

O SIMBOLISMO DO CAVALEIRO ANDANTE ENTRE LITERATURA E HISTÓRIA

Ana Márcia Alves Siqueira*

RESUMO

A imagem do cavaleiro andante, herói guerreiro e paladino do amor, é uma das mais caras à literatura portuguesa desde sua formação. A partir deste pressuposto, este artigo objetiva discutir como essa figura altamente simbólica, trabalhada por diferentes autores ao longo da história literária portuguesa, funciona como um paradigma da identidade nacional, entrelaçando literatura e história. Assim, de Galaaz e Amadis de Gaula, passando pelo cavaleiro negro, de Alexandre Herculano, e o desencantamento deste herói, realizado por Antero de Quental, pretendemos discutir a condensação dos diferentes aspectos deste simbolismo retomados pelo romance Cavaleiro Andante (1983), de Almeida Faria, visto aqui como uma crítica aguda à dependência do imaginário português a este herói guerreiro de cariz salvacionista.

PALAVRAS-CHAVE: *Cavaleiro andante. História. Identidade nacional. Literatura.*

Se a História, no sentido restrito de “conhecimento do historiável” é o horizonte próprio onde melhor se apercebe o que é ou não é a realidade nacional, a mais sumária autópsia da nossa historiografia revela o irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos (Eduardo Lourenço).

A história de Portugal, isto é, da formação do reino português, está ligada à expansão religiosa e ao sentido salvacionista que orientou as cruzadas. A Reconquista, também chamada cruzada ibérica, ocasionou o casamento entre

* Professora da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP). Email: anaemar2003@yahoo.com.br.

D. Henrique de Borgonha e D. Teresa (1093), filha bastarda de Afonso VI de Leão, o que, por sua vez, possibilitou a separação do Condado Portucalense do reino de Leão, em 1140, por Afonso Henriques – filho do casal e primeiro rei português.

À figura de Afonso Henriques, como jovem rei guerreiro, abençoado pelo Cristo para a libertação do território do domínio muçulmano na Batalha de Ourique, na qual lutou contra cinco reinos mouros – Sevilha, Badajoz, Évora, Beja e Santarém – somam-se as influências culturais externas, na configuração da imagem do rei cavaleiro e guerreiro predestinado a dirigir o destino nacional em uma perspectiva messiânica. A esse primeiro mito que entrecruza história e criação imaginativa irão se justapor outros ligados à necessidade de afirmação de identidade e independência de um país pequeno e frágil, espremido entre os reinos vizinhos e o mar.

Sob a influência da Igreja medieval, que propunha o sonho de um império cristão hegemônico, Portugal cresce alimentando uma autoimagem coletiva de predestinação e grandeza, simbolizada pela figura do cavaleiro andante guerreiro capaz de dirigir o país para a realização desse grande projeto.

No contexto lusitano das guerras de reconquista, os membros da nobreza lutaram sob o comando régio, às vezes mediante remuneração e contando com a concorrência de outras categorias sociais, como prelados armados e vilões suficientemente ricos para possuírem cavalos e armas. Em decorrência, a assimilação entre a nobreza e a profissão de guerra ocorreu, em Portugal, com relativo atraso, por volta do século XIII. A partir deste período, a nobreza senhorial tornou-se mais receptiva aos ideais de cavalaria e moldou-se a eles.

Embora os avanços desta cavalaria tivessem um alcance restrito no plano social português, refletiram positivamente no plano do imaginário, isto é, dos aspectos ligados ao simbolismo coletivo, à cultura, às manifestações literárias, artísticas e criativas e, até mesmo, às manifestações doutrinárias. De modo semelhante ao que acontecia na França e em outros países europeus, a nobreza portuguesa expressou seus ideais de autonomia nacional por meio do florescimento de uma literatura laica, ligada aos modelos exteriores, mas com laivos peculiares da identidade local, cujos registros podem ser vistos nos cancionários portugueses coligidos entre os séculos XIII e XIV.

A palavra “cavalaria” apresenta definição difícil, tanto pela complexidade da evolução do termo no plano histórico quanto pela amplitude de ressonâncias

simbólicas. Poucos termos, como este, estão ligados ao poder evocativo rico em significados no imaginário medieval com ressonâncias em outras épocas. A partir desse cabedal, quando um jovem era considerado digno de ingressar na “ordem da cavalaria”, passava a ser mais que um guerreiro montado, mas uma espécie de figura simbólica ligada ao herói errante, defensor de mulheres desamparadas, de órfãos e da Igreja, conduzido por uma rígida ética de lealdade e justiça, mas também ligada à imagem do guerreiro cruzado imbuído da missão de libertar o túmulo de Cristo das mãos dos infiéis ou do aventureiro em busca de fama, riquezas e do amor de belas donzelas. Nenhuma destas imagens sozinhas é capaz de estabelecer, de modo completo, o retrato do cavaleiro tal como legado pelo medievo e por sua literatura.

É importante destacar, portanto, que embora o conceito de cavalaria seja uma criação do século XII, conformada por circunstâncias históricas precisas, estas sofreram concomitantemente a influência da literatura e de seu idealismo. A novela de cavalaria constitui um dos fatores concorrentes para a composição do “mito” do cavaleiro andante, possibilitando sua permanência para além do contexto que o criou.

De acordo com este pressuposto, o artigo objetiva discutir como o fascínio desse mito continuou presente na literatura portuguesa até a contemporaneidade, acompanhando a história do país e funcionando como uma projeção dos anseios, sonhos e angústias nacionais e também como uma espécie de paradigma para a identidade nacional, um símbolo fruto da especificidade da alma lusitana que entrelaça literatura e história.

