelo poder das lendas e dos mitos para explicar o presente.

Ao reescrever, ao reconstruir por meio de fragmentos da memória, o mundo e a literatura, nos deparamos com uma certa concepção de literatura pós-moderna. Segundo Teixeira Coelho (1986, p. 93-94), diferentemente do movimento modernista, que exaltava os conceitos de originalidade estilística e nacionalismo temático e rompia com a submissão ao passado e à tradição, embora tenha contribuído para a revalorização deste mesmo passado, o movimento pós-modernista, movimento universalista ou culturalista, interessa-se por uma revisão deste passado e dessa tradição.

unesp

Linda Hutcheon, ao analisar a cultura pós-moderna, afirma nela verificar-se a necessidade de procurar entender a cultura presente como reflexo daquela produzida no passado. Se passarmos a ver a reescritura pelo olhar do pós-modernismo, presenciamos uma reescritura que vem ao encontro do passado à luz do presente: "O pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados" (1991, p. 39).

O interesse principal do pós-modernismo é a sua relação paródica com o passado – mas a "paródia" para o pós-modernismo é diferente da concepção do século XVIII, que via o processo paródico como imitação ridicularizadora – pois como aponta Linda Hutcheon (1991, p. 47), a "paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural" na teoria pós-moderna.

Os textos medievais, a partir da relação de comparação com a obra *The Seeing Stone,* tornam-se uma constrição preliminar de natureza formal ou temática, uma espécie de pré-texto. A reescritura, nesse caso, caracteriza-se pelo acréscimo, numa rede de elementos básicos (enredo, personagens, estrutura), de uma série de motivos secundários que reforçam a ligação, o diálogo com os romances arturianos. Assim, a reescritura de Crossley-Holland dos textos que se inserem na *Matéria da Bretanha* – principalmente de *Le Morte d'Arthur*, de Sir Thomas Malory –, não é meramente uma cópia dos textos do passado, mas é a sua recriação de maneira original e com traços únicos. Daí a aproximação da recriação realizada por Crossley-Holland com a chamada "reescritura moderna", que resgata os textos do passado de maneira crítica, ou seja, o autor abre espaço para reflexões e novas perspectivas sobre o que está sendo recriado.

O texto, visto como "sistema de signos", passa a ser construído a partir de outros textos, os quais permearam a tessitura textual. Crossley-Holland estabelece uma relação com um construto textual do passado que exerce papel fundamental na recriação do rei

unesp

bretão e de sua época. O que se pode constatar, então, é a dimensão dialógica entre a tradição do passado com o presente. O olhar para o outro transforma o velho em novas experiências e descobertas.

The Seeing Stone é um romance recém-escrito sobre a lenda arturiana, originada durante o século VI. Conduzido por três fios condutores, o romance apresenta um relato histórico situado no final do século XII, além de conduzir o leitor na intersecção desses dois tempos que abrangem o início e o meio do período medieval. Ou seja, a narrativa se passa especificamente no ano 1199, momento este em que a personagem central do romance, o menino Arthur, "descobre" a lenda do Rei Arthur. O livro apresenta uma linguagem lírica e animada na reconstrução de um dos maiores heróis da Inglaterra. É pensando nessa reconstrução como criação artística que buscamos mostrar particularidades da recriação literária. Ressaltamos ainda o duplo papel desempenhado pela reescritura, pois, segundo Lefevere, a reescritura, por um lado, "pode ser inovadora e subversiva, pois pode introduzir novos conceitos, novos gêneros e novos mecanismos"; por outro lado, "pode ser repressiva e conservadora ao manipular as obras para que se adaptem à poética ou à ideologia estabelecida" (*apud* RODRIGUES, 2000, p. 104).

Considerando a obra *The Seeing Stone* uma reescritura dos textos do passado, verificamos que a reconstrução da personagem Rei Artur e toda a sua ambientação foi transportada para a época atual de maneira que não houve alterações substanciais da lenda arturiana. Crossley-Holland recria o cenário, as personagens, as falas e o enredo, recuperando e dando continuidade à tradição da lenda arturiana e, principalmente, realizando um resgate da memória histórica e lendária do período medieval inglês, de uma maneira inovadora e autêntica. *The Seeing Stone*, apesar de ser uma reescritura que dialoga com muitos outros textos, inova ao trazer em si uma criação artística autêntica, recriando as narrativas tradicionais dos textos da Idade Média.

unesp

O Quadro 3, que vem a seguir, ilustra a trajetória do romance conduzida pelos três fios condutores que determinam a narrativa em relação ao seu traço mais histórico, fictício e lendário. Destacam-se algumas células, devido à existência dialógica entre *The Seeing Stone* e os textos da *Matéria da Bretanha*; assim, a nossa análise retomará especificamente estes quadros sombreados para explorar as formas de reescritura que Crossley-Holland utiliza.

Quadro 3: Panorama Geral de *The Seeing Stone*[25]

Capítulo	Título	Fio Condutor	Conteúdo e Diálogos
1	*Arthur and Merlin*	1° fio condutor	Apresentação de Caldicot e das personagens fictícias, menino Arthur; e lendária, Merlin.
2	*A Terrible Secret*	1° fio condutor	Arthur guarda um segredo. Apresentação das personagens Alice (tia), Grace e Tom (primos), de Gortanore.
3	*Into the Bullring*	1° fio condutor	Apresentação de Serle (irmão), Sian (irmã), Hum, Wat Harelip, Gatty, Lady Helen (mãe). Costumes do condado, da criação dos animais, da alimentação. Disputa entre Arthur e Serle.
4	*My Black King-Finger*	1° fio condutor	Apresentação de Oliver (padre). Leitura da Bíblia e exercícios de caligrafia (educação de escriba).
5	*Duty*	1° fio condutor	Os deveres de Arthur: aprender a usar a lança, esquivar-se, praticar todas as artes de terreiro, vestir o senhor, servir uma mesa, escrever e ler.
6	*Coeur-de-Lion*	1° fio condutor	Personagens históricos: Rei Ricardo Coração de Leão, Rei João sem terra, Rufus. Retrato histórico da época, Cruzadas.
7	*My Tail-Bone*	1° fio condutor	Imperfeição no cóccix de

[25] Primeiro fio condutor (Arthur em 1199); segundo fio condutor (Rei Arthur no século VI); e terceiro fio condutor (união dos dois).

unesp

			Arthur de Caldicot.
8	*Little Luke and Pigeon Pie*	1º fio condutor	Apresentação de Luke (irmão menor), início de sua tosse; de Tanwen, a criada de quarto; de Slim, o cozinheiro. Alimentação da época.
9	*Tumber Hill*	1º fio condutor	A visão de Tumber Hill: Gales, a Floresta Pike. Um lugar especial, onde muitas tramas da narrativa desvendam-se.
10	*The Sleeping King*	1º fio condutor	A lenda de um rei e de seus cavaleiros que estão adormecidos em uma caverna, esperando o grande dia do retorno.
11	*Jack-Words*	1º fio condutor	Significados da palavra Jack com outras palavras (lendas, jogos).
12	*Fever*	1º fio condutor	A vinda de Lady Alice, Tom e Grace para Caldicot, devido a uma febre alta.
13	*Knowing and Understanding*	1º fio condutor	A leitura da Bíblia e uma discussão entre o menino e o padre sobre a igualdade diante dos olhos de Deus. Falam dos sarracenos e dos cristãos (um quadro histórico e cultural do século XII).
14	*Jumpers and my Writing-Room*	1º fio condutor	A galeria de Arthur e a tentativa de assalto da casa do menino-narrador.
15	*Nine*	1º fio condutor	Merlin e Oliver discutem o número nove e a Santíssima Trindade (paganismo x cristianismo).
16	*Three Sorrows, Three Fears, Three Joys*	1º fio condutor	Todos têm três tristezas, três medos e três alegrias. Arthur expõe seus sentimentos.
17	*Tempest's Teeth*	1º fio condutor	Lenda da bruxa Black Annis (surgia na noite e comia as crianças).
18	*Just Jack*	1º fio condutor	Jack = colete ou o nome próprio.
19	*Nain in Armour*	1º fio condutor	Partes da armadura, Nain (avó) canta uma música sobre elas.
20	*Obsidian*	1º fio condutor	Merlin presenteia Arthur com a pedra obsidiana (feita de

unesp

			gelo e fogo).
21	*Lance and Longbow*	1º fio condutor	Arthur é canhoto (na época não era vista com bons olhos uma pessoa que usasse o braço esquerdo), portanto é forçado a usar o direito.
22	*Long Live the King!*	1º fio condutor	Morte de Ricardo; João vira rei e a população teme. Retrato histórico dos impostos e das leis florestais.
23	*The Messenger's Complaint*	1º fio condutor	O mensageiro de John (rei) passa mal durante a sua visita a Caldicot.
24	*Royal Brothers*	1º fio condutor	Crítica ao Rei John; enaltecimento de Ricardo, até os sarracenos o respeitam.
25	*Ice and Fire*	1º fio condutor	Arthur deseja saber para que serve a pedra.
26	*Merlin*	1º fio condutor	Origem de Merlin.
27	*Muffled*	1º fio condutor	Abafar o sino da Igreja em homenagem ao Rei Ricardo.
28	*The Pedlar*	1º fio condutor	Um vendedor surge em Caldicot e acaba roubando a gata de estimação da família. O menino-narrador pergunta para sua mãe sobre Merlin e sobre o seu futuro.
29	*Luke*	1º fio condutor	Dia de Saint Luke. O pequeno Luke não pode comemorar o dia de seu santo, pois está doente.
30	*Poor Stupid*	1º fio condutor	A morte do porco Stupid.
31	*The Seeing Stone*	2º fio condutor	A primeira visão da pedra: os dragões branco e vermelho, o rei Vortigern e o *hooded man*.
32	*On my Own*	1º fio condutor	O menino gosta de ficar sozinho para refletir sobre os acontecimentos. Agora ele se concentra na misteriosa pedra que lhe oferece visões.
33	*Nutshells and Good Earth*	2º fio condutor	O menino pergunta a Merlin sobre os dragões e o rei. O mago rapidamente conta uma velha história, explicando a visão.
34	*Desire*	2º fio condutor	A pedra obsidiana apresenta a famosa cena da lenda arturiana de Uther Pendragon, o Duque de Tintagel e

			Igraine. O rei deseja loucamente a esposa do duque, os dois partem para os castelos de Tintagel e Terrible.
35	*A Flyting*	1º fio condutor	Jogo dos insultos (brincadeiras da época do menino Arthur).
36	*Hallowe'en*	2º fio condutor	Nain conta mais uma história, agora a Noite das Bruxas. Arthur se lembra da cena da pedra sobre o Rei Uther.
37	*Passion*	2º fio condutor	A transformação da fisionomia de Uther para a do Duque Gorlois. A concepção de Arthur (lendário).
38	*Strange Saints*	1º fio condutor	Santos galeses de Nain.
39	*Uther Explains*	2º fio condutor	O menino Arthur tem muitas dúvidas sobre o que vê na pedra. Ygraine já estava de seis meses e Uther explica o que realmente havia se passado na noite em que Gorlois foi morto.
40	*Schoolmen, Scribes and Artists*	1º fio condutor	A presença de grandes estudiosos da Idade Média Central: Abelard, Lombard, John de Salisbury.
41	*Mouthfuls of Air*	1º fio condutor	O menino-narrador se difere das outras personagens por apresentar um grande conhecimento da escrita.
42	*Foster-Child*	2º fio condutor	Realização da promessa feita entre o Rei Uther e o *hooded man*. A criança é levada para ser criada em outro lugar.
43	*Crossing-Places*	2º fio condutor	Período de mudanças e transformações. Rápida lembrança de Uther.
44	*Luke's Illness*	1º fio condutor	A doença de Luke se agrava. A mãe de Arthur pede para buscar a feiticeira Johanna para curar o menino (crendices do povo medieval).
45	*Pains*	1º fio condutor	Continuação do capítulo anterior. O menino pensa que a sua deformação no cóccix é um fato demoníaco.
46	*An Unfair Song*	2º fio condutor	O medo pode fazer com que

			as pessoas façam coisas erradas. Novamente o menino lembra do *hooded man* e de Uther.
47	*A New Bow*	1° fio condutor	Arthur ganha um arco novo, mas ele não se sente apto para ser um arqueiro.
48	*Ice*	2° fio condutor	O menino-narrador compara a frieza da pedra com a do coração de Igraine. Não aparece nenhuma visão na pedra.
49	*Baptism*	2° fio condutor	O batizado do rei Arthur. Não há menção sobre este fato nos textos medievais. Crossley-Holland renova ao criar esta cena para a lenda arturiana.
50	*My Name*	1° fio condutor	O significado do nome Arthur. Ainda o menino-narrador não ouviu falar do famoso rei bretão, Arthur.
51	*Hooter and Worse*	1° fio condutor	A história de Hooter (lenda antiga). Serle e Arthur discutem sobre a repartição do condado quando o pai morrer.
52	*My Quest*	3° fio condutor	Pela primeira vez o menino-narrador se depara com o rei menino na pedra e ouve o seu nome. Nesta cena apresenta-se novamente o *hooded man* e o Sir Pellinore (um dos cavaleiros de Arthur) caçando a Besta que Uiva e este explica ao jovem da pedra que aquilo era sua demanda. Todos tinham uma demanda. O menino-narrador se confunde com o da pedra. As suas histórias se chocam.
53	*Brother*	3° fio condutor	Questões do menino sobre o seu mundo interior. Novamente ele se vê muito próximo do Arthur da pedra.
54	*Between Breath and Breath*	1° fio condutor	A morte de Luke.
55	*Hares and Angels*	1° fio condutor	O menino comenta com Merlin que havia se visto na pedra. O mago explica que a

			pedra mostra o que ele deseja ver. Visita de Merlin a escolásticos em Oxford.
56	*Pots of Tears*	1º fio condutor	Sonho com Luke e o paraíso.
57	*The Half-Dead King*	2º fio condutor	Apresentação de Sir Ector e Kay. Rei Uther é chamado pelos saxões de um rei meio-morto, devido a sua idade e doença. Ele reúne tropas para guerrear.
58	*Lady Alice and my Tail-Bone*	1º fio condutor	Arthur de Caldicot conta para Lady Alice sobre a imperfeição de seu cóccix. O menino, no seu quartinho, escreve com o braço esquerdo.
59	*Grace and Tom*	1º fio condutor	Descrição dos primos de Arthur, Grace e Tom. O menino-narrador gosta da prima. Durante uma aula de combate, ao invés de Arthur escolher a arcaria, escolhe a espada.
60	*Fifth Son*	1º fio condutor	Palavras da pedra tumular de Luke.
61	*The Goshawk*	3º fio condutor	Por meio da descrição de Arthur na pedra, o menino-narrador se identifica com ele, ou melhor, se vê nele (personagens de Caldicot surgem dentro da pedra). Sir William surge para matar Arthur.
62	*Thin Ice*	1º fio condutor	Sian quase se afoga no tanque de peixes que estava congelado, mas Gatty a salva.
63	*Devil's Berries*	2º fio condutor	Uther vence a batalha contra os saxões e mata seus chefes, Octa e Eosa. Quatro saxões comentam que Uther está velho e armam uma emboscada para ele.
64	*Rot and Bad Blood*	1º fio condutor	O menino-narrador visita Johanna, a feiticeira, para cuidar de seu cóccix.
65	*The Art of Forgetting*	1º fio condutor	Aula com Oliver, o menino confunde os nomes das personagens da Bíblia.
66	*Hot and Important*	1º fio condutor	Arthur vê Serle e Tanwen



			juntos.
67	*The Gates of Paradise*	2º fio condutor	Uther não deseja morrer deitado em uma cama e começa a elaborar outra batalha com os saxões. Apresenta-se Anna, filha do rei com Igraine. Sir Ector comenta que o seu filho Arthur estava estudando, então o rei declara que também tinha um filho, o padre diz que ele está delirando, mas Uther insiste e afirma que seu filho foi e será rei da Inglaterra, depois falece.
68	*Words for Luke*	1º fio condutor	Palavras novas para a pedra tumular de Luke.
69	*Despair*	3º fio condutor	O menino-narrador novamente se confunde com Arthur da pedra. Igraine e o *hooded man* conversam sobre seu filho. O *hooded man* afirma que, quando chegar a hora, o menino se tornará rei, mas Igraine está triste, pois havia perdido o filho e o marido.
70	*The Manor Court*	1º fio condutor	Todo primeiro dia do mês de Dezembro ocorria o tribunal do condado para discutir as leis e os impostos.
71	*Butterflies*	3º fio condutor	Apresentação de Sir Lamorak, Sir Owain.
72	*Merlin and the Archbishop*	2º fio condutor	Arthur de Caldicot relembra os cavaleiros que ele viu na pedra. Dentro da pedra surge o Merlin conversando com o arcebispo de Canterbury da época do rei bretão. Os dois falam sobre o herdeiro do trono da Inglaterra, mas o menino tinha somente 13 anos.
73	*The Acorn*	3º fio condutor	O *hooded man* conversa com Arthur da pedra (novamente o menino se vê na pedra) realizando uma profecia que o jovem deveria compreender.

unesp

74	*Spelling*	1º fio condutor	Reflexões sobre a natureza de línguas em geral.
75	*The Pope's Proclamation*	1º fio condutor	O Papa decreta a Quarta Cruzada a Jerusalém.
76	*Nothing's Not Worth Hiding*	3º fio condutor	Rápida apresentação do Black Anvil. Arthur conversa com Sir Pellinore e pede a este torná-lo cavaleiro.
77	*Foul Stroke*	1º fio condutor	Sir William em uma disputa de espadas golpeia o menino Arthur.
78	*Not Yet*	1º fio condutor	O braço direito ainda permanece machucado. Arthur deseja de toda forma saber sobre sua vida.
79	*The Archbishop's Messenger*	3º fio condutor	Um mensageiro do Arcebispo de Cantuária aparece na casa de Sir Ector, que semelhante a Caldicot também se encontra na fronteira. O mensageiro diz que o Arcebispo está convocando todos os nobres da Inglaterra para estarem em Londres no Natal. Arthur irá como escudeiro do Sir Ector.
80	*The Knight with the Yellow Dress*	2º fio condutor	Na corte, chega um outro cavaleiro conhecido pela sua armadura amarela. Kay age indelicadamente com o cavaleiro
81	*Tanwen's Secret*	1º fio condutor	Tanwen está grávida de Serle.
82	*King John's Christmas Present*	1º fio condutor	Leis sobre as florestas e os animais. Cada aldeão tem de pagar seu imposto duas vezes por ano sobre a madeira.
83	*Nine Gifts*	1º fio condutor	Arthur de Caldicot oferece nove presentes a Jesus.
84	*The Sword in the Stone*	2º fio condutor	Surge na igreja de Saint Paul a espada enfincada na pedra com a mensagem dizendo que a pessoa que conseguisse retirá-la seria o novo rei da Inglaterra.
85	*Splatting and Sword-Pulling*	2º fio condutor	Muitos cavaleiros tentam retirar a espada da pedra, mas não conseguem. Todos se perguntam sobre a origem daquela pedra misteriosa.
86	*Riding*	2º fio condutor	Sir Ector, Kay e Arthur estão

			indo em direção a Londres.
87	*Christmas*	3º fio condutor	O Natal dentro da pedra e fora da pedra. Dentro, Arthur está a caminho de Londres, fora, o menino-narrador e toda a sua família fazem os preparativos e comemoram a data.
88	*Sir Kay*	2º fio condutor	Kay se torna cavaleiro.
89	*Fourth Son*	1º fio condutor	Na lápide do túmulo de Luke consta-o como sendo o quarto filho, porém antes dele existiam quatro filhos: Serle, Arthur, Matthew, Mark, Luke... Há indícios de que Arthur não seja realmente filho de Sir John e Lady Helen.
90	*The Turning of the Century*	1º fio condutor	Passa-se o ano e Sir John fala ao menino-narrador que os dois conversarão na manhã do novo século.
91	*Lightly and Fiercely*	2º fio condutor	Durante o torneio que determinaria quem teria o direito de tentar tirar a espada da pedra, Arthur esquece a espada do irmão e procura outra. Ingenuamente ele retira a espada da pedra.
92	*The Whole Armour*	1º fio condutor	A carta de São Paulo ao Efésios é um indício do que está ocorrendo tanto dentro da pedra quanto fora.
93	*King of Britain*	2º fio condutor	Arthur é considerado o rei da Inglaterra e descobre que não é filho legítimo de Sir Ector, mas é filho de Uther com Igraine. Neste capítulo descobrimos que Arthur da pedra também viveu em Caldicot.
94	*Blood-Truths*	1º fio condutor	O menino-narrador descobre que seu verdadeiro pai é Sir William. Não descobre quem era a sua mãe.
95	*The Son of Uther*	3º fio condutor	Arthur de Caldicot percebe que a história do Arthur da pedra rege o princípio de sua própria vida. Merlin explica o nascimento do filho de Uther.



96	*Blood on the Snow*	1º fio condutor	Arthur de Caldicot demonstra desgostar de Sir William.
97	*Unhooded*	2º fio condutor	Todos os nobres do reino aceitam Arthur como rei. O *hooded man* é Merlin.
98	*At Once*	1º fio condutor	O menino Arthur participará da Quarta Cruzada com Sir William.
99	*What Matters*	1º fio condutor	Arthur conversa com Merlin e percebe realmente que todos devem ter uma demanda na vida. Ainda existem muitas dúvidas sobre sua vida, mas o menino deseja descobrir.
100	*Song of the North Star*	1º fio condutor	A "canção da estrela do norte". Arthur está de partida para Jerusalém.

Os três fios que conduzem a narrativa demarcam tanto a trajetória de Arthur de Caldicot quanto a do Rei Arthur, e é por meio deles que visualizamos sistematicamente de que forma a recriação dos textos que englobam a *Matéria da Bretanha* está sendo apresentada em *The Seeing Stone*. Percorrrendo as 100 partes do texto infanto-juvenil, nos deparamos inicialmente com capítulos que surgem praticamente como introduções e apresentações de personagens, espaços, tempo, cultura, história, coexistindo com capítulos decisivos na construção da personagem central e na reconstrução da lenda arturiana. A nossa análise centra-se naqueles capítulos que dialogam com textos do passado e trazem em si a transposição da figura do Rei Artur. Partindo de uma visão cronológica dos acontecimentos da lenda, Crossley-Holland remonta-a ordenando os fatos por meio de seus capítulos, montando uma trajetória linear e não digressiva da ação narrativa que conduz a recriação do rei bretão. Dessa forma, optamos por acompanhar metodicamente em nossa análise o traçado realizado pelo autor. É primordial lembrarmos que vemos a reescritura como um processo de "inovação", tendo como base textos consagrados, e vemos também o papel da literatura infanto-juvenil, segundo afirma Regina Zilberman (1983, p. 61), como

unesp

uma "modalidade de expressão que não conhece limites definidos, tornando-se bastante difícil estabelecer suas principais linhas de ação".

O exame cuidadoso da transposição da lenda arturiana para *The Seeing Stone* possibilita a análise do tratamento específico das reescrituras de obras literárias e também possibilita o estudo da maneira pela qual a reescritura é a transformação de um sistema literário. A poética dominante e a ideologia de quem a promove são descritos por Lefevere como os fatores básicos para determinar a imagem que uma literatura passa a ter em uma dada cultura e o tipo de manipulação realizada pela reescritura.

O que vemos na obra de Crossley-Holland, a partir da identificação dos processos envolvidos na transposição da figura do Rei Artur, construída pelos textos que pertencem a um período histórico que marca o período de tempo entre o século IX e o século XV, para uma obra infanto-juvenil contemporânea, é que existe uma relação de inovação e não de mera apropriação de elementos. A partir dessa relação entre a obra do passado e a do presente constatamos, segundo Linda Hutcheon (1991, p. 157), uma "manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto".

Em *The Seeing Stone,* a lenda arturiana não passa a ser recriada somente a partir do capítulo 33 no total de 100 pequenos capítulos, quando o menino Arthur é presenteado com a pedra obsidiana de Merlin, mas a narrativa em seu conjunto é marcada pela reconstrução da lenda arturiana, já que metonimicamente é vislumbrada a história do rei bretão no decorrer de seus capítulos mesmo quando não há a presença direta de elementos que ilustrem isso. Crossley-Holland, ao reescrever a lenda, permite tanto que a personagem principal como o leitor de sua obra entrem em contato com a história do Rei Artur, pois ambos tiveram pouco ou nenhum contato com a lenda: Arthur nunca ouvira falar do rei, e o jovem leitor de *The Seeing Stone*, em toda probabilidade, já ouviu falar, mas não tem um

unesp

conhecimento aprofundado da lenda. Por meio das visões oferecidas pela pedra obsidiana, tanto o menino-narrador quanto o leitor infanto-juvenil passam a adentrar, ao mesmo tempo, em um universo repleto de magia, de ideais cavaleirescos, de mistério, que circundam a lenda arturiana. A pedra surge com o poder de unir o passado e o futuro, sendo responsável pela aproximação do menino Arthur de Caldicot e o leitor com o Rei Arthur, rompendo tempo e espaço, apesar de seus diferentes mundos e períodos históricos. Apropriando-se da teoria jungiana, a pedra pode significar, na visão da alquimia, "o homem interno e espiritual", ou seja, "uma parte de Deus oculta na matéria, em analogia com Deus que, em Cristo, desceu ao corpo humano, capaz de sofrer" (*apud* BRAIT, 1997, p. 118). Nesse sentido, a pedra, de maneira geral, significa "o homem psíquico integral (...) à medida que o homem se torna aos poucos mais consciente, surge no âmbito de seu domínio cada vez mais qualidades e conhecimentos, anteriormente inconscientes" (p. 119). A pedra evoca as imagens interiores, assim propiciando o surgimento de histórias ou conversas simbólicas com alguém interno que personifica o inconsciente. Por fim, para Jung (*apud* ZIMMER, p. 108-109):

> Essas histórias ou conversas provocam a aproximação recíproca e a síntese das duas partes – a consciente e a inconsciente – da personalidade. Ao mesmo tempo, pouco a pouco, nasce na consciência uma atitude disposta a levar sempre em conta os conteúdos do inconsciente, a entendê-los dentro do possível e a inseri-los na vida real, de modo que o homem passe a ser o recipiente do afluxo dos conteúdos inconscientes.

Há uma tradição vinda dos gregos e dos romanos afirmando que as "pedras animadas" (*bätylos*), criadas pelo deus Uranus, foram expostas em lugares sagrados e que em mãos de particulares, foram usadas para encantamentos, profecias, visões, dessa forma, podemos aproximar a pedra obsidiana de Merlin às pedras da teoria alquimista e da tradição grega, pois ela apresenta-se com um caráter mágico ao exercer a função de ligação entre o século VI do rei bretão e o século XII do menino-narrador, propiciando a este

unesp

último o contato com um mundo distante, por meio das imagens que aparecem dentro dela. A pedra na narrativa se transforma em uma peça chave, quando, além de mostrar a lenda de um grande rei do passado, abre caminhos para que a verdadeira história de Arthur de Caldicot seja esclarecida. A pedra se torna uma espécie de janela para a verdade. Dessa forma, confirmando o que Jung relata da pedra vista como a simbolização do inconsciente, ou seja, um instrumento que concebe os conteúdos do inconsciente para o consciente.

Uma outra leitura do significado da pedra é responsável por reger toda a narrativa, pois a obsidiana de Merlin apresenta uma forma quadrática semelhante a um livro. Dessa forma, vislumbramos a obsidiana na perspectiva de um livro, já que ela exerce a mesma função do livro, quando o menino encosta a mão nela, a pedra passa de um estado totalmente frio para um quente, resgatando o caráter de imortalidade do livro, quando o leitor retira o livro da estante, dando-lhe vida.

Olhar para a pedra e encontrar nela histórias, aventuras e respostas a algumas perguntas, deriva do fato de ela representar o próprio processo da *metaforização da leitura*. Ou seja, por meio de uma narrativa especular – uma narrativa dentro de outra narrativa – Crossley-Holland apropria-se do ato de ler do leitor para aproximá-lo o ato de ver a pedra. Quando a personagem-narrador segura a obsidiana e nela surgem imagens, a ação, conseqüentemente, está identificada com a leitura. Acreditamos também na relevância ou não da leitura, porque há certas leituras que não dizem nada ao seu leitor, daí o motivo de em muitos momentos a pedra permanecer fria a Arthur, pois naquele momento de sua vida nem todas as imagens e informações são direcionadas a ele, como também para o leitor infanto-juvenil.

