

# DO VERSO À PROSA: O POTENCIAL HISTÓRICO DOS ROMANCES DE CAVALARIA (SÉCULOS XII-XIV)

## FROM VERSE TO PROSE: THE HISTORICAL POTENTIAL OF CHIVALRY ROMANCES (ELEVENTH-FOURTEENTH CENTURIES)

Carolina Gual da SILVA\*

Cláudia Regina BOVO\*\*

Flávia AMARAL\*\*\*

**Resumo:** Nesse artigo pretendemos problematizar o uso dos romances de cavalaria como documento histórico para investigação da Idade Média. Preocupados em refletir sobre o surgimento desse gênero textual, sua função e seu potencial de investigação histórica, nos dedicamos a analisar um conjunto de obras – os *Romans* de Chrétien de Troyes, o *Tristão* de Béroul e o *Romance da Melusina* de Jean D'Arras. Nosso objetivo é verificar como elas veicularam determinadas representações sociais, cuja finalidade era formalizar uma ação pedagógica em meio às cortes francesas, onde foram proclamadas.

**Palavras-chave:** Literatura – História – Idade Média.

**Abstract:** This article's intention is to problematize the use of chivalry romances as historical documents for the investigation of the Middle Ages. Concerned with understanding the appearance of this textual genre, its function and historical investigative potential, we have analyzed a group of works – Chrétien de Troyes's *Romans*, Béroul's *Tristan*, and Jean d'Arras's *Melusine Romance*. Our goal is to verify how these works portray certain social representations, whose finality was to formalize a pedagogic action in the French courts where they were recited.

**Keywords:** Literature – History – Middle Ages.

### Introdução

Durante o século XII, especificamente entre 1151-1200, temos um crescimento significativo da produção de textos em língua vernácula. Colocam-se por escrito narrativas, lendas épicas e canções que, até então, eram proclamadas oralmente, em

---

\* Mestre em História – Doutoranda – Programa de Pós-graduação em História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, CEP: 13083-896, Campinas, São Paulo – Brasil. Programa Histoire et Civilisation – EHESS – École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris – França. E-mail: [carolgual@hotmail.com](mailto:carolgual@hotmail.com)

\*\* Doutora em História – Professora do Departamento de História – UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro, CEP: 38025-180, Uberaba, MG – Brasil. E-mail: [claubovo@yahoo.com](mailto:claubovo@yahoo.com)

\*\*\* Doutora em História – Professora do Departamento de História – UFVJM – Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri, CEP: 39100-000, Diamantina, MG – Brasil. E-mail: [flaviaamaral@hotmail.com](mailto:flaviaamaral@hotmail.com)

Pesquisadoras do Laboratório de Estudos Medievais – LEME.

meio aos círculos cavaleirescos. Essas obras, desvinculadas da produção latina oficial da Igreja Romana, trouxeram à tona representações da dinâmica sócio-política da aristocracia laica, baseada nas “relações de poder sobre terras e sobre homens” (GUERREAU, 1980). No florescer dessa “literatura” em língua vulgar, uma forma poética ganhou destaque: o *Roman*. Essa nova forma poética teve seu aparecimento atestado entre 1160 e 1170, primeiramente na região norte da França e mais tarde nas regiões inglesas e germânicas. Inicialmente a expressão utilizada para designá-la era *mis en roman*, ou seja, colocar em românico, passar do latim para as línguas vulgares românicas como, por exemplo, o francês. Dessa forma, o *roman* não era uma criação de todo original, mas uma forma de tradução do latim ou uma adaptação de obras latinas já conhecidas.

Escritos em língua vulgar, os *romans* mantiveram uma estrutura formal e rítmica bastante heterogênea. Os primeiros textos foram escritos em versos, nos quais encontramos estruturas em octossílabos rimados, sem cortes de estrofe e destinados ao canto. Os versos escritos em octossílabos conferiam maior fluidez e agilidade ao texto, o que tornava a proclamação mais dinâmica e adaptável. Segundo Paul Zumthor, para o trovador da língua *d’oïl*, *mettre en roman* ou por em romance, significava “propriamente glosar em língua vulgar, clarificar o conteúdo ao alcance dos ouvintes, fazer compreender adaptando às circunstâncias” (ZUMTHOR, 1993, p. 267). Num mundo onde a fala era o veículo de comunicação fundamental, a autoridade da voz influenciava a constituição da obra escrita que, por força do nosso uso corrente, foi denominada literária. A vocalidade era o principal instrumento de comunicação no mundo medieval, sendo este trânsito vocal o único modo possível de realização dos textos. Isso não era diferente para os *romans* da segunda metade do século XII. A palavra poética, vocalmente transmitida, ritualizada e reescutada favorecia a migração de mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, afetando as sensibilidades e as capacidades inventivas das populações que a escutava. A palavra viva permanecia uma fonte insubstituível de informações.

O trovador surgiu assim como o intérprete, portador da voz poética, era o sujeito histórico que assumia a função de propagar estes textos, divertindo as populações dos territórios por onde passava. Nômade no coração de um mundo estável, sua inserção social nos territórios que visitava, muitas vezes, era fragilizada devido a sua não fixação a uma residência aristocrática. A sua inclusão dependia da maneira como ele utilizava a ficção para propagar valores da cavalaria, enaltecendo e desqualificando figuras reais

através de metáforas ligadas a esta literatura teatralizada. “Para a arte do trovador, o essencial é utilizar e dominar a diversidade” (FOUCHER, 1998, p. 21), com autoridade e erudição sobre um auditório flutuante, que ouviu versões diferentes de outros trovadores. Apesar de ser um gênero escrito, a maneira teatral como eram narradas as histórias, já que nos círculos cavaleirescos eram poucos os que sabiam ler, mexia integralmente com a imaginação do ouvinte. Mesmo a percepção que as pessoas tinham de si próprias podia ser alterada, pois as histórias falavam de situações, personagens, atitudes que eram familiares aos ouvintes.

De acordo com grande parte dos estudiosos da literatura francesa a inspiração temática dos *Romans* recorria a três correntes essenciais: a influência antiga, a matéria bretã e a influência meridional. A influência antiga diz respeito à literatura latina, especialmente as obras de Virgílio e Ovídio, cuja densidade psicológica contribuiu para o desenvolvimento das narrativas épicas como o Romance de Thebas; as lendas bretãs se referem, em particular, à lenda do Rei Artur, e a mitologia celta oferecia os detalhes romanescos e fantasiosos que ornamentavam as narrativas. Em sua maioria, os temas dos *romans* foram inspirados na Matéria da Bretanha, cuja apropriação traz uma reminiscência vaga e estilizada da civilização céltica. Os *Romans* afirmavam uma pretensão à veracidade por incorporar elementos da realidade à narrativa ficcional, jogando com a interferência contínua do real e do fictício. Para psicologia social de Moscovici, “representar significa, a uma vez e ao mesmo tempo, trazer presentes as coisas ausentes e apresentar coisas de tal modo que satisfaçam as condições de uma coerência argumentativa, de uma racionalidade e da integridade normativa do grupo” (MOSCOVICI, 2003, p. 216). Portanto, uma representação é uma forma de assimilação da realidade que não tem nada de natural. Apesar de contarem com elementos ficcionais como dragões, gigantes, feiticeiras, os romances tinham uma forte tendência à reflexão de valores sócio-políticos, promovendo o embate de modelos comportamentais idealizados pelos grupos aristocráticos da sociedade feudal. Por isto, a análise deste tipo de produção literária deve sempre levar em conta o contexto social de sua emergência e as finalidades de sua utilização.

Por serem dirigidos a um grupo social determinado esses textos possuíam um caráter didático, estando repletos de situações exemplares que visavam o aprofundamento ético-moral das cortes feudais. Portanto, problematizar o uso dos romances de cavalaria como documento histórico nos permite investigar o surgimento desse gênero textual, sua função e seu potencial para formalizar uma ação pedagógica

em meio às cortes francesas, onde foram proclamados. Neste trabalho nos dedicaremos a analisar um conjunto de obras – os *Romans* de Chrétien de Troyes, o *Tristão* de Bérout e o *Romance da Melusina* de Jean D'Arras. O objetivo é verificar como elas veicularam determinadas representações da dinâmica social entre os séculos XII e XIV. Segundo Georges Duby, a literatura em língua vulgar “teve a função de promulgar um código de comportamento cujas prescrições visavam limitar na aristocracia militar os estragos de um descaramento sexual irreprimível” (DUBY, 1990, p. 343-344). Essa função pedagógica, implícita aos *romans*, contribuiu para a difusão e valorização de uma visão de mundo própria da aristocracia laica, o que não a desvinculou da influência do cristianismo ou mesmo das práticas ortodoxas das lideranças cristãs. Os romances buscavam sua inspiração nos valores da sociedade cavaleiresca ao mesmo tempo em que ajudavam a moldá-los e a reafirmá-los: “o novo grupo dos cavaleiros se interessa pela literatura que exalta suas virtudes peculiares e que faz uma propaganda esplêndida de seu mundo seletivo e esforçado” (GARCIA GUAL, 1990, p. 39).