No século XIII, Afonso III favoreceu o florescimento de uma produção cultural efervescente nos círculos aristocráticos, quando regressou da França, trazendo, juntamente com seus vassallos, os hábitos culturais nobiliárquicos de além Pirineus. Além da poesia trovadoresca, principal produção cultural das cortes aristocráticas, as novelas de cavalaria, as crônicas e a literatura moralista religiosa tornaram-se moda na corte. Na ausência de uma tradição épica autenticamente nacional, anterior ao século XIV, quando foi composto o *Amadis de Gaula*, a nobreza portuguesa buscou nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano os seus modelos de heroísmo.

As fontes empregadas para a propagação, em Portugal, dessas novelas de cavalaria estavam ligadas ao intuito de cristianização da matéria da Bretanha, que produziu modificações, tanto da forma quanto do conteúdo, nos temas e modelos de heroísmo retratados nas obras, refletindo o crescente envolvimento

da nobreza europeia com a gama de valores religiosos que a Igreja buscava difundir por toda a cristandade, desde o início do século XIII, em oposição aos ideais cortesões propalados pelas novelas produzidas no século XII, como as de Chrétien de Troyes.¹

A versão prosificada da *Demanda do Santo Graal*, trazida por Afonso III – tradução para o galego-português do texto da *Queste del Saint Graal* e seu apêndice, *La Mort de Artur* –, assim como outras aventuras do ciclo arturiano, foi muito bem aceita e popularizada pela nobreza no período. Tal popularidade firmou-se especialmente no período da Dinastia de Avis, quando, segundo informa Rita de Cássia M. Pereira (2007), esta novelística ocupava importante espaço nas bibliotecas e meios aristocráticos, influenciando, inclusive, a vida palaciana em seus costumes e criações culturais. Conforme esclarece Pereira (2007, p. 78),

No texto português, entrelaçado com outras formas de atuação cavaleiresca, o modelo heroico de Galaaz, exemplo de perfeição, tem o valor universal da justiça e busca de salvação como os mais importantes princípios orientadores de sua existência. A partir deste modelo, os mais importantes representantes da categoria social dos guerreiros – os reis – deveriam moldar o seu comportamento e os seus objetivos. Sobre as suas virtudes, suas atitudes e objetivos, muitos monarcas portugueses dos últimos séculos da Idade Média, com o decisivo contributo de seus biógrafos e cronistas, irão forjar modelos de comportamento e atuação monárquicos pautados por uma perspectiva messiânica e salvacionista.

A novelística arturiana foi utilizada como instrumento político em Portugal por Afonso III, ao retornar da França como regedor e defensor do reino, para depor seu irmão Sancho II, considerado pelo papado um rei fraco diante das revoltas da nobreza. A vitória de Afonso III na guerra civil, que se estendeu de 1245 a 1248, imprimiu ao novo monarca uma imagem positiva, ligada ao ideal de rei invencível representado por Artur. Assim, segundo afirma Zierer (2003, p. 5),

As crônicas escritas sobre Afonso III que circularam nos séculos XIV e XV (por exemplo, a *Crônica Geral de Espanha*, de 1344 e a *Crônica*, de 1419)

¹ Nessas novelas, as aventuras são empreendidas em busca da virtude guerreira e do merecimento do amor de uma dama; ou seja, sob o binômio heroísmo e amor, de acordo com a estética do amor cortês que fundamentou o ideal de cavalaria ao longo do séc. XII. As obras de Chrétien de Troyes são: *Érec et Énide* (cerca de 1170), *Clíges* (cerca de 1176), *Lancelote, o Cavaleiro da Carreta* (cerca de 1178-1181), *Ivain, o Cavaleiro do Leão* (cerca de 1178-1181) e o inacabado *Perceval ou le Conte du Graal* (cerca de 1182-1190).

mostram aquele monarca com atributos arturianos, como a habilidade guerreira, a capacidade de exercer bem a justiça e proporcionar a prosperidade ao reino português.

Juntamente com a imagem do rei justo e guerreiro salienta-se a imagem do modelo de cavaleiro perfeito, pautado por um ideal de busca religiosa, representado por Galaaz – o puro dos puros, escolhido por Deus e predestinado a alcançar o Graal para curar o Rei Pescador e levar a glória novamente ao reino decaído pelos pecados de todos.

Esta ideia de predestinação do cavaleiro modelar irá permanecer nas novelas de cavalaria portuguesas, nas quais o nascimento dos heróis é sempre precedido por vaticínios. Fato exemplificado na novela *Amadis de Gaula*, obra de autoria disputada entre portugueses e espanhóis, que revela ainda outro ingrediente somado a este mito do guerreiro predestinado a levar uma nação à glória: o amor.

A polêmica da nacionalidade deste cavaleiro nasceu a partir das palavras do editor da obra impressa e publicada em 1508:

Aquí comiença el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís [...] el qual fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo, y corregióle de los antiguos originales que estavan corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores (MONTALVO, 1987, p. 225).

Montalvo declarou que corrigiu e emendou os antigos originais, acrescentando, como se sabe, um quarto livro sobre o filho do cavaleiro – *Las Sergas de Esplandian* – mas, não esclarecendo quais foram suas fontes, deu origem a uma disputa que percorre séculos e ainda não se encerrou, embora estudos de Carolina Michaëlis (1995) e Rodrigues Lapa (1966) tenham reforçado a tese portuguesa:

Ficou demonstrada a autoria galego-portuguesa do romance e confirmada a notícia de que essa autoria pertencia aos Lobeiras. Não era difícil conciliar a referência de Zurara com a revelação do velho cancionero: João Lobeira, trovador da segunda metade de século XIII, da corte de D. Afonso III e D. Dinis, teria composto os dois livros, os mais interessantes, e Vasco de Lobeira, seu descendente, combatente de Aljubarrota, teria retomado o fio da novela do seu antecessor, e acrescentado, por volta de 1370, uma 3ª parte (LAPA, 1966, p. 253).

