

Mettre en roman: *A Demanda do Santo Graal* é uma obra literária?

Mettre en roman: Is The Quest for the Holy Grail a literary composition?

Jaffi Carvalho da Silva Neto*

Marcus Vinícius de Abreu Baccega**

Resumo

O presente trabalho tem por finalidade analisar o contexto de produção e recepção de *A Demanda do Santo Graal – O Manuscrito de Heidelberg*, difundida em meados do século XIII/XIV, nos vários reinos germânicos da chamada Idade Média Central. Objetiva-se discorrer sobre o porquê de o documento não poder ser conceituado como uma obra literária e demonstrar, a partir do conceito de Retórica em Aristóteles, a necessidade de um conceito próprio para a narrativa arturiana.

Palavras-chave

Demanda. Literatura. Retórica. Idade Média. Narrativa.

Abstract

This following work seeks to analyze the production and reception's context of *The Quest for the Holy Grail – The Heidelberg Manuscript*, disseminated in the 13th and 14th centuries, in all Germanic Kingdoms in the period called Central Middle Ages. We aim to explain the reasons why that document shouldn't be classified as a literary composition and we aim to demonstrate, using Aristotle's conception of Rhetorics, the need for a singular concept to the Arthurian narratives.

Keywords

Quest. Literature. Rhetorics. Middle Ages. Narrative.

* Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

** Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

Introdução

Um dos problemas que ocorrem nas pesquisas que têm como proposta analisar a Matéria da Bretanha e as façanhas do Rei Arthur e de seus Cavaleiros é o da conceituação. Sabe-se que o historiador operacionaliza seu discurso partindo de categorias que lhe são comuns/conhecidas. Se esse processo de adjetivação é claro para quem escreve ou pensa as questões pesquisadas, parece ser impreciso quando essas conceituações descrevem mais a visão pessoal do que a realidade daqueles a quem se pesquisa. Pondo em miúdos, se hoje algum historiador ou arqueólogo se debruçar na análise iconográfica das representações dos mexica, é por falta de critério que chamará essas obras de “arte”. O mesmo pode ser dito se alguém se interessar em ler autores gregos clássicos, como por exemplo, Aristóteles, e, amparado pela tradução de sua língua, não compreender o termo “arte” como a forma tal qual seus contemporâneos entendem tal termo.

Neste sentido, o mito arturiano é geralmente tratado como uma coletânea de obras literárias. Contudo, parece ser necessário mostrar o porquê de não o ser, uma vez que este trabalho não compara duas obras de cunho literário, mas sim obras com regimes de sentido distintos, sendo que uma foi baseada em elementos da outra. Enfim, não se propõe comparar obras do mesmo gênero.

O grande questionamento norteador desta revisão se refere à forma tal como os medievais concebiam a figura do Rei Arthur e os demais mitemas arturianos, ou seja, se eles o relacionavam a um plano de ficção e, assim, a conteúdos ficcionais e literários. Citando Hilário Franco Jr:

Que Artur tenha sido personagem histórico ou mítico, pouco importa para nossos objetivos, pois tal como foi imaginado pela época, ele era decorrência e esforço de certo imaginário político. Ao que tudo indica, aquela associação resultava de um encontro de interesses entre o projeto político monárquico e as necessidades da psicologia coletiva de então. Sem contradição para o espírito medieval, Artur tornou-se figura histórica a partir de seu perfil mítico. (FRANCO JR, 2010, p. 176)

Menos importante é a existência ou não do Rei Arthur e sim os efeitos coletivos que sua figura teria criado junto aos homens e as dinastias medievais. Nesse sentido, existia uma crença na existência histórica do Rei Arthur – e pode-se

dizer que este rei seguia um lastro mítico¹, galgando um *status* de veridicidade como qualquer outro elemento da mitologia cristã.

Alguns exemplos ilustram bem esse repertório mítico do Rei Arthur. A crônica de Herman de Tournai (1146), que versa sobre uma insurreição camponesa na Cornualha, quando um clérigo local supostamente teria mencionado, em 1113, que o Rei Arthur estava morto (BACCEGA, 2015, p. 182); o tratado de teologia de Gautier de Châtillon – *Tractatus contra Judaeos* (1170) – que demonstra a difusão do retorno escatológico do Rei (BACCEGA, 2015, p. 182); o arqui-diácono de Bath, Pierre de Blois, afirma a associação que os bretões faziam entre o rei Arthur e o neto do Rei Henrique II, Arthur da Bretanha, nomeado sucessor de Ricardo Coração de Leão, mas assassinado por João sem Terra em 1204 (BACCEGA, 2015, p. 182). Observa-se a forte presença da questão do retorno do Rei, como profeticamente afirmou Sir Thomas Malory, “Rei Arthur foi e sempre será Rei” (BRITO, s/d, p. 160).