A obsidiana representa o ponto de intersecção dos fios condutores, rompendo com o tempo, principalmente quando mostra a idéia do passado saindo para a entrada do presente, no sentido de permitir tanto ao menino de Caldicot quanto ao jovem leitor, a

unesp

possibilidade de resgatar as lembranças, por meio de um passado que ocorreu (a experiência) e o presente que é regido pela memória. Nesse processo, o autor não somente cria um processo de identificação entre o leitor e o menino, mas apresenta, principalmente, o processo de reescritura dos textos do passado. Crossley-Holland mostra como a lenda arturiana é trabalhada com o auxílio do tempo, marcada pela experiência da leitura, que é única, além de ter domínio sobre o tempo. De certa maneira, os textos sobre a lenda, conseguiram o que nenhum homem conseguiu, dominar o tempo e ser imortais.

A pedra em *The Seeing Stone* é o que torna a recriação da lenda original, pois apesar de existir um diálogo com os textos do ciclo arturiano, principalmente com *Le Morte d'Arthur,* de Sir Thomas Malory, o autor, ao utilizar-se da identificação especular, cria um outro texto completamente diferente do restante que faz parte do mesmo gênero. A originalidade está na maneira como pode ser visualizada a lenda, a partir desta pedra – livro, ao mesmo tempo em que o menino-narrador e o leitor infanto-juvenil foram apresentados à história de Artur, de forma que se identificassem com o herói. Crossley-Holland aproxima a realidade de Arthur de Caldicot e a realidade do leitor da atualidade com o século VI do Rei Artur, partindo do princípio de que os três, apesar de viverem em épocas diferentes, são parecidos nas angústias, nos medos, nas alegrias, na vida. Assim, com o apoio da obsidiana, apresentamos o diálogo que ocorre entre *The Seeing Stone* e os textos da literatura arturiana, focando sempre o texto de Sir Thomas Malory.

Dentro da narrativa, a presença corporal da *Matéria da Bretanha* está inicialmente vinculada a histórias anteriores à do próprio nascimento do rei bretão, mais especificamente, nos capítulos 31 e 33, intitulados, respectivamente, como *The Seeing Stone* [A Pedra de Ver] e *Nutshells and Good Earth* [Cascas de Noz e Terra Fértil], resgatando uma cena considerada um marco lendário da história da Inglaterra, pois se

refere a fatos importantes na construção da nacionalidade inglesa, a disputa entre bretões e saxões e uma das principais cenas que introduzem a figura de Merlim na tradição inglesa.

A seguir, apresentamos respectivamente trechos da *Historia Britonum*, de Nennius, da *Historia Regum Britanniae,* de Geoffrey de Monmouth; e dois trechos do livro infanto-juvenil ilustrando a transposição dos textos escritos durante a Idade Média para o de Crossley-Holland:

Nennius (*Historia Britonum*)

Said the boy, "I can discover it to you: there are two vases in the pool." They came, and found it so; the boy continuing his questions, "What is in the vases?" And they were silent. "There is a tent in them," said the boy; "separate them, and you shall find it so;" this being done by the king's command, there was found in them a folded tent. The boy, going on with his questions, asked the wise men what was in it? But they not knowing what to reply, "There are," said he, "two vermes, one white and the other red; unfold the tent;" they obeyed, and two sleeping vermes were discovered; "consider attentively," said the boy, "what they are doing." The vermes began to struggle with each other; and the white one, raising himself up, threw down the other into the middle of the tent and sometimes drove him to the edge of it; and this was repeated thrice. At length the red one, apparently the weaker of the two, recovering his strength, expelled the white one from the tent; and the latter being pursued through the pool by the red one, disappeared. Then the boy, asking the wise men what was signified by this wonderful omen, and they expressing their ignorance, he said to the king, "I will now unfold to you the meaning of this mystery. The pool is the emblem of this world, and the tent that of your kingdom: the two vermes are two dragons; the red verme is your dragon, but the white verme is the dragon of the people who occupy several provinces and districts of Britain, even almost from sea to sea: at length, however, our people shall rise and drive away the Saxon race from beyond the sea, whence they originally came; nevertheless depart you from this place, where you are not permitted to erect a citadel; I, to whom fate has allotted this mansion, shall remain here; whilst to you it is incumbent to seek other provinces, where you may build a fortress." "What is your name?" asked the king; "I am called Ambrosius," returned the boy; which is in British Embresguletic. And in answer to the king's question, "What is your origin?" he replied, "A Roman consul was my father."[26] (Disponível em: http://www.caerleon.net)

---

[26] [Disse o garoto, "Eu posso descobrir isso para você: há dois vasos na piscina". Eles vieram, e assim encontraram; o garoto continuando suas indagações, "o que há nos vasos?" E eles permaneceram em silêncio. "Há uma barraca neles", disse o garoto; "separe-os, e assim você encontrará"; feito isto sobo comando do rei, lá foi encontrado neles uma barraca dobrada. O garoto, continuando suas indagações, perguntou aos sábios o que havia nela? Mas eles não sabendo o que responder, "Há", disse ele, "dois vermes, um branco e outro vermelho; desenrole a barraca"; eles obedeceram, e dois vermes adormecidos foram descobertos; "considere atentamente", disse o garoto, "o que eles estão fazendo". Os vermes começaram a lutar uns com os outros; e o branco, se levantando, atirou os outros no meio da barraca e às vezes dirigia-se à beira dela; e isto se repetiu três vezes. Após um longo tempo, o vermelho, aparentemente o mais fraco dos dois, recobrando suas forças, expeliu o branco da barraca; e o último, perseguido na piscina pelo vermelho, desapareceu. Então o garoto, perguntando aos sábios qual era o significado desse maravilhoso presságio, e eles expressando sua ignorância, disse ao rei, "Eu agora irei revelar-te o significado deste mistério. A piscina é o emblema do mundo, e a barraca o seu reinado: os dois vermes são dois dragões; o verme vermelho é o seu dragão, mas o verme branco é o dragão das pessoas que ocupam várias províncias e distritos da Grã-Bretanha, até mesmo

unesp

Geoffrey de Monmouth (*Historia Regum Britanniae)*

As Vortegirn, king of the Britons, was sitting upon the bank of the drained pond, the two dragons, one of which was white, the other red, came forth, and approaching one another, began a terrible fight, and cast forth fire with their breath. But the white dragon had the advantage, and made the other fly to the end of the lake. And he, for grief at his flight, renewed the assault upon his pursuer, and forced him to retire. After this battle of the dragons, the king commanded Ambrose Merlin to tell him what it portended. Upon which he, bursting into tears, delivered what his prophetical spirit suggested to him, as follows:-
"Woe to the red dragon, for his banishment hasteneth on. His lurking holes shall be seized by the white dragon, which signifies the Saxons whom you invited over; but the red denotes the British nation, which shall be oppressed by the white.[27] (Disponível em: http://www.caerleon.net)

Crossley-Holland

At the bottom of the pit I can see two caves. Two open, dark mouths. Out of one writhes a dragon with scales as white as lily spathes. Out of the other shrithes a dragon with scales as red as quick, fresh blood. The moment the dragons see each other, they snarl. They pant. They throw spears of flame at each other.
First the white dragon forces the red dragon back until he's at the very edge of the soggy pit. Blood oozes out from between his scales, and he's spattered with mud. He snarls, his chest heaves. Then the red dragon raises his head to heaven; he roars and wraps the white dragon in flames...The smoke! All the smoke! My eyes cannot see. But the hooded man, I can hear his deep voice again.
But what is he saying? I can't make out his words.
'...the king who was...and will be...'
All the people are shouting, and I can't make out the hooded man's words.[28] (p.87-88)

---

quase de mar a mar: depois de um longo tempo, entretanto, nosso povo deve se levantar e conduzir a raça saxônica para além do mar, de onde originalmente vieram; contudo deve-te separar deste lugar, onde você não tem permissão para erguer um forte (pequeno castcho); Eu, a quem o destino concedeu esta mansão, devo permanecer aqui; enquanto a você é dado a incumbência de procurar outras províncias, onde você deve construir uma fortaleza". "Qual é o seu nome?" perguntou o rei; "Eu me chamo Ambrosius", resposta à pergunta do rei, "Qual é a sua origem?" ele respondeu, "Um oficial romano foi o meu pai."] (tradução nossa)

[27] Estando Vortigern, rei dos bretões, sentado à beira do poço esvaziado, saíram dois dragões, um branco e um vermelho. Ao se aproximarem um do outro, travaram pugna cruel, exalando um hálito de fogo. O dragão branco vencia e acuava o vermelho até a extremidade do poço. Mas este, como lhe doesse ser expulso, atacou o branco e o fez retrair-se. Enquanto lutavam desse modo, o rei determinou a Ambrósio Merlim que dissesse que coisa a luta dos dragões anunciava. Logo ele, rompendo em pranto, hauriu o espírito da profecia e falou: "Ai do dragão vermelho, pois vem depressa o momento de seu extermínio. Suas cavernas serão ocupadas pelo dragão branco, que significa os saxões a quem convidaste. O vermelho designa as gentes da Bretanha, oprimidas pelo branco..." (*apud* FURTADO, 1995, p. 43)

[28] [No fundo do fosso vejo duas cavernas. Duas escuras bocas abertas. De uma delas sai, contorcendo-se, um dragão com escamas tão brancas como pétalas de lírio. Da outra sai um dragão com escamas tão vermelhas como sangue vivo. Assim que os dragões se vêem um ao outro, rosnam. Resfolegam. Atiram setas de chamas um ao outro.
Primeiro, o dragão branco obriga o vermelho a recuar, até este estar mesmo à beira do fosso encharcado. O sangue escorre-lhe dos intervalos das escamas e está salpicado de lama. Ruge, o peito incha-lhe. Então, o dragão vermelho levanta a cabeça para o céu; rosna e envolve o dragão branco em chamas...O fumo! Tanto fumo! Os meus olhos não conseguem ver. Mas o homem encapuzado, consigo voltar a ouvir-lhe a voz profunda.
Mas que está ele a dizer? Não consigo perceber o que diz.
'...O rei que foi...e será...'
Toda a gente está a gritar e eu não percebo as palavras do homem do capuz.] (p. 95)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Crossley-Holland

'It cleared. There was a king. I think he was a king. He had a crown. And a hooded man. And a crowd of people digging out a pit. There were dragons, and they started to fight. One was red and the other was white.'
'Yes', said Merlin. 'The red dragon of Wales – Wales and all the Britons! The white dragon of England.' (...)
I told Merlin everything. And I asked him all the questions I had already asked myself. Who was the king? And who was the hooded man? Who were the dragons and why were they fighting?
Merlin's eyes were shut. He always closes them when he is listening carefully. 'Questions! Questions!' he said.
'Who was the king?' I asked again.
'What if I said he was Vortigern?'
'Who? Where was his kingdom?'
'You see. The answer to that question leads to more questions; and you have to know the answer to them before the first answer means anything. Vortigern was king of Britain.'
'When?'
'After the Romans left Britain in peace. Before the Saxons broke that peace.' [29](p.92-3)

A imagem apresentada pela pedra mágica remonta à mais antiga referência ao personagem Merlim, a qual se encontra na *Historum Britonum*, de Nennius, onde encontramos, anteriormente a Geoffreu de Monmouth, a história do rei Vortigern, que desejava construir uma torre impenetrável a fim de nela se proteger contra seus inimigos. Mas a torre desmoronava cada vez que se tentava levantá-la. Então Vortigern pediu conselho a seus "magos", que lhe disseram ser necessário misturar o sangue de uma criança nascida sem pai à argamassa usada nas fundações. O rei exigiu que procurassem a

---

[29] [- Aclarou. Estava lá um rei. Acho que era um rei. Tinha uma coroa. E um homem encapuzado. E uma multidão de gente a escavar um fosso. Havia dragões, que começaram a lutar. Um era vermelho e o outro branco.
- Sim - disse Merlim. - O dragão vermelho de Gales, Gales e todos os britânicos! O dragão branco de Inglaterra. (...)
Contei tudo a Merlim. E fiz-lhe todas as perguntas que já tinha feito a mim mesmo. Quem era o rei? E quem era o homem encapuzado? Quem eram os dragões e por que estavam a lutar?
Merlim tinha os olhos fechados. Fecha-os sempre que está a ouvir com atenção.
- Perguntas! Perguntas! - disse ele.
- Quem era o rei? - voltei a perguntar.
- E se eu dissesse que era Vortigern?
- Quem? Onde ficava o reino dele?
- Estás a ver? A resposta a essa pergunta leva a mais perguntas; e tens de saber a resposta antes de a primeira resposta ter qualquer significado. Vortigern era rei da Britânia.
- Quando?
- Depois de os Romanos deixarem a Britânia em paz. Antes de os saxões quebrarem essa paz.] (p. 99)

unesp

criança. Assim, acabaram encontrando um menino que não tinha pai e o levaram a ele. Segundo Markale (1989, p. 59), "a cena parece ter se passado em Gwynedd, isto é, no noroeste do País de Gales, nos flancos do Monte Eryri, hoje Snowdon, em um lugar que a tradição local conhece sob o nome de Dinas Emrys (Fortaleza de Ambrósio)".

Entre os trechos da obra infanto-juvenil e os trechos dos textos medievais tem-se estabelecido um diálogo direto, principalmente pela presença do rei Vortigern no episódio dos dragões, ou seja, a recriação do texto do passado de Geoffrey de Monmouth, obra que deu origem ao ciclo arturiano dos romances de cavalaria, traz a antiga tradição dos dragões adormecidos, que representam os bretões (o dragão vermelho) e os saxões (o dragão branco). Em *The Seeing Stone* surge a personagem *hooded man* [homem encapuzado], que percorre a narrativa de dentro da pedra (o segundo fio condutor) e, em decorrência do andamento da narração, percebemos que o homem misterioso é Merlin. Na obra contemporânea, o diálogo entre o Rei Vortigern e o *hooded man* não aparece transcrito, somente é vislumbrada a presença dos dois, sem o Arthur de Caldicot identificá-los e, muito menos, compreender a disputa dos dragões. Merlin auxilia o menino na interpretação da cena e na identificação das personagens. O autor, ao isentar o menino da possibilidade de estar ouvindo a conversa, propicia ao personagem escutar somente uma única frase incompleta, na qual fica nas entrelinhas que um rei que já foi subirá ao trono novamente.

O Merlim de Geoffrey de Monmouth, conhecido por Ambrósio, profetiza a vitória do dragão branco sobre o vermelho, predizendo o ataque dos saxões e dos filhos de Constantino, as mortes de Vortigern e Hengist (líder dos saxões), a subida ao trono de Aurélio Ambrósio e a sucessão de Uther Pendragon.

No texto de Nennius, a criança era o próprio Ambrosius; já no texto de Geoffrey de Monmouth é "o bardo de Ambrosius", retomando a tradição em língua gaulesa. A princípio não há nenhuma relação entre essa criança e Merlim, a não ser o nome

Ambrosius, como nomeou o mago o escritor Nennius. Geoffrey de Monmouth retoma a passagem em seu livro *Historia Regum Britanniae,* fazendo de Ambrosius o mago Merlim.

Segundo Edmond Faral (1926), Ambrósio de Geoffrey de Monmouth seria a mesma personagem apresentada por Gildas em seu *De excidio et conquestu Britanniae* [Sobre a ruína e a conquista da Bretanha] denominado Ambrósio Aureliano. Assim, vê-se uma trajetória de Merlim, iniciando-se como um simples guerreiro, apresentado como criança e passando a um ser mágico, profético. Provavelmente a figura de Merlim, como é conhecida atualmente, seja na verdade decorrência de dois temas originalmente muito diferentes, correspondendo a duas personagens distintas: o "louco do Bosque" e a criança-profeta. Esse fato diz respeito a quando Geoffrey de Monmouth relaciona o primeiro tema a Myrddin, filho de Morwryn em *Vita Merlini*, e de Myrddin Emrys ao segundo tema na *Historia Regum Britanniae*. Acredita-se não ter sido Geoffrey de Monmouth o responsável pela fundição das personagens, mas seus sucessores, Robert de Boron e seus adaptadores.

Toda essa confusão causada na figura de Merlim pode ter sua origem nas diversas adaptações sobre os textos que apresentam a personagem do mago. Entre os franceses, acreditava-se ser Merlim uma personagem folclórica, senhor da floresta de Paimpont-Brocéliande, na Bretanha, quando na verdade a sua origem é da Baixa Escócia:

> Merlim não é um caso isolado na grande multiplicidade de lendas surgidas na Idade Média. Na verdade, como figura lendária, Merlim não pertence a tempo algum, a época alguma, mas se, ao contrário, alguém pretender ver a história de perto, descobrirá que ele viveu no século VI entre os bretões do Norte, isto é, entre povos celtas instalados nas atuais Lowlands, nas cercanias de Glasgow, povos autenticamente bretões que lutavam para conservar sua independência diante dos invasores saxões (...) Merlim é, na verdade, único e múltiplo: é mago, certamente, mas também o Profeta. E o que é menos sabido, também o Louco do Bosque, o Homem Selvagem, o Senhor dos Animais, o Sábio por excelência, aquele que conseguiu encontrar a pureza dos tempos míticos, quando o ser humano vivia em paz com os reinos inferiores, tempos míticos da Idade de Ouro ou do Éden bíblico. (MARKALE, 1989, p. 10-11)

unesp

Crossley-Holland, ao optar por Merlim ser uma personagem essencial à narrativa ao lado do menino Arthur de Caldicot, dialoga inevitavelmente com vários literatos entre os séculos XII e XVI, responsáveis pela construção da figura merlina que conhecemos hoje. O texto mais antigo em que aparece o nome latino de *Merlinus*, correspondendo ao francês e inglês *Merlin* e ao galês *Myrddin,* é o texto de Geoffrey de Monmouth, *Vita Merlini*. Aqui Merlim aparece muito mais arcaico do que nos romances corteses que popularizam sua imagem. Aparece como um *homem selvagem*, surgido da noite, retomando a situação primitiva quando homem e animais se compreendiam. "Merlín, adentrándose en el bosque, vivía a manera de animal selvático, sufriendo el frío del agua hecha piedra, bajo la nieve, bajo la lluvia, bajo el despiadado soplo del viento. Y esto le agradaba más que gobernar sus ciudades y domeñar a sus feroces gentes".[30] (GEOFFREY DE MONMOUTH, 1994, p. 17)

Considerado rei e profeta do povo Demetae (País de Gales), presenciou muitas disputas pelo poder, principalmente entre os Reis Gwynedd, Peredur e Gwendoleu (vênedos no noroeste do País de Gales). Cansado de testemunhar massacres, abandona seu reino e guerreiros, fugindo para a floresta da Caledônia no sul da Escócia e passa a viver como um animal selvagem:

Geofrrey de Monmouth (*Vita Merlini*)

> *Well then, after many years had passed under many kings, Merlin the Briton was held famous in the world. He was a king and prophet; to the proud people of the South Welsh he gave laws, and to the chieftains he prophesied the future. Meanwhile it happened that a strife arose between several of the chiefs of the kingdom, and throughout the cities they wasted the innocent people with fierce war. Peredur, king of the North Welsh, made war on Gwenddoleu, who ruled the realm of Scotland.* [31] (Disponível em: http://www.caerleon.net)

---

[30] [Merlim, embrenhando-se no bosque, levava uma vida como a de um animal selvagem, passando frio com a água parecendo pedra, ficando de baixo de neve, de baixo de chuva, de baixo do sopro desapiedado do vento. E isso o agradava mais do que governar suas cidades e dominar seus povos ferozes.] (tradução nossa)

[31] [Tendo vivido já em muitos reinados, o bretão Merlim era no mundo inteiro famoso e respeitado. Era rei e era adivinho, criava as leis para os povos soberbos de Demetae e para os grandes predizia o futuro. Aconteceu, então, que muitos dos líderes do reino colocaram-se a guerrear entre eles, e em guerra feroz destruiram cidades e populações inocentes. O chefe militar dos vênedos, Peredur, promovia uma guerra contra Gwendoleu, que governava os reinos da Escócia.] (tradução nossa)

unesp

Crossley-Holland

> *Merlin isn't a lord or a knight, but he isn't a priest or a monk or a friar. He isn't a manor tenant or a labourer; he doesn't do any days' work for my father. And he isn't a reeve or a baker or a brewer or a beadle. So what is he? Has he always lived here, next to the mill? Why doesn't he ever talk about his mother or his father? Has he any brothers or sisters? How is he able to pay for meat and bread and ale? I realise I know almost nothing about Merlin.*[32] (p. 71)

Em *Vita Merlini*, o contexto cristão é irrelevante, limitando-se o autor a contemplar Merlim como o "Louco do Bosque", predominando os elementos pagãos. Em *The Seeing Stone*, na fala do jovem narrador, esse caráter difuso da figura de Merlim adentra na narrativa, o que fortalece a ausência de fatos que comprovem uma única possível identidade do mago.

A presença de Merlim nos dois mundos representa o seu caráter divino, podendo ele ser capaz de rejuvenescer, de se apresentar como um velho ou como um menino, abolindo o tempo e o espaço. Para Markale (1989, p. 140), "Merlim pode pertencer a todas as épocas e a todos os sistemas de referência".

No epônimo capítulo 26, dedicado especialmente a Merlin, o menino Arthur levanta questões sobre o mago, como quem seria seus pais, se ele teria irmãos e/ou irmãs. Arthur começa a conversar com Oliver, pároco da Igreja de Caldicot, e este fala que Merlin tem alguma coisa para esconder e induz o menino a acreditar que o mago é uma pessoa maléfica, já que o mago prefere a escuridão à luz. O padre relata a genealogia do feiticeiro dizendo que o pai era o próprio demônio, que acabou possuindo uma freira. Oliver alerta o

---

[32][Merlim não é lorde nem cavaleiro, mas também não é padre ou monge ou frade. Não é rendeiro do condado nem um trabalhador; não executa nenhum trabalho diário para o meu pai. E não é bailio ou padeiro ou cervejeiro ou bedel. Então, que é ele? Terá sempre vivido aqui, junto do moinho? Porque não fala nunca na mãe e no pai? Terá irmãos e irmãs? Como é que consegue pagar a carne e o padre e a cidra? Apercebo-me de que não sei quase nada a respeito de Merlim.] (p. 81)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

menino da influência e poder de Merlin sobre as pessoas, e conclui dizendo que o mago é um infiel, pois não acredita nas três pessoas da Santíssima Trindade: o Pai, o Filho e o Espírito-Santo, símbolos do Cristianismo. Crossley-Holland, ao fazer referência à representação maligna da personagem de Merlim, dialoga com Monmouth em sua obra *Historia Regum Britannia* e com a *Vulgata*. Os trechos que seguem ilustram claramente o processo de recriação:

Geoffrey de Monmouth (*Historia Regum Britanniae*)[33]

Cientificado do objetivo da missão, o prefeito prontamente encaminhou Merlim e sua mãe a Vortigern, para que o rei dispusesse deles conforme seu desejo. Trazidos à sua presença, o rei acolheu com atenção a mãe, pois sabia que era de nascimento nobre. Pôs-se então a perguntar-lhe de que homem teria concebido. Respondeu ela: "Pela vida de tua alma e pela vida de minha alma, senhor meu rei, não conheço ninguém que o tinha gerado em mim. Mas sei de um que, estando eu entre minhas companheiras em nossos quartos, aparecia sob o aspecto de um belíssimo jovem e, muitas vezes, apertando-me em seus braços me beijava. E depois de se quedar algum tempo comigo, esvaía-se de repente, de modo que eu já não podia ver nada dele. Muitas vezes, também, enquanto eu me sentava à parte vinha falar-me sem aparecer; e das vezes em que assim me visitava, coabitava comigo com freqüência, como faz um homem, acabando por deixar grávido meu ventre. Sabe em teu discernimento, meu senhor, que outro varão não conheci que pudesse ter gerado esse jovem". (*apud* FURTADO, 1995, p. 42)

Vulgata

O diabo ficou muito contente, e tomando a forma humana, enquanto a jovem dormia, aproximou-se dela e conheceu-a carnalmente. Ao acordar, a moça percebeu o que lhe tinha acontecido e foi procurar seu confessor, que a absolveu com a condição dela comer uma única vez às sextas-feiras e se abster de qualquer luxúria, exceto do que vêm com o sono e das quais ninguém escapa. Ela assim lhe prometeu. O diabo compreendeu que a havia perdido e ficou muito encolerizado. (...) Como se recusou a se prostituir, foi trancada em uma torre, onde deu à luz um menino mais peludo do que qualquer outro recém-nascido e foi batizado Merlim, nome de um ancestral materno. (...) "Saiba que sou filho de um inimigo que enganou minha mãe. E saiba que esses inimigos são chamados íncubos e habitam o ar. Deus permitiu que eu tivesse a ciência infusa e a memória deles, e, como eles, sei coisas feitas e ditas no passado. Além do mais, por causa da bondade de minha mãe, de seu arrependimento e de sua penitência, Nosso Senhor permitiu que eu conhecesse as coisas do futuro. (*apud* MARKALE, 1989, p. 23-24)

[33] Infelizmente, a alguns trechos de *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth, não obtive acesso em inglês nem pela Internet, nem em livros, por isso utilizo trechos retirados de Furtado em português.

unesp

Crossley-Holland

'It's obvious, Arthur', said Oliver. 'Merlin has something to hide.'(...)
'And some people think his mother was a nun...'
'But nuns...'
'...and his father was an incubus.'
'What's an incubus?'
'A demon,' said Oliver between his teeth. 'An evil spirit! It comes during the night and enters a woman while she lies asleep.' (...)
'Merlin's an infidel!' he exclaimed.'He's not true to the three-in-one and one-in-three."[34]
(p.72)

Na tradição arturiana do século XII, Merlim sempre foi representado como filho de um íncubo e de uma virgem. Trata-se, certamente, de uma versão e uma racionalização cristãs, já que se atribuía aos deuses bretões um caráter demoníaco. Assim, o crescimento das religiões pagãs do Norte da Europa foi bloqueado, quando os povos que as praticavam deixaram se influenciar pelo Cristianismo. Mas apesar disso, essa cultura pagã sobreviveu, porém sem fundamentos ou apoio, já não mais sob forma de culto, como acontecia em antigos rituais, ela acabou se transformando em poesia e saga, como lendas e romances do Santo Graal e do ciclo arturiano.

Na *Vulgata*, apesar da influência que sofreu de Geoffrey de Monmouth, tem-se na história do Graal a representação da transição entre o paganismo e o cristianismo fortemente marcado nos séculos XII e XIII. Nesse ciclo, Merlim é a personificação da Inglaterra pagã, mas que, ao mesmo tempo, aceita o cristianismo, quando dá indícios de que seu tempo está acabando e diretamente auxilia um rei cristão, Artur.

---

[34] [- É óbvio, Artur – disse Oliver –, Merlim tem qualquer coisa a esconder. (...)
- E há quem pense que a mãe dele era freira...
- Mas as freiras...
- ... E o pai era um íncubo.
- O que é um íncubo?
- Um demônio – respondeu Oliver entre dentes. – Um espírito mau! Chega durante a noite e entra numa mulher enquanto ela está a dormir. (...)
- Merlim é um infiel! – exclamou. Não é fiel à Santíssima Trindade.] (p. 81-82)

unesp

A história de Merlim passa a se tornar uma lenda contada em muitos manuscritos, apesar da representação de um Merlim, cuja concepção não é natural em Geoffrey ou na *Vulgata*, cujo caráter se modificou de um guerreiro para um louco que passou a viver na floresta. Segundo Markale (1989, p. 47):

> Temos assim certeza da presença, na segunda metade do século VI, de um personagem de nome Merlim, ou de nome Lailoken, no reino de Strathclyde, sob os reis Rydderch (rodarcus), e Melred, personagem que era contemporâneo de São Kentigern. Temos também certeza de que esse personagem participou, em 533, ou mais provavelmente em 573, da batalha de Arderyd, travada entre diversos chefes bretões; que ele recebeu um *torque* de ouro como símbolo de triunfo e bravura; que enlouqueceu repentinamente e refugiou-se no coração de uma floresta para viver solitário e profetizar.