#### *Os Romans de Chrétien de Troyes*

As primeiras obras dedicadas aos cavaleiros de Artur foram escritas no século XII, no formato muito particular dos *romans* que, mais do que um gênero escrito, dizia muito sobre a organização de novas formas de pensar. O autor dessas primeiras obras sobre os cavaleiros da Távola Redonda é Chrétien de Troyes que, embora seja um dos poetas mais famosos do século XII, nos é pouco conhecido pela falta de informações sobre sua vida. Chrétien de Troyes é tido como o pai do romance. O pouco que sabemos dele, foi deduzido a partir de suas próprias obras. É possível que tenha sido clérigo pela grande erudição de seu trabalho. Além dos romances do ciclo arturiano – *Erec e Enide*, *Cligès*, *Lancelot*, *Ivain* e *Perceval* – também lhe é atribuído uma tradução/adaptação de Ovídio, *Philomena*, e um romance não arturiano, *Guillaume d'Angleterre*. É quase certo que ele também tenha escrito uma versão de Tristão e Isolda, à qual ele faz menção no prólogo de *Cligès*<sup>1</sup>, mas que nunca foi encontrada.

Chrétien exerceu suas atividades literárias nas cortes de Marie de Champagne – que lhe propôs o tema de *Lancelot* – e de Filipe de Flandres – incentivador do romance *Perceval* (entre 1160 e aproximadamente 1190). Não há certeza quanto às datas em que foram escritas suas obras, mas acredita-se que o romance do Rei Marc e de Isolda, nunca encontrado, tenha sido escrito entre 1160 e 1170; em seguida viria *Erec e Enide*,

possivelmente de 1170; *Cligès* seria de 1175, *Lancelot e Yvain* criados entre 1177 e 1181 e, por fim, *Perceval*, iniciado em 1181 e nunca concluído, provavelmente devido à morte de Chrétien entre 1185 e 1190. As obras são, na sua maioria, concisas, com uma média de 7000 versos octossílabos, à exceção de *Perceval* que, inacabado, já possuía quase 15000 versos. A popularidade de sua obra comprova-se pelo grande número de manuscritos conservados até hoje, alguns deles escritos já no século XIV, dois séculos depois do período em que viveu Chrétien.

Trataremos detalhadamente das quatro obras que compõem o chamado “ciclo amoroso” de Chrétien de Troyes: *Erec e Enide*, *Lancelot*, *Cligès* e *Ivain*. Esses quatro *romans* giram em torno das aventuras cavaleirescas, com forte ênfase nas relações entre os cavaleiros e as damas. Há pequenas variações na maneira como os temas são tratados, mas um denominador comum é a questão do casamento ou das relações amorosas entre homens e mulheres, que se repetem nas quatro obras. Em *Erec et Enide*, Chrétien analisa a relação entre esposo e esposa, os conflitos entre ser amante e amigo. *Cligès* trata do problema de um casamento não desejado e como solucionar a situação. Em *Lancelot* o enfoque é o *fin’amour*, chamado posteriormente de amor cortês, o amor fora do casamento, entre Lancelot e Guinevere. *Yvain* fala do surgimento do amor e como ele pode reviver.

#### Erec e Enide – o cavaleiro apaixonado

*Erec e Enide*, além de ser o primeiro romance de Chrétien de Troyes que chegou até nós, é também o primeiro testemunho conhecido de um romance arturiano em língua românica<sup>2</sup>. Dessa forma, podemos dizer que ele se encontra num momento de transição, ligando a época românica à época gótica da literatura na França. As diferentes influências literárias podem ser encontradas na escrita de Chrétien. Em *Erec*, encontramos elementos próximos da canção de gesta, por exemplo, no desenvolvimento das cenas de combate e no gosto pela enumeração e catalogação, que são procedimentos caros às epopeias. As influências do romance antigo, como *Enéas* e *Tróia*, podem ser percebidas no recurso às descrições luxuosas de vestimentas e mobiliários ou de forma mais direta na descrição do arco de sela do palafrém de Enide que possui a história de Enéas esculpida em marfim<sup>3</sup>. Há também episódios que podem ser ligados à mitologia céltica – ou matéria bretã – como é o caso da caça ao cervo branco (que na mitologia

céltica é frequentemente um prelúdio para a entrada no Outro Mundo) e da Alegria da Corte (liberando um prisioneiro de uma fada nesse Outro Mundo).

A história do cavaleiro Erec e sua amada Enide pode ser dividida em duas partes. A primeira parte narra o encontro dos jovens sob circunstâncias difíceis e explica o casamento deles. A segunda começa com o fracasso de Erec em conciliar a vida conjugal e suas obrigações cavaleirescas, levando-o a aventuras que põem à prova não só seu valor enquanto cavaleiro, mas também o amor e fidelidade de sua esposa. Essa dupla provação é extremamente interessante e original. Ao partir em busca de aventuras para desmentir os rumores da corte de que se tornara “covarde”, Erec leva consigo sua esposa Enide. Proibida de dirigir palavra ao marido salvo para respondê-lo, Enide deve decidir se quebra sua promessa de não falar ao marido quando percebe perigos iminentes que Erec não vê. Assim, ele prova seu valor derrotando maus cavaleiros, vilões, salvando prisioneiros e demonstrando todas as características de um bom cavaleiro. Enide faz o mesmo ao provar seu amor incondicional e total fidelidade pelo marido, mesmo quando o crê morto. Ela ajuda Erec nos combates, cuida de seus ferimentos, recusa os avanços de outros homens, enfim, representa o modelo de esposa ideal no ambiente das cortes. No final, os dois são coroados rei e rainha pelo próprio Rei Artur e tudo termina com um enorme banquete e uma grande festa.

Enquanto documento histórico, a maneira como Chrétien de Troyes mostra o relacionamento entre Erec e Enide pode ajudar-nos a entender melhor as implicações do casamento cristão no século XII. Enide não tem escolha alguma em relação à decisão do pai de “dá-la” em casamento a um cavaleiro que ela nunca viu e que sequer sabe seu nome: “É a sua total disposição que eu entrego minha bela filha”. E tomando-a pelo pulso, lhe diz: “Ei-la, eu a confio a você” (CHRÉTIEN DE TROYES, 1992, vs. 675-678). Vemos aqui um momento de impotência da filha diante do pai. Mas seria mesmo impotência? A reação de Enide é de alguém com ambições que podem ser alcançadas através exatamente deste casamento: “A jovem manteve-se quieta, mas estava muito feliz e pronta a aceitá-lo, pois ele era valoroso e cortês e ela sabia bem que ele seria rei e que ela própria seria honrada, coroada ricamente como rainha” (CHRÉTIEN DE TROYES, 1992, vs. 684-690).

Assim, tanto o pai de Enide como a própria observam o casamento como um negócio. O importante é o status social, a riqueza e o prestígio que o casamento com Erec trará para Enide e para toda a sua família. Mais adiante, quando os dois já se encontram casados, encontramos uma situação instigante. Começam a surgir boatos na

corde de que Erec não mais se portava como um cavaleiro devido ao seu amor por Enide. O senhor não se interessava mais por nada e não cuidava de suas obrigações. Estava bêbado de amor. Cabe a Enide avisar o marido e, portanto, também sofrer as consequências por tê-lo desacreditado e ouvido os rumores. A represália do autor a Erec vai diretamente ao excesso de amor que ele nutre por sua bela esposa. Neste sentido, somos lembrados das falas de alguns teólogos: São Jerônimo diz: “Aquele que ama a sua mulher com demasiado ardor é considerado culpado de adultério.”; Pedro Lombardo, “A obra de concepimento é permitida no casamento, mas as volúpias à maneira das prostitutas são condenadas”; Alain de Lille, “O *amator* veemente de sua esposa é adúltero”. Chrétien de Troyes, portanto, está totalmente inserido num contexto em que o casamento parece fazer cada vez mais parte de uma moral religiosa<sup>4</sup>.

### Cligès – o *anti-Tristão*

A datação de *Cligès* é definida por dois fatores. Em primeiro lugar, através do prólogo citado acima no qual ele enumera as obras que escrevera. Como *Erec e Enide* é o único dos cinco romances que conhecemos que é mencionado, supõe-se que *Cligès* tenha sido o próximo na trajetória do autor. O segundo elemento que fornece as bases para que o texto seja localizado por volta de 1175 diz respeito a acontecimentos políticos da época e à aparente ligação do texto de Chrétien com esses acontecimentos. Para Charles Méla, as intrigas matrimoniais entre o imperador da Alemanha e de Constantinopla, presentes em *Cligès*, refletem as tentativas de aliança de Frederico Barabarruiva com os Comnenos de Constantinopla diante das disputas entre Império e Papado no século XII (MELA, 1994, p.05).

Assim como *Erec e Enide*, podemos dividir esse romance em duas partes. A primeira conta a história de Alexandre, filho do imperador de Constantinopla, e a segunda a história de seu filho, Cligès, que virá a herdar o trono. São duas histórias de amor: a de Alexandre e Soredamors e a de Cligès e Fenice. A primeira trata de um amor recíproco, mas não confessado, que precisa da ajuda da rainha Guinevere para se concretizar. A segunda, muito mais complexa, mostra um amor proibido. Cligès vai à Alemanha para trazer a noiva de seu tio Alis. Mas Cligès e Fenice se apaixonam e se veem divididos entre o amor e a fidelidade às suas obrigações. A semelhança com a história de Tristão não passa despercebida. No entanto, *Cligès*, é tido como o “anti-Tristão” de Chrétien. Por que este nome? Pois a própria Fenice, amante de Cligès diz:

Eu preferiria que me desmembrassem a possibilidade de nós revivermos o amor de Isolda e Tristão, sobre o qual tantas loucuras são contadas que tenho vergonha de repetir. Eu não poderia aceitar a vida que levou Isolda (CHRÉTIEN DE TROYES, 1994, vs. 3099-3105).