Seguindo esta linha de raciocínio, e falando especificamente do mito arturiano nos Império Germânico da Idade Média Central (séculos XI a XIII), percebe-se que também existem vários usos políticos para a figura de Arthur, da Távola Redonda e do Graal. Para W. H. Jackson, diferente da Inglaterra, de caráter mais “nacionalista”, o mito de Arthur tem certa capilaridade na vida social da aristocracia germânica (JACKSON, 2000, p. 280). Para o autor, a narrativa germânica constrói-se baseada na recepção e apropriação da cultura francesa e de seus costumes, e serve como molde do imaginário e ideologia aristocrática. A partir dela se introjetariam valores da cavalaria e das cortes que se propagariam até o fim da Idade Média.

A materialidade da crença da existência histórica do Rei Arthur

O primeiro ponto a ser tratado em relação às referências arturianas na sociedade germânica é a presença, em todos os locais, de pessoas que possuem ou nomeiam seus filhos com nomes que são os próprios ou remetem aos personagens da corte de Arthur, principalmente no Tirol, Caríntia, Bavária, Germânia Central e Baixa e nos Países Baixos. Estes nomes ocorrem ocasionalmente no século XII, mas apresentam um crescimento no século XIII até o século XV. Além disso, a maioria destes casos ocorrem mais nos chamados *ministeriales*, famílias de baixa nobreza, do que na “velha nobreza” (*old free nobility*) (JACKSON, 2000, p. 281).

¹ Toma-se emprestado o termo *mito* de Mircea Eliade, que o categoriza como uma narrativa verdadeira para a sociedade que o produz/difunde.

O nome de maior ocorrência, 106 vezes, é *Parzival*, em todas as regiões da Estíria até a Costa Báltica. *Iwein/Iwain*, com 73 ocorrências, possui certa dificuldade a se atribuir como referência do mito arturiano, pois também pode derivar do eslavo *Ivan*, e aparece na Baixa Germânia e nas regiões centrais. Um caso correlato é o de *Iwein/Walwein*, dos Países Baixos, que aparece em documentos anteriores aos de *A Demanda do Santo Graal* germânica, o que sugere a recepção do material arturiano por parte destes anteriormente aos da Germânia, antes das recepções dos escritos de Geoffrey de Monmouth². *Gawan* ocorre mais nas regiões ao sul, enquanto o derivado *Walwan* nas regiões centrais. *Wigelais* apresenta 20 ocorrências nos séculos XIV e XV, na região da Bavária. *Tristan* ou *Tristam*, também ocorre nos séculos XIII até o XVI.

Também foram utilizados os nomes femininos que possuem substrato no mito arturiano. O mais comum e com mais ocorrências é *Sigune*, que aparece 42 vezes, na Bavária e na Áustria, possuindo um correlato com *Sigaun*. *Herzeloyde* ocorre na Bavária e nas regiões ao norte; *Isolda* (ou *Isalda*), na Bavária e na Baixa Germânia; *Enide*, na Estíria, na Bavária, Meissen e Saxônia. Outros nomes menos usuais foram *Amphalisa*, *Laudina*, *Secundilla*, *Orgeluse*. Observa-se que esse padrão de nomeação é uma matéria geral, um padrão, e não casos individuais e esparsos, e existe uma ligação entre o número e difusão dos manuscritos e a ocorrência de nomes baseados neles, em ordem, *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (c. 1210), *Wigalois* e *Tristan*. Um exemplo claro deste fenômeno é o caso do *Freiherr* Bernhardin von Stauff, da Bavária, casado com Catharina von Törring em 1486, que nomeou todos os seus quatro filhos baseado em personagens de “*Parzival: Gramoflantz, Ferafis, Argula (Orgeluse) e Secundilla*” (JACKSON, 200, p. 282).

Para além da atribuição de nomes da camada nobiliárquica, as influências do mito arturiano também se demonstraram nas propostas de sociabilidade, tanto na nobreza quanto nas camadas urbanas, representadas nas Távolas Redondas (Round Tables) e nas Cortes de Arthur (Arthur's Courts). Compreendiam competições reais jogadas/baseadas no modelo arturiano, festas em que cavaleiros lutavam em justas com lanças, adotando nomes dos cavaleiros da Távola Redonda (JACKSON, 2000, p. 283). Essas festas atingiram tal proporção que foram banidas

² Clérigo gaulês, que alocou Arthur na linha genealógica dos reis britânicos, na *Historia Regum Britanniae*.

pelo Papa Clemente V, no ano de 1310, o que demonstra a adesão das camadas não-eclesiais aos jogos e às justas.

Um dos mais memoráveis exemplos de Távolas Redondas foi a produzida pelo nobre da Estíria, Ulrich von Liechtenstein, em 1240, que se propagou da Estíria até Viena. O nobre assumiu o nome/persona do Rei Arthur, que teria retornado do paraíso, e seus cavaleiros adotaram os nomes dos cavaleiros da Távola Redonda: Parzival, Gawan, Yban, Tristam, Ither, Lanzilet, Ereck, Segramurs, e lutaram em justas. Para W. H. Jackson, existe um conteúdo político que se utiliza do lúdico para promoção da imagem do nobre Ulrich, representando os interesses da nobreza da Estíria, demonstrando seu prestígio e sua influência (JACKSON, 2000, p. 283). Descrevendo esse conteúdo lúdico e inverso, ele demonstra:

