



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Caroline Moreira Reis

Os cavaleiros imaginários de Terry Gilliam.

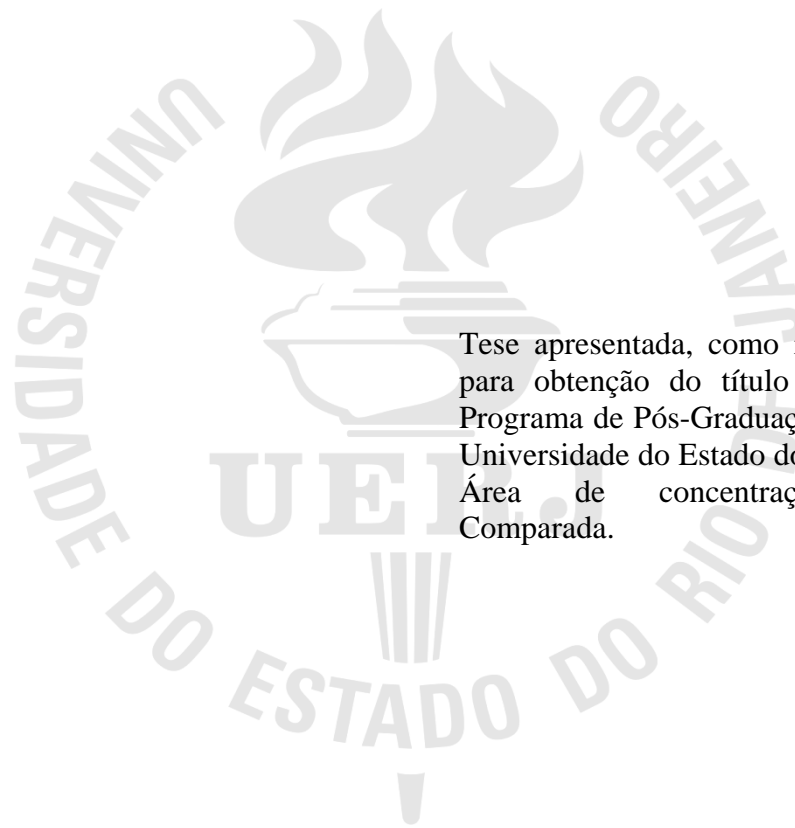
**Uma análise da transição da figura do cavaleiro medieval
da Literatura para o Cinema**

Rio de Janeiro

2014

Caroline Moreira Reis

**Os cavaleiros imaginários de Terry Gilliam.
Uma análise da transição da figura do cavaleiro medieval
da Literatura para o Cinema**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra Maria do Amparo Tavares Maleval

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R375	<p>Reis, Caroline Moreira.</p> <p>Os cavaleiros imaginários de Terry Gilliam: uma análise da transição da figura do cavaleiro medieval da literatura para o cinema / Caroline Moreira Reis. – 2014. 150 f.: il.</p> <p>Orientadora: Maria do Amparo Tavares Maleval. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Gilliam, Terry - Crítica e interpretação - Teses. 2. Arquétipos na literatura – Teses. 3. Cavaleiros e cavalaria na literatura - Teses. 4. Intertextualidade – Teses. 5. Cinema e literatura – Teses. I. Maleval, Maria do Amparo Tavares. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 82:791.43</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Caroline Moreia Reis

**Os cavaleiros imaginários de Terry Gilliam.
Uma análise da transição da figura do cavaleiro medieval
da Literatura para o Cinema**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração Literatura Comparada.

Aprovada em 31 de março de 2014

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Maria Cristina Batalha
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Iremar Maciel de Brito
Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Leila Rodrigues da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Álvaro Alfredo Bragança Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Ao meu cavaleiro do passado, Adelino Nascimento, e meu cavaleiro do futuro, Fernando Moreira Reis.

AGRADECIMENTOS

À minha amiga Danúbia Tupinambá Pimentel, a maior incentivadora deste trabalho.

À minha querida mãe que me acolheu de volta para que eu pudesse trabalhar em paz.