Fenice se recusa a seguir a vida de uma adúltera. Ela não ama seu marido prometido, não consentiu ao casamento e, portanto não tem nenhuma ligação espiritual com o noivo. Entretanto, não tem poder para modificar esta situação, mas deseja manter-se pura. Para isso recorre aos filtros de sua serva Tessala para evitar o coito e, portanto, a consumação do casamento. Em seguida, Fenice bebe outro filtro que a faz parecer morta para finalmente fugir com Cligès. No fim o casal é descoberto, mas não punido, pois fica provado que o casamento de Fenice e Alis jamais fora consumado.

Chrétien termina sua história com o coroamento de Cligès e com um alerta ao perigo das mulheres:

Ninguém jamais desconfiou dela nem reclamou de nada, ela nunca foi mantida reclusa como o foram em seguida aquelas que a sucederam. Depois dele não houve imperador que não temesse que sua mulher soubesse enganá-lo bem, quando lhe contavam como Fenice enganou Alis (CHRÉTIEN DE TROYES, 1994, vs. 6678-6687).

Como podemos perceber, Chrétien criou uma história que se passa no Oriente, mas na realidade, a Grécia do autor é a própria França. Tudo é recriado para lembrar o ambiente das cortes do século XII, inclusive o comportamento das damas e cavaleiros. A Bretanha, por sua vez, aparece como o lugar da lenda, atemporal. Ressoa também uma lembrança de Tróia. Assim, aparecem novamente as diferentes influências do autor num processo que Méla chama de *translatio*, pois na ordem das histórias transpostas para o romance (no sentido linguístico e também formal), os lugares que aparecem sucessivamente são Tróia, Roma e Bretanha, mas na realidade das culturas a sequência se transforma em Grécia, Roma e França (MELÀ, 1994, p. 08).

#### Lancelot – *um romance de adultério*

O cavaleiro Lancelot ficou famoso por ser o amante da rainha Guinevere, esposa do rei Artur. A primeira vez que essa história foi contada foi entre 1177 e 1181 pelas mãos de Chrétien de Troyes. O tema lhe fora proposto, como o próprio autor nos conta,

por Maria, condessa de Champanhe: “Uma vez que minha dama de Champanhe quer que eu faça um romance, eu o farei com muito gosto, pois pertenço a ela inteiramente para tudo que se ofereça nesse mundo, sem qualquer adulação” (CHRÉTIEN DE TROYES, 1992, vs. 1-6). A história foi recontada e reescrita muitas vezes, conhecendo uma grande proliferação em prosa que começou por volta de 1250 e se estendeu até o século XIV.

O Romance trata das provações pelas quais passam Lancelot e Gauvain a fim de salvar a Rainha Guinevere, esposa de Artur, que fora raptada por Maleagant, filho do rei de Gorre. Os dois cavaleiros partem por caminhos diferentes e é Lancelot quem primeiro chega até Guinevere. Os dois passam uma noite de amor juntos e é o senescal Kai quem é acusado de adultério por Maleagant. Lancelot o enfrenta em combate judiciário na corte de Artur. Maleagant é morto e, portanto, a honra da rainha é reafirmada. O amor de Lancelot e Guinevere não é descoberto. Lancelot é chamado de “Cavaleiro da Charrete”, epíteto que aparece já no título da obra e demonstra de certa forma a devoção do amor do cavaleiro. O nome vem do episódio em que Guinevere ordena que Lancelot suba na charrete da infâmia, reservada aos criminosos como forma de demonstrar sua total devoção à amiga, pois: “Aquele que ama sabe obedecer e faz rapidamente e de boa graça. Se ele ama com todo o coração aquilo que agrada sua amiga” (CHRÉTIEN DE TROYES, 1992, vs. 3798-3800).

Mais uma vez podemos perceber algumas das influências de Chrétien. A cena do adultério, na qual os amantes são quase traídos pelas manchas de sangue no lençol (que são atribuídas erroneamente ao senescal) parece dialogar com o romance de Tristão, com a diferença que Tristão é descoberto e Lancelot é poupado pelo autor. Há também semelhanças com tradições orais galesas. Um texto antigo chamado *Vita Gildae*, escrito por Caradoc de Llancarvan anteriormente a 1136 conta a história de como a rainha Guenuvar fora capturada pelo cavaleiro Melvas (PÂNZARU, 2001). Mas seria *Lancelot* realmente uma apologia ao adultério? Ora, mesmo sendo adúltero, Lancelot é o herói da história, tanto que o autor o poupa e seu relacionamento com a rainha não é descoberto. Pelo contrário, as suspeitas recaem sobre Kai, o senescal do rei que fora responsável pela captura da rainha por Maleagant. O autor parece considerar muito mais grave trair o suserano do que o marido. Mas as duas coisas não são necessariamente diferentes uma da outra, uma vez que podemos interpretar o casamento como uma forma de relação vassálica, como diz Joseph Morsel. Ele traça um paralelo entre os laços de vassalagem e o casamento, no qual o segundo se estabelece como um modelo

“*du rapport seigneurial*” (MORSEL, 2004). Condenar a traição ao senhor é também condenar o adultério.

Dessa forma, podemos dizer que Chrétien, longe de celebrar, critica os sentimentos que movem os adúlteros. Tanto Lancelot quanto Guinevere tem consciência de que o amor que sentem um pelo outro é errado, daí o fato de se esforçarem por manter seus sentimentos escondidos. A rainha chega ao ponto de receber Lancelot com descaso para disfarçar seu amor pelo cavaleiro. Ninguém pode saber. Por isso se encontram clandestinamente, quando todos dormem, e a rainha se desespera diante da possibilidade de ser descoberta. Assim, o que Chrétien parece nos mostrar é que as relações extraconjugais eram uma realidade das cortes, uma realidade condenável, e que poderia trazer problemas sérios para as relações feudais.

#### *Ivain – o cavaleiro ideal*

Com Ivain, Chrétien de Troyes mais uma vez explora o tema do cavaleiro que precisa expiar seus erros através de provações. Assim como Erec, Ivain precisa partir em busca de aventuras para provar seu valor, mas o faz sozinho. E o autor nos indica que essa história não é apenas um divertimento passageiro, mas se trata de um acontecimento que pode levar à reflexão:

Os ouvidos são a via e o caminho pelos quais a voz chega ao coração;  
E o coração guarda bem no seu fundo a voz que pelo ouvido o  
penetra. Portanto, aquele que quiser me compreender, deve me  
entregar o coração e os ouvidos; Pois, minha intenção não é lhes  
propor fantasias, nem fábulas ou mentiras que tantos outros já  
contaram, eu contarei aquilo que vi (CHRÉTIEN DE TROYES, 1990,  
vs. 165-174).

De fato, o personagem de Ivain passa por grandes provações que o levam à selvageria e à loucura até que ele possa se redimir e se tornar o cavaleiro ideal. Além disso, a história tem um elemento de metalinguagem uma vez que o jovem cavaleiro parte em busca de aventura e honra inspirado por uma história (como se fosse também um *roman*) contada na corte de Artur por um cavaleiro chamado Calogrenant. Isso provavelmente aproximava a obra do público que se encontrava na mesma posição: em uma corte ouvindo as histórias do grande cavaleiro.

Tudo começa quando Ivain derrota um cavaleiro vingativo que atormentava a todos que chegavam a uma fonte encantada. Em seguida ele se apaixona pela viúva e acaba por casar-se com ela. Deparamo-nos com um perfeito exemplo de prática feudal: a herdeira precisa de um cavaleiro para servi-la e esse cavaleiro, por mérito, ganha a mulher e o feudo. Eles se amam, mas assim como Erec, Ivain precisa provar seu valor de cavaleiro e parte numa jornada junto com Gawain (BARTHÉLEMY, 2010, p. 526). Sua esposa, Laudine, determina que ele regresse no prazo de um ano e quando ele não o faz, repudia-o publicamente. Seguem então os martírios de Ivain, sua loucura e redenção para finalmente conseguir o perdão da esposa e retomar seu lugar ao lado dela.

É nesse percurso que Ivain se transforma no modelo de cavaleiro que cumpre sua função social segundo o ponto de vista da Igreja. Ele assume o papel de um tipo de justiceiro, defensor dos desamparados. Um exemplo é quando ele vai ao auxílio de uma jovem para defendê-la da irmã mais velha que a acusara falsamente de traição: “Ele viajou toda a semana, segundo as indicações da jovem que conhecia muito bem o caminho do local onde ela deixara a deserdada em desespero e doente” (CHRÉTIEN DE TROYES, 1990, vs. 5813-5818). Outro forte simbolismo da cavalaria medieval aparece no epíteto de Ivain: “Cavaleiro do Leão”. Ele salva um leão, o animal mais nobre de todos e símbolo constante da cavalaria, das garras de uma serpente, animal que representa o pecado segundo a visão religiosa cristã. O animal passa a acompanhá-lo fielmente e o caracteriza como um grande cavaleiro cortês, impressionante e generoso. A história de Ivain inspirou muitas outras que se seguiram, marcadamente a versão de Hartmann von Aue, *Iwein*, escrita em alemão antigo por volta de 1203, e uma versão em inglês antigo, *Yvain and Gawain*. O mote da loucura do cavaleiro foi retomado posteriormente em *Orlando furioso* de Ariosto, escrito em 1516.