Certamente há uma comédia política no relato de Ulrich de como ele, tal como "Rei Arthur", graciosamente ofereceu para levar Frederick, Duque da Áustria, em sua comitiva e concedeu a ele tudo o que este pediu ao modo de castelos e territórios; quando na verdade Frederick era senhor de Ulrich, e a inversão de papéis provocou risos entre os nobres presentes. (JACKSON, 2000, p. 283, tradução nossa)³

O Santo Graal, elemento-chave para a demanda aparece, contudo, com um certo caráter coadjuvante. Em 1280, em Magdeburg, na Saxônia, utilizou-se o termo para designar uma construção ou arena equipada com tendas, com escudos e armas, um espaço próprio para os jogos de combate. Em 1319, os jovens filhos do baronato solicitaram ao Rei João da Bohemia que promovesse uma "távola rotunda", que respondeu, organizando, em Praga, uma construção e convocando participantes que, infelizmente, não teriam aparecido (JACKSON, 2000, p. 284). No entanto, fontes de Estrasburgo do século XIV afirmam que, no período de quatro semanas após a Páscoa, seria costumeiro para a promoção de uma Távola Redonda. Outro exemplo é o do decreto civil de Colônia, de 1345, que poupava de deveres e de taxas aqueles que ajudassem na organização de uma Távola Redonda.

Tão capilar seria o conhecimento das façanhas de Arthur e seus cavaleiros que não apenas na nobreza, mas nas populações civis das cidades sua influência era marcante. A cavalaria, nessa linha, surge como uma autodefinição da

³ "There is surely political comedy in Ulrich's account of how he, as 'King Arthur', graciously offered to take Frederick, Duke of Austria, into his retinue and grant him all that he wished in the way of castles and lands; for in reality Frederick was Ulrich's Lord, and the role-reversal causes laughter among the attendant nobles".

aristocracia e, por outro lado, as Távolas Redondas possuíam similaridades com as festas civis de toque cavaleiresco das regiões vizinhas do norte da França e dos Países Baixos (JACKSON, 2000, p. 284). Para além da nobreza, surgiram associações ou guildas nas cidades da Prússia e da costa do Báltico que se autorreferiam como Cortes de Arthur. Algumas delas ligavam a figura do rei ao padroeiro da cavalaria, São Jorge (St. George), tendo uma delas, em Elbing, em 1319-20, usado o termo *curia regis Arthorii*.

Curiosamente, este fenômeno de guildas com referências arturianas também ocorreu na Inglaterra, o que deixa em aberto se sua aparição nos reinos germânicos é influência inglesa, o que é colocado por W. H. Jackson como uma provável relação da presença dos cavaleiros teutônicos na Prússia, que lá estavam para as campanhas cruzadistas. Prova disso é *The lay chivalric Order of the Garter*, fundada pelo Rei Eduardo III (1327-1377), em 1348, que já fazia a dita associação entre o Rei Arthur e St. George. Nas regiões do Báltico, as Cortes de Arthur também indicavam a associação de pessoas e o prédio onde essas pessoas se encontravam. Sobre a corte em Danzig, atual Gdansk:

Eles normalmente abriam diariamente, e o regulamento da corte de Danzig provia detalhes sobre as horas permitidas para beber, os convidados que eram permitidos, a eleição e posse de oficiais, a anulação de disputas, o pagamento de multas por ofensas, e outras questões necessárias para o funcionamento ordeiro de um clube. A corte hospedou muitos mercadores forasteiros em viagens a negócio, e foi um ponto de escala para nobres que viajavam para se juntarem a campanhas da Ordem dos Cavaleiros Teutônicos: Henry de Derby, posteriormente Rei Henry IV da Inglaterra, durante uma expedição na Prússia, visitou a corte de Arthur de Danzig, em 1390. (JACKSON, 2000, p. 286, tradução nossa)⁴

Não só as referências arturianas demonstram tanto o prestígio e importância dos torneios militares quanto marcam o prestígio social dos cavaleiros feudais e do patriciado urbano, em sua persistente tentativa de nobilitação. Essa influência continuou presente nas cortes “modernas”, como, por exemplo, no uso da figura do Rei Arthur na genealogia do imperador Maximiliano I (1508-1519). Em 1494, durante um banquete, os príncipes e nobres assumiram os nomes dos cavaleiros de Arthur e prepararam-se para combater “as in King Arthur’s times” (JACKSON, 2000 p. 288).

⁴ “They were normally open daily, and the ordinances of the Danzig court provide details about the permitted hours of drinking, the guests who were allowed, the election and tenure of officers, the avoidance of quarrels, the payment of fines for offences, and other matters necessary for the orderly running of a social club. The court was host to many foreign merchants on trading visits, and it was a port of call for nobles travelling to join the campaigns of the Teutonic Order: Henry of Derby, later King Henry IV of England, while on a Prussian venture visited the Danzig Arthur’s Court in 1390.”