De qualquer modo, a despeito de os espanhóis rebaterem cada um dos argumentos portugueses, é certo que o aspecto sentimental exacerbado, de um amor fiel e dedicado, superior a todas as provas, casa perfeitamente bem com o lirismo português sintetizado, inicialmente, pela coita amorosa das cantigas trovadorescas. Afirmam Michaëlis (1995, p. XVI):

Foi o idealismo amoroso de Amadis que impressionou os Quinhentistas. Foi a admirável combinação, que há nele, de uma audácia e heroicidade, em perigos e guerras, e, na paz, de mesura discreta, suave melancolia e sentimentalidade meiga, qualidades que estavam em contraste abençoado com a bárbara rudeza dos costumes documentada em numerosas façanhas dos Livros de Linhagens. [...] Em Portugal acarinharam-no como cousa própria. Em Espanha, creio que influiu poderosamente na constituição de Português Namorado, aquele que de amor se mantém gabado, mas também às vezes ridicularizado.

O *Amadis* sofreu diversas reedições e continuações ao longo da época moderna. Aliás, na Península Ibérica, durante todo o século XVI, o gênero cavaleiresco floresceu e alcançou popularidade, denotada pelas várias edições que se estenderam até o século XVIII: *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell (1490, 1497, 1511); *A Crônica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros (1522, 1555, 1601, 1742); *O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (1567, 1786, 1867); *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes (1543), da qual várias continuações constituem o ciclo do *Palmeirim de Inglaterra – Terceira e Quarta Parte da Chronica de Palmeirim de Inglaterra na qual se tratam as grandes cavallerias de seu filho o príncipe D. Duardos Segundo*, de Diogo Fernandes (1587 e 1604), e a *Quinta e Sexta Parte de Palmeirim de Inglaterra, Chronica do famoso príncipe Clarisol de Bretanha, filho do príncipe D. Duardos de Bretanha*, de Baltasar Gonçalves Lobato (1602). Além destas também podemos citar quatorze cópias de continuações, provenientes de diversas bibliotecas portuguesas listadas por Massaud Moisés (1959), tais como a *Crônica de Primaleão*, a *Crônica de D. Duardos, I* e a *Crônica de D. Duardos, II*. Em suma, a quantidade de obras produzidas e traduzidas para outras línguas testemunha que estas atendiam a uma demanda correspondente à sensibilidade dos leitores do período.

Consideramos que as conquistas de além-mar constituem uma das motivações para que o século XVI seja nomeado a “época de ouro” das novelas

de cavalaria lusas, especialmente porque revelam o aspecto dual característico da Renascença portuguesa: valorização do espírito greco-latino e ebulição de uma épica fortemente arraigada nas tradições do passado luso e inspirada nas grandes empresas que se tinha em mira. Segundo essa concepção, cada navegador sentia-se e imaginava-se um cavaleiro, desbravador dos mares, imbuído da missão de levar a lei e a religião cristã às novas terras conquistadas, bem como os costumes cortesões de honra e serviço fiel à amada distante.

Segundo Lourenço (1999, p. 123), foi “a partir da encenação do imaginário da sociedade dos fins do século XV e dos começos do século XVI que se organizou a leitura épica da realidade nacional que conduzirá a *Os Lusíadas*”. As novelas de cavalaria que tratam da origem mítica dos heróis portugueses, como a *Crônica do Imperador Clarimundo*, revelam um propósito de justificar a predestinação de Portugal ao Império.

Com efeito, o apogeu do imaginário² épico-mítico de predestinação ligado ao simbolismo cavaleiresco se fortaleceu ao longo do período expansionista de conquista de território e almas para o cristianismo. Ao fundamentar as proezas passadas com as maravilhas do presente, essas novelas de cavalaria quinhentistas operam a circularidade entre as aventuras vividas nas criações literárias e a aventura real e histórica, vivida pelos portugueses nas navegações.

Os conquistadores e navegadores eram relacionados aos cavaleiros andantes que defendiam seus territórios conduzidos pela sagrada missão de levar a fé cristã a todo o mundo, tendo em vista que a conquista dos novos territórios, embora visasse a objetivos mercantis e políticos, tinha como justificativa maior a expansão do catolicismo. A ideia de tempo aí implícita não é a da cronologia, mas a de estruturas que evoluem muito lentamente na longa duração da mentalidade.³

Esse imaginário épico-mítico apresenta dois momentos fundamentais: a gesta mítica em torno de Afonso Henriques e a gesta novelesca dos descobrimentos que alimentou a alma portuguesa na enganadora euforia das descobertas de novos domínios e a impediu de ver o perigo de crer, sem restrições, na permanência do gigantismo e da glória. Perigo tragicamente

² O imaginário, segundo Franco Júnior (2003, p. 95-96), é um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos da mentalidade, substrato psicológico de longuíssima duração.

³ Franco Júnior (2003, p. 94) explica a mentalidade como um conjunto de comportamentos espontâneos, de heranças profundamente enraizadas, de sentimentos e formas de pensamentos comuns; é a instância que constitui os indivíduos de uma sociedade em sua coletividade.

confirmado em Alcácer-Quibir com a derrota e o desaparecimento de D. Sebastião, o rei cavaleiro em desacordo com seu tempo.

Conforme esclarece Eduardo Lourenço (1988), essa autoimagem de predestinação não acompanhou as mudanças histórico-sociais por que passou Portugal e toda a Europa; pelo contrário, ao longo dos séculos, principalmente após o declínio vivido com a morte de D. Sebastião e a perda da independência, no final do século XVI, ela resultou em uma cisão entre o real e o imaginário, visto como uma mortalha que paralisa o povo à espera, impedindo-o de seguir em frente.