Muito foi dito sobre as influências e fontes que Chrétien de Troyes teria tido na composição de seus *romans*. Embora seja quase impossível determinar de que forma o autor entrou em contato com as diferentes inspirações e até que ponto ele se utilizou delas deliberadamente, podemos claramente afirmar que ele tinha conhecimento das tradições – literárias ou orais – das populações da Bretanha e da Britânia. Como foi dito acima, embora o termo *romans* tivesse um sentido original de tradução, a obra de Chrétien também trouxe algo de novo que viria a inspirar geração após geração.

## O Tristão de Béroul

O romance de Tristão e Isolda foi por muito tempo fonte de inspiração e modelo para expressão afetiva do Ocidente. A experiência sentimental transmitida pelo romance ultrapassou o limiar da lenda para tornar-se um mito, que durante séculos propagou a fatalidade que circunda o amor-paixão. A popularidade contemporânea do romance de Tristão e Isolda deve-se em boa medida ao processo de divulgação e interiorização das várias versões da lenda oriundas das transcrições produzidas a partir da segunda metade do século XII. Temos uma diversidade considerável de narrativas conservadas da Idade Média. São elas: o *Tristão* de Béroul (cerca de 1170); o *Tristan* de Thomas (cerca de 1175); a *Folie Tristan* de Berne e a *Folie Tristan* de Oxford (final do século XII); a canção *Chèvrefeuille* de Marie de France (final do século XII); o Tristão alemão de Eilhart d'Oberg (final do século XII) e o de Gottfried de Estrasburgo (início do século XIII); O *Tristan* da Saga Nórdica do rei Haakon da Dinamarca (1226); o *Tristan* em prosa (1230) e as versões inglesa (*Sir Tristrem*) e italiana (*Tristano*), ambas do final século XIII; o herói Tristão ainda aparece na *Demanda del San Graal* espanhola, na *Demanda do Santo Graal* portuguesa, na *Tavola Ritonda* italiana, todas compostas no século XIV e, finalmente, na obra a *Morte d'Arthur* (século XV) do inglês Thomas Malory.

Desde o final do século XIX, quando Joseph Bédier se debruçou sobre os estudos da legenda tristânica, as diferentes narrativas do romance são reunidas em dois grupos: a versão comum e a versão cortês. A primeira seria representada pelas narrativas de Béroul e Eilhart d'Oberg, que de maneira “primitiva” e pouco preocupada com a polidez dos modos cortesês, descreveu personagens violentos, sensuais, vingativos e sem escrúpulos. O segundo grupo, ilustrado pelas narrativas de Thomas e de Gottfried de Estrasburgo, destacou o perfil cortês das personagens, focando-se nos distúrbios sócio-morais provocados pela ingestão da poção de amor por Tristão e Isolda. As razões que impulsionam essa divisão sustentam-se principalmente no fato de que a versão cortês parece estar mais focada em apresentar o conceito de amor cortês que se desenvolveu na corte francesa durante o século XII, sendo que as narrativas concentram-se em detalhar a turbulência emocional sofrida pelos amantes. O grande contraste entre as duas versões reside nos efeitos dados à poção do amor: enquanto na versão comum a eficácia da poção do amor tem prazo de duração, na versão cortês seus

efeitos são permanentes e devastadores no condicionamento da vontade dos personagens (FRAPPIER, 1963).

Diferentemente de Joseph Bédier, o estudioso das narrativas francesas do *Romance de Tristão* Jean-Charles Payen preferiu conceituá-las de maneira mais precisa: a versão épica, na qual se destaca o *Tristão* de Béroul e o *Tristan* de Gottfried de Estrasburgo; a versão lírica, com o *Tristan* de Thomas; e uma terceira tradição, a versão cavaleiresca, na qual se inserem os textos em prosa do Tristão. A versão épica caracteriza-se pela narração de grandes acontecimentos, dentro dos quais se destacam os atos heróicos de Tristão e a ética guerreira baseada nos laços de solidariedade e dependência ao poder senhorial. As personagens têm pouca densidade psicológica, mas há muita exortação ao público com o objetivo de estreitar o vínculo entre o autor e o auditório. A trama narrativa é marcada por quadros excessivamente independentes, como se alinhavasse diversos contos separados. A versão lírica é assim chamada pelo desenvolvimento dos monólogos afetivos que tratam da cortesia. Nesse tipo de versão as problemáticas feudais dão lugar aos dramas psicológicos da afeição entre homem e mulher. Já a versão cavaleiresca remodela os amores vividos pelos heróis e os coloca como resultado/recompensa de suas ações a serviço da sociedade. Essa terceira via narrativa representaria o ponto de intersecção entre as versões épicas e líricas, estabelecendo um equilíbrio entre as determinações do código de disciplinamento cavaleiresco e os ideais líricos do amor cortês.

Apesar das diversas classificações que podem reunir as várias narrativas do *Romance de Tristão* produzidas durante a Idade Média, nos importa destacar que antes de serem relatos fictícios sobre o amor, são documentos históricos, que trazem à tona representações específicas das relações sociais dos ambientes feudais. Enquanto um discurso ideal que a aristocracia laica criou e divulgou sobre si mesma, essas narrativas eram sensíveis aos códigos sociais partilhados com o restante da sociedade feudal. Nesse sentido, optamos por observar mais de perto a “versão épica” do *Tristão* composta pelo normando Béroul: aquele que “tem mais em sua memória”, do que outros obreiros do ofício, pois “a viu escrita”<sup>5</sup>. Diferente de outros *romans* do período, o *Tristão* de Béroul não se limita à glorificação de personagens perfeitas, ele explora sua humanidade, seus vícios e virtudes, suas dúvidas e certezas, seus medos e sua coragem. Seja abordando a valorização da cavalaria, o matrimônio ou as relações entre o poder monárquico e o poder senhorial, Béroul tratou, com propriedade, questões relevantes da experiência histórica laica.

Provavelmente egresso de algum mosteiro do Norte da França, Béroul afastou-se dos muros do monastério para proclamar lendas e histórias que divertiam as cortes laicas. Da sua narrativa nos chegou um fragmento com 4.485 versos, sendo que 34 deles não podem ser decifrados. O manuscrito original do *Tristão* de Béroul encontra-se na Bibliothèque Nationale de Paris, sob o número 2171, com 32 fólhos. Sua primeira edição foi feita por Ernest Muret no início do século XX. A determinação da origem geográfica do manuscrito é incerta, mas está muito ligada ao estudo específico dos dialetos que compõem o fragmento. No caso, a língua de Béroul compreende traços dos dialetos picardo e normando, mas a sintaxe é arcaica como nas *canções de gesta* (HOLDEN, 1989). Sua língua se distingue pouco do dialeto empregado no Nordeste da França. Como seus usos lingüísticos podem advir das contribuições de uma vida errante comum a um trovador, esse manuscrito pode ser originário de uma zona geográfica muito extensa, que se estende do sul da Normandia, à alta Bretanha, Anjou e Touraine (REID, 1964).

Existe uma longa polêmica acerca da autoria do *Tristão* de Béroul. Alguns autores, como Timothy B. W. Reid e Raynaud de Lage (REID, 1964), insistem na unidade duvidosa do texto, assegurando que são duas partes distintas, compostas em lugar, tempo e por autores diferentes. A primeira parte do manuscrito compreenderia os versos 01 a 2752 (início do fragmento até a restituição da rainha Isolda ao rei Marcos) e a segunda parte iria do verso 2765 ao 4485 (restituição da rainha até a vingança contra os barões). No intervalo existente entre a primeira e a segunda parte, especificamente dos versos 2753 a 2764, haveria uma dificuldade séria em determinar o limite preciso que destacaria uma parte da outra, pois a rima e o estilo da escrita estão muito próximos. Fica aqui a primeira dúvida sobre a dupla autoria: Se no espaço de dez versos as diferenças são tão imperceptíveis, não seria esta a indicação de que um único Béroul compôs integralmente o texto?

Timothy Reid num exame sistemático da língua do fragmento acreditou poder afirmar a divergência entre as duas seções, caracterizando a primeira parte por uma composição mais grosseira das rimas e com o estilo épico mais próximo das *canções de gesta*. Numa análise linguística a primeira parte apresenta um traço particular que é o comportamento anormal das consoantes dentais *t* e *d*, também o *t* presente no final das palavras é constante, enquanto que na segunda parte ele deixa de existir. Na segunda parte, Reid vê rimas evoluídas mais próximas ao estilo de escrita dos trovadores da língua *d'oc* da segunda metade do século XII. No entanto, a maioria dos estudiosos do

*Tristão* afirma que o manuscrito foi composto por um só Bérout (HOLDEN, 1989; ZUMTHOR, 1993; FRAPPIER, 1963), principalmente porque há um conjunto de significados relativos ao conteúdo sócio-cultural das personagens que não se modifica no desenrolar da história<sup>6</sup>. Mesmo numa análise sistemática da língua empregada no fragmento, os pontos comuns entre as duas partes superam as suas diferenças. Segundo Anthony Holden, não é possível fundamentar sobre a língua do fragmento a tese da dupla autoria, porque as oposições são ilusórias.