Nesse sentido, tanto a crença na existência histórica do Rei Arthur quanto os fenômenos que dele são formados compreendem, como já explicitado, a presença nas genealogias, o mito do retorno do rei, o *ethos* senhorial que é passado por meio de um código de conduta da cavalaria, os nomes dados baseados nos personagens do mito e as formas de socialização, nas Távolas Redondas e nas Cortes de Arthur. Produzidas no Sul e disseminadas por toda Germânia, as narrativas arturianas refletem sobre/na pequena nobreza e na sociedade urbana, sendo reflexos que ecoaram por determinado tempo. Exemplo é o caso de um clérigo de Danzig que, em 1569, descreve a fundação da Corte como sendo feita pelo próprio Rei Arthur – quando já não lhe era mais atribuída tal efeméride pelo Conselho da cidade.

Seria possível atribuir um caráter de veridicidade para uma obra supostamente literária? Para Marcus Baccega, é necessária a diferenciação relacionada à convenção retórica: de ficcionalidade e/ou verossimilhança para escritos literários; e de veridicidade, para, por exemplo, a História e o Mito (BACCEGA, 2015, p. 182-183). Seguindo este raciocínio, observa-se uma diferença de regimes discursivos, aos quais se liga a intenção do autor e a prévia disposição semiológica de recepção do auditório, ou seja, quem produz e quem recebe a produção já partem da premissa socialmente convencionada de que ele é verdadeiro (ou ficcional).

Para Paul Zumthor, este gênero específico do *roman* nasce de uma ambiguidade: o primeiro uso de *roman* vem do latim *romanice*, um advérbio, que se refere à expressão em vernáculo⁵, ou seja, essencialmente à oralidade, mesmo que recuse as antigas tradições orais em detrimento do escrito, marginalizando-o para a dita “cultura popular” (ZUMTHOR, 1993, p. 266). Observa o autor que:

F. Bâurnl, em seu estudo sobre os Nibelungen, sustenta que, quando da performance oral propriamente dita, teatralmente desenvolvida, os ouvintes percebem imediatamente, e em bloco, o autor, o recitante, o narrador e o texto, formando esses quatro elementos um todo indissociável; na leitura em voz alta, no entanto, o ouvinte só percebe desse modo o recitante e o texto. (ZUMTHOR, 1993, p. 265)

Também para Marcus Baccega, *mettre en roman* compreende um processo de três etapas: a tradução, a exegese e a adaptação. Nesse sentido, os copiadores não apenas traduziam/transcreviam as canções, mas as interpretavam e as

⁵ Língua falada que, por sua especificidade, diferencia-se do latim, mesmo que o tenha como base.

adaptavam para um modelo discursivo diverso (BACCEGA, 2015, p. 200-201). Daí advém a palavra *glosar*, ou seja, "pôr, clarificando o conteúdo, ao alcance dos ouvintes", "fazer compreender, adaptando às circunstâncias" (ZUMTHOR, 1993, p. 267). Depreende-se daí um conteúdo que é produzido e politicamente recepcionado sob o signo de uma convenção retórica de veridicidade e, por isso, impossibilitado de ser ficcional.

A demanda iluminada pela retórica clássica

Se o que se produz, uma não-ficção, o é pelo caráter de convenção entre o produtor (que glosa) e seu auditório, percebe-se que a finalidade de convencer, de levar a achar verídico e de encaminhar pedagogicamente, atribuiu-se ao material escrito. Os usos e manuseios deste material podem ser compreendidos, então, à luz da Retórica Clássica e Medieval, desenvolvida principalmente (mas não apenas) por Aristóteles e Quintiliano, Cícero, Horácio e, na Idade Média Central, figuras como Alain de Lille e Adelardo de Bach ou Pier della Vigna,

Para Aristóteles, a Retórica não pertence a uma ciência (*episteme*) determinada/específica (ARISTÓTELES, 1985, p. 29). Para o filósofo da cidade de Estagira, o êxito na defesa de uma tese pode ser analisado e existe um método determinado para isso, sendo a Retórica uma arte. Arte aqui difere do conceito moderno, correspondendo aos vocábulos latinos *ars* e grego *téchne*. A arte no Mundo Clássico refere-se a uma técnica de formulação de imagens para compreender as relações matemáticas eternas na mente de Deus. Nesse sentido, o próprio Aristóteles aponta uma diferenciação entre *episteme* e *téchne*, exemplificando com termos médicos: saber que Kalias ou Sócrates padecem de uma doença específica e quais os tratamentos necessários para a cura provém da experiência; a arte, contudo, só se manifesta quando se é capaz de agrupar por uma semelhança, de base humoral, diferentes indivíduos, por exemplo, os indivíduos coléricos e os fleumáticos e que, a seguir, possamos emitir um juízo universal que afirme que para todo indivíduo colérico ou fleumático, tal ou qual medicamento é o mais indicado para debelar uma determinada enfermidade. (PUENTES, s/d, p. 131). A grande diferença entre a experiência e a arte consiste em que a primeira conhece somente a pura factualidade de algo, ou seja, como diz o Estagirita, somente o seu "quê" (*ho tí*) e não o seu "porquê" (*di' hótí*), ou seja, a sua causa (*aitíon*), que é precisamente o visado pela arte (PUENTES, s/d p. 131). A Retórica visa ao estudo –

como *téchne* ou *ars* – das condições de produção e elocução de provas para os argumentos, sendo arte do verdadeiro e intelecção das condições de possibilidade do verídico.