Este estado de letargia e espera teve início com o sebastianismo, a crença na volta do rei cavaleiro que retornaria para levar novamente o país à glória. Desde então, emerge no imaginário português, ora sob os laivos de uma esperança visionária, ora sob uma nuvem pesada de pessimismo, a retomada literária da figura do cavaleiro andante, síntese da identidade portuguesa.

Para Le Goff (1994), não há fantasia fora da historicidade, uma vez que não existem símbolos, mas simbolismo. Cada momento histórico dá ao símbolo, arquétipo ou modelo uma determinada interpretação. No texto literário, essa figurativização simbólica torna-se polissêmica, porque é somatória de uma série de realidades, das quais cabe analisar o sentido.

A propósito, é a partir do aspecto guerreiro sentimental, do cavaleiro “Português Namorado”, mencionado por Michaëlis, que Affonso Lopes Vieira começa a sua versão, intitulada *Romance de Amadis*, de 1922, inspirado nos ideais de resgate da tradição nacional defendidos pelo neogarrettismo e pelo saudosismo. Segundo explica Márcio Muniz (2006, p. 82),

Afonso Lopes Vieira recolheu dessas duas correntes ideais e métodos. Não ligado explicitamente a nenhum dos dois movimentos, pode-se encontrar em sua obra poética, narrativa, ou mesmo, em sua obra crítica, elementos que o perfilariam com neogarrettistas e saudosistas. Apesar disso, o que anima a reconstituição do *Amadis de Gaula* medieval é um nacionalismo que se alinha com os ideais neogarrettistas, ou seja, os de recuperação e volta a um passado glorioso em que se pode encontrar a pura e verdadeira expressão da alma portuguesa. Daí, a crença expressa por Vieira de que ele reconstruiu o *Amadis* conforme o trovador português ditou; que nas páginas de seu romance estão o heroísmo e o amor característico de seu povo.

A beleza e a poeticidade do texto de Vieira começam por destacar a imagem do cavaleiro guerreiro e amoroso – do paladino do amor como símbolo da alma nacional:

Senhores, ouvide o Romance de Amadis, o Namorado. Escreveu-o um velho trovador português, mas depois um castelhano, trocando-lhe a língua e o jeito, da terra lusa o levou. Porém as mais nobres mentes de Espanha já por nosso o dão.

Em Portugal tem a segunda pátria o espírito heroico e amoroso da Távola Redonda. E o conto é de amor fino e fiel, de português amor, rendido como ele é só.

Ao começar o Romance, invoco a memória do cavaleiro-poeta que o compôs, para que me alumie. Invoco a alma do Portugal que aprendeu com Amadis a ser gentil e forte e prezar a flor da Honra.

E vós que amais com amor heroico e fiel, que amais o amor, ouvide a história como eu a senti (VIEIRA, 1995, p. 1).

Buscando privilegiar em sua narrativa os caracteres nacionais definidores da alma portuguesa, Affonso Lopes Vieira suprime grande parte das aventuras bélicas de Amadis, atentando mais para o percurso de conquistas guerreiras como meio de merecimento do galardão: o amor de Oriana, a sem par. Dessa forma, os três livros que constituíam a obra medieval são reduzidos a pouco mais de 139 páginas de puro lirismo, como o demonstram o trecho a seguir:

Saudoso de Miraflores, desgostoso da corte, e não, como todos cuidavam, por desejo de andar terras estranhas e ver várias gentes e leis, foi Amadis correr as sete partidas do mundo.

– Amiga adorada – dissera ele a Oriana, falando a furto com ela uma última vez –, pois el-rei assim o quere, assim me convém fazê-lo e vou-me para que a glória, que por ti só ganhei, se não perca com minha honra. Amiga, como sou mais teu que meu, não me mandes ficar, inda que eu morra de dizer-te adeus!

– Amigo – respondera-lhe Oriana, a quem o coração também se partia –, a mim era, e não a el-rei, meu pai, que tu servias. Mas pois da tua honra me falas – até um dia e até sempre! (VIEIRA, 1995, p. 112).

Quase um século antes de surgir o neogarrettismo e o saudosismo, no início do século XIX, o interesse pelas origens nacionais e pelas tradições medievais esteve presente na produção de acadêmicos, escritores e intelectuais europeus. Na esteira da visão herderiana – de que a língua, os costumes, as lendas e contos constituem os registros da nacionalidade, seus alicerces, e por isso, de que a autêntica cultura nacional só pode ser alcançada por meio das tradições, da perscrutação das sensibilidades definidoras da alma nacional

–, coube aos historiadores, escritores e estudiosos preocuparem-se com a identidade, os sentidos e os significados possíveis de suas nações no contexto ocidental (cf. NUNES, 2002).

Alexandre Herculano, assim como Almeida Garrett, defendeu esta concepção de nacionalidade, e tanto seu trabalho de historiador quanto a sua produção literária salientam a intenção constante de buscar delinear a combinação entre a existência da nação e sua essência “consustanciada na alma nacional e revelada na cultura popular, nos monumentos, nos costumes, na memória, enfim, na História” (CATROGA, 1998, p. 46).