Enfim, a figura de Merlim permanece obscura, e esse caráter nebuloso se insere em *The Seeing Stone*, pois Crossley-Holland mantém a dúvida sobre a existência verdadeira do mago. O autor dialoga com Nennius, com Monmouth, com Robert de Boron, com Chrétien de Troyes, e com outros textos paralelos como o *Livro de Taliesin* e o *Mabinogion*, na reconstrução de um Merlim que engloba muitas facetas. Ou seja, dentro da pedra, na figura do *hooded man* é vislumbrado um mago com poderes de profetizar, de transformar por meio da magia a história dos homens; já fora da pedra obsidiana, Merlim está próximo da imagem do "homem selvagem", porque nos é apresentado um mago que vive na floresta, que conversa com os animais, que vive uma vida simples e retirante, mas mantém o caráter misterioso e mágico, quando ajuda o menino Arthur de Caldicot a desvendar a verdade sobre sua vida. Sua figura em *The Seeing Stone* transita entre a cultura pagã e a cultura cristã. Oliver, o padre, representa a postura da Igreja Católica da época medieval frente a tudo que pode corromper os cristãos; assim, ele aponta a imagem de Merlim como maligna e anticristã.

A presença conflitante entre o paganismo e o cristianismo representa o próprio cenário religioso da época medieval, em que ao mesmo tempo existiam os cultos pagãos

unesp

originados dos celtas e a forte influência da Igreja Católica. O menino entra em conflito consigo mesmo, pois acredita na bondade de Merlin, mas a fala do padre Oliver sobre as más intenções do mago o deixou confuso e sem saber em quem acreditar. De certa forma, esta imprecisão sobre a verdadeira vida de Merlim, a partir de Nennius, é um relato constante dentro da *Matéria da Bretanha*, e o mistério sobre a figura merlina retorna aos tempos modernos através de Crossley-Holland.

Em *Le Morte d'Arthur* (1485), de Sir Thomas Malory, não está relatado na narrativa o período do reinado de Vortigern e nem a polêmica sobre a origem de Merlim. O autor inglês optou por iniciar a sua narrativa algum tempo depois, já no reinado de Uter Pendragão, que surgiu inicialmente na *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth, abrindo caminho para a tradição arturiana que nasceria em seguida. A partir deste momento, então, nossa análise se concentrará numa comparação entre *The Seeing Stone* e *Le Morte d'Arthur* – porém também mantendo diálogo com os outros textos. Tal concentração se justifica, em primeiro lugar, pelo fato de que *Le Morte d'Arthur* é o romance arturiano inglês por excelência; em segundo lugar, porque é em si mesmo uma obra que engloba praticamente toda a tradição de Artur, construída por meio dos textos da *Matéria da Bretanha*; e por último, pela postura de Sir Thomas Malory, na escolha dos melhores contos sobre o rei bretão na construção de seu texto.

No texto de Crossley-Holland encontramos a presença marcante da história de três personagens responsáveis pela chegada de Artur: Uter, o Duque de Tintagel e Igerne. Entre os capítulos 31 e 42, mas continuando paralelamente à narrativa das personagens de Caldicot até o capítulo 67 com a morte do Rei Uther – sendo sempre interrompida com as intervenções da história do menino-narrador e de sua família: "*Looking at all the people in our hall, I remembered King Uther's hall, and all the earls and lords and knights feasting there. I wonder whether Uther and the hooded man did follow Ygerna and Duke Gorlois*

back to Cornwall."[35](p. 109) – o autor recria as cenas as quais apresentam a concepção de Artur, e na reconstrução desses episódios, a lenda é recriada e ampliada pelo autor contemporâneo, quando Crossley-Holland torna a vida das personagens lendárias mais próxima, mais humana. No capítulo 34, intitulado *Desire* [Desejo], encontramos a presença de alguns textos do ciclo arturiano, embasando a reconstrução da lenda em Crossley-Holland:

> **Geoffrey de Monmouth (*Historia Regum Britanniae*)**
>
> O nonagésimo rei bretão, Uther Pendragron, depois de ver Ygerne (Igraine), a jovem e bela mulher de Gorlois, duque da Cornualha, numa festa de Páscoa, tomou-se de apaixonado desejo. 'Estou desesperadamente apaixonado por Ygerne', diz Uther, 'e se não puder tê-la, estou convencido de que terei um colapso físico'. (*apud* DOHERTY, 1987, p. 49)[36]
>
> **Wace (*Roman de Brut*)**
>
> Diante do rei, bem à sua frente,
> sentou-se o conde da Cornualha.
> Ao seu lado sentou-se Igerne, sua mulher.
> Não havia em todo o reino mulher mais bela:
> era cortês e bela e sábia (prudente, discreta),
> e também era de alta linhagem.
> O rei tinha ouvido falar dela,
> e muitos a tinham elogiado,
> de tal modo que, antes mesmo de demonstrar
> qualquer interesse por ela, ou de tê-la visto,
> ele já desejava e amava aquela mulher,
> de quem diziam maravilhas (*apud* AMORIM, 2002, p. 44).
>
> **Sir Thomas Malory**[37]
>
> *It befell in the days of Uther Pendragon, when he was king of all England and so reigned, that there was a mighty duke in Cornwall that held war against him long time; and the duke was called the Duke of Tintagel. And so by means King Uther sent for this duke, charging him to bring his wife with him, for she was called a fair lady, and a passing wise; and her name was called Igraine.*
> *So when the duke and his wife were come unto the King, by the means of great lords they were accorded both. The King liked and loved this lady well, and he made them great*

---

[35] [Olhando para todas aquelas pessoas no nosso átrio, lembrei-me do átrio do rei Uther e de todos os condes e lordes e cavaleiros a festejarem ali. Pensei se Uther e o encapuzado teriam realmente seguido Ygerna e o duque Gorlois até à Cornualha.] (p. 113-114)

[36] Infelizmente não tivemos acesso ao trecho em inglês, por isso o uso do trecho de Paulo Doherty, apesar de ser uma mistura de resumo realizado pelo estudioso com as falas originais do Rei Uter inseridas na *Historia.*

[37] Todas as traduções para o português dos trechos destacados de *Le Morte d'Arthur*, de Sir Thomas Malory foram retirados da edição brasileira, *A Morte de Artur*. Tradução de Jane Roberta Lube Condé. Brasília: Thot, 1987. v. 1 e 2.

unesp

cheer out of measure, and desired to have lain by her. But she was a passing good woman, and would not assent unto the King.
And then she told the duke her husband, and said, 'I suppose that we were sent for that I should be dishonoured; wherefore, husband, I counsel you that we depart from hence suddenly, that we may ride all night unto our own castle'. And in like wise as she said so they departed, that neither the King nor none of his council were ware of their departing.
As soon as King Uther knew of their departing so suddenly, he was wonderly wroth. Then he called to him his privy council, and told them of the sudden departing of the duke and his wife. Then they advised the King to send for the duke and his wife by a great charge: 'And if he will not come at your summons, then may ye do your best; then have ye cause to make mighty war upon him'.
So that was done; and the messengers had their answers, and that was this shortly, that neither he nor his wife would not come at him. Then was the King wonderly wroth. And then the King sent him plain word again, and bade him be ready and stuff him and garnish him, for within forty days he would fetch him out of the biggest castle that he hath.
When the duke had this warning, anon he went and furnished and garnished two strong castles of his, of the which the one hight. Tintagel, and the other castle hight Terrabil. So his wife Dame Igraine he put in the castle of Tintagel, and himself he put in the castle of Terrabil, the which had many issues and posterns out.[38](p.3-4)

Crossley-Holland

Almost as soon as I stared into my stone, its darkness cleared. The hooded man! I saw him again. And I heard his deep voice. But the king was not the same king I saw before. Vortigern... And the people were not the same people who dug the ground and drained the pool.
Dukes and earls and lords! In a high hall, each man stands next to his own squire, and many of the squires look the same age as I am. Some of the noblemen have brought their wives, their children with them, and each of them waits on the king.
The king is tall and well-built. He has a ruddy complexion and a sandy beard, but he's bald as an egg.(...)

---

[38][Aconteceu nos dias de Uther Pendragon, quando era Rei de toda a Inglaterra, que havia um duque poderoso na Cornualha, que por muito tempo movia guerra contra ele. Esse duque se chamava o Duque de Tintagel. E, assim, por certos meios o Rei Uther mandou chamar esse duque, ordenando que trouxesse consigo sua esposa, pois esta era considerada uma bela dama e bastante sábia, e seu nome era Igraine. Quando o duque e sua esposa chegaram ao Rei Uther Pendragon, foram ambos tratados por todos como grandes senhores. O Rei Uther amava muito essa dama, e lhes proporcionou grandes boas vindas, até em excesso, e desejava deitar-se com ela. Mas a dama Igraine era uma mulher realmente séria e não permitiu e não aceitou as investidas do rei. Ela então falou ao duque, o marido, dizendo:
-Acho que nós fomos chamados para que eu fosse desonrada. Assim sendo, meu marido, eu te aconselho a sairmos daqui repentinamente, para podermos cavalgar toda a noite e voltar a nosso castelo.
Conforme seu conselho, os dois partiram de tal forma que nem o rei, nem alguém de seu conselho, pôde notar a partida deles. E assim que o Rei Uther soube de sua partida, repentina, foi tomado de tremenda ira e convocou seu conselho particular, anunciando a partida súbita do duque e sua esposa. Os conselheiros pediram que o rei mandasse chamar o duque e sua esposa sob uma grande ameaça; e se eles não atendessem a seu chamado, que envidasse os maiores esforços, havendo então motivo para lhe declarar guerra total.
Assim foi feito e os mensageiros receberam suas respostas, e isso em breve, de que nem o duque nem sua esposa viriam a ter de volta com o Rei Uther. Este ficou extremamente irado e lhes mandou novo recado, dizendo que se preparassem, aprovisionassem e dispusessem, pois em quarenta dias iria buscá-los no castelo mais forte que tivessem.
Ao receber tal aviso o duque foi imediatamente aprovisionar e guarnecer dois grandes castelos, um chamado Tintagel e o outro Terrabil. Em seguida mandou que a esposa, a Dama Igraine, seguisse para o castelo Tintagel e ele próprio se dirigiu ao castelo Terrabil, o qual tinha muitas entradas e saídas.] (p. 23-24)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

'Gorlois, Duke of Cornwall!' announces a chamberlain with a neck like a plucked chicken and a very loud voice. 'King Arthur will greet the Duke of Cornwall and his wife, Ygerna'.
A handsome man with a mane of dark hair steps out of the crowd, and the most beautiful woman in the hall follows three steps behind him. She has violet eyes and her lower lip is slightly puffy, as if it has been stung by a bee. Her shoulders are gentle slopes. First Ygerna and Duke Gorlois look at each other, then very slowly get down on to their knees.
King Uther leans forward. 'Gorlois', he says in a cold, hard voice.
Gorlois stares at the king.
'Greetings at Easter!' says the king.
'Greetings!' says Gorlois, and he inclines his head.
Now the king leans forward again, and lightly brushes the woman's wrist with his sandy fingertips. 'And you, Ygerna', he says quietly. 'I am very glad to see you'. But Ygerna's head is bowed. She kneels beside her husband, and her eyes do not meet the eyes of the king. (...)
At the feast, Gorlois, Duke of Cornwall sits on the king's left and Ygerna, his wife, sits on the king's right.
Eel pasties! And now a dish of meat surrounded by crayfish tails! Blancmange with minced chicken and chopped almonds! The longer the feast goes on, the more King Uther talks to Ygerna and the less to her husband Gorlois.
'Pears in cinnamon and honey!' exclaims the king. 'Sweetness and spice!' And with that, he almost completely turns his back on Gorlois, and starts to pat Ygerna with his sandy paws, and offers her wine from his own gold goblet.
But Ygerna shakes her head.
'Wood is unworthy of you', Uther says, and he hiccups. 'You can't drink from wood. Silver's not good enough for your lips'.
Ygerna sits very still. She does not look at the king.
'I desire you, Ygerna', says the king...(...)
'He insulted us both', says Gorlois coldly.
'If you care for me and our marriage', Ygerna says, 'take me away from this place. Away from London! Away from this Easter Feast!' (...)
'Ignore them! You'll be safe at Tintagel. No one and nothing can touch you there'. (...)
'I'll go to Castle Terrible and prepare for a siege. King Uther will sit outside the walls and try to starve me out'.[39] (p.96-99)

---

[39] [Quase assim que olhei para a minha pedra, o seu negrume clareou. O homem encapuzado! Voltei a vê-lo. E ouvi a sua voz profunda. Mas o rei não era o mesmo rei que vi antes. Vortigern...E as pessoas não eram as mesmas que cavavam e drenavam o charco.
Duques e condes e lordes! Num vestíbulo alto, cada um dos homens ao lado do seu próprio escudeiro, e muitos dos escudeiros parecem ter a mesma idade que eu. Alguns dos nobres trouxeram com eles as mulheres, os filhos e cada um deles serve o rei.
O rei á alto e bem constituído. Tem uma pele saudável e uma barba cor-de-areia, mas é completamente careca. (...)
- Gorlois, duque da Cornualha – anuncia um camareiro, o pescoço como de uma galinha depenada, numa voz muito alta. – O rei Uther irá saudar o grande duque da Cornualha e sua esposa, Ygerna.
Um homem bonito, com uma melena de cabelo preto, sai da multidão e a mulher mais bela do salão segue-o, três passos atrás. Tem olhos cor-de-violeta e o lábio inferior é ligeiramente grosso, como se tivesse sido mordido por uma abelha. Os seus ombros são suaves inclinações. Primeiro, Ygerna e o duque Gorlois olham um para o outro, depois ajoelham-se muito lentamente.
O rei Uther inclina-se para a frente...
- Gorlois – diz numa voz fria e dura.
Gorlois olha para o rei.
- Saudações de Páscoa! – exclama o rei.
- Saudações! – responde Gorlois, e inclina a cabeça.
Então, o rei volta a inclinar-se para a frente e toca levemente no pulso da mulher com a ponta do dedo cor-de-areia.
- E vós, Ygerna – diz calmamente. – Estou muito feliz por vos ver.
Mas Ygerna tem a cabeça baixa. Está ajoelhada ao lado do marido e os seus olhos não se encontram com os do rei. (...)
Na festa, Gorlois, duque da Cornualha, está sentado à esquerda do rei, e Ygerna, sua esposa, à direita do soberano.
Folhados de eirós! E agora um prato de carne rodeada com caudas de lagostim! Manjar branco com galinha picada e almôndegas cortadas! Quanto mais a festa avança, mais o rei Uther fala com Ygerna e menos com o marido dela, Gorlois.
- Pêras em canela e mel! – exclama o rei. –Doçura e condimentos!

Os trechos apresentados ilustram uma das mais importantes cenas da lenda arturiana, o motivo que levou Uter e Gorlois para o combate: Igerne. Embora o trecho em destaque pertença a Sir Thomas Malory, já apontava anteriormente Geoffrey de Monmouth (utilizando suas fontes como Gildas e Nennius) e Wace (utilizando Geoffrey de Monmouth como fonte) na construção narrativa dos fatos que foram responsáveis pelo nascimento de Artur. Geoffrey de Monmouth, além de recontar uma lenda conhecida, pretende também na construção de Artur valorizar o passado dos bretões, ou seja, conceber o nascimento de um famoso bretão, vindo do nonagésimo rei bretão, Uter Pendragão.

A presença das personagens, das falas, da ação, tanto de Geoffrey de Monmouth, como de Wace e quanto de Sir Thomas Malory, no texto de Crossley-Holland, nos permite confirmar que a construção textual realiza-se a partir de outros textos, tornando-se um ponto de intersecção de muitos diálogos. Em um "mosaico de citações", *The Seeing Stone* resgata, por meio de um tecido dialético de vozes que se complementam, fatos que relatam a história que antecede a concepção de Artur.

É vigente, partindo da relação analógica entre os excertos, que a natureza dialógica permeia o construto textual, quando Crossley-Holland interage principalmente com Geoffrey de Monmouth e Sir Thomas Malory, na criação de sua narrativa. Podemos

---

E com isso quase vira completamente as costas a Gorlois e começa a dar palmadinhas em Ygerna, com as suas garras, e oferece-lhe vinho da sua própria taça.
Mas Ygerna abana a cabeça.
- A madeira é indigna de vós – diz Uther, e dá um soluço. – Não podeis beber em madeira. E a prata não é suficientemente boa para os vossos lábios.
Ygerna está sentada, muito quieta, não olha para o rei.
- Desejo-vos, Ygerna – diz o rei... (...)
- Ele insultou-me – diz Ygerna –, com todas aquelas palavras meladas, a sua presunção e apalpadelas. Insultou-me por pensar que eu não seria fiel.
- Insultou-nos aos dois – acresenta Gorlois friamente.
- Se vos preocupais comigo e com o nosso casamento, levai-me embora deste lugar – pede Ygerna. – Para longe de Londres! Para longe desta festa de Páscoa! (...)
- Ignoramo-los! Em Tintagel estarás em segurança. Ninguém, nem nada, vos pode tocar ali. (...)
- Eu vou para o Castelo Terrível preparar um cerco. O rei Uther ficará sentado fora das muralhas e tentará matar-me à fome.] (p. 102-104)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

afirmar também que a narrativa inicial sobre Uter, Igerne e o Duque de Tintagel, não foi somente concebida num processo imitativo, mas de inovação, pois na leitura dos trechos, percebemos que Crossley-Holland re-inventa a história, acrescentando falas e detalhes nas descrições, que não encontramos nos textos medievais. No ato de recriar a lenda, o autor contemporâneo utiliza-se de suas fontes, moldando-as para se tornarem uma construção única da lenda arturiana.

Visualizando os quatro trechos, detectamos claramente o diálogo entre eles, devido a utilização das mesmas fontes. Verificamos em Geoffrey de Monmouth um retrato mais superficial do contexto que abrange a grande paixão de Uter por Igerne. Em Wace, o foco é a beleza de Igerne, o amor-cortês refletido no rei. Porém, apesar da influência desses dois autores, o texto de Crossley-Holland é quase em sua totalidade uma reconstrução do de Sir Thomas Malory. O contexto da lenda arturiana transcrita nos trechos de *Le Morte d'Arthur* e de *The Seeing Stone* se mantém.

Nos próximos exemplos, a transposição dos textos medievais para o contemporâneo descreve fatos que englobam a lenda arturiana, mais especificamente, retratam o momento exato em que Merlim, utilizando-se de sua magia, transforma o Rei Uter no Conde de Tintagel. Destaca-se no trecho de Crossley-Holland uma belíssima recriação do ato sexual, apresentada por meio de "artifícios metafóricos", em que, ao mesmo tempo, está explícito, é descrito o ato de forma muito poética. Assim, o autor traz um registro, que é próprio do leitor infanto-juvenil. A cena está inserida no capítulo 37 denominado *Passion* [Paixão]:

Geoffrey de Monmouth (*Historia Regum Britanniae*)

"Ardo de amor por Igerne, nem sei como evitar o perigo que corre meu corpo, se não puder possuí-la. Tu, pois, aconselha-me como realizar minha vontade; senão perecerei desta ânsia interna". Ao que respondeu Urfino: "E de que adiantaria aconselhar-te, se nenhuma força é bastante para levar-nos a ela, na cidadela de Tintagel? Situada no mar que a circunda por todos os lados, não possui entrada senão por uma estreita passagem pela rocha. Três soldados armados poderiam mantê-la, ainda que te apresentasses com todo o reino da Bretanha. Todavia, se o profeta Merlim se dedicasse à causa, creio que poderias, com seu

conselho, obter o que desejas". Convencido disso, o rei mandou chamar Merlim, que também viera ao local do cerco.
Chamado com urgência, ao chegar à presença real, Merlim foi ordenado a recomendar como poderia o rei satisfazer seu desejo por Igerne. Percebendo a ânsia que o rei sofria por ela, comoveu-se por tanto amor e disse: "Para que cumpras teu voto, deves utilizar artifícios novos e nunca ouvidos nestes tempos. Sei, com meus medicamentos, como dar-te a figura de Gorlois, para que assim te pareças com ele diante de todos. Se concordares, far-te-ei completamente similar a ele, e a Urfino exatamente como Jordão de Tintagel, familiar de Gorlois. Como terceiro irei eu também, assumindo alguma outra aparência; assim poderás ir com segurança para junto de Igerne na fortaleza, onde te deixarão entrar". (...)
O rei coabitou nessa noite com Igerne e satisfez os desejos de sua paixão. Ele a enganara pela falsa aparência que assumira, e a enganara ainda pelos fingidos discursos enfeitados que compusera. Dizia que tinha saído furtivamente de sua cidadela sitiada, para dispor dela, coisa tão dileta e fortaleza sua. (*apud* FURTADO, 1995, p. 48-49)

Wace (*Roman de Brut*)

O amor por Igerne subjugou-me,
venceu-me completamente, conquistou-me por inteiro.
Não posso ir, não posso vir,
não posso estar acordado, não posso estar adormecido,
não posso levantar-me, não posso deitar-me,
não posso beber, não posso comer
– sem que me esqueça por um só instante de Igerne,
mas não sei como possuí-la. (*apud* AMORIM, 2002, p. 45)

Sir Thomas Malory

'Where is he?' said the King.
'Sir', said Ulfius, 'he will not dwell long'.
Therewith Ulfius was ware where Merlin stood at the porch of the pavilion's door. And then Merlin was bound to come to the King. When King Uther saw him, he said he was welcome.
'Sir', said Merlin 'I know all your heart every deal. So ye will be sworn unto me, as ye be a true king anointed, to fulfil my desire, ye shall have your desire'.
Then the King was sworn upon the four Evangelists.
'Sir', said Merlin, 'this is my desire: the first night that ye shall be delivered to me for to nourish there as I will have it; for it shall be your worship, and the child's avail as mickle as the child is worth'.
'I will well', said the King, 'as thou wilt have it'.
'Now make you ready', said Merlin, 'this night ye shall lie with Igraine in the castle of Tintagel; and ye shall be like the duke her husband, Ulfius shall be like Sir Brastias, a knight of the duke's. But wait ye make not many questions with her or her men, but say ye are diseased, and so hie you to bed and rise not on the morn till I come to you; for the castle of Tintagel is but ten miles hence'.
So this was done as they devised. But the Duke of Tintagel espied how the King rode from the siege of Terrabil, and therefore that night he issued out of the castle at a postern for to have distressed the King's host. And so, through his own issue, the duke himself was slain or ever the King came at the castle of Tintagel.
So after the death of the duke, King Uther lay with Igraine more than three hours after his death, and begot on her that night Arthur; and, or day came, Merlin came to the King and bade him make him ready, and so he kissed the lady Igraine and departed in all haste. But

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

when the lady heard tell of the duke her husband, and by all record he was dead or ever King Uther came to her, then she marvelled who that might be that lay with her in likeness of her lord; so she mourned privily and held her peace.[40] (p. 4-5)

Crossley-Holland

The king stretches out both his arms, as if he's hanging on the cross. 'Ygerna!' he shouts. 'Ygerna! Let this west wind hear your name. Let it carry my voice to Tintagel. Can you hear me? Ygerna!'.
'Uther', says the hooded man. 'Patience!' (...)
'I have helped three kings of Britain before you', the hooded man replies, 'and I will help you. Now listen to me! You must keep Duke Gorlois here in Castle Terrible'.
'I can keep him for a year and a day. But what use is that? Will it bring me any nearer to Ygerna? Not one heartbeat'.
'You don't understand me', says the hooded man. 'I mean your life depends on keeping Gorlois imprisoned here. Your men must maintain the siege while you and I go to Tintagel'.
'Tintagel! It's surrounded by cliffs that fall into the sea. The only way in is a rock bridge, and that's so narrow three men can easily defend it'.
'True', says the hooded man. 'No amount of force, no fine words...'
'Then how?' asks the King.
'If no power on earth can enable you to reach Ygerna', says the hooded man, 'you must use an unearthly power. I told you before: no one and nothing can stand in the way of great passion'.
'What power?' says King Uther, 'by Saint Matthew and Saint Mark, Saint Luke, Saint John'.
'When you make love with Ygerna, she will conceive a child. You must give that child to me to bring up as I wish'.
'I swear it by all the saints', says the king.

---

[40] [- Onde está Merlin? – indagou o rei.
- Senhor – disse Ulfius – ele não demorará. E ao mesmo tempo Ulfius se apercebeu de onde Merlin se achava, na porta de entrada do pavilhão.
Merlin foi obrigado a vir até o rei e quando este o viu, deu-lhe boas vindas.
- Senhor – disse Merlin –, eu conheço cada plano de teu coração. Se tu me jurares como rei verdadeiro e ungido que realizarás meu desejo, terás teu desejo realizado.
O rei jurou sobre os quatro Evangelhos.
- Senhor – prossegiu Merlin –, este é o meu desejo: na primeira noite em que tu deitares com Igraine, tu a engravidarás com um filho, e quando ele nascer eu desejo que seja entregue a mim, para criar como eu quero, pois ele será tua dignidade, e a vantagem para teu filho será tão grande como o valor da criança.
- Bem quero eu como tu queres – concordou o rei.
- Prepara-te agora – prosseguiu Merlin – porque esta noite tu te deitarás com Igraine no castelo de Tintagel e tu serás como o duque, seu marido. Ulfius será como Sir Brastias, um cavaleiro leal ao duque, e eu serei como um cavaleiro que se chama Sir Jordans, cavaleiro do duque. Mas evita muitas perguntas a ela ou aos criados dela; dize apenas que estais doentes e assim dirigi-vos à cama e não vos levanteis até a manhã, quando eu aparecer, pois o castelo de Tintagel fica a apenas dez milhas daqui.
E foi feito como planejado, mas o duque de Tintagel viu como o Rei Uther saiu do cerco de Terrabil, pelo que aquela noite ele saiu do castelo por uma porta dos fundos para provocar a hoste do rei. E assim, pela sua própria saída, o duque foi morto antes de o Rei Uther Pendragon chegar ao castelo de Tintagel. E após a morte do duque o Rei Uther deitou-se com Igraine mais de três horas após a morte do duque e se tornou pai de Artur, com ela, e antes de amanhecer Merlin veio ao rei e mandou que se preparasse; o rei beijou então a Dama Igraine e partiu às pressas. Mas quando a dama ouviu falar do duque seu marido, e pelos seus cálculos o mesmo estava morto antes de o Rei Uther vir a ela, ficou querendo saber quem poderia ter sido aquele que se deitara com ela, parecendo ser o seu senhor e marido; tomou luto em particular e se manteve calada.] (p 25-26)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

'I will honour your child and your child will bring you honour', says the hooded man. 'I will help you, Uther, and I will help your child who was and will be'.(...)
'In this box, there is a drug. Soon after you take it, your appearance will change. You will look exactly like Duke Gorlois. I will take it too, and I will look exactly like Sir Jordans, the Duke's closet companion. And then we'll be able to enter Tintagel.'
Then Uther lightly knocks and opens the chamber door; and there, in the candlelight, stands Ygerna wearing her white nightgown, stitched with white silk stars.
'Gorlois!' cries Ygerna, and she steps towards him.
Uther looks at Ygerna. His heart is beating. He is out of breath. (...)
'In this dark. Come!' And Uther takes a step towards Ygerna. He puts his arms aroud her...
For a few moments, my black stone sparkled. It was like the night sky on a freezing winter night, full of hundreds and thousands of stars, each of them sharp as a thorn and sparkling. Then it flashed and flooded itself with white light, and I heard birds singing, a dawn chorus. And I saw Uther and Ygerna again. Lying in a storm of linen, side by side, still sleeping.[41] (p. 114-116)

---

[41] [O rei tem os braços abertos como se estivesse pendurado na cruz.
- Ygerna! – grita ele. – Ygerna! Deixa que este vento oeste ouça o teu nome. Deixa que transporte a minha voz até Tintagel. Ouves-me? Ygerna!
- Uther – diz o homem encapuzado. – Tende paciência! (...)
- Já ajudei três reis da Britânia antes de vós – responde o encapuzado –, e vou ajudar-vos a vós. Agora ouvi-me! Tendes que manter o duque Gorlois aqui no Castelo Terrível.
- Posso mantê-lo aqui durante um ano e um dia. Mas de que serve? Vai aproximar-me mais de Ygerna? Nem pensar.
- Não me entendeis – diz o encapuzado. A vossa vida depende de manter Gorlois prisioneiro aqui. Os vossos homens têm de manter o cerco enquanto vós e eu vamos a Tintagel!
- Tintagel! Está rodeado de penhascos que descem até ao mar. O único acesso é uma ponte rochosa e é tão estreita que três homens a podem facilmente defender.
- É verdade – diz o encapuzado. – Nenhuma força, nem palavras belas...
- Então como? – pergunta o rei.
- Se nenhum poder na terra vos permite chegar a Ygerna – diz o encapuzado –, tendes de usar um poder extraterreno. Já vos tinha dito: nada nem ninguém se pode interpor a uma grande paixão.
- Que poder? – diz o rei Uther, e puxa a barba furiosamente.
- Se quiserdes satisfazer o vosso desejo – diz o encapuzado–, tendes de conceder um desejo a mim.
- Juro – diz o rei Uther –, por São Mateus e São Marcos, São Lucas e São João.
- Quando fizerdes amor com Ygerna, ela conceberá uma criança. Deveis entregar-me essa criança para eu criar como quiser.
- Juro-o por todos os santos – diz o rei.
- Honrarei o vosso filho e o vosso filho trar-vos-á honra – diz o encapuzado. – Ajudar-vos-ei, Uther, e ajudarei o vosso filho que foi e será. (...)
- Nesta caixa está uma droga. Pouco depois de a tomardes, o vosso aspecto alterar-se-á. Ficarás exactamente igual ao duque de Gorlois. Eu também a vou tomar e ficarei exactamente igual a Sir Jordans, o companheiro mais próximo do duque. E então ser-nos-á possível entrar em Tintagel. (...)
Então, Uther bate levemente e abre a porta do quarto; e ali, à luz das velas, está Ygerna, com a sua camisa de dormir branca salpicada de estrelas de seda branca.
- Gorlois! – grita Ygerna e encaminha-se para ele.
Uther olha para Ygerna. O coração palpita-lhe. Está sem fôlego. (...)
- Nesta escuridão. Vinde! – e Uther dá um passo na direção de Ygerna. Abraça-a...
Por instantes, a minha pedra brilhou. Era como o céu de uma noite gelada de inverno, cheio de centenas e milhares de estrelas, cada uma delas aguda como um espinho e resplandecendo. Depois iluminou-se subitamente e encheu-se de luz branca e ouvi pássaros cantar, um coro de alvorada. E voltei a ver Uther e Ygerna. Deitados numa tempestade de lençóis, lado a lado, ainda a dormir.] (p. 118-119)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Na entrega total ao amor, principalmente em Wace, existe o retrato do ideal amoroso do século XII, a presença do amor cortês, em que o homem torna-se um vassalo de sua mulher. Assim, vislumbramos a influência da cultura medieval dos séculos XII e XIII na construção de uma das cenas mais belas do *fin'amor* (amor de cativeiro).