A palavra grega “*téchne*” é caracterizada como uma conduta certa numa atividade específica e que subordina a uma série de conhecimentos repassados através da educação. [...] a “*téchne*” grega - e seu prolongamento: a “*ars*” romana – é uma forma elaborada e sistemizada de técnica. Uma técnica aperfeiçoada pela educação de geração a geração, chegando mesmo a ser apresentada e descrita em livros e compêndios e não simplesmente sabida quase em segredo – como era a magia - pelos profissionais. (OLIVEIRA, 2008, p. 5)

O substrato principal da Retórica são os *entinemas*⁶, que podem ser compreendidos, para ele, como um tipo de silogismo (OLIVEIRA, 2008, p. 31). Para compreender os entinemas e a diferenciação entre estes e um silogismo clássico ou apodíctico, observa-se:

Por exemplo, para exprimir que Dorieu triunfou num concurso, cujo prêmio é a coroa (de louros), bastará dizer que saiu vencedor em Olímpia. Quanto a acrescentar que, em Olímpia, o vencedor recebe uma coroa é inútil, porque toda a gente o sabe. (OLIVEIRA, 2008, p. 38)

O entinema, nesse sentido, pressupõe uma comunidade que partilha um substrato de sentidos comum, visto que a premissa oculta que virá a ser deduzida deve partir de uma pré-convenção do auditório – que, no caso deste exemplo, é o grego. Prova disto é que este mesmo pormenor não foi compreendido em outra situação, quando recepcionado por outro público. Primeiro, quando Xerxes, após vencer nas Termópilas, observa a celebração dos jogos olímpicos e pergunta qual seria o prêmio da competição e, ao saberem que seria uma coroa de louros, Tritantaicmes, filho de Artabano, teria reclamado por competir com homens que não competem por dinheiro, e sim pela honra (GINZBURG, 2002, p. 52); outro caso é o narrado por Luciano em *Anacársis*, que relata que um cita teria pedido informações para Sólon sobre os jogos do ginásio e, quando soube da natureza da premiação, estourou em gargalhadas (GINZBURG, 2002, p. 52).

Aristóteles afirma que a Retórica está a serviço do verdadeiro e do justo, e tem a utilidade de discernir os meios de persuadir a propósito de cada questão (ARISTÓTELES, 1985, p. 33). Neste sentido, a Retórica seria a faculdade de ver o

⁶ Argumentos que contém ao menos uma premissa não formulada.

quê, em cada caso, pode levar à persuasão; pode ser aplicada, portanto, nas mais variadas artes e “ciências”. Para este pensador, existem dois tipos de provas: as provas independentes ou não-artísticas (testemunhos, confissões obtidas por tortura, convenções/documentos escritos – *átechnaipísteis*), que preexistem, não fornecidas pelo orador; e as provas dependentes ou artísticas (*étechnaipísteis*), aquelas que são fornecidas por meio do método, que precisam ser encontradas (ARISTÓTELES, 1985, p. 34).

Existem, nesse sentido, três formas de se atingir a persuasão: *ethos*, *pathos* e *logos* (NASCIMENTO, 2014, p. 26), que correspondem, respectivamente, à probidade do orador, às virtudes e paixões despertadas e ao discurso racional (NASCIMENTO, 2014, p. 35). O orador deve levar em conta, para aglutinar estes três elementos e galgar a persuasão, o *tecmérion*, uma demonstração que prova algo mediante o raciocínio.

Compreendida a Retórica, essa subdivide-se em três gêneros: o deliberativo, o judiciário e o demonstrativo. O gênero deliberativo, usado tanto em ocasiões particulares quanto públicas, compreende o falar no sentido de aconselhar ou desaconselhar em relação a ocasiões futuras; o gênero judiciário compreende a acusação ou defesa baseada em fatos pretéritos; já o gênero demonstrativo é pautado no elogio ou censura do estado presente das coisas. Para o dito pensador, “[...] quando se aconselha ou desaconselha, quando se elogia ou censura, não se empenha só em demonstrar o afirmado, mas em destacar a importância do bem e do mal, do belo e do feio, do justo ou do injusto” (ARISTÓTELES, 1985, p. 44).

Aproximando mais ao sentido da Matéria da Bretanha e, mais especificamente, do *roman* em análise, o gênero demonstrativo tem por objetivo mostrar os comportamentos aos quais se atribuirá caráter de virtude ou vício. Aqui estão correlatos os termos Belo, Bom, e Virtuoso⁷, que coincidem nas suas representações (tudo que é Belo só pode ser naturalmente Bom e Virtuoso; tudo que é Bom, só pode ser naturalmente Belo e Virtuoso e tudo que é Virtuoso só pode ser naturalmente Belo e Bom). É de Platão que advém esta tríade: ele ocupa parte das questões sobre o Belo em *O Banquete* (o belo como manifestação do bom), no *Fedro* (o belo como paradigma da metafísica das ideias, como forma de retorno do homem ao lar celeste) e no *Filebo* (a impossibilidade de capturar o Bom como Ideia,

⁷ Para Aristóteles, a faculdade de prestar múltiplos e relevantes serviços.

mas sim sob três formas, *beleza, simetria e verdade*) (AERTSEN, 2008, p. 6). Um dos elementos do dito gênero demonstrativo é o elogio, para o qual convém provar que os atos são produzidos pela virtude (AERTSEN, 2008, p. 75-76).