No artigo “Poesia: imitação, belo, unidade”, considerado um manifesto romântico de Portugal, Herculano (1909) defende que a arte constituída por elementos naturais à cultura do povo – seus símbolos e identidade –, porém realizada pela individualidade do artista, toma uma dimensão metafísica, elevando e aperfeiçoando a Nação. Assim, o leitor, ao apreciar essa obra e refletir sobre seu sentido, leva consigo, mesclados à sua interioridade, os símbolos que formam sua identidade. E conclui este raciocínio reafirmando seu intuito nacionalista como escritor romântico:

Diremos somente que somos românticos, querendo que os portugueses voltem a uma literatura sua, sem contudo deixar de admirar os monumentos da grega e da romana: que amem a pátria mesmo em poesia: que aproveitem os nossos tempos históricos, os quais o Cristianismo com sua doçura, e com seu entusiasmo e o caráter generoso e valente desses homens livres do norte, que esmagaram o império vil de Constantino, tornaram mais belos que o dos antigos [...] que os substituam por nossa mitologia nacional na poesia narrativa; e pela religião, e pela filosofia e pela moral na lírica. Isto queremos nós e neste sentido somos românticos (HERCULANO, 1909, p. 21).

Além da definição do ofício do artista, de sua responsabilidade de trabalhar a Arte a partir dos elementos culturais da própria nacionalidade, as palavras do autor revelam as pretensões didáticas da proposta de buscar revelar ao povo a grandeza de sua cultura e história. O talento do escritor traz à luz seu passado esquecido devido ao tempo e às influências estrangeiras. Era necessário reavivar o espírito português, reafirmando sua independência a partir de seus heróis e de sua história.

Dessa forma, o mesmo modelo do cavaleiro guerreiro e paladino do amor, fiel e constante, foi utilizado por Alexandre Herculano, na primeira

metade do século XIX, para a construção da figura do herói nacional no romance histórico *Eurico, o presbítero*. Embora a obra seja conhecida por marcar uma postura de crítica ao celibato clerical por parte do autor, seu protagonista, Eurico, encarna o ideal do cavaleiro perfeito – herói guerreiro e amante fiel – que vence as batalhas contra o inimigo e conduz a pátria, isto é, o que restou de seu povo, ao refúgio das terras montanhosas no norte da península. Condizente com o idealismo romântico nacionalista, a personagem de Herculano é o cavaleiro negro, herói oculto que coloca os valores nacionais e religiosos acima de sua felicidade individual.

Este romance se constrói a partir da dialética do real com a ficção, do jogo entre a veracidade e o verossímil. O fato histórico está aliado às possibilidades e às potencialidades dos acontecimentos. Herculano experimenta e se arrisca nos limites das atividades de historiador e de escritor, parecendo jogar com o claro e escuro dos fatos e especulações da narrativa – consistindo o claro nos limites do fato, preenchidos pelas limitações do tempo e da reconstrução histórica efetuada pela linguagem objetiva, enquanto o escuro, os vazios dos eventos, é o espaço privilegiado para as especulações poéticas e criações eivadas de possibilidades de ação desenvolvidas em linguagem literária.

A essência do romance histórico proposto por Herculano não tem como escopo a absoluta fidelidade ao período retratado, mas objetiva reconstruir de forma poética os meios sociais e humanos que possibilitaram aos homens pensar e agir de uma forma específica em sua realidade histórica. A descrição de paisagens e espaços, de casas, vestimentas, costumes e atitudes, enfim, de todos esses elementos, formam índices constituintes de uma imagem física do ambiente remontado; porém, seu valor está na ambientação dos espíritos para o esclarecimento dos conceitos formados além da superficialidade. Seu interesse está na tentativa de transpor para o presente a sensibilidade e os modos como os indivíduos do passado percebiam sua realidade e, indo além, reconfigurar a força de sentido dos simbolismos pretéritos para sua efetivação ou inspiração para a ação no presente.

Com efeito, Eurico representa o herói que o país necessitava naquela ocasião: mais dedicado à causa nacional que à vida pessoal, embora, como cavaleiro fiel ao amor, ele tudo tenha arriscado para salvar a amada, prisioneira do chefe árabe:

Mas já a este tempo o cavaleiro se afastava do lugar daquela cena medonha. As palavras – “liberdade e Pelágio!” – proferidas por ele, tinham calado como um bálsamo de vida no coração de Hermengarda. O desconhecido, tomando-a nos braços, atravessou ligeiro para o lado do arraial onde estanceavam os godos. Outro cavaleiro lhe tinha de rédea dois ginetes. Hermengarda, a quem o perigo e a esperança haviam restituído toda a natural energia, não hesitou em acompanhar o seu audaz e misterioso salvador. Seguindo os caminhos tortuosos e incertos que as tendas do imenso arraial formavam e guiando-se pela lua, que principiava a sair detrás dos outeiros, os três fugitivos encaminharam-se para o lado do campo além do qual as montanhas, lá ao longe, refletiam já o luar das cumeadas cobertas de neve (HERCULANO, 1972, p. 269).

Não obstante esse enfoque sentimental, na finalização do romance, o narrador destaca o exemplo de resistência do cavaleiro como o sopro alentador da luta entre cristãos e mouros, estendida até estes últimos serem expulsos da Península. O sacrifício do herói rendera frutos e se firmara como um exemplo a ser seguido:

Os que têm lido a história daquela época sabem que a batalha de Cangas de Onis foi o primeiro elo dessa cadeia de combates que, prolongando-se através de quase oito séculos, fez recuar o Alcorão para as praias de África e restituir ao evangelho esta boa terra de Espanha, terra, mais que nenhuma, de mártires. Na batalha de junto do Auseba foram vingados os valentes que pereceram nas margens do Críssus; porque mais de vinte mil sarracenos viram pela última vez a luz do sol naquelas tristes solidões (HERCULANO, 1972, p. 274).