Geoffrey de Monmouth, depois de ampliar a narrativa de Nennius (*Historia Britonum*), abriu caminho para o surgimento de Merlim (herança céltica), do Rei Uter Pendragão e, sobretudo, do Rei Artur, em uma narrativa mais simples e menos poética que a de seu sucessor Wace, que buscou a máxima idealização da mulher e do amor na sua tessitura textual.

Em um tom mágico, Geoffrey de Monmouth resgata a figura do mago para ajudar Uter a concretizar o seu maior desejo: o de conquistar Igerne. Tanto em Geoffrey de Monmouth, como em Wace, quanto em Sir Thomas Malory há a presença dos personagens principais, Uter e Merlim, e também a do cavaleiro Ulfino, braço direito de Pendragão. Em Geoffrey de Monmouth, Uter transformpou-se em Gorlois, Ulfino no Jordano, mas não há o nome do cavaleiro no qual transformou-se Merlim; já em Wace e em Sir Thomas Malory, está muito clara a transmutação das personagens. Em Wace, Uter transformou-se no duque Gorlois, Ulfino no cavaleiro Jordano e o mago Merlim no cavaleiro Bretel. Em Sir Thomas Malory, Uter também transformou-se em Gorlois, mas Ulfino, agora, não mais está com a feição de Jordano, mas com a de Brastias e o mago Merlim passou a se apresentar como o cavaleiro Jordano. Apesar do resgate realizado por Malory do texto de Geoffrey de Monmouth, entre outros, o primeiro modifica alguns fatos e personagens da lenda, mas respeitando o aspecto principal da narrativa sobre o rei bretão. Dessa forma, neste caso específico, verificamos que Crossley-Holland optou em dialogar mais aproximadamente com Sir Thomas Malory, pois também em *The Seeing Stone* Uther se transforma em Gorlois, Ulfius no Sir Brastias e Merlin no Sir Jordans. Curiosamente, na

unesp

análise da cena da transmutação, presenciamos um dos fatores essenciais que ocasionam na consfusa construção da lenda arturiana: os escritores não seguem uma regra, daí a imensidão de textos arturianos, cada um retratando a lenda de maneira e gosto pessoal.

Sobre a descrição do castelo Tintagel, Sir Thomas Malory somente faz uma rápida citação, ao contrário de Geoffrey de Monmouth, que levanta aspectos relevantes que ilustram a dificuldade da entrada de Uter no castelo. Em *The Seeing Stone* há o retrato de Tintagel baseado inteiramente em Geoffrey de Monmouth. De antemão, observamos durante a análise dialógica da obra infanto-juvenil com os textos do ciclo arturiano, que Crossley-Holland foi tecendo seu texto de acordo com as cenas que lhe pareciam mais apropriadas e completas. A narrativa transita entre diversas obras, tornando-se um retalho textual, moldado com o apoio dos textos da *Matéria da Bretanha.*

A *Historia Regum Britanniae* exerceu forte influência durante o século XII, sendo considerada o mais importante relato da lenda arturiana, quando no século XV, Sir Thomas Malory escreve *Le Morte d'Arthur*, uma narrativa mais completa, baseada em várias fontes inglesas e francesas. Crossley-Holland mantém diálogo, principalmente com Geoffrey de Monmouth, Wace e Sir Thomas Malory, ao reconstruir o episódio que apresenta a concepção de Artur. Em *The Seeing Stone*, nos é apresentado uma narrativa mais detalhada no que tange à fala entre Uther e o *hooded man* (Merlin), o próprio juramento de Pendragon, que em Sir Thomas Malory é citado rapidamente e sem mencionar os nomes dos santos, mas somente *"four Evangelists"*. Em Geoffrey de Monmouth nem há a presença do juramento, diferente de Crossley-Holland, que recria a cena do juramento de maneira mais completa, ou seja, o ritual de juramento dos cavaleiros está presente no texto contemporâneo, principalmente quando o autor cita os quatros santos que acompanham o ideal cavaleiro *"Saint Matthew and Saint Mark, Saint Luke, Saint John"*[São Mateus, São Marcos, São Lucas, São João].

unesp

Com relação ao diálogo realizado entre *The Seeing Stone* e os textos medievais neste episódio, a recriação da lenda mais uma vez apresenta um caráter de inovação; Crossley-Holland no decorrer de sua narrativa, não somente reconstrói, mas em seu ato de criação, busca elaborar uma história que descreva da maneira mais próxima possível os episódios que englobam a lenda arturiana. Crossley-Holland, na aproximação da vida dos personagens com o leitor, permite a este último entender melhor as ações que norteiam a construção narrativa. Outra característica do texto infanto-juvenil é a presença recorrente dos diálogos, ao contrário dos textos de Geoffrey de Monmouth e Sir Thomas Malory, que se utilizam em grande parte da narrativa a fala do narrador em terceira pessoa. Tal aspecto em *The Seeing Stone* indica o caráter dinâmico do texto, propiciando ao leitor jovem uma leitura rápida e mais atraente, por meio das falas dos personagens.

No capítulo 39, *Uther Explains* [Uther Explica], o autor retoma o momento em que Uther explica a Igraine o que realmente se passou na noite da morte de Gorlois.

Sir Thomas Malory

Then Queen Igraine waxed daily greater and greater. So it befell after within half a year, as King Uther lay by his queen, he asked her, by the faith she owed to him, whose was the child within her body; then was she sore abashed to give answer.
'Dismay you not', said the King, 'but tell me the truth, and I shall love you the better, by the faith of my body'.
'Sir', said she, 'I shall tell you the truth. The same night that my lord was dead, the hour of his death, as his knights record, there came into my castle of Tintagel a man like my lord in speech and in countenance, and two knights with him in likeness of his two knights Brastias and Jordanus, and so I went unto bed with him as I ought to do with my lord. And the same night, as I shall answer unto God, this child was begotten upon me'.
'That is truth', said the King, 'as ye say; for it was I myself that came in the likeness, and therefore dismay you not, for I am father to the child'. And there he told her all the cause, how it was by Merlin's counsel. Then the queen made great joy when she knew who was the father of her child.[42] (p. 6)

---

[42] [A cada dia a Rainha Igraine se tornava mais volumosa e ocorreu que após meio ano, enquanto o Rei Uther estava deitado ao lado de sua rainha, ele perguntou, pela fé que lhe devia, de quem era a criança dentro do corpo dela. A Rainha Igraine ficou muito envergonhada e não conseguia responder.
- Não te envergonhes – disse o rei . – Conta-me a verdade e eu te amarei tanto mais, pela fé do meu corpo.
- Senhor, eu te direi a verdade – atendeu ela. – Na mesma noite em que meu senhor marido foi morto, na hora de sua morte, como seus cavaleiros se lembram, chegaram ao meu castelo de Tintagil um homem parecendo meu senhor marido na fala e no rosto e dois cavaleiros com a aparência de seus cavaleiros, Brastias e Jordans, e então eu fui à cama com ele, como devia fazer com meu senhor; e na mesma noite, como responderei perante Deus, esta criança foi concebida no meu corpo.

unesp

Crossley-Holland

When I looked into it this afternoon, I could soon see that Ygerna was already six months gone. She and King Uther were married, and they were in London, sitting in the same huge hall where Uther had held his feast.
'Your baby', says the king. 'Whose is it?'
'Whose but mine?' Ygerna replies.
'I mean', says the king, 'whose child are you carring?'
Queen Ygerna lowers her head.
'Tell me the truth', Uther says. 'Don't be afraid. I won't love you any the less for it'.
Ygerna hesitates. 'I will then', she replies. 'The night my husband, Duke Gorlois, died, a man came into my chamber at Tintagel. He looked exactly like Gorlois and spoke like Gorlois. I thought he was Gorlois. My own husband, safe from the siege at Castle Terrible. I opened my arms to him'.
'That is the truth', says the king. 'Ygerna, I was that man'.
'You?'
'I am the father of your child'.
Then I heard Uther tell Ygerna how the hooded man gave him a drug to change his appearance, and took the drug himself so that he would resemble Sir Jordans. At first, Ygerna wept for the loss of Gorlois; then she smiled, in relief ... She placed both hands over her baby, and embraced the whole world.
'Our son', she calls out.
'But I have made a promise', King Uther says. 'I have promised the hooded man I will give him our child to bring up as he wishes'.
'No!' cries Ygerna.
'He will honour our child and our child will bring us honour. I have sworn it by Saint Matthew and Saint Mark, Saint Luke, Saint John'.[43] (p. 121-122)

- Dizes a verdade – disse o rei – pois fui eu mesmo que vim naquela semelhança e, portanto, não estejas acanhada, pois eu sou o pai da criança.
E logo ele lhe deu toda a explicação como tudo acontecera pelo conselho de Merlin. Com isso a rainha se alegrou muito, ao saber quem era o pai de seu filho.] (p. 26-27)

[43] [Quando olhei para dentro dela esta tarde, em breve consegui ver que Ygerna estava já de seis meses. Ela e o rei Uther tinham-se casado e estavam em Londres, sentados no mesmo grande átrio onde Uther dera a festa.
- O vosso bebê – diz o rei –, de quem é?
- De quem, para além de meu? – respondeu Ygerna.
- Quero dizer, de quem é a criança que trazeis dentro de vós? – insiste o rei.
A rainha Ygerna baixa a cabeça.
- Diz-me a verdade – pede Uther. – Não tenhais medo. Não vos amarei menos por isso.
Ygerna hesitou.
- Então vou fazê-lo – respondeu ela. – Na noite em que o meu marido, duque Gorlois, morreu, um homem entrou na minha câmara, em Tintagel. Era exactamente igual a Gorlois e falava como Gorlois. Pensei que era Gorlois. O meu próprio marido salvo do cerco ao Castelo Terrível. Abri-lhe os braços.
- Isso é verdade – diz o rei. – Ygerna, eu era esse homem.
- Vós?
- Sou o pai do vosso filho.
Depois ouvi Uther contar a Ygerna como o encapuzado lhe tinha dado uma droga para lhe alterar o aspecto e como tomou ele mesmo a droga para se parecer com Sir Jordans. Primeiro, Ygerna chora a perda de Gorlois; depois sorri de alívio... Pousa as duas mãos em cima do bebê e abraça o mundo inteiro.
- O nosso filho – anunciou.
- Mas eu fiz uma promessa – diz o rei Uther. – Prometi ao encapuzado que lhe daria o nosso filho para ele o educar como quiser.
- Não! – grita Ygerna.
- Ele honrará o nosso filho e o nosso filho honrar-nos-á. Jurei-o por São Mateus e São Marcos, São Lucas e São João.] (p. 123-124)

unesp

Apesar de ter sido Geoffrey de Monmouth responsável pela criação da concepção mítica de Artur, foi Sir Thomas Malory que deu vida e rosto para a lenda. O caráter narrativo de Sir Thomas Malory gira em torno de uma escritura sucinta, em que as informações são rapidamente apresentadas; isto ocorre, muito provavelmente, devido ao grande número de obras que ele utilizou como fonte para o seu *Le Morte d'Arthur*. A narrativa da lenda arturiana é recriada quase que integralmente em Sir Malory, permitindo que Crossley-Holland tenha-o como seu principal modelo. Mais uma vez, por meio dos trechos apontados, o diálogo está fortemente presente. Crossley-Holland mantém a trajetória de seu texto, acompanhando a própria trajetória de Sir Thomas Malory.

A exatidão do que Crossley-Holland mantém com o texto de Sir Thomas Malory é quase perfeita neste episódio da lenda, somente modificada em alguns detalhes e nas últimas falas das personagens. A reconstrução da obra *Le Morte d'Arthur*, mesmo sem o jovem leitor identificá-la, possibilita a divulgação do texto medieval, utilizando-se como objeto de transporte o livro infanto-juvenil. *The Seeing Stone* é depositária de várias obras do passado e veículo transmissor essencial na propagação da lenda, especificamente o texto de Sir Thomas Malory. A obra infanto-juvenil é marcada por muitas leituras e está, primordialmente, impregnada de culturas diversas.

Crossley-Holland, a partir de Sir Thomas Malory, recria a cena da entrega da criança para Merlim no capítulo 42, intitulado *Foster-Child* [Filho Adotivo], sendo concretizada a promessa feita por Uther, quando ocorresse a união entre ele e Igraine. Porém, apesar de ter sido entregue para o mago, ela não foi criada por ele, mas por Sir Ector e sua família:

Sir Thomas Malory

'Well', said Merlin, 'I know a lord of yours in this land that is a passing true man and a faithful, and he shall have the nourishing of your child; and his name is Sir Ector, and he is a lord of fair livelihood in many parts in England and Wales; and this lord, Sir Ector, let him be sent for, for to come and speak with you, and desire him yourself, as he loveth you,

that he will put his own child to nourishing to another woman, and that his wife nourish yours. And when the child is born, let it be delivered to me at yonder privy postern unchristened'.
So like as Merlin devised it was done. And when Sir Ector was come he made affiance to the king for to nourish the child like as the King desired; and there the King granted Sir Ector great rewards. Then when the lady was delivered, the King commanded two knights and two ladies to take the child, bound in a cloth of gold, 'and that ye deliver him to what poor man ye meet at the postern gate of the castle'. So the child was delivered unto Merlin, and so he bore it forth unto Sir Ector, and made a holy man to christen him, and named him Arthur; and so Sir Ector's wife nourished him with her own pap.[44] (p. 6-7)

Crossley-Holland

'Let me see', she pleads. And then again, fiercely: 'Show him to me!'
The midwife holds up the baby and Ygerna reaches out for him. But Uther raises his right hand. 'Wrap him in gold cloth', he tells the midwife.
Then Uther sits on the edge of the bed, and looks down at his wife, and Ygerna grasps the king's right wrist and digs her fingernails into it. 'It is not what I wish', the king says gently. 'It is what I promised'.
King Uther walks out of the chamber, carrying the baby, and my stone goes with him. He strides down a corridor. The pale oak floorboards creak. The walls are painted with hounds and wolves, hares and cats, owls, blackbirds and other birds and beasts.
Now the baby begins to wail, as if he knows he is being taken away from his mother. (...)
'A knight and his wife will foster your son. They are loyal to you, strict and kind. They have a young son of their own, he is almost three. The woman will wean him and feed your baby with her own milk'.
'What are their names?'
The hooded man says nothing.
'Where?' asks Uther. 'Where are you taking him?'
'Away to the west', the hooded man replies. 'He was conceived where sky and water meet. He is the child of crossing-places, and I will take him home'.[45] (p. 129-130)

---

[44] [- Bem – disse Merlin –, conheço um senhor teu vassalo nesta terra que é homem bastante leal e fiel, e ele se encarregará da criação de teu filho e ele se chama Sir Ector, é um homem de razoáveis rendas em várias partes da Inglaterra e Gales. E esse senhor, Sir Ector, que seja chamado para vir e conversar contigo e lhe pedirás tu mesmo, pelo seu amor a ti, que ele coloque seu próprio filho com uma outra mulher para aleitar, para que a esposa dele aleite o teu. E quando teu filho nascer que me seja entregue, sem ser batizado, naquele portão.
E como Merlin planejou, assim foi feito. Quando Sir Ector veio, jurou fé ao rei que criaria a criança conforme o desejo do rei. E o Rei Uther concedeu grandes gratificações a Sir Ector. Mais tarde, quando a Dama Igraine deu à luz, o rei ordenou a dois cavaleiros e a duas damas que levassem a criança, envolta em pano de ouro, e entregassem àquele homem pobre que encontrassem no portão lateral do castelo. Assim, a criança foi entregue a Merlin que a levou a Sir Ector, que fez com que um homem santo a batizasse e a chamou de Artur; desse modo a mulher de Sir Ector o amamentou com seu próprio leite.] (p. 27-28)

[45] [- Deixo-mo ver – pede. E insiste, irritada – mostrem-mo!
A parteira levanta o bebé e Ygerna estende-lhe os braços. Mas Uther levanta a mão direita.
- Envolve-o em tecido de ouro – diz para a parteira.
Depois Uther senta-se na beira da cama e olha para a mulher, e Ygerna agarra no pulso direito do marido e crava-lha as unhas.
- Não é o que eu desejo – diz o rei docemente. – É o que eu prometi.
O rei Uther sai do quarto levando o bebé e a minha pedra acompanha-o. Caminha por um corredor. O chão de carvalho claro estala. As paredes estão decoradas com cães e lobos, lebres e gatos, corujas, corvos e outros pássaros e animais.
Agora o bebé começa a chorar, como se soubesse que estava a ser levado para longe da mãe. (...)
- Um cavaleiro e a mulher adoptarão o vosso filho. São-vos leais, rigorosos e bondosos. Têm um filho deles, tem quase três anos. A mulher vai desmamá-lo e alimentará o vosso com o seu próprio leite.
- Como se chamam eles?
O encapuzado não diz nada.
- Para onde? – pergunta Uther. - Para onde o levas?
- Longe, para o Ocidente – responde o encapuzado. - Foi concebido onde a água e o céu se encontram. É filho da terra de ninguém e eu levo-o para casa.] (p. 130-131)

unesp

Crossley-Holland, no diálogo com o texto de Sir Thomas Malory, não indica claramente para onde estava sendo levada a criança, somente dá indícios de que ela provavelmente estaria indo para a fronteira da Inglaterra com o País de Gales, a contrário de Malory, que apresenta o nome de Sir Ector. A recriação desta cena da lenda no texto infanto-juvenil é realizada comprovadamente embasada no texto de Sir Thomas Malory, pois a trajetória da narrativa, os diálogos, as personagens e os detalhes (manto de ouro) surgem de maneira semelhante.

No capítulo 49, *Baptism* [Batismo], Crossley-Holland cria e insere uma nova cena para a lenda do Rei Artur. Percorrendo os textos da *Matéria da Bretanha*, no *Merlin*, de Robert de Boron, encontramos uma semelhança contextual entre o batizado de Merlim e o batizado do rei bretão, este último construído pelo autor inglês:

Robert de Boron (*Merlin*)

E Nosso Senhor que tudo sabe e conhece, pelo arrependimento da mãe, pela confissão e pelo bom propósito que tinha em seu coração, pela boa vontade que a conduzira até o ponto em que estava e pela força do batismo, pelo qual o filho havia sido levado até a fonte batismal, quis Nosso Senhor que o pecado de sua mãe não o pudesse prejudicar. (*apud* BOGDANOW, 1994, p. 187)

Crossley-Holland

For a long time, I nursed my obsidian between my hands, as I did yesterday, and my blood warmed it. Then I heard words in it, and it must have been a priest speaking.(...)
'Lord', says the priest, 'we pray this baby will be blessed by your heavenly washing. Let him be an heir to the kingdom of heaven'. The priest coughs. 'Who speaks in the name of this child?' he asks.
'I do', booms a deep voice, and I recognise it at once. It is the hooded man.
'In the name of this child, will you renounce the devil and all his works?'
'I renounce them'.
'Do you believe in the three-in-one and one-in-three?'
'I believe'.
'Lord', says the priest, 'bless this water. Let it wash away sin. Let the old Adam in this child die and be buried. Let the spirit live and grow in him'.
'Amen', says the hooded man.
'Amen', say several voices. Who are they? They must be the baby's foster-mother and his foster-father. His elder brother. His whole family. I wish I could see them.
'Who names this child?' asks the priest.
'I name him', says the hooded man.

unesp

'Name him!' commands the priest.
But I can't hear what name the hooded man gives the baby because of the sip-and-slop and splashing of the water as the priest dips the baby into the font, and then the baby's yelling because the November water is so cold.
'I baptise you', says the priest, 'in the name of the Father, and of the Son, and of the Holy Ghost, Amen'. [46](p. 143-144)

Deste diálogo entre os excertos, nos quais o assunto é o batismo, vimos que o batizado em Crossley-Holland resgata o caráter de renovação, de redenção dos pecados, fortemente abordado em Boron. Tanto no nascimento de Merlim quanto no de Artur, a presença do que é considerado pecado existe e as crianças passarem pelo ritual do batismo representa que, apesar dos pecados cometidos pelos pais, elas serão abençoadas pela mão de Deus e serão portadoras de grandes poderes e bondade. Assim, o que Fanny Bogdanow afirma de Merlim, serve também para Artur: "Merlim, cheio de graça divina concedida a ele pelo sacramento de seu próprio batismo que o purificara de todo pecado, não tinha só livre arbítrio, mas também o poder de escolher 'passar para o lado de Deus' e cumprir sua missão eleita divinamente" (1994, p. 187).

---

[46] [Durante muito tempo, afaguei a minha obsidiana entre as mãos, tal como fizera ontem, e o meu sangue aqueceu-a. Ouvi então palavras que vinham de dentro dela, devia ser um padre a falar. (...)
-Senhor – diz o padre –, rogamo-vos que este bebé seja abençoado com a tua água celestial. Fazei com que seja herdeiro do reino do Céu – o padre tosse. – Quem fala em nome desta criança? – pergunta o padre.
-Eu – troveja uma voz profunda, e eu reconheço-a imediatamente. É o encapuzado.
- Em nome desta criança, renuncias ao demônio e a todas as suas obras?
- Renuncio.
- Acreditas na Santíssima Trindade?
- Acredito.
- Senhor – diz o padre –, abençoai esta água. Fazei com que lave o pecado. Fazei com que o velho Adão nesta criança morra e seja sepultado. Fazei com que o espírito cresça e viva nela.
- Amém – diz o encapuzado.
- Amém – repetem várias vozes.
Quem são eles? Devem ser a mãe e o pai adotivo do bebé. O irmão mais velho. A família toda. Gostava de os poder ver.
- Quem dá o nome a esta criança? – pergunta o padre.
- Eu dou-lhe o nome – diz o encapuzado.
- Dá-lhe o nome! – ordena o padre.
Mas não consigo ouvir que nome o encapuzado dá ao bebé devido ao chapinhar da água, quando o padre mergulha a criança e depois por causa do choro do bebé, reagindo à água fria de Novembro.
- Eu te batizo – diz o padre –, em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém.] (p. 142-143)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A partir deste ponto, na narrativa de Crossley-Holland, as histórias se misturam, formando o terceiro fio condutor. O menino Arthur de Caldicot se confunde com o Rei Arthur e ele se vê participando da trama dentro da pedra em diferentes momentos:

> *The knight and the hooded man dismount, and kneel down on either side of the boy. Ring-doves sing their throaty, three-note songs and rusty leaves spin down from the oaks and beech-trees.*
> *'What is your name?' the knight asks the boy.*
> *'Arthur.'*
> *'That is right', says the knight.*
> *'What does it mean?' asks the boy.*
> *'One thing and many', says the hooded man.*
> *'Each of us must grow into his own name', says the knight.*
> *'What is your name, sir?' Arthur asks the knight.*
> *'Pellinore', says the knight. 'And I'm hunting the Yelping Beast'.*
> *'The Yelping Beast?'*
> *'It's ten years since I last glimpsed him', Sir Pellinore says with so deep a sigh that his shoulders heave. 'He has a head like a snake and a leopard's body, a lion's backside, feet like a hart.'*
> *'The strangest beast on middle-earth', says the hooded man.*
> *'And strangest of all is the sound he makes', adds the knight. 'He's not so very large, no larger than a pony, but when he yelps he sounds as if there are sixty hounds baying inside him.'*
> *'Why are you hunting him?' Arthur asks Sir Pellinore.*
> *'Because he's my quest.'*
> *'What is a quest?'*
> *'A long journey, with many adventures, many setbacks, many dangers.'*
> *'Where to?'*
> *'Ah!' says the knight. 'That's the point. That's what you have to find out. Then you'll grow into your name.'*
> *'Each of us needs a quest', says the hooded man, 'and a person without one is lost to himself.'*
> *'Each of us must have a dream to light our way through this dark world', Sir Pellinore says.*
> *'So, Arthur', says the hooded man in his deep voice, 'what will your quest be?'*
> *Then the hooded man and the knight take Arthur by the left arm and the right, and raise him to his feet. They bow to him, and give him the reins of the riderless horse. Then they mount their own horses and ride away, deeper into the forest.*
> *Arthur is alone.*
> *He turns round, very slowly, and I recognise him.*
> *I am Arthur: Arthur-in-the-stone is me.*[47] (p.154-5)

---

[47] [O cavaleiro e o encapuzado desmontam e ajoelham-se, um de cada lado do rapaz. Círculos de pombas cantam as suas guturais canções de três notas e folhas mortas giram ao cair dos carvalhos e das faias.
-Como te chamas? – pergunta o cavaleiro ao rapaz.
-Artur.
-Está correcto – diz o cavaleiro.
-Que significado tem? – pergunta o rapaz.
-Uma e muitas coisas – diz o encapuzado.
-Cada um de nós cresce no seu próprio nome – diz o cavaleiro.
-Qual é o vosso nome? – pergunta Artur ao cavaleiro.

O efeito de espelhamento causado pela obsidiana, ou seja, o menino Arthur de Caldicot ter se visto dentro da pedra, não indica que o menino-narrador esteja neste universo longe de sua realidade, não representa a imagem em si, mas sim como modelo, como um veículo que se tornará familiar ao personagem principal. Além disso, não somente Arthur de Caldicot se identificará com a história do Arthur da pedra, mas o próprio leitor também o fará. A figura do rei Artur, ainda um jovem na pedra, já se torna fonte de inspiração, tanto para o menino-narrador quanto para o leitor, pois, ao visualizarem a vida do herói, podem entender o seu próprio destino.