Já Quintiliano demonstra que a Retórica não pode ser apenas um receituário de como fazer discursos, e que deve combater a rigidez (QUINTILIANO, 1988, p. 4). Para este pensador, assim como se muda a estratégia de combate de acordo com as condições da batalha, assim deve ser o exercício da Retórica em relação às condições do momento em que se discursa (QUINTILIANO, 1988, p. 4). Três elementos são importantes: a arte em si, nos termos de uma ciência do falar bem; o artífice, ou seja, o orador, o que recebe e faz uso da arte e a obra, o bom discurso.

No entanto, se não apenas o discurso persuade, mas o dinheiro e a imagem também podem persuadir⁸, então a Retórica, nesse sentido, não pode ser apenas o esforço por persuadir; Quintiliano também encara o problema da Retórica como fruto da *invenção* (no sentido de *inventio*, “descoberta”, “achamento”), ou seja, de como se encontrar tudo que é necessário a persuadir leva necessariamente a falsear o discurso. Para resolver estes problemas, define a Retórica como a ciência do bem dizer (QUINTILIANO, 1988, p. 10), levando em consideração as virtudes do discurso, as qualidades do orador e não ligando apenas ao sucesso da persuasão, mas ao discursar consoante a virtude do que se fala. Associa-se que o fim último da Retórica, chamado *telos*, será, nesse sentido, o afã de bem dizer (QUINTILIANO, 1988, p. 11).

Foucault e a analítica da finitude

Os sentidos pelos quais a Retórica clássica e medieval produzia narrativas não são os mesmos com que os homens da Modernidade as produziram. Como já explicitado, convém a quem produz e a quem recebe uma obra uma pré-convenção de ficcionalidade ou veridicidade. Em 1963, o filósofo francês Michel Foucault já apontava para uma linha de pesquisa que desenvolveria sobre a relação entre literatura e linguagem, quando marcou o aparecimento da literatura nos fins do século XVII (FOUCAULT, 2009, p. 57). Para o autor, talvez fosse possível fazer uma analítica de finitude da literatura a partir de fenômenos de autorrepresentação da

⁸ O retórico dá o exemplo de Manus Aquílio, que tem as vestes rasgadas por Antonio para mostrar as cicatrizes que recebeu no peito a serviço da pátria, não sendo então o discurso o motivador do convencimento, e sim a imagem.

linguagem, certas figuras que trairiam a relação que a linguagem mantém com a morte e, sendo assim, mapear o lastro destas figuras na Literatura Ocidental. Os signos que sustentam essa reduplicação, mesmo que secretamente, seriam indicações ontológicas (FOUCAULT, 2009, p. 50).

A razão de ser de uma ontologia da literatura se dá partindo da premissa de que ela não seria a única nem atemporal forma de linguagem escrita partilhada pelos seres humanos. Primeiramente porque a escrita, mais incisiva que a declamação poética, eleva as palavras ao *status* do infinito, o além-morte (FOUCAULT, 2009, p. 49): ela é feita para burlar o esquecimento; em segundo lugar, se a literatura fosse tão antiga quanto a linguagem, o corolário seria dizer que existe um mesmo regime de sentido entre a linguagem de um grego do século IV a.C. e de um escritor romântico do século XIX. Conceituar Dante, Eurípedes e Cervantes, todos, como literatura diz mais a respeito de quem conceitua, pois estes se relacionam com a nossa linguagem como literatura, mas não com a linguagem grega ou vernácula de seu próprio tempo. Ou seja, qualquer pessoa do século XXI pode comprar *A Divina Comédia* em uma livraria ou sebo e dizer que, para ela, aquele livro é literário; impreciso seria dizer que ele foi produzido e recepcionado como literário em seu próprio tempo – o que não o foi.

Para Foucault, o século XVII herdaria o conceito de literatura como a familiaridade com a linguagem corrente e com as obras da linguagem. Este conceito atrelaria sentidos como memória, familiaridade e saber. Contudo, para fins de conceituação, o autor cria uma relação em triângulo, no qual a Linguagem e a Obra são originalmente ligadas por uma linha, enquanto a Literatura, no topo, encarna um vácuo, que é exatamente a questão do ser da literatura (FOUCAULT, 1964). A Linguagem corresponde às palavras e à estrutura de uma língua; a Obra, a uma configuração da linguagem que se detém em si própria (ela é linguagem e, ao mesmo tempo, é particularidade).

A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é o terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem. (FOUCAULT, 1964, p. 141)

A literatura, continua Foucault, não se fez em si própria, mas é feita pela fábula e por uma linguagem de ausência, de duplicação e simulacro. Ela esconde uma ambiguidade, por ser ao mesmo tempo literatura e linguagem, mas não possuir

uma linguagem específica que faça discerni-la de uma obra não-literária. A questão é: quando uma obra é literatura?