De modo contrário ao idealismo romântico, retomado pelo neogarrettismo, mas com o mesmo intuito de transformação nacional, a geração de escritores pós-Revolução dos Cravos irá se empenhar em discutir os mitos pátrios frente à necessidade de se repensar a autoimagem do país após décadas de paralisação e comodismo impostas pelo salazarismo. Desse objetivo nasceu uma literatura agudamente crítica, dedicada à revisão demolidora dos mitos entranhados no inconsciente coletivo português que acabaram por sufocar o dinamismo histórico do país. Isto porque a literatura, ao longo da história portuguesa, firmou-se como o espaço eleito de transformação e projeção de um povo, considerado “mitogênico por excelência” (JACOTO, 2005, p. 2), devido ao espaço e tempo rarefeitos, espalhados pela necessidade fantasista em

um sonho de grandeza que, pós quinhentos, resultou na cisão entre o real e o imaginário citada anteriormente.

Para cada um dos escritores desta geração, tais como Lídia Jorge, José Saramago, José Cardoso Pires, Almeida Faria, a Revolução dos Cravos propiciou um momento de reflexão e de exploração catártica de uma mitologia de grandeza desacreditada, que havia comprometido o dinamismo da história e da identidade do país. Cada um destes escritores revisitou, de modo crítico, livre e particular, os mitos mais significativos e paralisantes da vida coletiva portuguesa. Destaca Jacoto, (2005, p. 12):

Uma vez superada a militância ideológica, a Revolução dos Cravos tornou-se água divisória entre a vivência recalcada de um passado mítico e um olhar realista sobre a materialidade insofismável de um presente sem sonhos de grandeza: um Portugal sem riquezas nem redentores dentre os retornados das guerras coloniais; um país-resquício de um sonho malgrado de grandeza, reinstalado nos limites de sua terra, economia e moral apoucadas.

Dentro deste contexto destaca-se a *Tetralogia* de Almeida Faria, obra mais extensa composta por quatro romances que, por meio de cartas, fragmentos de diários, pequenos relatos e sonhos, constroem um panorama da situação do país no momento da Revolução, metaforizada na dissolução e decadência de uma família da região de Montemínimo. As angústias, os anseios, os planos, a insegurança existencial e até um certo saudosismo do salazarismo, vivenciados pelo povo português – assim como pelas personagens do romance –, são representados nos romances *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980) e *Cavaleiro Andante* (1983). Juntam-se a esses aspectos os questionamentos sobre a identidade nacional e a dificuldade de Portugal integrar-se socioeconômica e culturalmente à Europa.

Cavaleiro Andante, último dos romances da Tetralogia, constitui-se em uma aguda releitura da história portuguesa a partir do mito do cavaleiro andante e do sebastianismo: o simbolismo da busca errática e o da espera do rei cavaleiro salvador da pátria se imiscuem nessa narrativa projetando um fundo mítico sustentador das expectativas dos filhos da família-pátria fragmentada que, desejosos de heroísmo, chocam-se com a realidade pequena. Mote definidor do romance, este choque é salientado de modo contundente por suas epígrafes:

O cavaleiro andante que quer defender a viúva e o órfão tem hoje lugar: são agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo que tomaram o lugar dos objectivos quiméricos perseguidos pelos cavaleiros (Hegel).
 Sonho que sou um cavaleiro andante.
 Por desertos, por sóis, por noite escura,
 Paladino do amor, busco anelante
 O palácio encantado da Ventura! (Antero de Quental)
 (FARIA, 1987, p. 5).

Segundo explica Jacoto (2005), assim ordenadas, as epígrafes parecem estabelecer uma relação sintagmática de concessão, entre si, como se exprimissem: “apesar de A, constata-se B”. Ou seja, embora não haja mais lugar para o cavaleiro andante na sociedade moderna, porque agora esta função é exercida pelas instituições burocráticas, legalmente delimitadas, esta obra “expõe a persistência do mito cavaleiresco como sonho de duas personagens – um sonho que se pode dizer compensatório do indivíduo rebaixado e impotente diante das afrontas de toda ordem” (JACOTO, 2005, p. 130).

Entretanto, consideramos que esta proposição de uma relação sintagmática de concessão apenas adia a constatação de que essa visão desiludida da realidade, contrária ao mito cavaleiresco, já estava presente no poema de Antero de Quental. Talvez para não antecipar a coincidência de sua concepção de mundo ser também realista e desencantada, Almeida Faria omitiu as três estrofes seguintes do soneto “Palácio da Ventura”, elucidativas da insensatez e do sofrimento provocados por esta busca ilusória de grandeza arraigada na alma portuguesa:

Mas já desmaio, exausto e vacilante,
 Quebrada a espada já, rota a armadura...
 E eis que súbito o avisto, fulgurante
 Na sua pompa e aérea formosura!

Com grandes golpes bato à porta e brado:
 Eu sou o Vagabundo, o Deserdado...
 Abri-vos, portas d’ouro, ante meus ais!

Abrem-se as portas d’ouro, com fragor...
 Mas dentro encontro só, cheio de dor,
 Silêncio e escuridão – e nada mais!
 (QUENTAL, 1991, p. 168)

A visão desiludida e lúcida de Quental revela que o percurso a ser realizado é muito superior à vontade ou possibilidade de realização deste cavaleiro andante. O herói sem idealizações do final do século XIX é um sujeito humanizado, frágil – ele é o “vagabundo, o deserdado” – desprovido da proteção divina, em errância, e, assim como Portugal após o século XVI, só tem vivido na busca “anelante”, isto é, circular, que só faz errar em busca da glória perdida e nunca encontrada.

A perda dos territórios africanos para os ingleses, confirmada no Ultimato inglês de 1890, destaca novamente o entrecruzamento, no poema – publicado em 1886, somente quatro anos antes do acontecimento – entre a história e a literatura. A sensibilidade visionária do poeta remete à afirmação de Paul Ricoeur, segundo a qual “pode-se dizer que a ficção [criação] é quase história, tanto quanto a história e quase fictícia” (RICOEUR, 2010, p. 325). A partir da concepção de que uma das funções da criação literária é sugerir possibilidades não realizadas na história, de inspirar, analisar e sentir sob uma perspectiva libertadora, o poema de Quental sugere a necessidade de se repensar essa autoimagem lusa.