A datação do manuscrito é outro ponto longe de um consenso. Através de um conjunto heterogêneo de informações – elementos históricos presentes no manuscrito, o cruzamento de personagens e localidades com outras fontes – a hipótese mais sustentada é que o *Tristão* de Bérout foi composto entre 1160 e 1190. A informação histórica mais relevante presente no manuscrito de Bérout é a alusão à epidemia que ocorreu entre os cruzados na sede D’Acre no inverno de 1190/91 (BLAKESLEE, 1986). Entretanto, o estudo de Merritt Blakeslee questionou esse indício histórico. Para o autor, quando Ernest Muret fez a edição do manuscrito em 1907, ele corrigiu a expressão *mal dag<sup>e</sup>s* por *d’acre*, alterando o sentido original do verso. O disfarce e os sintomas de *Tristão* descritos na passagem estão mais próximos da lepra do que da epidemia que afligiu os cruzados em 1190. Além disso, numa distância de menos de 100 versos de onde aparece a expressão *mal dag<sup>e</sup>s* há o emprego de *degiez*, que significa leproso ou enfermo, para designar o disfarce de *Tristão*. Merritt Blakeslee explica que o copista do manuscrito ao invés de usar o termo *degiez*, empregou uma abreviação comum a outras expressões presentes no manuscrito.

Ao longo do fragmento com 4485 versos, Bérout expõe uma apreensão muito rica sobre as formas de organização da sociedade feudal. A forma como representa a estrutura de parentesco é uma delas. No *Tristão* de Bérout, os elos de consanguinidade são importantes para a valorização do tema central que é o relacionamento amoroso e adúltero entre *Tristão* e *Isolda*. Pois, a relação consanguínea entre *Tristão* e o rei *Marcos* pretende provocar a perplexidade do espectador diante do amor – considerado sem culpa perante Deus – existente entre *Isolda*, esposa de *Marcos* e *Tristão*, sobrinho deste. A representação que esta literatura faz da linhagem, das relações de poder e autoridade dentro da corte parece seguir caminhos divergentes daqueles atestados pela historiografia do parentesco, uma vez que há valorização de uma relação adúltera em detrimento dos vínculos de solidariedade entre o rei e seus próximos. O termo *parenté* é o primeiro a ser utilizado para determinar a natureza dos vínculos de parentesco e sua

importância no contexto da obra. Ele aparece entre os versos 69 e 73, no espaço narrativo da corte, onde os amantes estão sendo flagrados pelo rei Marcos, que os espreita sobre o pinheiro: “Tristão, seguramente, o rei não sabe que por ele eu vos ameii: Porque sois da parentela, eu vos tenho afeição” (BÉROUL, 1999, vs. 69-73).

O vocábulo *parentela* (*paranté*), um substantivo masculino, se reporta a um grupo de parentes, e não propriamente a uma relação. Se substituirmos o termo pela palavra grupo, o sentido da passagem parece mais claro e determinante, pois é a partir do grupo de parentes, que relações são formadas, sejam elas afetivas ou materiais. No caso, a relação e a afeição de Tristão e Isolda estão circunscritas ao pertencimento de Tristão à parentela do rei. Nesse diálogo Isolda explica a Tristão a natureza positiva e sem concupiscência do sentimento que devota a ele, alicerçando-o na existência de um vínculo de parentesco entre ele e o rei. Apesar de o narrador nos deixar a par do caráter dissimulado do discurso que Isolda profere para enganar o rei, este não desconfia das palavras ditas, pois elas descrevem o que se espera de uma relação entre parentes porque Tristão está inserido na parentela do rei Marcos e desfruta da afeição de sua esposa. Atentos ao caráter condicional da afeição, verificamos que o vocábulo afeição (*cherté*), um derivado do termo caridade (*chiereté*), reporta-se a uma afeição pura, despida de malícia ou interesse. Nesse caso, a afeição não é um simples “querer bem”, mas um apego sincero proveniente da caridade, conforme nos apresenta seu correspondente latino: *caritas*. O termo em língua *d’oïl* mantém com seu correspondente latino parentescos linguísticos, em primeiro lugar pelo significado que alcança, em segundo por ser aplicado exclusivamente ao ambiente do parentesco. Na obra, a única ocorrência deste termo em meio à parentela indica uma acepção complexa da mesma, uma vez que as relações determinadas por ela têm uma característica primordial fundamentada na *cherté/caritas*<sup>7</sup>.

O termo linhagem (*linage*) não é corrente no *Tristão*, o que não elimina a evocação da relação determinante em contextos onde Béroul não utiliza a palavra. A primeira ocorrência se dá entre os versos 123 e 125, no espaço da corte sob o efeito da beberagem de amor, uma folha depois da passagem referente ao vocábulo *parentela*. Como salientamos acima, naquela circunstância Tristão e Isolda encontravam-se embaixo do pinheiro e sob o olhar atento do rei Marcos. Cientes da situação flagrante, ambos tentam desviar a atenção do rei do motivo real que os levou àquele encontro. Procuram desvencilhar-se de qualquer ação incriminadora, atacando e desqualificando a moral dos barões – cognominados traidores e bajuladores – que os denunciam como

adúlteros. “Agora eu vejo bem, que me afastam porque eles não queriam que consigo tivesse homem de sua linhagem” (BÉROUL, 1999, vs. 123-125).

O termo *linhagem* (*linage*), primeiramente, assinala a noção de grupo, do qual Tristão faz parte e, pelo que se apresenta, estão excluídos os barões, pois eles são claramente acusados de tentarem afastar do rei o “homem de sua linhagem”, reconhecido na pessoa de Tristão. Se eles também participassem da linhagem do rei, não haveria porque o narrador assentar sobre esta qualidade o motivo da perseguição dos barões. Nesse caso, se o aparecimento do termo estreita, ao invés de dilatar, a noção de grupo, podemos assinalar a primeira restrição de parentesco definida pela obra. Apenas Tristão integra a linhagem do rei, e como também é seu sobrinho, podemos considerar aqui que o termo linhagem define um grupo de parentesco restrito à consanguinidade.

Tristão enfatiza o desejo dos barões de o manterem longe do rei, atribuindo a perseguição deles ao fato de pertencer à linhagem do rei, o que o colocaria como sucessor ideal na falta de um herdeiro direto. Entretanto, o problema para os barões está na infidelidade de Isolda, principalmente, porque a comprovação do adultério acarretaria o questionamento da legitimidade sucessória dos herdeiros nascidos da rainha. Além disso, a posição de Marcos como rei seria abalada, pois simbolicamente, a rainha tem papel fundamental como elo de ligação entre o rei e seu reino<sup>8</sup> e, ao ceder a rainha a seu sobrinho, o rei Marcos permite que Tristão se apodere do elo representado por ela. A comprovação da infidelidade de Tristão também prejudicaria a legitimidade do poder do rei Marcos, pois com a condenação do sobrinho, Marcos, além de perder o principal defensor da Cornualha e toda a valentia e popularidade presentes em sua figura, desqualificaria sua própria linhagem ao admitir um membro desleal e desonrado em seu interior.

Béroul deixa subentendido que defender o rei do possível adultério não é a única preocupação dos barões, uma vez que, por trás desta defesa despreziosa, eles conservam a intenção manipulá-lo. Os barões são também os primeiros a serem beneficiados pela ausência de um herdeiro e pela fragilidade moral do rei e do reino perante a iminência do adultério, pois com todas as atribulações causadas pelo desequilíbrio moral do rei e de seu sucessor, restam a eles o controle e a administração do reino. Na segunda ocorrência do termo linhagem, no verso 3427, a figura questionada e perseguida não é Tristão, mas a rainha Isolda.

A rainha se reconciliou com seu senhor, não há segredo: Senhor, lá onde eles se reconciliaram, estavam todos os barões do reino. Tristão se ofereceu ao duelo judiciário para justificar a rainha, diante do rei, por lealdade. Mas ninguém da corte de Marcos quis pegar as armas. Senhor, agora fazem o rei Marcos ouvir que ela deve justificar-se. Não há nobre homem, Francês ou Saxão, na corte do rei, de sua linhagem (BÉROUL, 1999, vs. 3415-3427).

Embora, no primeiro trecho do *Tristão*, a palavra linhagem seja atribuída a uma ligação por linha materna, na passagem seguinte referente à linhagem de Isolda o mesmo não ocorre. A referência aleatória aos franceses e saxões não confirma nem nega uma linhagem restrita aos consanguíneos. O reconhecimento de uma tendência agnática também não é possível, já que a fonte somente menciona a origem territorial de Isolda: Irlanda<sup>9</sup>. Dessa forma, os resultados alcançados com a primeira ocorrência da linhagem, são agora diluídos por inúmeras possibilidades, que não podem ser confirmadas nem descartadas. Como para o vocábulo parentela, o termo linhagem não é empregado para incluir outros membros no grupo que define. O aparecimento destes termos determina apenas uma vinculação clara entre Tristão e o rei Marcos. A linhagem fechada e consanguínea triunfante sucumbe diante dos interesses do grupo extenso, extremamente ativo neste documento vernáculo.

Na obra, temos duas tendências concorrentes: uma que indica a necessidade do rei Marcos manter-se unido aos barões, mesmo que isso signifique o afastamento de Tristão; e a segunda que assinala a clara preferência do narrador Béroul por Tristão. Mesmo Tristão cometendo um delito grave contra o rei, o narrador permanece partidário dele, como se em seu delito houvesse um evidente motivo para a absolvição, enquanto para os barões a condenação percorre toda a narrativa. O narrador quer anunciar as dificuldades advindas do exercício do poder, especialmente, quando estas dificuldades são geradas por deliberações incongruentes da figura real, pois o rei se apresenta incapaz de distinguir quais relações devem ser privilegiadas e os motivos que determinam estas eleições. Apresentando uma monarquia combalida frente aos desmandos dos senhores feudais, uma relação consanguínea preterida em favor das relações de solidariedade e, finalmente, um modelo de matrimônio nada convencional às pretensões sacramentais da Igreja, Béroul questionou as posturas diante dos relacionamentos sociais, sobretudo, o comprometimento dedicado a eles. Nessa perspectiva, o *Tristão* de Béroul nos conduz a inúmeras possibilidades de interpretação histórica, instigando-nos a questionar as condutas que orientam o desenvolvimento da

vida conjugal do período, sua estreita relação com a atividade vassálico-cavaleiresca e suas implicações à integridade e manutenção das relações de poder feudal.