O paradoxo da obra reside no fato de só ser literatura no exato momento de seu começo, na página em branco que permanece em branco, quando nada ainda foi escrito na sua superfície. O que faz com que a literatura seja literatura, que a linguagem escrita em um livro seja literatura, é uma espécie de ritual prévio que traça o espaço da consagração das palavras. (FOUCAULT, 1964, p. 142)

Neste sentido, não existem palavras que naturalmente pertençam à Literatura, mas ela é concebida a partir de uma irrupção da página em branco, e transita no limiar de algo que nunca existirá em carne e osso, uma perpétua ausência (FOUCAULT, 1964, p. 142-143). Pode-se ler que esta ausência se dá pelo caráter purista que se atribui ao ato de procurar dizer que uma obra é ou não literária e, ao mesmo tempo, uma ausência de veridicidade dos temas relatados; esses podem mesmo ser construídos a partir de falas reais, contextos reais, que lhes dão verossimilhança. Contudo, o autor aponta a existência de uma linguagem real como um papel colocado em um quadro cubista, que, ao contrário de um efeito de veridicidade, rompe com o espaço do quadro. A obra em si só existe a partir da iluminação das palavras por parte da literatura, que é conjurada e profanada (FOUCAULT, 1964, p. 144).

O século XIX apresentou a literatura a partir de quatro recusas/negações: a recusa pela própria literatura; a recusa ao direito de outros fazerem a literatura; a contestação do direito do autor de fazer a própria literatura e a recusa em fazer algo que não seja o assassinato sistemático da literatura (FOUCAULT, 1964, p. 143). Os elementos essenciais de uma obra literária seriam a profanação (em forma de transgressão) e o sinal renovado de cada palavra. Aqui utiliza-se o exemplo do marquês de Sade como paradigma da literatura, uma vez que este autor tenha usado o pastiche como transgressão, ao criticar ou fazer referência à filosofia e aos romances do século XVIII, buscando apagar toda filosofia, “literatura” e linguagens anteriores (FOUCAULT, 1964, p. 145).

Dessa forma, pode-se perceber a inadequação de *A Demanda do Santo Graal* como obra literária.

O primeiro motivo é, como foi demonstrado, a necessidade da literatura de recusar a própria literatura; em outras palavras, aquilo que foi produzido como literário acabou por se contrapor aos outros expoentes literários anteriores. Aliado a

esta questão, a transgressão literária não aparece nas narrativas arturianas (ao contrário, o mito arturiano se ampara em mitos anteriores), mas são elementos essenciais para a feitura literária.

Vejamos o exemplo de *Dom Quixote*, obra hoje considerada cânone fundamental para uma suposta literatura universal. O autor, Miguel de Cervantes, publicou a obra em 1605, e, *grosso modo*, a temática tratada é a cavalaria. Mas qual seria a diferença desta obra em relação à *A Demanda do Santo Graal*? Por mais que a *temática* seja a mesma, a *proposta* é completamente distinta. *Dom Quixote* é uma obra que trata da cavalaria quando ela própria já não existia; por isso, a ficcionalidade como amparadora da coesão literária. Dom Quixote, um cavaleiro errante, é nada mais do que sátira a pessoas que ainda se apropriavam da figura do cavaleiro.

N'A Demanda do Santo Graal, o inverso acontece. Galaad, Parsifal, Lancelot, Gwain e Artur não são sátiras. Pelo contrário, como bem expusemos, os medievais demonstraram inúmeras vezes o credo pelo caráter histórico do rei e dos Cavaleiros da Távola Redonda. A posição deste tipo de narrativa assume um caráter retórico, uma estratégia de bem convencer seu público a certos comportamentos e valores. Como apontado, o gênero demonstrativo trata de questões presentes, apontando virtudes e vícios, e é o gênero por excelência na Demanda.

O belicismo medieval perpassa um tipo específico de cosmovisão, na qual os cristãos buscariam a implantação de uma unidade cristã. Todos aqueles que deslegitimassem este preceito estavam também contra a harmonia universal, o que justificava o emprego da força para sua eliminação. Nesse sentido, o dualismo que perpassava a subjetividade do homem europeu medieval (vida/morte, saúde/doença, amor/traição, dia/noite, etc.) o forçava a posicionar-se entre um ou outro lado dos grupos que ele considerava estarem em luta. Neste sentido, tudo o que acontece aos cavaleiros precisa de uma explicação, sendo esses portadores da memória do significante, enquanto os clérigos e donzelas atuam como portadores do significado, a única interpretação legítima das ações consecutivas dos guerreiros cristãos.