No capítulo 52, intitulado *My Quest* [A Minha Demanda], encontramos pela primeira vez a presença de Arthur, que está dentro da pedra. O menino Arthur está sempre se questionando sobre o significado de seu nome mas, ao perguntar aos seus pais, eles nunca souberam explicar. O cavaleiro e o homem encapuzado realçaram a importância de se ter sempre uma busca, um objetivo.

Apresenta-se também neste capítulo Sir Pellinore, membro da dinastia responsável pela guarda do Graal, por ser filho do rei Pellam, irmão dos Reis Pelles e Alain, sendo este

---

-Pellinore – responde o cavaleiro –, e ando à caça da Besta que Uiva.
-A Besta que Uiva?
-Já se passaram dez anos desde a última vez que a vi – diz Sir Pellinore com um suspiro tão fundo que os ombros se elevam. – Tem cabeça de cobra e corpo de leopardo, rabo de leão, pés como um veado.
-A besta mais estranha da Terra – comenta o encapuzado.
-E o mais estranho de tudo é o som que faz – acrescenta o cavaleiro. – Não á assim tão grande, não maior que um pónei, mas quando uiva é como se tivesse sessenta cães a uivar dentro dela.
- Por que andais à caça dela? – pergunta Artur a Sir Pellinore.
- Porque é a minha demanda.
- O que é uma demanda?
- Uma longa viagem, com muitas aventuras, muitos retrocessos, muitos perigos.
- Para onde?
- Ah! – exclama o cavaleiro. – A questão é essa. É isso que tens de descobrir. Então, entras no teu nome.
- Cada um de nós tem de ter um sonho para iluminar o seu caminho através deste mundo escuro – acrescenta Sir Pellinore.
- Assim, Artur – diz o encapuzado na sua voz profunda –, qual vai ser a tua demanda?
Então, o encapuzado e o cavaleiro pegam em Artur pelos braços e levantam-no. Fazem-lhe uma vênia e dão-lhe as rédeas do cavalo sem cavaleiro. Depois montam os seus próprios cavalos e afastam-se, embrenhando-se na floresta.
Artur está sozinho.
Volta-se muito lentamente e eu reconheço-o.
Eu sou Artur: o Artur da pedra sou eu.] (p. 152-153)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

o primeiro o rei pescador. O cavaleiro passa a ser conhecido na lenda arturiana na sua infindável busca pela Besta Ladradora (ou que Uiva), um animal de estranho aspecto e grande porte. Em *Le Morte d'Arthur* encontramos a representação dessa personagem, enquadrada fora do conjunto dos cavaleiros de Artur:

Sir Thomas Malory

So the King saw the hart imbossed and his horse dead, he set him down by a fountain, and there he fell down in great thought. And as he sat so, him thought he heard a noise of hounds, to the sum of thirty. And with that the King saw coming toward him the strangest beast that ever he saw or heard of. So this beast went to the well and drank, and the noise was in the beast's belly like unto the questing of thirty couple hounds; but all the while the beast drank there was no noise in the beast's belly. And therewith the beast departed with a great noise, whereof the King had great marvel; and so he was in a great thought, and therewith he fell asleep.
Right so there came a knight on foot unto Arthur and said, 'Knight full of thought and sleep, tell me if thou saw any strange beast pass this way'.
'Such one saw I', said King Arthur, 'that is passed nigh two miles. What would ye with that beast?' said Arthur.
'Sir, I have followed that the beast long and killed my horse, so would God I had another to follow my quest'.
Right so came one with the King's horse; and when the knight saw the horse, he prayed the King to give him the horse: 'for I have followed this quest this twelvemonth, and either I shall achieve him, or bleed of the best blood in my body'. (His name was King Pellinore that that time followed the Questing Beast, and after his death Sir Palomides followed it).[48]
(p. 21-22)

Em Sir Thomas Malory, a busca incansável de Pellinore pela besta tornou-se a sua grande demanda. É nesse sentido que Crossley-Holland, na voz do cavaleiro, atribui a importância de se ter um objetivo, de se deparar com o desconhecido. A mensagem do texto infanto-juvenil, além de se dirigir aos dois jovens meninos da narrativa, serve como

[48] [Enquanto estava sentado, pareceu-lhe ouvir o som de cães de caça, uns trinta deles. E com isso o rei viu vindo em sua direção a besta mais estranha de que já se ouviu falar. E então a besta foi ao poço beber e o barulho provinha da barriga da besta, como os latidos de trinta cães de caça. Entretanto, enquanto a besta bebia, não houve o latir em sua barriga, e depois a besta foi embora com grande barulho e por isso o rei ficou muito espantado. Artur pensou muito no assunto e depois adormeceu. Imediatamente veio um cavaleiro a pé e lhe disse:
- Ó cavaleiro pensativo e sonolento, dize-me se tu vistes uma besta estranha passar por aqui.
- Um tal animal eu vi – disse o Rei Artur. – E deve agora estar a umas duas milhas de distância. O que queres com essa besta?
- Senhor, eu venho seguindo esse animal por muito tempo, e assim matei meu cavalo. Por isso oxalá tivesse outro cavalo para prosseguir em minha busca.
Chegou então alguém com o cavalo do rei, e quando o cavaleiro avistou o animal, implorou ao Rei Artur que lhe desse o mesmo.
- Pois tenho seguido essa busca por doze meses, e a alcançarei com o melhor sangue de meu corpo.
O cavaleiro, cujo nome era Rei Pellinore, seguia a besta que ladrava, e depois de sua morte, Sir Palamides a perseguia.] (p. 58-59)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

imagem para o jovem leitor. Tanto personagens quanto leitores são tocados pelo discurso do livro que, a todo momento, insiste na importância de se fazer descobertas exteriores e interiores; paralelamente ir de encontro a um objetivo. Em *The Seeing Stone* nós encontramos duas histórias que andam lado a lado até o final quando as duas personagens se "encontram" (não fisicamente), mas dentro de suas vidas, pois passam as mesmas situações e têm as mesmas dúvidas. O fato que mais os aproxima é a descoberta de suas verdadeiras origens.

Em dois momentos na narrativa, o menino Arthur de Caldicot questiona as pessoas sobre os locais e as personagens que ele enxerga em sua pedra obsidiana. No primeiro, inserido no capítulo 40, denominado *Schoolmen, Scribes and Artists* [Escolásticos, Escribas e Artistas], o menino pergunta a Oliver se ele conhecia Tintagel:

> *'Oliver', I said. 'Have you heard of Tintagel?'*
> *'What?'*
> *'Tintagel'.*
> *'What is it?'*
> *'Oh! It doesn't matter', I said.*
> *'What does it mean? Tintagel?'*
> *'I don't know', I said.*[49] (p. 126)

No segundo, no capítulo 68, intitulado *Words for Luke* [Palavras para Luke], quando o menino pergunta aos seus pais do Rei Uther:

> *'Father', I said. 'Have you heard of King Uther?'*
> *'No'.*
> *'Have you, mother?'*
> *'No'.*
> *'Who is he?' my father asked.*
> *'I don't know exactly. I thought you might'.*
> *'You didn't make him up?' my mother asked me.*
> *'No', I said. 'I don't think so'.*[50] (p. 200-201)

---

[49] [-Oliver – disse eu –, já ouvistes falar em Tintagel?
- O quê?
- Tintagel.
- O que é isso?
- Ah! Não interessa – disse eu.
- O que significa? Tintagel?
- Não sei respondi.] (p. 127)

[50] [-Pai – disse eu –, ouvistes falar no rei Uther?

Constantemente o menino-narrador procura saber sobre os lugares e as personagens que ele vê dentro da pedra, procurando buscar a verdade sobre os fatos se realmente existiram tais reis, damas, cavaleiros. Pode-se, portanto, retirar desse fato, que a lenda arturiana ainda não era conhecida de todos durante o século XII, apesar dos principais textos sobre a lenda já existirem na época; a divulgação a partir da técnica de impressão teve um acento considerável no século XV. Os poucos manuscritos que construíram a figura do Rei Artur mantinham-se nas cortes, voltados a um público mais nobre e próximo da realeza francesa. Apesar da lenda ter sido originada pelos povos celtas (região de Gales), o povo da fronteira permanecia ignoto perante a história de um dos seus mais importantes heróis. Somente no capítulo 10, intitulado *The Sleeping King* [O Rei Adormecido], é que a personagem da avó do menino, Nain, uma gaulesa, começa a contar a lenda de um rei, que juntamente com seus cavaleiros, estão dormindo à espera do melhor momento para eles retornarem para a Bretanha, demonstrando a presença da tradição oral em *The Seeing Stone*. De antemão apresentamos trechos da *Vita Merlini*, de *A Morte do Rei Artur* (autor anônimo) e *Le Morte d'Arthur*:

Geoffrey de Monmouth (*Vita Merlini*)

The island of apples which men call "The Fortunate Isle" gets its name from the fact that it produces all things of itself; the fields there have no need of the ploughs of the farmers and all cultivation is lacking except what nature provides. Of its own accord it produces grain and grapes, and apple trees grow in its woods from the close-clipped grass. The ground of its own accord produces everything instead of merely grass, and people live there a hundred years or more. There nine sisters rule by a pleasing set of laws those who come to them from our country. She who is first of them is more skilled in the healing art, and excels her sisters in the beauty of her person. Morgen is her name, and she has learned what useful properties all the herbs contain, so that she can cure sick bodies. She also

---

- Não.
- E vós, minha mãe, ouvistes?
- Não.
- Quem é? – perguntou o meu pai.
- Não sei exactamente. Pensei que talvez soubésseis.
- Não o inventaste? – perguntou-me a minha mãe.
- Não – respondi. - Acho que não.] (p. 192)

knows an art by which to change her shape, and to cleave the air on new wings like Daedalus; when she wishes she is at Brest, Chartres, or Pavia, and when she will she slips down from the air onto your shores. And men say that she has taught mathematics to her sisters, Moronoe, Mazoe, Gliten, Glitonea, Gliton, Tyronoe, Thitis; Thitis best known for her cither. Thither after the battle of Camlan we took the wounded Arthur, guided by Barinthus to whom the waters and the stars of heaven were well known. With him steering the ship we arrived there with the prince, and Morgen received us with fitting honour, and in her chamber she placed the king on a golden bed and with her own hand she uncovered his honourable wound and gazed at it for a long time. At length she said that health could be restored to him if he stayed with her for a long time and made use of her healing art. Rejoicing, therefore, we entrusted the king to her and returning spread our sails to the favouring winds."[51]

A Morte do Rei Artur (anônimo)

E quando Gilfrete viu que não poderia ficar mais, montou e partiu. Tão logo partiu, começou a cair uma chuva muito forte, e muito maravilhosa, que se estendeu até um monte que estava distante do rei meia légua. Quando chegou ao monte, abrigou-se sob uma árvore até que a chuva passasse e começou a olhar na direção de onde deixara o rei. Viu vir pelo mar uma nau que estava cheia de damas; e quando a nau chegou à praia, no lugar em que o rei estava, vieram à borda da nau, e a senhora delas segurava pela mão Morgana, a irmã do rei, e começou a chamar o rei que entrasse na nau; e o rei, assim que viu Morgana, sua irmã, levantou-se depressa do chão onde estava e entrou, e o cavalo depois, e pegou suas armas. Gilfrete, que estava no monte e observou tudo, voltou o mais depressa que o cavalo pôde e chegou à praia, viu o rei entre as damas e reconheceu Morgana, a fada, porque muitas vezes a havia visto; e a nau afastou-se da margem em pouco tempo mais do que uma besta não poderia alcançar oito vezes. (1992, p. 223)

Sir Thomas Malory

Thus of Arthur I find no more written in books that be authorized, nor more of the very certainty of his death heard I never read, but thus was he led away in a ship wherein were three queens; that one was King Arthur's sister, Queen Morgan le Fay, the other was the Queen of Northgales, and the third was the Queen of the Waste Lands. Also there was

---

[51] [A ilha das maçãs a qual os homens chamam "A Ilha Fortuita" possui este nome devido ao fato de produzir todas as coisas por si própria; os campos lá não necessitam dos arados dos fazendeiros e todo plantio é escasso exceto o que a natureza produz. Espontaneamente ela produz grão e uvas, e macieiras crescem nas suas florestas de grama parada. O solo, por sua livre vontade, produz tudo ao invés de simplesmente grama, e as pessoas vivem lá há cem anos ou mais. Lá nove irmãs governam através de um agradável conjunto de leis, aquelas que chegam a elas de nosso país. A primeira das irmãs é mais habilidosa na arte da cura, e excede suas irmãs em beleza. Morgen é o seu nome, e ela aprendeu quais propriedades úteis todas as ervas comtém, para que ela possa curar corpos doentes. Ela também sabe a arte de mudar a sua forma, e voar pelos ares em novas asas como Daedalus; quando ela deseja, ela está em Brest, Chartres, ou Pavia, e quando ela deseja, ela desce suavemente do ar nas suas praias. E os homens dizem que ela ensinou matemática às suas irmãs Moronoe, Mazoe, Gliten, Glitonea, Gliton, Tyronoe, Thitis; Thitis mais conhecida por sua cítara. Depois da batalha de Camlan, nós levamos Artur ferido a Thithen, guiado por Barinthun a quem as águas e as estrelas do céu eram bem conhecidos. Com ele conduzindo o navio, nós chegamos lá com o príncipe, e Morgen recebeu com dignas honras, e na sua alcova ela colocou o rei em uma cama de ouro e com sua própria mão descobriu sua honorável ferida e contemplou-a por um longo tempo. Depois ela disse que a saúde poderia ser devolvida à ele se ele ficasse com ela por um longo tempo e fizesse uso de sua arte de curar. Alegremente, entretanto, nós confiamos o rei a ela e retornando, estendemos nossas velas aos ventos favoráveis.] (tradução nossa)

unesp

Dame Nenive, the chief lady of the lake, which had wedded Pelleas the good knight, and this lady had done much for King Arthur.[52] (p. 516-517)

Crossley-Holland

'The Sleeping King, Nain', I said. 'You've never told us that story before'. (...)
'Before I was born', said Nain, 'a boy living here on the March went scrambling'.
'Where?' I asked.
'Some say Weston or Panpunton Hill. I say Caer Caradoc. This boy found a cave he had never seen before, and inside the cave there was a dark passageway. It led right into the hill'. (...)
'He lit a brand, didn't he', said Nain, 'and walked right in under the Hill. Halfway down the passage, the boy saw a bell, a huge one hanging and blocking the passage. He had to get down on his hands and knees, and he squirmed under it.
'Then he went on down the passage, it was damp and chill, and it grew wider and wider'. Nain spread her black arms and flapped them like a crow. 'The passage became draughty and the boy came to a flight of stone steps leading down into a grotto'. (...)
First he saw the grotto was full of shining candles, and then below him he saw men in armour. One hundred warriors, sleeping. They were lying in a great ring, all surrounding one man. And this man was dressed in scarlet and gold, and holding a naked sword'.
'The king!' cried Sian.
'He was a sleep', said Nain.
'Who was he?' asked Sian.
'The boy didn't know', Nain replied. 'And even now no one knows. Some people call him the Sleeping King, some say the King Without a Name.
'The boy laid down his brand and crept down the steps. He picked his way between the sleeping warriors. He stared right down at the Sleeping King... his wrinkled eyelids, his generous mouth, almost smiling... his great sword with serpentine patterning on the blade.
'Then the boy saw a heap of gold coins lying beside the king. He bent down. Just one, see. Then quickly he passed through the ring of sleeping warriors, back up the stone steps. But the boy's flaming brand had gone out, and he scraped his knuckles on the walls, and then he bumped into the bell. Its tongue wagged. It boomed and shivered.
'At once all the warriors in the grotto woke up. They leaped to their feet. They ran up the stone steps and along the passageway. They chased after the boy, whooping and yelling.
' "Is it the day?" they called out'. Nain stood up and flapped her black wings again. ' "Is it the day?" '[53](p. 28-30)

---

[52] [Deste modo foi a morte do rei Artur, conforme registrada por Sir Bedivere. Dizem alguns que havia três rainhas na barca: A rainha Morgan le Fay, a rainha Galys do Norte e a rainha das Terras Ermas; e outros incluem o nome de Nyneve, a dama do Lago, que no passado servira bem o rei Artur e casar com o bom cavaleiro Sir Pelleas.] (MALORY, T. *A Morte de Artur*. Tradução de Martins Lopes. Sintra: Europa-América, s.d., p. 200. 3.v.)

[53] [- O rei Adormecido, Nain – pedi eu. – Nunca nos contastes essa história. (...)
- Antes de eu nascer – continuou Nain –, um rapaz que vivia aqui na fronteira foi fazer uma escalada.
- Onde? – perguntei.
- Alguns dizem que a Weston, ou ao monte Panpunton. Eu acho que foi em Caer Caradoc. Este rapaz encontrou uma gruta que nunca tinha visto, e dentro da gruta havia uma passagem escura. Conduzia directamente para dentro do monte. (...)
- Acendeu uma tocha – continuou Nain – e avançou para o interior do monte. A meio da passagem, o rapaz viu um sino pendurado, um sino muito grande, que impedia a passagem. Teve de se pôr de gatas e arrastou-se por baixo dele.

Geoffrey de Monmouth pela primeira vez faz referência a Avalon em *Vita Merlini*. Lugar místico, onde moravam há mais de cem anos nove irmãs, destacando-se Morgana, a mais bela e a mais poderosa. Geoffrey de Monmouth afirma que, após a batalha de Camlann, Artur foi conduzido pelas marés e pelos astros do céu até a ilha. Merlim relata que chegará o dia em que o rei bretão voltará para unificar a Bretanha, a Irlanda e a Escócia. No *Roman de Brut* (1155), do poeta normando Robert Wace, a tradição sobre a imortalidade de Artur ("o rei que foi e sempre será") se consolida, mesmo já sendo contado pelos celtas, pois anteriormente a escrita dos textos, já existia entre os gauleses a famosa lenda do rei e de seus cavaleiros adormecidos em uma caverna.

Mas, confirmando a lenda, Sir Thomas Malory retoma os textos de Geoffrey de Monmouth e Wace, perpetuando a condição mítica da figura do Rei Artur, apesar do próprio narrador de *Le Morte d'Arthur* apontar que, na verdade, o rei bretão está enterrado na Abadia de Glastonbury, o caráter misterioso da morte de Artur se mantém. Ao contrário de Geoffrey de Monmouth, Wace e Sir Thomas Malory, o rei da narrativa de Nain estava dormindo em uma caverna e não em uma ilha que significa "ilha das maçãs", fruto que

---

Depois continuou a descer a passagem úmida e fria, que começava a ficar cada vez mais larga. – Nain esticou os braços pretos e agitou-os como um corvo. – Neste ponto havia correntes de ar e o rapaz chegou a uns degraus de pedra que conduziam a uma gruta. (...)

- Primeiro viu que a gruta estava cheia de velas a brilhar e depois, por baixo dele, viu homens com armadura. Uma centena de guerreiros, a dormir. Estavam deitados num grande círculo, todos eles à volta de um homem. E este homem estava vestido de escarlate e ouro e segurava uma espada desembainhada.
- O rei! – gritou Sian.
- Estava adormecido – disse Nain.
- Quem era ele? – perguntou Sian.
- O rapaz não sabia – respondeu Nain. – E ainda agora ninguém sabe. Uns chamam-lhe o rei Adormecido, outros o rei Sem Nome.

O rapaz baixou o archote e desceu os degraus. Abriu caminho por entre os guerreiros adormecidos. Olhou directamente para o rei Adormecido... para as suas pálpebras enrugadas, para a sua boca generosa, quase sorrindo... para a sua grande espada com desenhos em serpentina na lâmina.

Depois, o rapaz viu um monte de moedas de ouro ao lado do rei. Inclinou-se. Só uma. Então passou a correr pelo anel de guerreiros e voltou a subir os degraus de pedra. Mas o archote do rapaz tinha-se apagado e ele não conseguia ver o caminho através da escura passagem. Primeiro, arranhou os punhos nas paredes, depois chocou com o sino. O badalo balançou. O sino tocou e estremeceu.

Imediatamente, todos os guerreiros na gruta acordaram. Puseram-se rapidamente em pé. Correram para os degraus de pedra e ao longo da passagem. Perseguiram o rapaz, gritando e chamando.

'Chegou o dia?', perguntavam. – Nain levantou-se e voltou a agitar as asas pretas. – 'Chegou o dia?'] (p. 43-45)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

simboliza a eternidade. Nain relata esse episódio lendário sem ter consciência de que se trata da história do rei Artur, mas demonstra as origens celtas que enraizaram a lenda arturiana, indicando que os vários autores que constituem a *Matéria da Bretanha* buscaram suas fontes nos manuscritos antigos da população que viveu no século VI na Bretanha.

A Morte do Rei Artur foi escrito na primeira metade do século XIII e constitui a última parte do ciclo conhecido como *Lancelote-Graal.* Reúne uma vasta matéria narrativa sobre as façanhas de um rei bretão, porém na época em que foi publicado, a cavalaria não tinha o mesmo *status* de épocas anteriores. Apresenta uma narrativa do fim do mundo, mesclando uma percepção histórica com uma visão nostálgica.

Em *The Seeing Stone* nos deparamos com um Artur mais próximo do lendário, quando o autor, principalmente, foca sua narrativa em relatos caracteristicamente construídos em torno de aspectos lendários e míticos, por exemplo, na concepção do rei bretão, originada pela a ajuda divina de Merlim. A vida de Artur é repleta de grande magia, desde o nascimento até a sua morte.

A partir deste ponto, as visões da pedra dão um salto de 13 anos, focalizando, então, Sir Ector e Kay, responsáveis pela criação de Arthur, depois de recebê-lo do Merlin. Rei Uther fica muito debilitado e, no capítulo 57, *The Half-Dead King* [O Rei Meio-Morto], Crossley-Holland remonta o primeiro contato entre o rei e Sir Ector. Entretanto, é importante lembrar que no romance infanto-juvenil, o rei não sabe da participação do cavaleiro na criação de seu filho, diferentemente da narrativa de Sir Malory que não omitiu a identidade de Sir Ector e família:

Sir Thomas Malory

Then within two years King Uther fell sick of a great malady. And in the meanwhile his enemies usurped upon him and did a great battle upon his men, and slew many of his people.[54] (p. 7)

Crossley-Holland

A knight and a squire are kneeling beside the king's bed, and Uther looks much older than when I last saw him. There are yellow-brown patches under his eyes, and he has shrunk; his skin is too large for his body.
Now King Uther slowly raises both arms, as if he were lifting two flat irons.
'I, Sir Ector, swear my allegiance', says the knight, and he looks like my own father.
'And I, his squire Kay, swear my allegiance', says the squire, and he looks exactly like Serle.
'You're still a squire?' the king asks.
'Yes, sir', says Kay.
'It's time you were knighted', says the King. And then he looks at my father. 'And this is your only son?'
Sir Ector and Kay stare at each other.
'There is another', says Sir Ector. 'But he is still too young'.
'How old?'
'He's only thirteen', says Sir Ector.
'And he hasn't mastered his fighting skills', Kay says.
The king levers himself up on his pillows. 'I need every boy in this kingdom', he says. 'You know what our Saxon enemies call me? The half-dead king! Yes, and it's Octa and Eosa and their treacherous followers who are killing me, not my old illness. They torture my men and rape my women, they enslave my children; they torch my villages and cornfields. They destroy the whole body of my country'.[55] (p. 166-167)

O Rei Uter, depois da batalha com os saxões, mata seus chefes Octa e Eosa. Além de vencer os saxões, Uter passou muito tempo conquistando outras terras, responsável

---

[54] [Após dois anos o Rei Uther adoeceu com enfermidade muito séria. No mesmo tempo seus inimigos o usurparam e travaram guerra contra seus homens, matando muitos de seu povo.] (p. 28)

[55] [Um cavaleiro e um escudeiro estão ajoelhados ao lado da cama do rei e Uther parece muito mais velho do que da última vez que o vi. Sob os olhos, tem manchas castanho-amareladas, e mirrou; tem a pele demasiado grande para o corpo.
Agora o rei Uther levanta lentamente os dois braços, como se estivesse a levantar dois ferros.
- Eu, Sir Ector, juro-vos a minha lealdade – diz o escudeiro, que parece o meu próprio pai.
- E eu, o seu escudeiro, Kay, juro-vos a minha lealdade – diz o escudeiro, que parece exactamente Serle.
- Ainda és escudeiro? – pergunta o rei.
- Sim, sir – responde Kay.
- É tempo de seres armado cavaleiro – diz o rei. E depois olha para o meu pai. – Este é o teu único filho?
Sir Ector e Kay olham um para o outro.
- Tenho outro – diz Sir Ector –, mas ainda é muito novo.
- Que idade tem?
- Tem só treze anos – responde Sir Ector.
- E ainda não domina as artes guerreiras – acrescenta Kay.
O rei ergue-se nas suas almofadas.
- Preciso de todos os rapazes do reino – diz. – Sabes o que me chamam os nossos inimigos saxões? O rei meio-morto! Sim, e são Octa e Eosa e os seus traiçoeiros seguidores que me estão a matar, e não a minha velha doença. Torturam os meus homens e violam as minhas mulheres, escravizam as minhas crianças; incendeiam as minhas aldeias e os meus campos de trigo. Destroem todo o corpo da minha região.] (p. 163)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

durante um longo período pelo domínio da Bretanha. O rei, apesar de doente, venceu os invasores, mas a fonte em que o rei bebia foi envenenada, fazendo com que o seu quadro se agravasse mais. Este episódio das vitórias e do clima pacífico concretizado por Uter aparece em dois momentos: o primeiro em *Vita Merlini,* de Geoffrey de Monmouth; e o segundo em *Le Morte d'Arthur,* de Sir Thomas Malory. No capítulo 63 intitulado *Devil's Berries* [As Bagas do Diabo], está presente a recriação deste cenário:

Geoffrey deMonmouth (*Vita Merlini*)

His younger brother Uther succeeded him, and at first was unable to maintain his kingdom in peace, for the perfidious people, accustomed by now to return, came and laid waste everything with their usual phalanx. Uther fought them in savage battles and drove them conquered across the water with returning oars. Soon he put aside strife and re-established peace (...). For while the aforesaid chief lay ill, from Anglia came a faithless people who with sword subdued all the country and the regions across the Humber. [56]

Sir Thomas Malory

'Sir', said Merlin, 'ye may not lie so as ye do, for ye must to the field though ye ride in a horse-litter; for ye shall never have the better of your enemies but if your person be there, and then shall ye have the victory'.
So it was done as Merlin had devised, and they carried the King forth in a horse-litter with a great host toward his enemies; and at St Albans there met with the King a great host of the north. And that day Sir Ulfius and Sir Brastias did great deeds of arms, and King Uther's men overcame the northern battle and slew many people, and put the remnant to flight. And then the King returned unto London, and made great joy of his victory.[57] (p. 7)

Crossley-Holland

King Uther said his Saxon enemies call him the 'half-dead' king. He beat them in battle, though, and their leaders Octa and Eosa were killed.
In my stone, I saw four of the Saxon survivors sitting around a fire in a forest clearing.