### *O Romance de Melusina*

A diversidade de testemunhos documentais abarcados na noção de *roman* já pôde ser sentida no momento em que o vocábulo começou a circular, o que demonstra a complexa rede de sentidos em que estava inserido. Referindo-se inicialmente à língua do texto, o vocábulo *romance*, como vimos, não definia propriamente a forma do texto, que na maior parte das vezes era apresentado em versos. Ao longo dos séculos XIII e XIV, a forma do texto liberta-se do que do que Paul Zumthor chamou de “coerção vocal” imposta pelo verso, promovendo assim a proliferação da prosa narrativa (1993). Alguns autores começam a mostrar preocupação com a intuição dos versos, questionando sua capacidade de representar a verdade. O romance em prosa torna-se assim uma alternativa na busca por um discurso mais verossímil. Isto não significa que seus autores vão deixar de utilizar mitos, lendas e histórias fantásticas como base para a criação de seus romances.

Nesse sentido, nos dedicaremos à apresentação de um romance em prosa escrito no final do século XIV para discutir outros aspectos referentes a esse tipo de documentação. O *Roman de Mélusine ou L'Histoire des Lusignan* nos ajudará a exemplificar a permeabilidade do gênero romanesco no final da Idade Média e suas inúmeras influências. Utilizando a fluidez do gênero a seu favor, o autor do Romance de Melusina não se furtou a certas necessidades formais, em especial a referência às autoridades para valorizar e legitimar o discurso que pretendia divulgar. O duque Jean de Berry, conhecido mecenas dos séculos XIV e XV, encomendara a Jean d'Arras essa narrativa que deveria contar da forma mais próxima da verdade, a história da fundação da fortaleza dos Lusignan que o duque tinha em seu poder. Com esse compromisso, o autor constrói seu romance, que herda uma estrutura já conhecida – a união de uma fada com um mortal e a transgressão a um interdito, que causa a separação do casal – mas que é preenchida com referências, reflexões e idéias de diversos gêneros textuais da Idade Média, como as canções de gesta, os *Espelhos de Príncipe*, os escritos filosóficos, tratados teológicos, etc.

Aproximadamente dez anos após Jean d'Arras ter elaborado o *Romance de Melusina*, Coudrette escreveu a pedido de Guillaume l'Archevêque um romance que

narrava a mesma história, a qual o autor optou por colocar em versos. A influência da obra de Jean d'Arras é flagrante, seja nas passagens narradas, seja na forma como os fatos são encadeados. Em verdade, a ancestralidade mítica dos Lusignan já havia sido evocada em outras obras. No início do século XIV, Pierre Bersuire no *Reductorium morale* escreve que a fortaleza dos Lusignan havia sido fundada por uma fada que teria deixado inúmeros descendentes. No entanto, a fada ainda não tinha o nome Melusina e a história não tinha a estrutura que lhe seria dada posteriormente. Aí reside a importância do romance de Jean d'Arras que, além de dar um nome à ancestral, mescla elementos históricos a uma estrutura mítica na busca de construir uma narrativa o mais verossímil possível daquela linhagem. Esse romance se torna a principal fonte tanto para o romance de Coudrette, quanto para as obras posteriores sobre Melusina e os Lusignan.

Tanto o *Romance de Melusina* de Jean d'Arras, quanto o de Coudrette foram traduzidos para diversas línguas ao longo dos séculos XV e XVI: inglês, flamengo, tcheco e espanhol. O romance de Jean d'Arras foi o primeiro livro ilustrado impresso em francês na cidade de Genebra em 1478, tendo conhecido 22 edições entre 1478 e 1597. Em 1520 aparecem dois romances baseados no de Jean d'Arras: um de título *Romance de Melusina* e outro romance de nome *Godofredo, o Dentuço*. Menções à Melusina, tal como aparecem no romance de d'Arras, serão feitas em vários escritos dos séculos subsequentes (LADURIE; LE GOFF, 1971). Essa história tornou-se amplamente conhecida e a ligação entre Melusina e os Lusignan parece ter sido muito bem tecida nesses escritos.

O *Romance de Melusina*, datado de 1392, escrito pelo próprio punho de Jean d'Arras jamais foi encontrado. A edição utilizada neste texto é a feita por Jean-Jacques Vincensini, baseada no manuscrito da Biblioteca do Arsenal, confrontada pelo autor com todos os outros manuscritos, sendo as variações devidamente apontadas. O texto em francês antigo foi reproduzido na íntegra. A estrutura básica do documento se compõe de 35 episódios, que poderíamos dividir em quatro grandes partes: 1 – A origem de Melusina; 2 – O encontro de Melusina com Raimundo; 3 – A prosperidade dos Lusignan após o casamento: nascimento dos filhos, construções de castelos, conquistas territoriais e ida às Cruzadas; 4 – Transgressão do interdito e separação do casal. O documento é ainda ilustrado com 36 desenhos referentes a passagens diferenciadas da história que não correspondem necessariamente a cada episódio, o que significa dizer que em certas situações existem dois desenhos ou mais que retratam

passagens do mesmo episódio e que existem episódios sem nenhum desenho que os ilustrem. O inventário do duque Jean de Berry comprova o título que recebeu de seus contemporâneos: “o príncipe dos bibliófilos”<sup>10</sup>.

Jean d'Arras, sobre quem se sabe muito pouco, estava a serviço desse homem. Ele teve à sua disposição toda a biblioteca de Berry, além de várias crônicas as quais ele chama de “autênticas”, que teria recebido de Jean de Salisbury. Como Froissart e Guillaume de Machaut, d'Arras parece ter estado a serviço de importantes senhores da França, até mesmo do rei Carlos VI. Vincensini afirma que ele era conhecido como mestre na arte de descobrir intrigas e narrá-las. Mas o mecenato interferiu enormemente não só nas condições da escrita, mas também no tema, como veremos mais à frente. A patronagem do duque de Berry em relação à obra de Jean d'Arras pode ser comprovada pela remuneração do escritor<sup>11</sup>. Jean de Berry já conhecido mecenas, mantinha Jean d'Arras entre as pessoas que estavam a seu serviço, como mostra seu livro de contas. Além disso, no prólogo do *Romance de Melusina*, d'Arras afirma que estava escrevendo aquela narrativa a pedido de Berry, que queria saber a verdade exata a respeito da fundação do castelo de Lusignan, tendo, para isso, lhe disponibilizado crônicas autênticas, pois desejava uma narrativa o mais fiel possível aos fatos acontecidos. A relação do autor, que se propõe a atender os desejos de seu mecenas da melhor forma que puder, vai marcar de forma definitiva a narrativa. A estrutura do “conto melusiniano” é usada para narrar a história dos Lusignan e a influência do mecenas será sentida ao longo do texto. Um exemplo é que vários episódios do romance se passam em lugares onde os nobres eram aliados ao duque de Berry.

A estrutura básica do *Romance de Melusina* obedece à lógica dos “contos melusinianos”, textos da Idade Média que narram histórias estruturadas da seguinte forma: um mortal, homem ou mulher, encontra um ser sobrenatural e a ele se une. Durante o tempo que está junto, o casal goza de uma união feliz e próspera. Mas sempre ocorre a separação que na maioria das vezes, é causada pela transgressão de um interdito, geralmente imposto pelo ser sobrenatural antes da união. Textos como esses foram produzidos em diferentes locais e épocas, tanto em língua latina, quanto em línguas vernáculas, sendo que elementos diversificados são acrescentados à estrutura básica. Mas além dessa estrutura básica, no *Romance de Melusina* identificamos a presença de vários motivos e influência de diversos estilos literários. Tal como um *Espelho de Príncipe*, o romance de d'Arras oferece conselhos da vida moral, espiritual, oposições e embates entre virtudes e vícios, conselhos de governo, e traz estereótipos

típicos desses escritos. O discurso de Melusina, na partida de Guido e Uriã para o Oriente, é um exemplo:

Meus filhos, eu vos recomendo que onde quer que estiverdes, começai o dia assistido ao serviço divino, antes de qualquer coisa. Em vossos projetos implorai a ajuda de vosso criador; servi diligentemente, amai e temei vosso Deus e vosso criador. Defendei nossa santa mãe Igreja, e sedes seus verdadeiros paladinos contra todos os seus inimigos. Defendei as viúvas e os órfãos; respeitai todas as senhoras, socorrei todas as jovens [...]. Prezai os homens de nobre nascimento e buscai sua companhia. Sede humildes e humanos tanto diante dos grandes quanto diante dos pequenos (D'ARRAS, 2003, p. 87-89).