Essa questão também se abate sobre todos os cavaleiros da Demanda, versada de maneira dual: a Galaat é dado conhecer as maravilhas hierofânicas, por ser ele o maior de todos os cavaleiros – em armas e no quesito espiritual – e seus companheiros, Parzifal e Bohort, são testados, para experienciar se seguiriam o caminho da Cavalaria terrena (*Militia Saeculi*) ou da Cavalaria celeste (*Militia*

Christi). Dessa forma, introjetar, na narrativa, valores depreciados a certos cavaleiros cumpria a função de ensinar que atos um bom cavaleiro deveria evitar; nesse sentido, atribuir certos valores como virtuosos ensina quais comportamentos devem ser aspirados para que se alcance a boa cavalaria.

Finalmente, outro ponto que atesta o caráter retórico d' *A Demanda do Santo Graal* como uma narrativa não literária é a atribuição de autoria. O que a própria narrativa transmite? Que o único cavaleiro que voltou para o reino de Logres, Bohort, narra as histórias das façanhas dos cavaleiros em busca do Graal para os escribas, que registrariam e “traduziriam” do latim para o gaélico, pela vontade do Rei Henrique. O processo medieval de produção narrativa não seria o de autoria que é, *grosso modo*, tributário à individualização moderna. Dessa forma, os textos medievais atribuíam sua própria origem a diferentes personalidades, tal como santos, padres da Igreja, apóstolos ou, no caso da Demanda, um dos cavaleiros concluintes da empreitada pelo Graal. Esse recurso retórico visava legitimar o conteúdo o próprio documento, num estatuto de veridicidade e de autoridade. Dessa forma, o copista desses textos seriam intermediários tradutores dos fatos, por meio do processo de *glosa*, não galgando o *status* de autoria tão caro à literatura moderna.

Considerações finais

As figuras definidoras da Literatura seriam, então, a Transgressão de Sade, a Morte em Chateaubriand e o simulacro, uma espécie de zona neutra entre a linguagem e a literatura. Prova disso é Cervantes, que produz um simulacro do *roman* em Dom Quixote, que é e não é literária, uma vez que herda a profanação a partir da sátira aos costumes cavaleirescos (que já não eram costumes coetâneos ao autor do livro).

Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura. (FOUCAULT, 2007, p. 67)

Essa transição entre não ser e ser literatura ocorre, para o filósofo francês, na própria transição entre a obra que se inspira em uma linguagem oculta e muda – simbolizada pela palavra de Deus, dos antigos e da verdade – e a obra que não é

assim inspirada. No primeiro caso, a linguagem “literária” seria o intermediário entre a Linguagem de Deus e a tagarelice cotidiana, sendo a dita Linguagem de Deus signo das outras linguagens. O segundo caso ocorre quando a linguagem oculta se cala em parte do mundo Ocidental, e já não representa uma visão de uma obra já pronta, ou seja, não parte da modulação de um substrato comum. A literatura se constrói como uma linguagem ao infinito, que fala de si mesma ao infinito.

Conclui-se que a Literatura possui um regime comunicativo distinto da Retórica e que não é antiga como a linguagem, mas é datada; ela possui como elemento fulcral a ficcionalidade a partir do rompimento do signo com as coisas; nasce da transgressão, da profanação que ocorre na escrita da folha em branco; e, por fim, o fato de que a Literatura eleva a linguagem ao infinito.

Referências

AERTSEN, Jan. A tríade “Verdadeiro-Bom-Belo”: O lugar da beleza na Idade Média. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, n. 4, jan.-jun./2008.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho; Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint, 1985.

BACCEGA, Marcus. *O Sacramento do Santo Graal: decifrando o imaginário medieval*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

BRITO, Edileide A. A perspectiva desmistificadora: da lenda ao mito do Rei Arthur. In: II Colóquio de Estudos Germânicos “Mito e Magia”. 2006, Araraquara. *Anais [...]*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, 2006.

FRANCO JR. Hilário. O Retorno de Artur: O imaginário da política e a política do imaginário no século XII. In: *Os três dedos de Adão*. Ensaios de Mitologia Medieval. São Paulo: Edusp, 2010.

FOUCAULT, Michel. A Linguagem ao infinito. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros de Motta; Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007

FOUCAULT, Michel. *Linguagem e literatura*. Conferência pronunciada nas Facultés Universitaires Saint Louis de Bruxelas, traduzida por Jean-Robert Wesshaupt, 1964.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

JACKSON, W. H. The Arthurian Material and German Society in the Middle Ages. In: *The Arthur of the Germans. The Arthurian Legend in Medieval German and Dutch Literature*. Cardiff: University of Wales Press, 2000.

NASCIMENTO, Joelson Santos. *O entimema na Arte Retórica de Aristóteles: sua estrutura lógica e sua relação com o Páthos e o Éthos*. 2014. 79f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 2014.

OLIVEIRA, Eva Aparecida. A técnica, a techné e a tecnologia. *Revista eletrônica do curso de Pedagogia do campus Jataí – UFG*, v. II, n. 5, jul./dez. 2008

PUENTES, Fernando Rey. A Téchne em Aristóteles. *Hypnos*, ano 3, n. 4, p. 129-135, 1998.

QUINTILIANO. *A Retórica* (parte do livro II). Traduzida para a disciplina de Retórica dos cursos de Ciência da Comunicação e de Filosofia da Universidade da Beira Interior. Publicada na Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 11/06/2020
Aprovado em: 19/08/2020