---

[56] [Uther sucedeu o seu irmão mais velho ao trono, e no princípio não conseguiu manter a paz no reino, pois o povo traiçoeiro vinha saquear com o seu exército habitual. Uther os derrotou em ferozes batalhas e o povo vencido era expulso para o outro lado do mar. Logo ele deixou a guerra de lado, e a paz voltou a reinar (...) Uther estava muito doente, de Anglia chegou um povo infiel que com a ajuda da espada dominou todos os reinos e países do outro lado do Humber.] (nossa tradução)

[57] [- Senhor – disse-lhe Merlin –, tu não podes ficar deitado, assim como estás, pois tu precisas ir ao campo de batalha, mesmo carregado em leito puxado por cavalos. Pois jamais vencerás teus inimigos se tua pessoa não estiver lá. Se o fizeres, alcançarás a vitória.
Foi portanto feito conforme Merlin planejara, e o Rei Uther foi carregado para o campo em um leito puxado a cavalos, com uma grande hoste de homens armados, na direção dos inimigos. E em St. Albans encontrou-se com o rei uma grande hoste vinda do Norte. Naquele dia Sir Ulfius e Sir Brastias desempenharam grandes feitos com suas armas e os homens do Rei Uther venceram a batalha do Norte e mataram muitos inimigos, pondo os demais a fugir. Foi quando o Rei Uther voltou a Londres e fez uma grande comemoração de vitória.] (p. 28)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

One man stands up, and I can see his left arm has been hacked off at the elbow-joint.
'Good riddance!' he growls.
'Damn them!' says a second man, who has a scar right across his forehead.
'And what if they had won?' a third man demands.'They couldn't stand each other'.
'Octa would have slit Eosa's throat'.
'Or Eosa would have stuck a knife into Octa'.
'Nil de mortuis...' *sneers the scarred man.*
'The same to you', says the one-armed man.
'Don't dump on dead men. That's what means', the scarred man says.
'So what now?' asks the third man. 'That's the question'.
Beside the fire there's a heap of sacking. Now it begins to shake, and then to growl, and a fourth man sits up. A large gold brooch is pinned to his chest. 'Uther won't last', he says. 'Not for long'.
'How come, Walter?' asks the third man.
'He won the battle, didn't he?' says the scarred man.
'The battle, not the war', says Walter, the fourth man.
'Uther's old and ill. He's weak in body, and weakness sows dragon's teeth'.
'What's that?' asks the one-armed man.
'Plant one enemy and one hundred spring up', Walter says. 'Uther's had it, one way or the other'.
'It's not as if he's got a son', says the third man.
'Only that girl'.
'What's her name?'
'Anna'.
(...)
'...and follow Uther back to St Albans, and nose around until they find the king's well'.
'Got you!' says the scarred man.
'And crush one hundred devil's berries, and drop them into the water', Walter says.
'Very good, Walter', exclaims the scarred man, and he claps his hands. 'That'll help King Uther from this world into the next. And some of his knights with him'.[58] (p. 190-191)

---

[58] [O rei Uther dissera que os seus inimigos saxões lhe chamavam o rei 'meio-morto'. No entanto, venceu-os em batalha e os seus chefes, Octa e Eosa, foram mortos.
Na minha pedra, vi quatro dos sobreviventes saxões sentados à volta de uma fogueira numa clareira da floresta.
Um dos homens levanta-se e vejo que o seu braço esquerdo foi decepado à altura do cotovelo.
-Bom desembaraço! – rigiu ele.
-Diabos os levem! – diz um segundo homem que tem uma cicatriz no meio da testa.
-E se eles tivessem ganho? – pergunta um terceiro homem. – Não se suportavam um ao outro.
-Octa teria cortado a garganta de Eosa.
-Ou Eosa teria espetado uma faca em Octa.
-*Nil de mortuis*... – diz com ar de desprezo o homem da cicatriz.
-Igualmente para ti – responde o homem do braço decepado.
-Não espezinhes os mortos. É o que isto quer dizer – esclarece o homem da cicatriz.
-Então, e agora? – pergunta o terceiro homem. – É essa a questão.
Ao lado da fogueira está um monte de pano. Agora começa a estremecer, depois a rugir e um quarto homem senta-se. Tem no peito uma grande pregadeira de ouro.
-Uther não vai durar – diz ele. – Não por muito tempo.
-Como, Walter? – pergunta o terceiro homem.
-Ganhou a batalha, não ganhou? – diz o homem da cicatriz.
-A batalha, mas não a guerra – responde Walter, o quarto homem. – Uther está velho e doente. Tem o corpo fraco e a fraqueza semeia dentes de dragão.
-Que é isso? – pergunta o homem do braço decepado.
-Planta um inimigo e brotam cem – responde Walter. – Uther fez isso, de uma maneira ou de outra.
-Não é como se ele tivesse um filho – acrescenta o terceiro homem.
-Só aquela rapariga.

Observamos que Crossley-Holland, apesar de manter diálogo com Sir Thomas Malory, retoma com mais fidelidade o texto de Geoffrey de Monmouth, principalmente na forma como se deu a morte de Uter e na menção de Ana, filha de Uter com Igerne. Em Sir Thomas Malory a irmã de Artur é conhecida por Morgawse:

Sir Thomas Malory

And King Lot of Lothian and of Orkney then wedded Morgause that was Gawain's mother, and King Nentres of the land of Garlot wedded Elaine. All this was done at the request of King Uther. And the third sister Morgan le Fay was put to school in a nunnery, and there she learned so much that she was a great clerk of necromancy; and after she was wedded to King Uriens of the land of Gore, that was Sir Uwain le Blanchemains' father.[59] (p. 6)

Há muita confusão com relação ao nome da irmã de Artur; por exemplo, no *Roman de Brut*, de Wace, permanece a mesma nomenclatura de Geoffrey de Monmouth; já em Chrétien de Troyes, o nome é mudado para Morgue. No *Gododdin*, Ana (Anna) casou-se com o Rei Lote, transformando-se na mãe de Gawain e de Mordred; na *Vulgata* (*Merlin*), ela é a filha de Igraine com o seu primeiro marido, Gorlois, conseqüentemente, a meia-irmã de Artur. Há também referências sobre uma possível irmã de Ana/Morgawse, Elaine, rainha de Garlot, unicamente citada em *Le Morte d'Arthur*. Estas contradições dos textos da *Matéria da Bretanha* só confirmam as transformações e os acréscimos sofridos pela lenda arturiana a partir da tradição oral, devido às milhares de vezes que a história de Artur foi contada e recontada. Cada autor que recria a lenda foi influenciado por fontes diversas e

---

-Como se chama ela?
-Anna. (...)
-...Sigam Uther até St. Albans e farejem por ali até encontrarem o poço do rei.
-Já te percebi! – exclama o homem da cicatriz.
-Esmaguem cem bagas do diabo e deitem-nas na água – continua Walter.
-Muito bem, Walter – diz o homem da cicatriz e bate as palmas. – Isso ajudará o rei Uther a ir deste mundo para o outro. E alguns dos seus cavaleiros com ele.](p. 182-183)

[59] [Ao mesmo tempo o Rei Lot de Lothian e Orkney se casou com Margawse, que foi a mãe de Gawain, e o Rei Nentres da terra de Garlot se casou com Elaine. Tudo isso foi feito a pedido do Rei Uther. E a primeira irmã, Morgana a Fada, foi colocada numa escola no convento de freiras, onde aprendeu tanto que se tornou uma grande conhecedora de necromancia, e depois foi casada com o Rei Uriens, da terra de Gore, que se tornou pai de Sir Ewain le Blanchemains.] (p. 26)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

grande parte das mudanças estava relacionada a motivos políticos, religiosos, sociais e culturais. A própria figura de Artur para Chrétien de Troyes é menosprezada e ridicularizada, ao contrário de Robert de Boron e Geoffrey de Monmouth que a idealizaram. Robert de Boron reescreveu o período arturiano num ambiente espiritual, pois tanto Uther quanto o seu filho foram reconstruídos por ele rodeado de extrema moralidade. Apesar de ter sido influenciado por Geoffrey de Monmouth e Wace sobre a concepção "imoral" de Artur, Robert de Boron refere-se ao ato como pecado, responsabilizando Merlim pelas circunstâncias indesejáveis. O Rei Uther atinge perdão no fim de sua vida, deixando de lado as riquezas terrestres e alcançando a graça da vida eterna.

A morte de Uther está recriada no capítulo 67, intitulado *The Gates of Paradise* [As Portas do Paraíso], que retorna principalmente a Robert de Boron e Sir Thomas Malory no momento em que o rei declama a verdade sobre o seu filho e pede benção a ele.

Robert de Boron (*Merlin*)

E quero muito que saibas que tudo que um homem tenha feito de bem em sua vida toda não vale mais do que uma boa morte, porque, se tivesses feito todo o bem do mundo e viesses a ter um mau fim, corrias o risco de pôr tudo a perder e, se tivesses feito muito mal, mas conseguisses uma boa morte, ganharias o perdão. (*apud* BOGDANOW, 1994, p. 189)

Sir Thomas Malory

And then he fell passing sore sick, so that three days and three nights he was speechless; wherefore all the barons made great sorrow, and asked Merlin what counsel were best.
'There is no other remedy', said Merlin, 'but God will have his will. But look ye all, barons, be before King Uther tomorrow, and God and I shall make him to speak'.
So on the morn all the barons with Merlin came before the King; then Merlin said aloud unto King Uther, 'Sir, shall your son Arthur be king, after your days, of this realm with all the appurtenance?'
Then Uther Pendragon turned him, and said in hearing of them all, 'I give him God's blessing and mine; and bid him pray for my soul, and righteously and worshipfully that he claim the crown, upon forfeiture of my blessing'.
And therewith he yielded up the ghost; and then was he interred as longed to a king, wherefore the queen, fair Igraine, made great sorrow, and all the barons.[60] (p. 7-8)

[60] [Em seguida, sua doença muito se agravou, a tal ponto que por três dias e três noites ficou sem fala. Com isso, todos os barões se entristeceram muito e perguntaram a Merlin qual era seu melhor conselho.
- Não há outro remédio – respondeu Merlin. – Deus terá feito sua vontade. Mas cuidai disso, todos vós barões, estejais diante do Rei Uther de manhã, e Deus e eu o faremos falar.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Crossley-Holland

'Many men here would be king', says King Uther, 'but I have a son who was and will be'.
'Do you hear that? the hooded man calls out, and there is complete silence in the hall.
'You promised me', Uther says to the hooded man.
'I will help him as I have helped you', the hooded man replies, looking into Uther's eyes, 'and three kings of Britain before you. I will come for him when his time comes'.
Uther tries to sit up. 'I give my son God's blessing', he cries out in a loud voice. 'I give him my blessing. Let him claim my crown'. (...)
King Uther raises both his arms. Wild and unseeing, he looks around the room, and then he reaches out towards Ygerna. He shudders, his teeth chatter. Then he falls back on to his pillow, and lies still.
In the silent hall, the priest leans over King Uther's body. With his right forefinger he closes the king's eyes.[61] (p. 198-199)

Crossley-Holland centra-se na trajetória genealógica de Rei Artur, ou melhor, observamos até este ponto, que o autor trafega em linha reta, realizando um resgate histórico-lendário desde Vortigern até alcançar o nascimento do jovem herói. A narrativa se mantém na reconstrução dos momentos que antecedem Artur por serem eles responsáveis pela desembocadura do que hoje conhecemos como o mito do famoso rei bretão. Em *The Seeing Stone*, apesar desse caminho linear, o autor desencadeia acontecimentos paralelos ao da história de Rei Artur, contudo, que ajudaram na criação da lenda arturiana. Não é só da figura do rei bretão que o ciclo arturiano é construído, mas

---

Pela manhã todos os barões, juntamente com Merlin, foram diante do rei e Merlin disse em voz alta ao Rei Uther.
- Senhor, será rei teu filho Artur, depois de teus dias, deste reino e com todas as regalias?
Uther Pendragon voltou-se então e disse para todos ouvirem:
- Eu lhe dou a bênção de Deus e a minha, e mando que reze por minha alma, e de direito e com dignidade que pretenda a coroa, ao perder minha bênção. Dito isso, entregou a alma a Deus e foi sepultado como é apropriado para um rei. E a rainha, a bela Igraine, fez grande luto e todos os barões a acompanharam nisso.] (p. 28-29)

[61] [- Muitos homens aqui gostariam de ser reis – responde o rei Uther –, mas eu tenho um filho que era e será.
- Estão a ouvir isto? – diz o encapuzado em voz alta e faz-se um silêncio completo no vestíbulo.
- Prometeste-me – diz Uther ao encapuzado.
- Vou ajudá-lo tal como vos ajudei a vós – responde o encapuzado, olhando Uther nos olhos – e a três reis de Inglaterra antes de vós. Irei buscá-lo quabdo chegar a sua hora.
Uther tenta sentar-se.
- Concedo ao meu filho a Bênção de Deus – grita. – Concedo-lhe a minha bênção. Ele que reclame a minha coroa.(...)
O rei Uther levanta os dois braços. Bravio e sem ver, olha à volta do salão e depois estende a mão para Ygerna. Estremece, os dentes batem. Depois cai para trás para a almofada e fica quieto.
No átrio silencioso, o padre inclina-se sobre o corpo do rei Uther. Com o dedo indicador direito fecha os olhos do rei.] (p. 190-191)

unesp

também por personagens diversos que contribuíram na própria formação identitária do povo inglês, quando os escritores responsáveis pelos textos que abrangem a literatura arturiana se utilizaram de suas imagens na criação e recriação da lenda.

Apontamos este aspecto devido à mudança de rumo que Crossley-Holland assume no capítulo 71, *Butterflies* [Borboletas], no qual a pedra obsidiana resgata a presença de outros dois cavaleiros do ciclo arturiano, Sir Lamorak e Sir Owain. O primeiro era o filho do Rei Pellinore e em algumas versões sobre a lenda, também era considerado o irmão de Percival. Lamorak era amante da rainha Morgawse, cujo marido, Rei Lote de Orkney, tinha sido morto por Pellinore. Alguns textos relatam que ele morreu pelas mãos de Mordred e muitos outros pela sua amante. O segundo, na mitologia galesa, era filho de Sir Urien. Como Pellinore e tantos outros cavaleiros, Owain também cumpria uma importante busca: derrotar o Cavaleiro Negro que matou um de seus amigos. Porém, enganado por uma mulher, refugia-se na floresta, conseguindo depois se reerguer matando um dragão e fazendo amizade com um leão, daí ele ser conhecido como "O Cavaleiro do Leão". A lenda se firmou com o autor francês Chrétien de Troyes, tornando-se assim, ao lado de Lancelote, a personificação do ideal cavaleiresco:

Chrétien de Troyes (*Yvain, O cavaleiro do Leão*)

- Qual é seu nome?
- Sire Ivain.
Por minha fé, não é um vilão! É mui nobre, bem sei. É filho do rei Urien. (...)
Depois de libertar o leão, pensou que agora teria de combater, pois acreditava que ele o atacaria. Mas o leão não fez isso. (...) O leão foi andando atrás dele, mostrando bem que jamais o deixaria e que com ele sempre iria, pois seguramente queria servir e proteger esse amo. (p. 225 e 245)

Sir Thomas Malory

'Now, fair knight', he said, 'my name is Sir Tristam de Lyonesse'.
'Sir, and my name is Sir Manorak de Gales, son of King Pellinore'.[62] (p. 210)

Crossley-Holland

'You?' exclaims Sir Lamorak, the one with the blue shield with white waves running across it.
'You the judge?' scoffs Sir Owain, the one with the gold shield with a scarlet lion on it. 'You think you can judge us?'
'I can', says Arthur-in-the-stone.
'You're no judge', Sir Owain says. 'It's for you to learn from us. What's your name?'
'Arthur.'
'Arthur! What does that mean?'
'I don't know.[63] (p. 215)

Chrétien de Troyes, centrando-se em Ivã (Owain), também conhecido como "príncipe do Norte", resgata a imagem de cavaleiro que perpassou por diversos textos, sendo cantado desde o século VII nos poemas dos bardos. O cavaleiro, como figura histórica, foi citado em Nennius e em um poema de *Taliesin*: "Quando na batalha de Murien os guerreiros bretões fugiram em desordem, o escudo de Owein não se afastou; ao contrário, restabeleceu a ordem na refrega" (*apud* TROYES, 1991, p. 202). Geoffrey de Monmouth também o insere em *Historia*, porém o cavaleiro destacou-se em Chrétien de Troyes, o escritor dos feitos cavaleirescos e dos amores idealizados. O autor francês reproduz a lenda de Ivã na segunda metade do século XII e por meio dele encerra o ciclo cortês, abrindo espaço para a aparição de Parsifal e a demanda do santo Graal.

Com a morte de Uter, o reino sofre um forte abalo. A população teme a falta de um rei e a invasão dos saxões. Tanto em Crossley-Holland quanto em Sir Thomas Malory, o

---

[62] [- Agora, cavaleiro – diz ele – meu nome é Sir Tristão de Lyonesse.
- Sir, o meu nome é Sir Lamorak de Gales, filho do rei Pellinore.] (p. 49)
[63] [- Tu? – exclama Sir Lamorak, o de escudo azul com ondas brancas.
- Tu, o juiz? – troça Sir Owain, o de escudo dourado com um leão.
- Posso – afirma Artur da pedra.
- Não és juiz – diz Sir Owain. – Tu é que tens de aprender conosco. Como te chamas?
- Artur.
- Artur! Que significa isso?
- Não sei.] (p. 205)

arcebispo de Cantuária, movido pelo clima de medo, juntamente com Merlim, resolvem convidar a nobreza da Inglaterra para estarem participando das festividades do Natal na igreja de São Paulo. Em *The Seeing Stone*, apresentado no capítulo 72, *Merlin and the Archbishop* [Merlim e o Arcebispo], o resgate se faz diretamente de *Le Morte d'Arthur*:

Sir Thomas Malory

Then Merlin went to the Archbishop of Canterbury, and counselled him for to send for all the lords of the realm, and all the gentlemem of arms, that they should to London come by Christmas, upon pain of cursing; and for this cause: that Jesus, that was born on that night, that He would of His great mercy show some miracle, as He was come to be king of mankind, for to show some miracle who should be rightwise king of this realm. So the archbishop, by the advice of Merlin, sent for all the lords and gentlemen of arms that they should come by Christmas even unto London. And many of them made them clean of their life, that their prayer might be the more acceptable unto God. [64](p. 8)

Crossley-Holland

Today, I saw the hooded man in my obsidian. He was sitting in a vestry and talking to a man who was holding a gold staff and wearing a mitre shaped like the mouth of a fish. The mitre was gold and had a darker gold cross stitched on it, and I think the man was the Archbishop of Canterbury. (...)
'This is what you should do', the hooded man says, and his voice is as rich and dark as Slim's pheasant gravy. 'Send out messengers to every earl, lord and knight in the country. Instruct them to come to London by Christmas, without fail, and this is why: to kneel down together and pray to baby Jesus on the night of his birth; to beg the king of mankind to perform a miracle and show us all who should be crowned king of this realm[65]. (p. 218-219)

No capítulo 84, intitulado *The Sword in the Stone* [A Espada na Pedra], Crossley-Holland recria o estranho episódio do aparecimento na igreja de São Paulo, de uma pedra

---

[64] [Assim é que Merlin procurou o Arcebispo de Cantuária e lhe aconselhou que chamasse todos os senhores do reino e todos os cavaleiros em armas para virem a Londres até o Natal, sob pena de maldição, pois Jesus nascera nessa data e nessa noite e em sua piedade iria realizar algum milagre, pois tinha vindo para ser rei da Humanidade, e mostraria por algum modo quem, por direito, deveria ser o novo rei daquele reino.
Assim o arcebispo, seguindo o conselho de Merlin, ordenou que todos os senhores feudais e caveleiros em armas viessem a Londres até o Natal. E muitos deles se confessaram, para que suas orações se tornassem mais aceitáveis por Deus.] (p. 29)

[65] [Hoje vi o encapuzado na minha obsidiana. Estava sentado numa sacristia a falar com um homem que segurava um bastão dourado e usava uma mitra com a forma da boca de um peixe. A mitra era dourada e tinha uma cruz bordada em dourado mais escuro, e eu penso que o homem era o arcebispo de Cantuária. (...)
- É isto que deveis fazer – diz o encapuzado, e a sua voz é tão rica e escura como o molho de faisão de Slim. – Enviai mensageiros a todos os condes, lordes e cavaleiros do reino. Dai-lhes instruções para virem a Londres pelo Natal, sem falta, e eis a razão: para se ajoelharem juntos e rezarem ao Menino Jesus na noite do seu nascimento; para pedirem ao Rei da Humanidade que faça um milagre e mostre a todos quem deve ser coroado rei deste reino.] (p. 207-208)

unesp

com uma espada enfincada, na qual encontrava-se uma escrita apontando que o responsável pela retirada da espada da pedra seria o novo rei da Inglaterra:

Sir Thomas Malory

So in the greatest church of London (whether it were Paul's or not the French book maketh no mention), all the estates were long or day in the church for to pray. And when matins and the first Mass was done, there was seen in the churchyard, against the high altar, a great stone four square, like unto a marble stone; and in the midst thereof was like an anvil of steel a foot on high, and therein stuck a fair sword naked by the point, and letters there were writter in gold about the sword that saiden thus: 'WHOSO PULLETH OUT THIS SWORD OF THIS STONE AND ANVIL, IS RIGHTWISE KING BORN OF ALL ENGLAND[66]. (p. 8)

Crossley-Holland

The knights are all standing at the eastern end of a churchyard, staring at something: and behind them there's an enormous pigeon-grey church. I know what it is: the church of Saint Paul.
Now I can see what the knights are staring at. A sword! A naked sword stuck into an anvil, which is sitting on a huge block of dressed stone. The stone is marble, and there's gold lettering cut into it:

HE WHO PULLS THIS SWORD
OUT OF THIS STONE AND ANVIL
IS THE TRUE-BORN KING OF ALL BRITAIN

(p. 260)[67]

Em Sir Thomas Malory (porque não encontramos essa característica mítica em Geoffrey de Monmouth), Artur é trazido, por meio de fontes celtas, como um filho do destino, que foi escondido e guiado por forças espirituais desde o seu nascimento. Levado ocultamente do Castelo de Tintagel pelo mago Merlim, foi criado longe do perigo e em segredo, *inconsciente do seu destino* até ter retirado a devido tempo a espada da pedra,

---

[66] [E então, na maior igreja de Londres (se era a de São Paulo ou outra, o livro francês não menciona), todas as classes sociais se puseram noite e dia na igreja para rezar. E quando terminaram as matinais e a primeira missa, podia-se ver no adro da igreja, em frente ao altar-mor, uma grande pedra de quatro pés quadrados, como uma pedra de mármore, e no meio desta havia algo como uma bigorna de aço, com um pé de altura e nesta se achava encravada uma espada lisa até a ponta, e havia letras em ouro, em torno da espada, que assim diziam: "QUEM TIRAR A ESPADA DESTA PEDRA E BIGORNA É POR DIREITO NASCIDO REI DE TODA A INGLATERRA".] (p. 29-30)

[67] [Todos os cavaleiros se encontram no lado oriental de um adro de igreja, olhando para qualquer coisa: e atrás deles está uma enorme igreja cinzenta cor-de-pombo. Sei o que é: é a igreja de São Paulo.
Agora consigo ver para onde os cavaleiros estão a olhar. Uma espada! Uma espada desembainhada, presa numa bigorna colocada sobre um grande bloco de pedra aparelhada. A pedra é de mármore e tem letras douradas gravadas]: (p. 242-243)

AQUELE QUE CONSEGUIR TIRAR A ESPADA DESTA PEDRA
È O VERDADEIRO REI DE TODA A INGLATERRA

descobrindo, assim, a sua paternidade real. Em *The Seeing Stone* o resgate deste acontecimento está retratado no capítulo 91, *Lightly and Fiercely* [Leve e Ferozmente] mantendo diálogo novamente com o texto de Sir Thomas Malory:

Sir Thomas Malory

So upon New Year's Day, when the service was done, the barons rode unto the field, some to joust and some to tourney.
And so it happed that Sir Ector, that had great livelihood about London, rode unto the jousts, and with him rode Sir Kay his son, and young Arthur that was his nourished brother; and Sir Kay was made knight at All Hallowmas before. So as they rode to the jousts-ward, Sir Kay had lost his sword, for he had left it at his father's lodging, and so he prayed young Arthur for to ride for his sword.
'I will well', said Arthur, and rode fast after the sword. And when he came home the lady and all were out to see the jousting. Then was Arthur wroth, and said to himself, 'I will ride to the churchyard, and take the sword with me that sticketh in the stone, for my brother Sir Kay shall not be without a sword this day'.
So when he came to the churchyard, Sir Arthur alit and tied his horse to the stile, and so he went to the tent, and found no knights there, for they were at jousting; and so he handled the sword by the handles, and lightly and fiercely pulled it out of the stone, and took his horse and rode his way until he came to his brother Sir Kay and delivered him the sword.[68](p. 9)

Crossley-Holland

'Today we'll tourney', my father says to Kay. 'Tomorrow we'll joust'.
'Agreed', shouts Kay. (...)
Now I can see the tournament field: a throng of ladies and knights and squires and horses, pavilions, little striped tents. I can hear such a hubbub: talk and laughter and singing and braying trumpets.
'No!' yells Kay. Then he pulls up so sharply that Gwinam throws back his head and whinnies, and kicks up his front hooves.
'What is it?' asks my father.
'My sword!'
'Sir Kay!' my father exclaims.
'Arthur! You dressed me. Surely you noticed'.
'No, Kay', says Sir Ector. 'Blame yourself'.
'Please', says Kay. 'Please, Arthur, will you go back and get it from our lodging?'
'We'll wait for you beside the judges' tent', my father says. (...)

---

[68] [E no dia do Ano Novo, quando o culto terminou, os barões foram ao campo e alguns para as justas, e assim aconteceu que Sir Ector, que tinha grandes rendas na área de Londres, cavalgou para as justas e com ele Sir Kay, seu filho, e o jovem Artur, seu filho de criação. Sir Kay foi ordenado cavaleiro no dia de Todos os Santos, antes disso. Quando chegaram para as justas, Sir Kay perdeu sua espada, pois tinha deixado na pousada de seu pai e pediu a Artur que a fosse buscar.
- Farei isso – prometeu Artur, e seguiu a cavalo celeremente.
Mas quando lá chegou, a dama e todos se achavam longe, tinham ido assistir às justas. Artur se zangou, e disse a si próprio: "Vou até as justas e levarei a espada comigo, a que está encravada na pedra, pois meu irmão Sir Kay não ficará hoje sem espada". E quando chegou ao local, apeou e amarrou o cavalo ao poste e se dirigiu à tenda e lá segurou a espada pelo cabo e com leveza e força a retirou da pedra, montou e cavalgou até seu irmão Sir Kay, entregando-lhe a arma.] (p. 30-31)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Arthur-in-the-stone pulls at the roots of his hair in the way I always do when I'm thinking, and then shouts. 'I know! I know what!
My voice bounces from wall to wall all the way down the string-thin street. 'Sir Kay needs a sword and he'll have a sword. I'll go back to the churchyard'. (...)
I walk up to the huge block of dressed stone, decorated with gold lettering, with the sword and anvil sitting on it.
Slowly I step up on to the plinth of stone.
There is no one else in the churchyard. Just Arthur-in-the-stone, and a dozen London pigeons, pink-eyed, purple breasted.
I stared at the sword, and I think I look almost angry, yet very calm. I stare until there's nothing else in the world except for the sword and me.
I open my left palm, and grasp the winter-cold hilt. I close my eyes and open my eyes. Lightly and fiercely I pull the sword, and it slides out of the stone.[69] (p. 284-286)

Marcado pela (co)relação, os dois trechos apresentados no capítulo 91 são aproximados em conseqüência de determinadas manifestações discursivas existentes na construção textual de ambos. Segundo Bakhtin (1997a, p. 316):

---

[69] [- Hoje vamos todos fazer um torneio – diz o meu pai a Kay. – Amanhã fazemos uma justa.
- Combinado – grita Kay. (...)
Agora vejo o campo dos torneios: um grande grupo de damas, cavaleiros e escudeiros, e cavalos, pavilhões e pequenas tendas às riscas. Ouço um imenso burburinho: conversas e risos e cantos e trombetas gritantes.
- Não! – grita Kay.
E puxa as rédeas com tanta força que o Gwinam atira a cabeça para trás, relincha e escoiceia com as patas da frente.
- O que é? – pergunta o meu pai.
- A minha espada!
- Sir Kay! – exclama o meu pai.
- Artur, foste tu que me vestiste. De certeza que deste por isso.
- Não, Kay – diz Sir Ector. – Culpa-te a ti mesmo.
- Por favor – diz Kay. – Por favor, Artur, voltas atrás e vais buscá-la aos nossos alojamentos?
- Esperamos por ti ao lado da tenda dos juízes – diz o meu pai. (...)
O Artur da pedra puxa os cabelos, do modo como eu sempre faço quando estou a pensar, e depois grita:
- Já sei! Já sei o que vou fazer!
A minha voz salta de parede em parede até ao fundo da estreita rua.
- Sir Kay precisa de uma espada e vai ter uma espada. Vou voltar ao adro da igreja. (...)
Dirijo-me para o grande bloco de pedra aparelhada, decorada com letras douradas, com a espada e a bogorna pousada nela.
Lentamente subo os degraus de pedra.
Não está mais ninguém no adro. Só o Artur da pedra e uma dúzia de pombos de Londres, de olhos cor-de-rosa, de papo púrpura.
Olho fixamente para a espada e acho que pareço quase zangado, no entanto estou muito calmo. Olho até não existir mais nada no mundo a não ser a espada e eu.
Abro a palma da mão esquerda e agarro-lhe no punho gelado pelo Inverno. Fecho e abro os olhos. Leve e ferozmente puxo a espada e ele desliza para fora da pedra.] (p. 262-264)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior da esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (...): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles.