Do mesmo modo, no romance de Almeida Faria, a interlocução entre história e literatura desmistifica criticamente a crença de que Portugal poderia se tornar o Quinto Império e, ao mesmo tempo, denuncia a busca absurda de uma saída salvacionista a despeito dos males advindos deste escapismo. Nesse sentido, o texto propõe a fusão dos dois mitos, como síntese da alma coletiva portuguesa, incapaz de aventar outra perspectiva para a nação:

Em plena era revolucionária surgem crenças e fé de desespero, em plena Lisboa a estátua de Sousa Martins, espécie de Cristo médico, orador, filantropo, patriota do século passado aparece carregada de flores, velas, retratos, pernas e braços e peitos de cera em pedidos e pagamentos de promessas [...]. Será que se vão enfim realizar-se as profecias do Bandarra, que prometeu um Quinto Império a quem perdeu o seu? Será que um rei amado porque louco, incompetente e morto, em breve retornará, não para de novo nos lançar em perdas batalhas, mas para nos salvar de todas as desgraças e ameaças de maiores males? Será que o Alumiado trará consigo o abre-te-sésamo da fortuna e progresso, ou por nossos pecados é preciso partir à procura da chave que abrirá a cave onde se esconde e não se encontra o Graal? (FARIA, 1987, p. 8-9).

Significativamente, o romance coaduna com o comentário de Lourenço (1988) sobre a ditadura salazarista ter funcionado para a grande maioria do povo português como um refúgio, ocasionando esse sentimento de desamparo e busca insana de consolo no mito salvacionista:

Os portugueses estiveram ausentes de si mesmos, como ausentes estiveram, mas na maioria “felizes” com essa ausência, durante as quatro décadas do que uma grande minoria chamava “fascismo” mas que era para um povo de longa tradição de passividade cívica apenas o “governo legal” da Nação (LOURENÇO, 1988, p. 44).

Obedecendo a esse escapismo de heroísmo cavaleiresco e procurando resolver os problemas financeiros da família, André e João Carlos, os filhos mais velhos, partem em errância sem solução, que os afasta das mulheres amadas. André, o primogênito, decide buscar emprego em São Paulo na esperança de fazer fortuna e poder juntar-se à namorada Sónia, em Luanda:

Parto na madrugada de 24, está decidido. Tudo preparado para a travessia que um Cabral levou a cabo pela primeira vez de barco [...] Descobertas as Índias de oriente e ocidente, que nos resta? Navegar navegámos. Graças às navegações nascestes a milhas de mim, milhas que não são só geografia, e tenho de procurar-te nos descaminhos do mar. Em sonhos continuo a nadar, o mar nunca mais acaba, a noite custa a dissipar. Quando julgo estar a chegar, percebo que me enganei, que te perdi na neblina, que nenhum rádio ou radar, nenhum raio de cobalto me poderá salvar. Aqui acabo a carta, antes que os maus pensamentos tomem conta da caneta e tragam maus presságios de viagem. Serei ainda e sempre o teu marinheiro aéreo, o teu cavaleiro do mar, o teu vagante sem casa onde ficar (FARIA, 1987, p. 56).

A demanda de André, porém, não alcança o galardão almejado; o Graal perdido não pode ser reencontrado na aridez do mundo sem encanto e fé da cultura ocidental capitalista, a despeito de ter procurado a cura no sincretismo das religiões afro-brasileiras. Ele parte, então, para Luanda já doente. Sua agonia e morte junto à amada sugere a necessidade de abandono do sonho transatlântico de grandeza sobre o qual se projetara, por séculos, a busca heroica de Portugal. O modo como se despede da mãe em sua última carta denota essa necessidade:

Para ti o muito amor do teu cavaleiro andante, como me alcunhavas por andar sempre fora de casa. Tanto andei que desandei, até que tresandei. Os que adoram a vida hão de perdê-la, os que a odeiam terão a vida eterna? Não lembro bem. A minha memória cada dia está pior, um dia me abandonará definitivamente: as cartas que escrevo são posfácios de si mesmas. Quero acabar e não sou capaz. Custa acabar; quem disse que o começo é difícil? Para mim o fim custa mais (FARIA, 1987, p. 102).

Embora essa postura sonhadora e saudosista de cavaleiro andante custe a acabar, a morte de André encerra a possibilidade de permanência do mito, indicando que o *quadrívio*,⁴ nome dado ao ciclo de aprendizagem da época medieval e título do capítulo inicial da obra em que se faz a apresentação de José Carlos, deve ser uma desaprendizagem do mito para buscar um novo caminho de conquista dentro dos estreitos limites de um Portugal redimensionado.

Não é um caminho fácil de ser trilhado; os hábitos e costumes arraigados não se apagam rapidamente, por isso a errância de José Carlos constitui-se uma lenta busca de um novo caminho, dessa vez possível porque mais fundamentada no presente, já que, na função de comissário de bordo, ele pode viajar e suprir sua ânsia de andança e conhecimento de outras paisagens, enquanto tenta compreender as mudanças ocasionadas pela Revolução dos Cravos:

A demanda do sonho milenário traz em si o melhor das revoluções, busca de futuro futurante ou futurível, diziam os antigos. E se esse futuro não existir, resta a paisagem variada, inédito espetáculo: a classe dirigente de outrora substituída por gente nova (FARIA, 1987, p. 47).