O enorme discurso de onde este trecho foi extraído contém normas para o comportamento na guerra, nas batalhas e em relação à administração de territórios conquistados. Vincisini atenta para o fato de que tais exortações são baseadas naquelas presentes no *Sécret des sécrets*, obra do início do século XIV, na qual constam alguns conselhos para um bom governo. Dentre os muitos exemplos, podemos citar o *topos* que estabelece uma relação fundamental entre rei e justiça. No seguinte episódio temos um exemplo de como esse *motif* foi trabalhado por Jean d'Arras. O primeiro empreendimento de Raimundo após o casamento foi a reconquista de alguns territórios que pertenceram a seu pai na Bretanha. Ele vai reclamar as terras que, injustamente, foram dadas a outro homem: “Senhor grande e poderoso rei, disse Raimundo, a fama unânime de nobreza e razão que tem vossa corte em todas as terras, faz dela uma verdadeira fonte de justiça e de direito. Dizem que ninguém a que esta corte venha deixa de receber justiça” (D'ARRAS, 2003, p. 238). O rei lhe responde: “eu juro por tudo o que recebi de Deus que farei plena justiça, mesmo que contra meu irmão fosse, caso tivesse um” (D'ARRAS, 2003, p. 238). E Raimundo lhe diz que aquelas palavras eram sábias já que “é exatamente para manter a justiça e a verdade que a realeza foi fundada!” (D'ARRAS, 2003, p. 240). A relação entre o rei e a justiça era muito comum nos espelhos de príncipe do final do século XIV, sendo um dos estereótipos preferidos deste gênero. A presença dessa ideia no *Romance de Melusina* revela sua dimensão pedagógica, já que a fonte expõe idéias que deveriam nortear o comportamento e as ações dos príncipes, como os próprios “espelhos” faziam.

Outro motivo muito comum em vários textos medievais é o da Roda da Fortuna. Ela aparece em vários episódios do romance como, por exemplo, quando Raimundo se lamenta por ter traído Melusina porque a viu em forma de serpente:

Fortuna cega, amarga e acerba, tu me levaste da mais alta posição da tua roda para a mais baixa, para o lugar mais enlameado e sujo de tua casa, para o lugar onde Júpiter mata a sede dos infelizes, dos sofrendores, dos aflitos, dos desesperados. Deus te amaldiçoe! Por tua causa cometi um crime horrível contra meu querido senhor e tio. Agora queres que eu pague! Ai de mim! Poupaste-me essa grande punição e me deste grande autoridade, graças à sabedoria e às qualidades da melhor das melhores, da mais bela das belas, da mais sábia das sábias. E agora me fazes tudo perder, zarolha imunda, traidora, invejosa! É bem louco quem se fia em teus presentes! Agora amas, depois odeias; ora constróis, ora destróis; não há mais certeza nem estabilidade em ti do que num galo de cata-vento (D'ARRAS, 2003, p. 664).

Esta referência à Roda da Fortuna é uma das mais importantes do *Romance de Melusina*, porque foi feita em um momento de lamento, em uma situação na qual Raimundo se arrepende profundamente de seus atos, embora não assuma total responsabilidade por eles. São momentos nos quais a Roda da Fortuna tem aspecto sombrio e traiçoeiro, aparecendo como determinante da vida humana. Os próprios moradores do castelo lamentaram a separação do casal, culpando a Fortuna pelo fato: “Pérfida Fortuna, como podes ser tão falsa e tão perversa a ponto de separar esses dois sinceros amantes?” (D'ARRAS, 2003, p. 696). O fato de Raimundo ter visto Melusina no dia proibido não é senão obra da senhora que governa a vida de todos e que está sempre à espreita para punir os que cometem erros, a Fortuna.

O *Romance* ainda traz elementos literários das canções de gesta, *lais*, crônicas, livros de cavalaria e tratados de moral, possuindo passagens didáticas. Contém um prólogo e um epílogo mais filosóficos, que apontam para idéias aristotélicas e discussões teológicas ao insistir na impossibilidade de se conhecer os desígnios de Deus. Essas características fizeram com que o romance fosse considerado não uniforme e desproporcional, dada a impossibilidade de o enquadrarmos num gênero único. Por isso, o *Romance de Melusina* é único dentre os outros “contos melusonianos”, pois o autor, apesar de receber uma estrutura pronta, a preenche de uma forma tal que impede que seu conteúdo seja descartado. Vincensini afirma que, “ao abrir esse romance não se deve esperar entrar em um conto de fadas” (2003, p. 24), já que ele mais se parece, segundo o autor, com uma crônica de pretensões históricas. Como vimos trata-se de um romance medieval típico da Baixa Idade Média, que incorpora vários elementos apontados por Zumthor quando qualifica esse tipo de fonte: “Operada por um indivíduo

apenas arranhado pela cultura livresca, a colocação em prosa tem por destinatário qualquer pessoa do meio cavaleiresco e nobre” (ZUMTHOR, 1993, p. 266).

Características das crônicas históricas do final da Idade Média também podem ser encontradas em nosso *Romance*, cujo relato estava a serviço da memória principesca tal como várias crônicas do período. Guy Bourdé e Hervé Martin ao escrever sobre a concepção e a escrita da história na Idade Média revelam que:

A crônica da Baixa Idade Média, sob a forma aparentemente ingênua do simples relato, onde o freqüente uso do passado simples reforça a ilusão de um encadeamento automático dos fatos e dos gestos, pode veicular uma mensagem ideológica perfeitamente explícita. Depois do serviço de Deus, preocupação principal dos historiógrafos o século XII, impõe-se a dos senhores e dos príncipes (BOURDÉ; MARTIN, S/D, p. 33).

Os duques de Borgonha mantinham “historiógrafos”, cuja missão era “por em forma por maneira de crônica fatos notáveis dignos de memória verificados a partir daqui e que advêm e podem muitas vezes advir” (BOURDÉ; MARTIN, S/D, p. 34). Trata-se de uma história ligada ao poder, compromisso assumido também por nosso autor quando recebe a tarefa de escrever a história dos Lusignan. Mas, o Romance de Melusina é, sobretudo, um romance de origens assim como outros do século XIV: O *Méliador* (1365-1380) de Jean Froissart, *Ysaye le triste* (ap. 1350) e *Perceforest* (aproximadamente 1340). Esses testemunhos narram a história de um personagem que teria uma ancestralidade na maioria das vezes ligada aos cavaleiros da tábua redonda. Em relação a eles, a originalidade do *Romance de Melusina* consiste em não ligar os Lusignan a uma ancestralidade arturiana.

O principal objetivo desse romance é dar a conhecer a história de uma família poderosa na França desde o século XI: os Lusignan. Entre a Segunda e a Terceira Cruzada, no ano de 1186, Guy de Lusignan tornou-se rei de Jerusalém. Após perder o trono da Cidade Santa, ele acabou se envolvendo em outros conflitos que culminaram na sua coroação como rei de Chipre, função que foi exercida pelos Lusignan até o final do século XV. Na França, porém, a família havia se extinguido logo no início do século XIV: em 1308, Felipe, o Belo anexava à Coroa o condado de La Marche e a fortaleza dos Lusignan. O *Romance de Melusina ou a Nobre História dos Lusignan* assume a responsabilidade, como o seu próprio título indica, de informar como os Lusignan haviam se tornado uma linhagem poderosa. Esse romance recebe uma pressão não

apenas do mecenato, mas também da história de fato vivida pelos Lusignan. É por isso que D'Arras ajusta alguns eventos históricos ao romance como a ida dos Lusignan ao Oriente e o incêndio na abadia de Maillezais, provocado por Godofredo de Lusignan. Isso demonstra mais uma peculiaridade desse romance, que deveria não apenas exaltar os feitos de uma linhagem cujos descendentes ainda viviam, mas também dar a ela uma ancestral feérica, Melusina, de acordo com uma estrutura herdada dos “contos melusinianos”.

### *Considerações Finais*

Enquanto documento histórico, os romances tanto em verso quanto em prosa lançam luz sobre diferentes aspectos da sociedade das cortes. Sua originalidade está no quadro que eles pintam do ideal social da aristocracia francesa entre os séculos XII-XIV. Apresentando-nos uma vasta representação de temas, que envolvem homens e mulheres em convivência com as regras de cortesia e segundo uma moral bastante cristã de defesa dos fracos, valorização do amor conjugal, fidelidade e honra, esses textos materializaram não apenas um ideal a ser ensinado, mas também deram publicidade ao seu meio de vida, delimitando os contornos desse grupo social cavaleiresco.

Chrétien de Troyes, por exemplo, não é um pensador político, mas sua obra nos mostra um pouco das tensões sociais de seu meio. A moral que ele anuncia e ilustra é tudo menos socialmente inocente. Ela é fruto de um lugar e momento histórico específico. Béroul é outro que consegue fazer dos versos de *Tristão* um meio de promover a defesa de uma ética cavaleiresca fundada na noção de responsabilidade, que apesar de ignorar o fortalecimento do parentesco linhagista para o período, não deixa de contestar as deficiências da monarquia na condução dos interesses do grupo alargado sobre o qual seu poder se assenta. Já o *Romance da Melusina* de Jean D'Arras materializa a evolução do gênero, não apenas pela adoção da prosa, mas, sobretudo por incorporar fórmulas linguísticas de gêneros textuais mais antigos, como as Histórias e Crônicas, o que o leva a romper definitivamente com a barreira da verossimilhança que distanciava os primeiros *romans* em verso do século XII dessas narrativas tidas como expressões mais próximas da realidade.

De certa maneira, do século XII ao século XIV, na passagem da métrica bem medida do verso à narrativa ficcional em prosa, os *romances* assumiram um novo estatuto: repositórios da memória de grupos aristocráticos. Portanto, de um objeto de

divertimento ficcional que primava pela promoção e ensino de valores morais, esses textos se tornaram referência de identidade social. O questionamento dessa condição de repositórios da realidade – mesmo que panegírica – de determinados grupos sociais, só veio tardiamente, na senda do século XVIII.