O texto de Crossley-Holland existe a partir do seu contato com os textos da *Matéria da Bretanha*, ou seja, a sua existência é possível por meio de sua sociabilidade com o *outro*. A inter-dependência, por exemplo, pode ser vista na apropriação da estrutura montada por Sir Thomas Malory para definir a retirada da espada, *lightly and fiercely*, no título do capítulo 91. A intersecção dos textos não está marcada apenas por meio dessa estrutura, mas também no próprio relato dos acontecimentos.

A lenda da espada na pedra talvez seja a mais famosa das muitas que cercam a história do rei bretão. Este gesto simbólico da retirada da espada representa, não somente para a literatura, mas também para a história, um marco da unificação do povo inglês regido por um único rei. Em Geoffrey de Monmouth, na sua *Historia*, Artur surge como o seu 91º rei e, curiosamente, em *The Seeing Stone*, Artur como rei aparece no capítulo 91, como já foi mencionado. A aproximação dos textos com relação aos detalhes e às imagens que neles se inserem confirma a conceituação de texto como uma teia tecida por vários fios.

É importante enfatizar que a falta de consciência de Arthur da pedra simboliza a própria falta de consciência do menino-narrador e de seu leitor sobre o que virá pela frente. O destino passa a ser vislumbrado de maneira mais clara, a partir do momento em que o indivíduo (personagem e leitor) entra em contato com a sua verdadeira história e vocação. É essa a mensagem central da narrativa.

Ainda a respeito deste episódio, no capítulo 93, intitulado *King of Britain* [Rei da Inglaterra], dá-se a continuidade do relato da descoberta de Arthur da pedra como descendente da dinastia de Uther e Igraine.

unesp

Sir Thomas Malory

'Now', said Sir Ector to Arthur, 'I understand ye must be king of this land'.
'Wherefore I', said Arthur, 'and for what cause?'
'Sir', said Ector, 'for God will have it so, for there should never man have drawn out this sword, but he that shall be rightwise king of this land. Now let me see whether ye can put the sword there as it was, and pull it out again'.
'That is no mastery', said Arthur, and so he put it in the stone; therewith Sir Ector assayed to pull out the sword and failed.
'Now assay', said Sir Ector unto Sir Kay. And anon he pulled at the sword with all his might, but it would not be.
'Now shall ye assay', said Sir Ector to Arthur.
'I will well', said Arthur, and pulled it out easily. And therewith Sir Ector knelt down to the earth, and Sir Kay. [70](p. 10)

Crossley-Holland

And now my father gazes at me; he looks right into me with his unblinking, silver-grey eyes.
'Then I believe you are the king of this country', he says.
'I can't be', I say.
'No one could draw this sword unless he's the true-born king'.
'But I'm not'.
'Show me!', says Sir Ector, leading the way out of the church. 'Can you fit the sword back into the stone and then pull it out again?'
'I think I can', I say.
Now I slide the sword back into the stone, almost up to the hilt. Sir Ector steps up on to the plinth and tries to pull it out. He bends his back to it, but the sword remains fast in the stone.
'You try, Kay', my father says, and Kay tries to snatch the sword out of the stone.
'Now you!' my father says, and I step up to the stone. I stare at the sword until there's nothing else in the world except for the sword and me. Then I grasp the hilt. All around us, a storm of sparrows rush to and fro across the churchyard. The biting steel and rough stone whisper; they softly sigh, as a grassblade sighs when it is drawn from its green scabbard, and I slide the sword out of the stone for a second time.
At once Sir Ector gets down on to his right knee, the one that sometimes hurts him, and Kay gets down beside him.[71] (p. 291-292)

---

[70] [- Ora – voltou Sir Ector falando com Artur –, vejo que deves ser o rei desta terra.
- Por que eu? – quis saber Artur. – E por que motivo?
- Senhor – explicou Sir Ector –, porque Deus assim quer, pois homem algum teria puxado esta espada se não fosse por direito o rei desta terra. Agora, deixa eu ver, se puderes colocar a espada assim como estava antes, e retirá-la.
- Não há dificuldade – explicou Artur e ato contínuo recolocou a espada e em seguida Sir Ector tentou retirá-la da pedra e fracassou.
- Agora tenta – ordenou Sir Ector a Sir Kay.
Imediatamente o filho puxou a espada com toda a sua força, mas não foi bem sucedido.
- Agora tu tentarás – disse Sir Ector a Artur.
- Como tu quiseres – respondeu Artur e a puxou da pedra facilmente.
De imediato Sir Ector ajoelhou-se e o mesmo o fez Sir Kay.] (p. 31-32)

[71] [E agora o meu pai olha para mim; olha-me a direito, para dentro de mim, com os seus olhos fixos, cinzentos-prata.
- Então creio que és o rei desta região – diz ele.
- Não posso ser – digo eu.
- Ninguém conseguiria puxar esta espada a não ser que fosse o legítimo rei.
- Mas eu não sou.

Confirmando o episódio, no capítulo 95, *The Son of Uther* [O Filho de Uther], o *hooded man* declara a todos do reino a genealogia de Arthur. Muitos ficam a favor do reinado do jovem e uma outra parte contra, alegando que a falta de idade e de sangue nobre podem ser motivos relevantes para que os saxões invadam novamente a Inglaterra:

Sir Thomas Malory

But there before them all, there might none take it out but Arthur; wherefore there were many lords wroth, and said it was great shame unto them all and the realm, to be over-governed with a boy of no high blood born (...)
And at the feast of Pentecost all manner of men assayed to pull at the sword that would assay, but none might prevail but Arthur, and pulled it out before all the lords and commons that were there; wherefore all the commons cried at once, 'We will have Arthur unto our king, we will put him no more in delay; for we all see that it is God's will that he shall be our king. And who that holdeth against it, we will slay him'.
And therewith all they kneeled at once, both rich and poor, and cried Arthur mercy because they had delayed him so long. And Arthur forgave them, and took the sword between both his hands and offered it upon the altar where the archbishop was, and so was he made knight of the best man that was there.
(...)
'Sirs', said Merlin, 'I shall tell you the cause: for he is King Uther Pendragon's son, born in wedlock, begotten on Igraine, the Duke's wife of Tintagel'(...)[72]. (p. 11-13)

- Mostra-me! – exclama Sir Ector dirigindo-se para fora da igreja. – Consegues voltar a meter a espada na pedra e depois tirá-la outra vez?
- Acho que consigo – respondo.
Agora volto a enfiar a espada na pedra, quase até ao punho. Sir Ector sobe ao plinto e tenta puxá-la para fora. Verga-se ao fazê-lo, mas a espada mantém-se presa à pedra.
- Tenta tu, Kay – diz o meu pai, e Kay tenta arrancar a espada da pedra.
- Agora tu! – diz o meu pai e eu subo para a pedra.
Olho fixamente para a espada até não houver mais nada no mundo para além da espada e de mim. Depois agarro no punho. À nossa volta uma tempestade de pardais agita-se de um lado para o outro no adro da igreja. O aço mordente e a pedra áspera sussurram; suspiram suavemente tal como suspiram as folhas da erva quando são colhidas e eu tiro a espada da pedra uma segunda vez.
De imediato, Sir Ector se ajoelha sobre o joelho direito, o que por vezes lhe dói, e Kay ajoelha-se a seu lado.] (p. 269)

[72] [Mas ali, diante de todos, ninguém conseguiu retirá-la, somente Artur. Por isso muitos senhores nobres se aborreceram, dizendo que era uma vergonha para todos e para o reino o fato de terem sido vencidos por um menino não nascido de sangue nobre. (...)
Na festa de Pentecostes todos os tipos de homens tentaram retirar a espada, os que desejaram fazer, porém ninguém obteve êxito, exceto Artur, que a retirou diante de todos os senhores e do povo presente. Por causa disso o povo inteiro gritou imediatamente:
- Nós queremos Artur para ser nosso rei; não vamos mais adiar isso, todos vimos que é a vontade de Deus que ele seja nosso rei, e aquele que estiver contra, vamos matá-lo.
Naquele momento todos se ajoelharam de uma vez só, tanto os ricos como os pobres e pediram a Artur perdão por terem adiado tanto tempo sua posse. Artur os perdoou e tomou a espada entre as mãos e a ofereceu no altar onde estava o arcebispo, e foi feito cavaleiro pelo melhor homem presente.
(...)
- Senhores – disse Merlin –, eu vos direi a causa, pois ele é o filho de Uther Pendragon, nascido na constância de casamento da gravidez de Igraine, a esposa do duque de Tintagil (...)] (p. 33-35)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Crossley-Holland

'Nothing in the world is impossible, but there's always a price. I gave King Uther his heart's desire, but he never saw his son again. Ygerna has never seen her son again. I found him foster-parents, a knight and his wife who were loyal to the king, strict and kind. They had a young son of their own who was almost three, and his mother weaned him and fed Ygerna's baby with her own milk. But I never told them whose child they were fostering.
'This foster-father, this good knight, stands here before you', the hooded man calls out. 'So does his firstborn son. Sir Ector! Sir Kay!'
Now the hooded man turns towards me, and inclines his head. He opens the palm of his right hand. 'King Uther's son! Ygerna's son!' he declares, and his voice is as powerful as thunder. 'Arthur! The true-born king of all Britain'.
Many of the townsfolk begin to clap and cheer, but most of the knights are shaking their heads.
'What if he is? one man yells.
'A boy king?'
'Never!'
'Against the Saxons?'
The hooded man's voice rises again over the restless crowd. 'I told King Uther I would come for his son. And I tell you all, you men of Britain, I tell you all: Arthur's time has come!' [73](p. 304)

A seguir, no capítulo 97, *Unhooded* [Desencapuzado], a posição glorificada de Artur, originada a partir de Robert de Boron, se mantém em Crossley-Holland, mas não em Sir Thomas Malory.

Robert de Boron (*Merlin*)
Então perguntou o arcebispo a Artur se ele era tal que ousava jurar e prometer, diante de Deus e da Santa Igreja, de todos os santos e de todas as santas, salvar e manter a Santa Igreja, assegurar a paz para todos os homens pobres e todas as mulheres pobres, manter-se

---

[73] [- Nada no mundo é impossível, mas tudo tem o seu preço. Concedi ao rei Uther o desejo do seu coração, mas ele nunca mais voltou a ver o filho. Arranjei-lhe pais adotivos, um cavaleiro e a sua mulher, leais ao rei, justos e bondosos. Tinham um filho, que tinha quase três anos, e a mãe dele desmamou-o e alimentou o bebé de Ygerna com o seu próprio leite. Mas nunca lhes disse de quem era o bebé que estavam a adotar.
Este pai adotivo, este bom cavaleiro, está aqui à vossa frente – afirma o encapuzado. – E também o seu primogénito. Sir Ector! Sir Kay!
Agora o encapuzado vira-se para mim e inclina a cabeça. Abre a palma da mão direita.
- O filho do rei Uther! O filho de Ygerna! – declara ele, e a sua voz tem a forla do trovão. – Artur! O verdadeiro rei de toda a Inglaterra.
Muito do povo da cidade começa a aplaudir e a dar vivas, mas a maior parte dos cavaleiros abana a cabeça.
- E se for? – berra um homem.
- Um rapaz, rei?
- Nunca!
- Contra os saxões?
A voz do encapuzado volta a elevar-se por cima da multidão inquieta.
- Disse ao rei Uther que viria buscar o filho dele. E digo-vos a todos, homens de Inglaterra, digo-vos a todos: a hora de Artur chegou.] (p. 279-280)

unesp

leal à terra, aconselhar os desencaminhados, fazer o bem a todos o infelizes e garantir todos os direitos, a lealdade e a justiça, que viesse à frente e trouxesse a espada com que Nosso Senhor, como todos sabiam, o havia eleito. E Artur chorou com muita emoção e disse: 'Assim verdadeiramente como Deus é senhor de todas as coisas, que ele me dê força e poder para manter o que dissestes, tão verdadeiramente como a boa vontade que tenho. (*apud* BOGDANOW, 1994, p. 189)

Sir Thomas Malory

And so anon was the coronation made. And there was he sworn unto his lords and the commons for to be a true king, to stand with true justice from thenceforth the days of this life. Also then he made all lords that held of the crown to come in, and to do service as they ought to do. And many complaints were made unto Sir Arthur of great wrongs that were done since the death of King Uther, of many lands that were bereft lords, knights, ladies, and gentlemen, wherefore King Arthur made the lands to be given again unto them that owned them.[74] (p. 11-12)

Crossley-Holland

'The king!' they shout. 'Arthur the king!'
'This is God's will', the archbishop proclaims, and he raises his crucifix.
Hearing this, the townspeople cheer more loudly. 'Arthur!' they shout. 'Crown Arthur!' And they begin to shuffle towards the knights, shaking their cudgels and holding up their sticks.(...)
When I opened my eyes again, all the great men of Britain, earls and lords and knights, were kneeling in front of me: brave men and bullies, shrewd men, blunt men and the woolly-headed, loyal men, honest men, the unjust and grasping, and the men who stop at nothing – liars, man-slaughterers.[75] (p. 310-311)

Em Robert de Boron, Artur surge como herdeiro de forma divina para o reinado da Bretanha e não somente como filho de Uter. O escritor inventa uma prova, que é retirar a espada da pedra, no intuito de legitimar a sucessão, ou seja, o sucessor do trono inglês é o escolhido por Deus, somente ele vence a intervenção divina. Em *The Seeing Stone*, a transposição da figura do Rei Artur dos textos consagrados da literatura arturiana para a

---

[74] [E assim foi logo feita a coroação, tendo ele jurado ser um rei verdadeiro para os nobres e o povo comum, administrar a verdadeira justiça, por todos os dias de sua vida. Também mandou entrar todos os nobres que tinham pretensão à coroa e prestar homenagem como deviam. E muitas queixas foram a ele feitas por grandes injustiças cometidas desde a morte do Rei Uther, por muitas terras tomadas ilegalmente de seus cavaleiros, damas e senhores. Por esse motivo o Rei Artur fez com que as terras fossem devolvidas a seus legítimos donos.} (p. 34)

[75] [- O rei! – gritam eles. – Artur é o rei!
- É esta a vontade de Deus – proclama o arcebispo, e levanta o crucifixo.
Ao ouvir isto, o povo da cidade aplaude mais alto.
- Artur! – gritam. – Coroem Artur! – e começam a arrastar-se em direção aos cavaleiros, agitando os cacetes e levantando os paus. (...)
Quando voltei a abrir os olhos, todos os grandes homens de Inglaterra, condes, lordes e cavaleiros, estavam ajoelhados à minha frente: homens valentes e fanfarrões, homens inteligentes, homens entorpecidos e de cabeça dura, homens leais, homens honestos, os injustos e assassinos.] (p. 285-286)

unesp

época atual se dá, tanto no Arthur da pedra quanto no menino-narrador, paralelamente às tradições celtas e ao cristianismo. Robert de Boron influenciou em grande parte a narrativa infanto-juvenil, devido à presença marcante das premissas que marcam a religião católica, enquanto Geoffrey de Monmouth, Sir Thomas Malory, Wace, Chrétien de Troyes, entre outros, influenciaram a narrativa no seu caráter mítico e maravilhoso. As duas personagens centrais do romance contemporâneo sofrem e temem o que o destino reserva para eles; contudo, as transformações pelas quais as personagens passam no decorrer da construção textual estabelecem um forte vínculo entre eles.

A vida e os ideais da figura de Artur, que transita entre o universo histórico e o lendário, tornam-se um modelo, um espelho a ser olhado e seguido. A sua presença dentro da pedra obsidiana é a representação dessa possibilidade de ver o *outro* e de se ver neste *outro*. A pedra, como um espelho do mundo, é como um elemento fronteiriço entre o *eu* e o *outro*, na qual reflete-se a verdade de ambas as partes. Quando Crossley-Holland reconta a lenda arturiana, de maneira conservadora, incorporando a ela os seus valores, sem transformar os acontecimentos primordiais da vida do rei bretão, absolutamente definidos após tantas narrativas, ele remonta a beleza e as fábulas que constituem a figura idealizada de Artur, dando continuidade e oferecendo uma reinterpretação aos teos tod passado.

A recriação do ciclo arturiano em *The Seeing Stone* contém uma postura contemporânea, na qual se relacionam a fantasia, a história e a lenda de Rei Artur. Além disso, destaca-se a maneira como o autor constrói em detalhes a vida e a morte da sociedade feudal. Apesar da narrativa reconstituir mais uma vez a lenda arturiana, ela, acima de tudo, *possibilita ao leitor jovem* se identificar com o jovem Arthur, cujas inquietações e descobertas determinam uma aproximação em escala gradativa com o seu homônimo, o Rei Arthur.

unesp

Os três fios condutores, estabelecidos por um olhar analítico do romance infanto-juvenil, permeam a ambientação nos dois mundos, o do século VI e o do século XII, aproximando o olhar do leitor para aquelas realidades descritas. O mundo ficcional, a partir da leitura de *The Seeing Stone*, possibilitou-nos vê-lo não mais como um mundo em si, mas como um horizonte revelado através do olhar do outro.

unesp

Considerações Finais

A presente análise da reescritura realizada por Crossley-Holland da lenda arturiana – tendo como embazamento os textos da *Matéria da Bretanha* e centrando-se principalmente em *Le Morte d'Arthur*, de Sir Thomas Malory – foi realizada a partir do enfoque do estudo dialógico de Mikhail Bakhtin (1981) e do estudo descritivista, que aborda a reescritura como eixo, de André Lefevere (1992). Além de resgatar o processo de recriação de *The Seeing Stone*, vislumbramos também, neste estudo, a literatura infanto-juvenil e o papel importante do leitor.

Apresentar uma leitura de *The Seeing Stone* é como encaixar peças de um quebra-cabeça, dada sua complexidade textual, por manter-se em constante diálogo com os textos da literatura arturiana. Dessa forma, vimos que essa obra infanto-juvenil é um desdobramento de outros enunciados, apresentando um caráter dialógico, o qual possibilita, no momento da reconstrução da lenda arturiana, articular os discursos dos outros escritores, tornando-se um texto centralizador e disseminador de ocorrências intertextuais.

Recriar a lenda arturiana, hoje, tornou-se um desafio, devido ao grande número de publicações existentes sobre o assunto. Crossley-Holland, após um estudo exaustivo dos textos do ciclo arturiano, resgata especificidades desses romances, clareia contradições dos textos medievais, acrescenta acontecimentos significativos para a lenda e, principalmente, traz a imagem do famoso rei bretão do homem comum, ou melhor, do pré-adolescente. O leitor do texto infanto-juvenil se identifica com essa personagem, pois enxerga nela as mesmas situações que ele, leitor, também presencia.

Além disso, a lenda arturiana é marcada pela possibilidade de ampliação, daí o motivo de encontrarmos um vasto número de livros sobre Artur desde o século XII, período em que a lenda se difundiu consideravelmente para a época, até os tempos

unesp

modernos, afirmando mais uma vez o aspecto pantanoso do ciclo arturiano, aberto a novas leituras, sendo eternamente uma reescritura.

A famosa história do rei bretão é resgatada por Crossley-Holland e recriada a partir de textos que, durante séculos, fundamentam o corpo narrativo da história sobre Artur. Entretanto, é importante salientar a presença da cultura oral na divulgação da lenda, pois como o autor aponta através da personagem Nain, o repertório folclórico de um povo surge e permanece nas falas dos contadores de histórias. A lenda arturiana está muito enraizada na memória coletiva ocidental, e suas façanhas são lembradas, justamente, como modelos a serem seguidos.

Como vimos na segunda parte deste estudo, os textos da *Matéria da Bretanha* colaboraram para a mudança da figura arturiana de homem comum para mito, partindo tanto dos textos que fazem parte da *proto-história* – que abrangem os manuscritos em latim e com caráter histórico –, quanto dos textos inseridos na parte *histórica*, que deram uma feição lendária e mítica para Artur.

Ao traçarmos essa trajetória da imagem do Rei Artur, observamos que, diante de todos os textos que existem sobre a lenda, a participação do leitor é fundamental. Quando optamos por estudar uma obra infanto-juvenil, tínhamos em mente mostrar a literatura para crianças e jovens como principal forma concreta do resgate dos mitos, das lendas e das histórias que auxiliaram na construção do homem moderno. Daí a importância do papel do leitor dentro desse processo de recriação da lenda arturiana.

O leitor de *The Seeing Stone* exerce a mesma função da personagem central, Arthur de Caldicot, procedendo como uma espécie de narrador-personagem, que entrecruza sua vida e seus anseios aos das personagens. O leitor da obra de Crossley-Holland se destaca para dentro da narrativa, preenchendo os vazios do texto e, ao mesmo tempo, dialogando com ele de igual para igual, num ato interacional de comunicação.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Segundo Sandra Nitrini, existe um fator conhecido como "erudição do leitor", que determina que um leitor seja interpretativo e outro não-interpretativo. O leitor interpretativo é aquele que interage com o texto e tem consciência do repertório textual encontrado. O jovem leitor de *The Seeing Stone*, na maioria dos casos, será do segundo tipo, o leitor não-interpretativo, ou seja, aquele que lê o texto, mas não reconhece o processo de "tecer" enunciados e autores, em que se insere o romance contemporâneo, devido à sua pouca idade e ao desconhecimento dos textos medievais. Essa falta de consciência, assim como o fato de a própria personagem do menino-narrador também não ter conhecimento do construto textual que está por trás da lenda arturiana, confirmam esse deslocamento do leitor para dentro da narrativa, pois tanto Arthur de Caldicot quanto o leitor ingressam em um novo mundo de magia e mistério, o mundo do Rei Arthur, regido pela narrativa especular, aquela que leva o leitor a olhar-se.

Em *The Seeing Stone,* esse processo de espelhamento, que dá vida ao rei bretão, está representado pela pedra *obsidian* [obsidiana], que funciona como uma intermediadora entre o mundo fantástico de Artur e o nosso, favorecendo, a partir do processo de metaforização da leitura, a união dos mundos e das épocas.

A postura de Kevin Crossley-Holland perante os textos da *Matéria da Bretanha* é conservadora mas, mesmo assim, apresenta uma identificação especular e uma atualização da lenda. Conseqüentemente *The Seeing Stone* é uma obra rica literariamente, contribuindo para a grande discussão sobre a imortalidade dos textos.

Ao trazer a pedra no lugar do livro, o autor cria um ambiente mágico que aguça a curiosidade do leitor. Ao mesmo tempo, a pedra simboliza o texto como elemento fundamental na construção da identidade e da cultura de um povo. Na importante tarefa de reconstruir a figura arturiana para o leitor jovem de hoje, Crossley-Holland cria três planos – o histórico, o lendário e o atemporal mundo mitológico – para apresentar um Artur sobre-

unesp

humano, caracterizado pelo folclore e pelos mitos, ao lado do Artur humano, que tem sentimentos. A originalidade de sua obra não está no fato de lembrar mais uma vez das façanhas de Artur, dando continuidade à sua imagem imortal, pois isso centenas de outros textos já fizeram. Sua contribuição está em tornar o leitor imortal e atemporal. De que maneira? Mostrando que só há lendas, mitos e fábulas, quando existe um leitor disposto a ler.

Verificamos que Crossley-Holland vê na recepção, daí a presença da metaforização da leitura, o eixo central de tudo o que existe sobre o Rei Artur. Se há uma imensidão de textos que fazem parte da literatura arturiana, esse fato somente ocorreu devido à existência de leitores aptos para a leitura de livros desse gênero. Como sempre existirão leitores, sempre existirão homens dispostos a mais uma vez estimular esse imenso pântano que é o ciclo arturiano, com a preocupação de resgatar as aventuras do rei bretão e de seus cavaleiros. Sempre existirão livros, filmes, desenhos e jogos, que buscam na história de Artur imagens do inconsciente coletivo, responsáveis pela construção do patrimônio comum a toda a humanidade.

O presente trabalho é uma contribuição à discussão do papel das recriações, responsáveis pelo resgate de tradições, e reforça a importância da literatura infanto-juvenil, foco das muitas reescrituras.

No primeiro volume de sua trilogia arturiana, Crossley-Holland recria a história, mas é o leitor, em conseqüência desse movimento refracionário, que se descobre na personagem heróica do Rei Artur imortal: *Aqui jaz Artur, rei que foi, e rei que será.*

unesp

Bibliografia

ABRAMOVICH, F. *O estranho mundo que se mostra às crianças.* São Paulo: Summus, 1983.

A HISTÓRIA DOS REIS DA BRETANHA. Tradução de Adriana Zierer. Vitória: EDIUFES, 2001.

A MORTE DO REI ARTUR: Romance do século XIII. Tradução de Heitor Megale. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AMORIM, L. M. *Tradução e adaptação: entre a identidade e a diferença, os limites da transgressão.* São José do Rio Preto: 2003, 210f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada – Estudos da Tradução) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

AMORIM, O. N. O lai da Madressilva, de Marie de France: tradução e comentários. *Olhar*, 3, 117-124. São Carlos, maio de 2000.

_____. *A lenda arturiana na literatura medieval francesa e européia.* São José do Rio Preto: 2002, 82f. Relatório de pesquisa de Estágio Probatório (Triênio 1998-2001) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de E. Sousa. Lisboa: Guimarães & Cª, s.d.

ÁVILA, A. *Literatura infanto-juvenil*. São Paulo: Editora do Brasil, 1961.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lchud e Yara Vieira. São Paulo: Hucitec, 1979.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. O romance de cavalaria. In: ___. *Questões de literatura e de estética:* A teoria do romance. São Paulo: EDUNESP, 1990.

_____. Os gêneros do discurso. In: ___. *Estética da criação verbal.* Tradução de Maria Ermantina. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade.* São Paulo: EDUSP, 1999.

BARTHES, R. *Aula.* São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. Da obra ao texto. In: ___. *O rumor da língua.* São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 66-78.

_____. *O grão da voz.* Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BASSNETT- M., S. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.

BAYARD, J. P. *Histórias das lendas.* Tradução de Jeanne Marillier. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957.

BÉDIER, J. *Tristão e Isolda.* Tradução de Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulus, 1990.

BOGDANOW, F. O Graal, Artur e Merlim segundo Robert de Boron. Tradução Heitor Megale e Sílvio A. Toledo Neto. *Revista USP*. São Paulo, 21, p. 179-197, 1994.

BOSI, E. *Memória e sociedade:* lembranças de velho. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

BROWER, R. A. *Mirror on Mirror:* Translation, Imitation, Parody. Cambridge: Harvard, 1974.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários.* Rio de Janeiro: José Oympio, 1997.

BURNS, E.M. *História da civilização ocidental.* Tradução de Lourival Machado, Lourdes Machado e Leonel Vallancho. Porto Alegre: Globo, 1968.v.1.

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Tradução de N. Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPBELL, J. *O poder do mito.* São Paulo: Palas – Athena, 1991.

CARVALHAL, T.F. *Literatura comparada.* São Paulo: Ática, 1986.

CAVALCANTI, J. *Caminhos da literatura infantil e juvenil.* São Paulo: Paulus, 2002.

CECCANTINI, J.L. C.T. *Vida e Paixão de Pandonar, O Cruel de João Ubaldo Ribeiro:* Um estudo de Produção e Recepção. 457 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Assis, 1993, v. 1 e 2.

CHRÉTIEN DE TROYES. *Perceval o El cuento del Grial.* Tradução de M. de Riquer. Madrid: Austral, 1961.

_____. *Yvain, o cavaleiro do leão.* Tradução de Vera Harvey. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. *Romances da Távola Redonda.* Tradução de R. C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Lancelote: O cavaleiro da carreta.* Tradução de Vera Harvey. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

CHURCHILL, W.S. *História dos povos de língua inglesa.* Tradução Aydano Arruda. São Paulo: Difusão Cultural, 1960.