A consciência do difícil percurso se manifesta em forma de carta enviada à amada:

Falta muito ainda, se é que chega, o dia em que seremos nós mesmos, sem saudades do estúpido passado nem receio de arriscar no diferente. Por enquanto imitamos mal, e dói este espetáculo. Entretanto, eu sacrifiquei o presente ao que os filósofos chamam “administração racional da temporalidade” (FARIA, 1987, p. 69).

Não obstante as angústias e dúvidas, há também uma esperança de reencontro e recomeço: “Hei-de sobreviver a este rito de passagem, e conto contigo ao fim da viagem” (FARIA, 1987, p. 69).

⁴ As matérias ensinadas nas escolas medievais eram representadas pelas chamadas artes liberais, divididas em *trívio* (gramática, retórica, dialética) e *quadrívio* (aritmética, geometria, astronomia, música).

E é sob esta perspectiva que o rapaz entrega-se às novas possibilidades:

Termino constrangido pela hora da partida. Deitar ao mar os passados cuidados, os presentes receios, e não pensar senão no dom de viver. Tentarei. Olho o horizonte sem fim das ilhas desconhecidas, algumas espelho das que lhes ficam em frente, como nos canais de Veneza mas em tamanho atlântico (FARIA, 1987, p. 145-146).

Assim como sugere o excerto acima, sobre as expectativas de José Carlos, metaforizadas nas ilhas desconhecidas e no vasto horizonte, o retorno de Marta para junto dele pode ser lido como essa esperança de conciliação entre o sonho e a realidade na identidade portuguesa, segundo conota a carta da personagem ao se referir à palavra ilha como metaforização do sonho possível:

Fiquei olhando o mar que nos aproxima e afasta com suas marés altas, marés baixas, revoluções, contra-revoluções, agitação e paz, combates dos contrários. O presente é um deus potente, disse o Goethe pela boca de Tasso. A força do presente me faz retornar, mas para de novo viajar, contigo ou sem ti. Ainda me falta encontrar a ilha dos imortais (FARIA, 1987, p. 190).

Encerrada a mitologia colonial e colonialista, Portugal deve reformular um novo caminho, uma nova autoimagem que possa direcionar a nação a encontrar um projeto histórico-político, dimensionado nos limites territoriais de um povo carente de mudanças. Desde Pessoa, o contexto parece assinalar para a grandiosidade de uma literatura *sui generis*, realizada por vários escritores modernos e contemporâneos, de qualidade suficiente para despertar o reconhecimento no contexto mundial.

THE SYMBOLISM OF THE ERRANT KNIGHT BETWEEN LITERATURE AND HISTORY

ABSTRACT

The image of the errant knight, warrior hero and paladin of love, is one of the most important in the Portuguese literature since its formation. Following this premise, this article aims to discuss how this highly symbolic figure, crafted by different authors throughout the Portuguese literary history works as a paradigm of national identity, linking history and literature. Thus, from Galahad and Amadis of Gaul, passing the black knight by Alexandre Herculano,

and the disenchantment of this hero performed by Antero de Quental, we intend to discuss the condensation of different aspects of this symbolism recaptured in the romance Cavaleiro Andante (Errant Knight) (1983), by Faria de Almeida. This is seen here as a sharp criticism to the dependence of the Portuguese imaginary warrior hero of Salvationist nature.

KEY-WORDS: *Errant knight. History. Literature. National identity.*

REFERÊNCIAS

CATROGA, F. Alexandre Herculano e o historicismo romântico. In: TORRALBA, L. R.; MENDES, J. M. A.; CATROGA, F. **História da história em Portugal – séculos XIX-XX**. v. 1. Lisboa: Temas & Debates, 1998. p. 45-98

FARIA, A. **Cavaleiro andante**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

FRANCO JÚNIOR, H. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. **Signum**, n. 5, p. 73-116, 2003.

HERCULANO, A. Poesia: imitação, belo, unidade. In: _____. **Opúsculos**. Tomo IX. Lisboa: Bertrand, 1909.

_____. **Eurico, o presbítero**. 5. ed. Lisboa: Bertrand, 1972.

JACOTO, L. **Da saga à andança solitária**. São Caetano do Sul: Yendis, 2005.

LAPA, M. R. **Lições de literatura portuguesa: época medieval**. 6. ed. Coimbra: Coimbra, 1966.

LE GOFF, J. **O imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.

LOURENÇO, E. Psicanálise mítica do destino português. In: _____. **O labirinto da saudade**. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

_____. Clarimundo: simbologia imperial e saudade. In: _____. **Portugal como destino seguido de mitologia da saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999.

MICHAËLIS, C. Prefácio. In: VIEIRA, A. L. **O romance de Amadis**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MONTALVO, G. R. **Amadís de Gaula**. Ed. de J. M. Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1987. 2v.

- MOISÉS, M. A novela de cavalaria portuguesa: achega bibliográfica. **Revista de História**, n. 29, 1959.
- MUNIZ, M. R. C. A modernidade de um passadista. Leitura d'O *Romance de Amadis*, de Afonso Lopes Viera. **Légua & Meia**, v. 1, n. 4, p. 70-90, 2006.
- NUNES, B. A visa romântica. In: GINZBURG, J. **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 59-60
- PEREIRA, R. de C. M. Arthur, Galaz e os cavaleiros do Graal: modelos monárquicos de soberania em Portugal nos séculos XII e XIII. **Brathair**, n. 7 (2), p. 50-79, 2007.
- QUENTAL, A. de. **Antologia**. Introdução e Organização de L. Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- VIEIRA, A. L. **O romance de Amadis**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ZIERER, A. Artur como modelo régio nas fontes ibéricas medievais (parte 1): *A Demanda do Santo Graal*. **Brathair**, n. 3 (2), p. 44-61, 2003.