### Referências Bibliográficas

- BÉROUL. *Le Roman de Tristan*. Paris: Association de Bibliophiles Universels, 1999. Disponível em: <<http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?bertris1>>. Acesso em: 13 Nov. 2010.
- CHRÉTIEN DE TROYES. *Cligés*. Paris: Lettres Gothiques, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Erec et Enide*. Paris: Lettres Gothiques, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Le Chevalier au Lion*. Paris : GF Flammarion, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Le Chevalier de la Charrette*. Paris: Lettres Gothiques, 1992.
- JEAN D'ARRAS. *Mélusine ou la noble histoire de Lusignan, roman du XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Librairie générale française (Livres de Poche. Lettres gothiques, 4566), 2003.
- AUTRAND, F. *Jean de Berry. L'art et le pouvoir*. Paris: Fayard, 2000.
- BARTHÉLEMY, Dominique. *A Cavalaria*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle; MELÀ, Charles. La Mise en Roman. In: POIRION, Daniel (dir.). *Précis de littérature française du Moyen Age*. Paris: PUF, 1983, p.83-127.
- BLAKESLEE, Merritt R.; BURGESS, Glyn S. Dagres, D'Acres, Degiez: note sur le vers 3849 du Tristan de Béroul. *Romania*, v. 428, t. 107, p. 536-540, 1986.
- BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. A história na Idade Média. A história cristã. In: *As Escolas Históricas*. Lisboa: Publicações Europa - América, s/d.
- CHAUOU, A. *L'Idéologie Plantagenêt*. Royauté arthurienne et monarchie politique dans l'espace Plantagenêt (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- DELBOUILLE, Maurice. Le premier Roman de Tristan. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, v.5, n. 4, p. 419-435, 1962.
- DUBY, Georges. O Modelo Cortês. In: DUBY, Georges (org.). *História da Vida Privada: da Europa Feudal à Renascença*. SP: Cia das Letras, 1990, vol. 2, p. 320-344.
- FOUCHER, Jean-Pierre. Introdução. In: CHRÉTIEN DE TROYES. *Romances da Távola Redonda*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- FRAPPIER, Jean. Structure et sens du Tristan: version commune et version courtoise. *Cahiers de Civilisation médiévale*, v.06, p. 255-288, 1963.
- FRITZ, Jean-Marie, Introduction. In: CHRÉTIEN DE TROYES. *Erec et Enide*. Paris: Lettres Gothiques, 1992.
- GARCIA GUAL, Carlos. *Primeras Novelas Europeas*. Madrid: ISTMO, 1990.
- GUERREAU, Alain. *O feudalismo um horizonte teórico*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- HOLDEN, Anthony. Note sur la langue de Béroul. *Romania*, v.355, t. 89, p. 387-399, 1989.
- LADURIE, E.L.; LE GOFF, J. Mélusine maternelle et défricheuse. *Annales. E.S.C.* 26<sup>o</sup> année, p. 587-622, main-juin 1971.
- LAGARDE, Andre e MICHARD, Laurent. *Moyen Age: les grands auteurs français du programme*. Paris: Bordas, 1956.
- MELÀ, Charles. Préface. In: CHRÉTIEN DE TROYES. *Cligés*. Lettres Gothiques, 1994.

MORSEL, Joseph. Dieu, l'homme, la femme et le pouvoir. Les fondements de l'ordre social d'après le *Jeu d'Adam*, In: GOULET, Monique *et alli* (dir.). *Retour aux sources: Mélanges Michel Parisse*. Paris: Picard, 2004, p. 537-549.

PÂNZARU, Ioan. *Introduction à l'étude de la littérature médiévale française (IXe – XIVe siècles)*. E-book, 2001.

RAYNAUD DE LAGE, G. Du style de Béroul. *Romania*, v. 340, t. 85, p. 518-530, 1964.

\_\_\_\_\_. Faut-il attribuer à Béroul tout le Tristan? *Le Moyen Âge*, t. 70, p. 33-38, 1964.

REID, T.B.W. *Modern Language Review*, p. 352-358, 1965.

ROUSSE, Michel, Introduction. In: CHRÉTIEN DE TROYES. *Le Chevalier au Lion*. Paris: GF Flammarion, 1990.

SILVA, Carolina Gual da. *Até que a morte os separe: casamento reformado nos séculos XI e XII*. Dissertação de mestrado, USP, 2008.

WILLEMART, Philippe. *A Idade Média e a Renascença na Literatura Francesa*. São Paulo: Annablume, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## Notas

<sup>1</sup> No prólogo de *Cligès*, Chrétien assim escreve: “Aquele que tratou de *Erec e Enide* colocou os *Mandamentos* de Ovídio e a *Arte do Amor* em francês, escreveu *A mordida no ombro*, o rei Marc e Isolda, a Loura” (CHRÉTIEN DE TROYES, 1994, vs. 2-6).

<sup>2</sup> *O Tristan*, de Béroul, foi possivelmente escrito alguns anos antes, mas nessa obra o mundo de Tristão se situa muito à margem do universo da corte de Artur. Ver FRITZ, 1992.

<sup>3</sup> “O arco de sela era de marfim, entalhado com a história de como Enéas partiu de Tróia” (CHRÉTIEN DE TROYES, 1992, vs. 5330-5332).

<sup>4</sup> Para uma análise mais detalhada dessa nova moral, ver: SILVA, 2008.

<sup>5</sup> “Béroul tem mais em sua memória, Tristão era tão nobre e valente para matar toda aquela gente. Assim, como a história diz e Béroul a viu escrita” (BÉROUL, 1999, vs. 1786-1790).

<sup>6</sup> As características das personagens não mudam, elas evoluem para um padrão desejado desde a primeira parte, quando supostamente a composição estaria a cargo de outro Béroul. Ver DELBOUILLE, 1962, p. 419-435.

<sup>7</sup> A caridade está no centro do que é divino, portanto sagrado, apresentando-se como uma das propriedades da perfeição cristã. O segundo elemento está no valor vincular da caridade, posto que implica em uma relação de amor que une Deus e Cristo no seio da Trindade e também une Deus e os homens. Esse valor determinado pelo amor perfeito e gratuito de Deus é manifestado através da encarnação do Cristo e do dom continuado do Espírito Santo realizado pelo batismo, o que permite ao homem amar. No entanto, a *caritas* ultrapassa a mera reciprocidade do amor entre Deus e os homens. Um dos fundamentos da definição de caridade para os teólogos é conceber o amor de Deus inseparável do amor ao próximo. Visto que o amor do homem participa da divina caridade que é Deus, a caridade praticada pelo homem tem de ser gratuita e universal. No caso da adaptação feita no Tristão de Béroul, a relação entre o sobrinho do rei e a esposa deste (Tristão e Isolda) e o sentimento que a impulsiona, estão condicionados ao vínculo que o chefe do grupo (rei Marcos) mantém com as partes referentes. A relação entre eles só existe a partir do rei e pelo rei. O parente não deve amar por si mesmo, mas pelo senhor da parentela. Esse apontamento fundamental esclarece um sistema de relações e afetos que não é binário, mas circula entre os membros da parentela por intermédio de seu senhor e se encerra no mesmo. Dessa forma, o rei deveria ser o componente central da coesão do grupo, por ele deveriam passar todas as relações e a base moral que as sustentam.

<sup>8</sup> Em diversas passagens Isolda é aclamada fielmente pelo povo que a exalta como rainha e toma partido a seu favor, contra o rei e os barões: “Ah! Rainha nobre, honrada, em que terra terá mais agradável filha de rei que valha teu coração” (BÉROUL, 1999, vs. 835-837); “Toda a gente da cidade, Foram mais de quatro mil, Entre homens, mulheres e crianças; [...] Por Isolda demonstram grande alegria, Muitos sofrem para servi-la” (BÉROUL, 1999, vs. 2957-2966).

---

<sup>9</sup> “Rei, tu sabes bem do casamento com a filha do rei da Irlanda” (BÉROUL, 1999, vs. 2556-2557); “Ou reconduzirei a filha do rei à Irlanda, onde eu a peguei. Será rainha de seu país” (BÉROUL, 1999, vs. 2616-2618).

<sup>10</sup> O príncipe Jean (1340-1416) foi duque de Berry e do Auvergne e conde do Poitou. Filho de Jean, o Bom (1319-1364), irmão de Carlos V (1337-1380) e tio de Carlos VI (1368-1442), participou ativamente da vida política desses três reinados. Françoise Autrand escreveu uma biografia sobre Jean na qual desmonta a visão negativa em relação à vida pública do príncipe, mostrando como toda sua vida foi dedicada aos negócios da Coroa francesa. Ele foi um dos maiores mecenas de sua época, tendo sido o mandatário do *Romance de Melusina*. Para Autrand todas as obras de arte financiadas por Berry tinham estreita relação com suas idéias políticas que, segundo ela, visavam o estabelecimento do Estado Moderno na França (AUTRAND, 2000).

<sup>11</sup> Como lembra Amaury Chauou, Broadhurst afirma que a definição de patronagem passa necessariamente pela remuneração do escritor. Amaury, apesar de relativizar essa idéia, reconhece a importância do pagamento para definir a relação entre o mandatário e o autor do texto. Cf. CHAUOU, 2001.

Artigo recebido em 30/10/2013. Aprovado em 08/12/2013.