COELHO, N. N. *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira (1882/1982).* São Paulo: Quíron, 1983.

_____. A tradução: núcleo geratriz da literatura infantil/juvenil. *Ilha do Desterro.* Florianópolis, 17, p.21-32, 1987.

_____. *Panorama histórico da literatura infantil-juvenil.* São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Literatura infantil*: Teoria – análise – didática. 6.ed.São Paulo: Ática, 1993.

COELHO, T. *Moderno pós moderno.* Porto Alegre: L & PM, 1986.

COITO, R. de F. *Literatura infantil:* Formando o leitor. Araraquara: 1996, 170f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

COOK, E. *The Ordinary and The Fabulous:* An Introduction to Myths, Legends and Fairy Tales. 2.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

COOKE, W.G.; BOULTON, J. D. Sir Gawain and the Green Knight. In: *Medium Aevum.* [S.l.], 1999, v.68, 1, p. 42.

CROSSLEY- HOLLAND, K. *The Seeing Stone.* London: Orion, 2000.

_____. *A pedra de ver.* Tradução de Maria Manuel Tinoco. Lisboa: Lyon, 2003.

_____. Introduction. In: WHITE, T.H. *The Once and Future King.* London: The Folio Society, 2003. p. ix –xvi.

CURTIUS, E.R. *Literatura européia e Idade Média Latina.* Tradução Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto.* São Paulo: Ática, 1995. v.1.

DOHERTY, P. C. *Rei Artur.* São Paulo: Nova Cultural, 1987.

DRABBLE, M (ed.). *The Oxford Companion to English Literature.* Oxford: Oxford University Press, 1995.

DUBY, G. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Tradução Maria Helena Costa Dias. Lisboa: Estampa, 1982.

_____. *Idade Média, idade dos homens:* Do amor e outros ensaios. Tradução de Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII.* Tradução de P. Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Ano 1000, ano 2000:* Na pista de nossos medos. Tradução de E. M. da Silva e M. R. L. Borges-Osório. São Paulo: Edunesp, 1998.

ELIADE, M. *Mito e realidade.* Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Aspectos do mito.* Tradução Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

ELLIS, P. B. *Dictionary of Celtic Mythology*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

FARAL, E. *La légende arthurienne:* études et documents. Paris: Honoré Champion, 1929.

FISHER, M. *Intent Upon Reading*: A Critical Appraisal of Modern Fiction for Children. Leicester: Brockhampton Press, 1972.

FRANCO JR., H. *A Eva barbada:* ensaios de mitologia medieval. São Paulo: EDUSP, 1996a.

_____. *A Idade Média nascimento do Ocidente.* 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996b.

FREITAS, M.T. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

FRYE, N. *Anatomia da Crítica.* Tradução Péricles Eugênio Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FURTADO, A. L. *Artur e Alexandre:* Crônica de dois reis. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Aventuras da Távola Redonda*: estórias medievais do Rei Artur e seus cavaleiros. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

GEOFFREY OF MONMOUTH. *Vida de Merlin*. Tradução de L. C. Pérez Castro. Madri: Siruela, 1994.

GUAL, C. G. Apresentação. In: GEOFFREY OF MONMOUTH. *Vida de Merlin*. Tradução de L. C. Pérez Castro. Madri: Siruela, 1994.

HANSEN, J.A. Autor. In: JOBIM, J.L. (Org) *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.

HELD, J. *O imaginário no poder:* as crianças e a literatura fantástica. São Paulo: Summus, 1980.

HELMS, L. Rewriting Performance: Masquerade, Parody, Translation. *PMLA*. New York, 3, p. 554-593, 1992.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia.* Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo*: História, teoria, ficção. Tradução R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INÁCIO, I. C.; LUCA, T. R. de. *O pensamento medieval.* São Paulo: Ática, 1991.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor.* São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JACOBS, J. *Contos de fadas celtas.* São Paulo: Landy, 2001.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.* Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais e O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poesis, Aisthesis* e *Katharsis*. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor.* São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 43-82.

JENKINS, E. *Os mistérios do Rei Artur:* O herói e o mito reavaliados através da História, da Arqueologia, da Arte e da Literatura. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

KHÉDE, S. S. (Org.) *Literatura infanto-juvenil:* Um gênero polêmico. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986a.

_____. *Personagens da literatura infanto-juvenil.* São Paulo: Ática, 1986b.

KIRSCH, G. F. *Poética da tradução e recepção estética*. São Paulo, 1998. 218f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: ___. *Introdução à semanálise.* Tradução de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KROPP, P.; COOLING, W. *The Reading Solution*: Making your Child a Reader for Life. London: Penguin Books, 1995.

KRUTA, V. *Os celtas.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LAJOLO, M. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1997.

LE GOFF, J. (Dir.) *O homem medieval.* Tradução de Maria J.V. de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

_____. *O imaginário medieval*. Tradução de Manuel Ruas. Portugal: Estampa, 1994.

LEFEVERE, A. Literary Theory and Translated Literature. *Dispositivo*, v.7, 19 e 20, p. 3-22, 1982.

_____. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, L.C. O leitor demanda (d)a literatura. In: ____. *A literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 1979. p. 9-40.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.v.1.

LOBO, L. Leitor. In: JOBIM, J. L. (Org) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 231-251.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 63-81.

MACHADO, I. *Literatura e redação*. São Paulo: Scipione, 1994.

MAGNE, A. *A demanda do Santo Graal*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

MALINOWSKI, B. *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MALORY, T. *Le Morte d'Arthur*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. *A Morte de Artur*. Brasília: Thot, 1987. v. 1 e 2.

_____. *A Morte de Artur*. Sintra: Europa-América, s.d. v. 3.

MARKALE, J. *Merlim, o mago*. Tradução de Francisco José P. N. Vieira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MATTHEWS, J. *Classic Celtic Fairy Tales*. London: Blandford, 1999.

MAUROIS, A. *História da Inglaterra*. Tradução Carlos Domingues. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1959.

MEGALE, H. *A demanda do Santo Graal*. São Paulo: Ateliê, 1999.

_____. *A demanda do Santo Graal:* Das origens ao códice português. São Paulo: Ateliê, 2001.

MEIRELES, C. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELIETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários.* Tradução Aurora Bernardini, Homero Freitas, Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. *A poética do mito.* Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MELLO, J. R. A. A literatura arturiana medieval. In: ___. *O cotidiano no imaginário medieval.* São Paulo: Contexto, 1992.

MONGELLI, L. M. Uma síntese da tradição arturiana. *Cultura,* São Paulo, n.453, p.6. Ano VII.

_____. (Coord.) *Mudanças e rumos: o ocidente medieval (séculos XI-XIII).* Cotia: Íbis, 1997.

MORTON, A. L. *A história do povo inglês.* Tradução de J. L. de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MOTTA, S. V. *Engenho & arte da narrativa:* Invenção e reivenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real. São José do Rio Preto: 1998. 724f. Tese (Doutorado em Letras/Área de Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

NITRINI, S. *Literatura comparada.* São Paulo: Edusp, 2000.

OSTROWER, F. *Acasos e criação artística.* Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PAGANO, A. S. A reescritura do passado como processo tradutório. *V Encontro Nacional de Tradutores.* São Paulo: Humanitas, 1996, p. 21-26.

PASTOUREAU, M. *No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda.* Tradução Paulo Neves. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

PERRONE-MOISÉS, L. A crítica das fontes. In: ___. *Falência da crítica.* São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 77-85.

_____. Crítica e intertextualidade. In: ___. *Texto, crítica, escritura.* São Paulo: Ática, 1978, p. 58-76.

_____. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: ___. *Flores da escrivaninha.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

RIEDEL, D. C. (org.). *Narrativa: ficção e história.* Rio de Janeiro, Imago, 1988.

ROBERT DE BORON. *Merlim:* Romance do século XIII. Tradução Heitor Megale. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROCHA, E. *O que é mito.* 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ROCHA, R. *Mulheres de coragem.* São Paulo: FTD, 1994.

RODRIGUES, C. C. *Tradução e diferença*. São Paulo: EDUNESP, 2000.

ROSENFIELD, K.H. Os lais de Maria de França. In: ___. *A história na literatura medieval*. Tradução Zélia Bernd. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.33-58.

RUNCIMAN, S. *História de las Cruzadas.* Madri: Alianza, 1973.

SANTAELLA, L. Texto. In: JOBIM, J. L. (Org.) *Palavras da crítica.* Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 391-409.

SANTOS, T. L. *Do mito Sebastianista à lenda de D. Sebastião no Maranhão – Aplicação da Morfologia de Propp.* São José do Rio Preto: 1999, 141f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Unesp, São José do Rio Preto.

SAYLES, G. O. *The Medieval Foundations of England.* London: Methuen, 1970.

SCHLEGEL, D. e F. *A história do mago Merlim.* Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SCHOLES, R.; KELLOG, R. *A Natureza da Narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill, 1977.

SENA, J. de. *A literatura inglesa:* Ensaio de interpretação e de história. São Paulo: Cultrix, s.d.

SQUIRE, C. *Mitos e lendas celtas:* Rei Artur, deuses britânicos, deuses gaélicos e toda a tradição dos druidas. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

SIR GAWAIN, CAVALEIRO DA TÁVOLA REDONDA. São Paulo: Hemus, s.d.

STAM, G. O verdadeiro Arthur. In: *Super Interesssante.* Jul/2003, n. 1, p. 18-23.

STEWART, B.; MATTHEWS, J. *Legendary Britain*. London: Blandford, 1989.

SUTCLIFF, R. *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda:* A espada Excalibur. Tradução de J. C. Michelazzo. 1.ed. São Paulo: Antroposófica, 1986.

_____. *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda:* Em busca do Santo Graal. Tradução de A. Dudeck. 1.ed. São Paulo: Antroposófica, 1987.

_____. *O rei Artur e os cavaleiros da Távola Redonda:* A morte do rei Artur. Tradução de J. C. Michelazzo. 1.ed. São Paulo: Antroposófica, 1987.

TOLOMEI, C. N. *O Monge de Cister*: confluência da história e da ficção. São José do Rio Preto: 2001, 84f. Relatório de Iniciação Científica PIBIC/CNPq (2000-2001) – Instituto de

Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

VIEIRA, E.R.P. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte, 1992. 248f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – FALE – Universidade Federal de Minas Gerais.

VIZIOLI, P. *A literatura inglesa medieval.* São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

WHITELOCK, D. *The Beginnings of English Society.* Harmondsworth: Penguin Books, 1954.

ZILBERMAN, R. *A literatura infantil na escola.* São Paulo: Global, 1983.

_____; MAGALHÃES, L. C. *Literatura infantil:* Autoritarismo e emancipação. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Estética da recepção e história literária.* São Paulo: Ática, 1989.

ZIMMER, H. O ciclo do rei Arthur. In: ___. *A conquista psicológica do mal.* Tradução de Marina da S. T. Americano. São Paulo: Palas Athena, 1988. p. 51-138.

Textos *online*

International Arthurian Society. Disponível em: <http://smu.edu/arthuriana/>. Acesso em: 22 nov 2002.

The International Federation of Institutes for Medieval Studies in the World. Disponível em: <http://www.isp.ucl.ac.be/isp/fidem/>. Acesso em: 22 nov 2002.

International Marie de France Society. Disponível em: <http://www.people.vcu.edu/~cmarecha/>. Acesso em: 23 Mai 2003.

Society for the Study of the Crusades and the Latin East. Disponível em: <http://people.westminstercollege.edu/faculty/mmarkowski/ssclehome.html>. Acesso em: 04 Ago 2003.

Entrevista cedida por Kevin Crossley-Holland. *Radio 3- BBC/90-93FM.* Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/radio3/speech/workinp/crossley.shtml>. Acesso em: 13 Jun 2002.

Sobre Kevin Crossley-Holland. Disponível em: <http://ncbf.org.uk/o3/crossley-holland/crossley->. Acesso em: 23 Mai 2002.

_____. Disponível em: <http://www.sfbookcase.com>. Acesso em: 23 Mai 2002.

Textos medievais. Disponível em: http://www.caerleon.net>. Acesso em: 14 Ago 2004.

_____. Disponível em: http://www.sacred-texts.com>. Acesso em: 14 Ago 2004.

Anexos

Anexo A

Dados pessoais:

Nome: Kevin Crossley-Holland

Data de nascimento: 07 de fevereiro de 1941

Local de nascimento: Mursley, Buckinghamshire, England

Formação acadêmica: Bryanston School e St. Edmund Hall, Oxford (M.A. Honours School of English Language and Literature)

Condecorações: Fellow of the Royal Society of Literature
Honorary Fellow of St. Edmund Hall, Oxford
Patron of the Thomas Lovell Beddoes Society
Patron of the Society for Storytelling

Prêmios: The Carnegie Medal, 1986
The Smarties Prize: Bronze Medal, 2000
The Guardian Children's Fiction Award, 2001
Tir na n-Og Award, 2001

Histórico profissional: Fiction and Poetry Editor, Macmillan & Co. Ltd. 1962-69.
BBC Talks Producer 1972
Editorial Director, Victor Gollancz Ltd., Publishers 1972-77
Editorial Consultant to Boydell & Brewer Ltd., Woodbridge, 1983-89

Lecturer in English, Tufts-in-London Program 1967-78
Lektor in English Language & Literature, University of Regensburg 1979-80
Visiting Professor of English, St. Olaf College, Minnesota, 1987-88
Endowed Chair in the Humanities and Fine Arts, University of St. Thomas, Minnesota, 1991-95

Gregory Fellow in Poetry, University of Leeds, 1969-71

unesp

Arts Council Fellow in Creative Writing, Winchester School of Art 1983-84

Literature Panel, Greater London Arts Association 1973-77; Board of Poetry Book Society 1977-83; Literature Panel, Eastern Arts Association 1983-89 (Chairman 1986-89); Trustee (and Chairman of the Friends 1989-91) of Wingfield Arts and Music 1989-98; Board of Directors, American Composers Forum 1993-97; Steering Committee, King's Lynn Festival 1997; Co-founder and Chairman, Poetry-next-the-Sea, 1997-present

Publicações:

1. **Coleções** – *The Rain-Giver* (1972), *The Dream-House* (1976), *Between my Father and my Son* (1982), *Time's Oriel* (1983), *Waterslain* (1986), *The Painting-Room* (1988), *East Anglian Poems* (1989), *New and Selected Poems* (1965-1990), *The Language of Yes* (1996), *Poems from East Anglia* (1997), *Selected Poems* (2001).
2. **Edições limitadas** – *On Approval* (1961), *My Son* (1986), *Alderney, the Nunnery* (1968), *Norfolk Poems* (1970), *Confessional* (1970), *A Dream of a Meeting* (1970), *More than I Am* (1971), *The Wake* (1972), *Petal and Stone* (1975), *Above the Spring Line* (1986), *The Seafarer* (1987), *Oenone in January* (1988), *East Anglian Poems* (1989), *Eleanor's Advent* (1992), *Sea Tongue* (1998), *Swarm and Honeycomb* (1998), *Song of the Moored Man* (1998).
3. **Traduções** – *The Battle of Maldon and Other Old English Poems* (1965), *Beowulf* (1968), *Storm and Other Old English Riddles* (1970), *The Exeter Book Riddles* (1978), *The Anglo-Saxon World* (1982), *The Old English Elegies* (1988).
4. **Livros** – *The Norse Myths* (1980), *Pieces of Land: a Journey to Eight Islands* (1972), *The Stones Remain* (1989), *The Wuffing* (1999).
5. **Livros para crianças** – *Havelok the Dane* (1964), *King Horn* (1965), *The Green Children* (1966-68), *The Callow Pit Coffer* (1968), *Wordhoard* (1969), *The Pedlar of Swaffham* (1971), *The Sea Stranger* (1973), *Green Blades Rising: the Anglo-Saxons* (1974), *The Fire-Brother* (1974), *The*

Earth-Father (1976), *The Wildman* (1976), *The Dead Moon* (1982), *Beowulf* (1982), *The Mabinogion* (1984), *Axe-Age, Wolf-Age: A Selection of Norse Myths* (1985), *Storm* (1985), *The Fox and the Cat: Animal Tales from Grimm* (1985), *British Folk Tales* (1987), *The Quest for Olwen* (1988), *Boo!: Ghosts and Graveyards* (1988), *Dathera Dad: Fairy Tales* (1988), *Small-ToothDog: Wonder Tales* (1988), *Piper and Pooka: Boggarts and Bogles* (1988), *Wulf* (1988), *Under the Sun and Over the Moon* (1989), *Sleeping Nanna* (1989), *Sea Tongue* (1991), *Tales from Europe* (1991), *Long Tom and the Dead Hand* (1992), *The Tale of Taliesin* (1992), *The Labours of Herakles* (1993), *The Green Children* (1997), *The Old Stories: Tales from East Anglia and the Fen Country* (1997), *Short! A Book of Very Short Stories* (1998), *The King Who Was and Will Be* (1998), *Arthur: The Seeing Stone* (2000), *Enchantment* (2000), *The Ugly Duckling* (2001), *Arthur: At the Crossing-Places* (2001), *Viking! Myths of Gods and Monsters* (2002), *Arthur: King of the Middle March* (2003).

6. **Editor Geral** – *The Mirror of Britain* (1974-79).
7. **Editor** – *Running to Paradise: An Introductory Selection of the Poems of W.B. Yeats* (1967), *Winter's Tales for Children 3* (1967), *Winter's Tales 14* (1968), *New Poetry* (1976), *The Faber Book of Northern Legends* (1977), *The Faber Book of Northern Folk-Tales* (1980), *The Riddle-Book* (1982), *Folk-Tales of the British Isles* (1985), *The Oxford Book of Travel Verse* (1986), *Northern Lights. Legends, Sagas and Folk-Tales* (1987), *Medieval Lovers* (1988), *Medieval Gardens* (1990), *Peter Grimes: The Poor of the Borough* (1990), *The Young Oxford Book of Folk-Tales* (1998), *The New Exeter Book of Riddles* (1999).

Letras de músicas: *The Green Children* (1990), *The Wildman* (1995), *The Sailor's Tale* (2002), entre muitas outras.

Rádio: Numerosos programas na BBC Radio 3 e 4.

Televisão: Vários documentários pela BBC, BBC 1, Anglia e Channel 4.

Anexo B

Correspondência trocada com Kevin Crossley-Holland via carta e e-mail:

Primeiro contato

Cristiane Navarrete Tolomei
R. Manoel Reverendo Vidal, 489- Ap. 32
Jardim Alto Alegre-São José do Rio Preto
São Paulo – Brasil - Cep. 15054-415
Tel: (17) 224-6682
e-mail: cntolomei@yahoo.com.br

Monday,14th. July. 2003

C/O
Orion House
5 Upper St Martin's Lane
London WC 2H 9EA

Dear Mr. Crossley-Holland,

I am a post-graduate student at the State University of São Paulo (UNESP) in Brazil. You may or may not be pleased to know that I am writing an M.A. dissertation on *The Seeing Stone*.

My angle of approach is to examine your novel as a rewriting of the King Arthur legend, taking *Le Morte d'Arthur* as the principal source and repositary of the story as it has come down to us. In your introduction to the Folio Society edition of *The Once and Future King* I noticed that you mentioned the *History of the Kings of Britain* and *Sir Gawain and the Green Knight*, but made no mention of Malory as one of your favourites. I am sure that you must be intimately familiar with Malory's work, and would be very grateful if you would allow me the privilege of conducting an e-mail interview with you in order to investigate the use you made, conscious or unconscious, of this source. If you are agreeable, perhaps you would be kind enough to reply to this letter by e-mail in order to set the ball rolling.

I realise that you are extremely busy but would be deeply grateful for any assistance you can offer me.

Yours sincerely,

Cristiane Navarrete Tolomei

Resposta

De:	"kevincrossley-holland" <kevin@crossley-holland.com>
Para:	"Cristiane Tolomei" <cntolomei@yahoo.com.br>
Assunto:	re:
Data:	Thu, 31 Jul 2003 11:43:35

Dear Cristiane Tolomei,

I am pleased!

Yes, of course I know and love Malory, and he is my principal source for the Arthurian legends I use in my *Arthur* trilogy. When you read *At the Crossing-Places* and (to be published in October) *King of the Middle March*, this will immediately be apparent.

I will be happy to answer some of your questions, but should say that I'll be away from England, e-mail and all from next Wednesday until mid-September.

Did you know that *The Seeing Stone* has recently been published in Portuguese (by Edicoes Lyon in Lisbon)?

Do tell me a bit more about where you came across *The Seeing Stone*, and about yourself.

with good wishes,
Kevin Crossley-Holland

Segundo contato

De:	"Cristiane Tolomei" <cntolomei@yahoo.com.br>
Para:	"kevincrossley-holland" <kevin@crossley-holland.com>
Assunto:	about myself and questions
Data:	Wednesday, August 13, 2003 8:49 PM

Dear Kevin,

Thank you very much for replying to my letter. I'm really pleased to know that I can count on you. As to myself I can first tell you that I'm 24 years old and finished my university course on languages in 2001. While at university I started researching Portuguese medieval literature and I got extremely interested in the subject but later changing to English medieval literature especifically to the Arthurian legend. The Arthurian legend has fascinated me since childhood through books, films and cartoons. To start researching as a post graduation student, I had the idea of rewriting in my mind but it was one of my professors, who is my supervisor now, who recommended your book The Seeing Stone. I liked it and started working on it. I thank you again for recommending the other two books of the trilogy but unfortunately I won't have time to work on them since I only have two years to conclude my research. The questions are enclosed.

Thank you once more.

Cristiane Tolomei

Resposta

De:	"kevincrossley-holland" <kevin@crossley-holland.com>
Para:	"Cristiane Tolomei" <cntolomei@yahoo.com.br>
Assunto:	Re: about myself and questions
Data:	Mon, 15 Sep 2003 16:20:33

Dear Cristiane Tolomei,

Thank you for your email received 13th August. Our apologies for not replying earlier but Kevin has been away in Italy until a few days ago.

The file attachment 'about myself and questions' hasn't been sent, would it be possible to resend these for Kevin.

Any problems please let us know, in the meantime we look forward to hearing from you again.

Kind regards,
Claire Conway - P.A. to KC-H

Resposta

De:	"kevincrossley-holland" <kevin@crossley-holland.com>
Para:	"Cristiane Tolomei" <cntolomei@yahoo.com.br>
Assunto:	answers to questions
Data:	Mon, 29 Sep 2003 15:28:53

Dear Cristiane,

Here are my replies to your good questions, and I hope they will be helpful. Do let me know if you need to know more.

I hope work on your thesis is going well, and that you'll send me a copy of your research-paper.

You can get hold of a copy of *A Pedra de Ver*, I imagine. If not, let me know and I'll arrange for you to have one. I'm concerned by the omissions in the translation.

Do tell me the name of your professor who recommended *The Seeing Stone*.

with all good wishes,
Kevin Crossley-Holland

Terceiro contato

De:	"Cristiane Tolomei" <cntolomei@yahoo.com.br>
Para:	"kevincrossley-holland" <kevin@crossley-holland.com>
Assunto:	Thanks
Data:	Mon, 16 Oct 2003 18:45:23

Dear Kevin,

I'd like to thank you once more for giving me the interview and for sending me the book from Portugal. About The Seeing Stone, I honestly agree with you that there are lots of omissions that remove the true meaning of what is being said in the book. I also thought

the choice of vocabulary a little strange, like some wrong agreements between subject and verb and so on. I think that the Portuguese Publisher didn't know how to pass the real meaning of your work. On the other hand, I was very happy with the translation of your book *Enchantment* made by the Brasilian Publisher (Companhia das Letrinhas) that kept the magic of the original, without losing the meaning of the stories.

Thank you so much!
Hope to hear from you soon.

Cristiane

Anexo C

Entrevista

Autor:	Kevin Crossley-Holland
Obra:	*The Seeing Stone*
Data:	Segunda, 29 de setembro de 2003/ 15:28:53
Local:	via e-mail
Mestranda:	Cristiane Navarrete Tolomei

1. When and how did you feel like writing about the Arthurian legend?

I've known some of the Arthurian legends since I was a boy. My father used to sit beside my sister's and my bunk bed, and tell us how King Arthur is not dead but sleeping under a hill until the day comes for him to wake, and march out again with his knights. When I began to write, and to retell traditional tales (the myths of the Norsemen, British folk-tales and so on), I often wondered whether and when I would engage with Arthur. Indeed, I tried to do so. First, nearly twenty years ago, I wrote an adult novel about Sir Thomas Malory, but never quite finished it; I wrote Arthurian plays for the BBC; I did retellings of several legends, but was not content with them. Then one day, staring into a hunk of obsidian that sits on my desk, I had the idea of retelling the legends of Arthur within the stone, and of linking them to the life of a boy that somehow reflects them.

2. When you wrote *The Seeing Stone*, did you research about English history deeply before writing it? If so, which books about medieval history did you use?

I've always loved British history but, before and while writing my *Arthur* trilogy, I've of course needed to understand a great deal more about the medieval imagination and day-to-day life in early medieval times, as well as about the crusades. I can point to specific books that I have used continuously (such as Donald Queller's *Fourth Crusade*, Richard Kaeuper's *Chivalry and Violence in Medieval Europe*, Shulamith Shahar's *The Fourth Estate: A History of Women in the Middle Ages*), but the truth is that I have referred to a very large number of books on horses, hunting, childhood, the medieval siege, ghost-stories, medieval lyrics, knighthood, medicine, medieval learning and the like. Above all, I

have read many medieval sources - chronicles, letters, poems, above all the legends themselves.

3. Can *The Seeing Stone* be also considered a historical book or only fictional?

The Seeing Stone is a historical novel with Arthurian legends embodied within it. Like any novelist, I have felt free to include the 'not known to be true' but I have done my best to exclude the 'known not to be true'.

4. Why did you choose the end of the twelfth century and beginning of the thirteenth?

The end of the 12th century is the last time at which it was possible to have a literate boy living in England and not having heard the Arthurian legends. During the first part of the 13th century, they quickly became very popular and well known. In setting the trilogy before and during the Fourth Crusade, I have also given myself the opportunity to explore the nature of knighthood in theory and practise.

5. Why did you decide to write about two parallel stories that are connected (like the story of Arthur from Caldicot and the story of King Arthur)? Why not only writing about King Arthur?

In telling parallel stories, I have aimed to reveal the essential humanity of the legends. They express the whole gamut of human experience - all our hopes and fears and passions and frustrations and joys and sorrows. How better to express this than through the life of an individual?

6. How much did Malory influence you? Did Monmouth among others also influence you?

I suppose Sir Malory has been my most important source. But I also made extensive use of Geoffrey of Monmouth's *History of the Kings of Britain*; of *Sir Gawain and the Green Knight*, and the lays of Marie de France, and the Romances of Chretien de Troyes, and the Alliterative Morte Arthure, and so on. In short, I drew on many medieval sources. This quickly becomes apparent as one reads the second and third part of the trilogy.



7. What would you say about this statement of mine:
"The Seeing Stone is an original rewriting of the Arthurian legend."

Well, I hope *The Seeing Stone* is original! Old and new . . . Many artists have visited Camelot; but if our work is to last, each of us must make it new for ourselves, and for our own time.

8. In what ways is *The Seeing Stone* important for the young reader's education?

This is perhaps for you to say. At the level of language? In the way the story is told - not only the parallel stories, but the short and longer chapters, somewhat akin to aria and recitative? (NB that aria reveals states of mind and heart but does not develop the narrative; recitative pushes the story along.) As a way of learning about medieval Britain?

9. Do you believe that the Arthurian legend is important not only in England but worldwide?

Yes, for the reasons outlined in No.5. In the Middle Ages, the legends were hugely popular throughout Europe. King Arthur was, really, the first pan-European hero.

10. Do you have any idea if we'll have a translation of your book in Brazil?

I'm happy to say the trilogy is now being published in 21 languages. The Portuguese edition of The Seeing Stone, *A Pedra de Ver* was published by Lyon Edicoes in Lisbon earlier this year. However, one caveat: this translation appears to have omitted parts of the English text.

unesp

Autorização para reprodução

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 03 de Dezembro de 2004.


cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18