A Fernando Fragas e Arnon Duarte por carinho, colo, aula de inglês e *comfort food* para que eu realizasse a prova de seleção para o Doutorado.

Às amigas Fabiana dos Anjos e Mei Cândido, que me ajudaram na época da seleção para entrar no Doutorado.

Aos meus “Brunos”, Bahia e Ferrari, por todo apoio e carinho que me deram até aqui.

Ao meu querido padraсто Edizio Nolasco por todo apoio que me deu nesse período.

À minha tia Carlésia Azevedo pela revisão do Resúmen.

Aos meus amigos eternos Jenif Braga, Robério Silva e Alexandre Telles, por acreditarem.

Às minhas chefes-amigas Eliete Carneiro, Elisângela Muniz, Adriana Ozório e Lia Martins por compreenderem minhas ausências e me apoiarem muito.

Às minhas queridas amigas do Colégio Jeannette Mannarino, Elianai Pedro, Vanderluci Cruz e Simone Valdetaro que me incentivaram muito nos últimos meses.

Aos professores Doutores Álvaro Bragança e Maria Cristina Batalha por tão gentilmente terem lido meu trabalho e participado de minha Qualificação.

Àqueles que são meus maiores incentivos na vida, meus alunos/orientandos/colaboradores/filhos/amigos Aline Gomes Ramos, José Francisco Silva e Dayanne Zerlotine.

Àquela que sempre me ajudou a realizar meus sonhos: Maria do Amparo Tavares Maleval.

Aos muitos amigos que colaboraram e sentiram a minha ausência durante a realização deste trabalho.

This is nothing to do with us here.
Somewhere in this world, right now, someone else is telling a story. A different story. A
saga, a romance, a tale of unforeseen death, it doesn't matter.
It's sustaining the universe.
That's why we're still here.
You can't stop stories to being told.

Doctor Parnassus

RESUMO

REIS, Caroline Moreira. *Os cavaleiros imaginários de Terry Gilliam: uma análise da transição da figura do cavaleiro medieval da literatura para o cinema*. 2014 150 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

As narrativas em torno da busca do Graal tiveram origem no século XI e foram de grande importância para fixar a imagem de um personagem típico da sociedade medieval, o cavaleiro, como um novo modelo heroico. Nesse sentido, os cavaleiros que encontraram o Graal nessas narrativas, especialmente no ciclo literário conhecido como Matéria da Bretanha, representam a configuração máxima desse paradigma. Esta pesquisa visa analisar a permanência de tal imagem no cinema, que é igualmente uma arte narrativa, como o eram as novelas de cavalaria que originaram o modelo. O *corpus* a ser analisado são três significativas obras do cineasta norte-americano Terry Gilliam que direta ou indiretamente retomam a questão do Graal: *Monty Python em busca do Cálice sagrado (Monty Python and The Holy Grail, 1974)*, *O pescador de ilusões (The Fisher King, 1991)* e *Os doze macacos (Twelve Monkeys, 1995)*. Assim, procura-se com esta tese traçar um panorama das retomadas da imagem literária e medieval dos cavaleiros no cinema, assim como observar as mudanças no padrão dessas imagens descritas literariamente para sua representação óptico-sonora.

Palavras-chave: Arquétipos. Cinema. Intertextualidade.

ABSTRACT

REIS, Caroline Moreira. *The imaginary knights of Terry Gilliam: an analysis of the transition from the medieval knight figure of Literature to Film*. 2014 150 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

The narratives around the quest for the Grail originated in the XI century and were of great importance to fix the image of a typical character of medieval society, the knight, as a new heroic style. In this sense, the knights who found the Grail in these narratives, especially in the literary cycle known as the Matter of Britain, represent the maximum configuration of this paradigm. This research aims to examine the permanence of such an image on film, it is also a narrative art, as were the novels of chivalry which originated the style. The *corpus* to be analyzed are three significant works of American filmmaker Terry Gilliam who directly or indirectly reproduce the issue Grail: Monty Python and The Holy Grail, 1974; The Fisher King, 1991 and Twelve Monkeys, 1995. Thus, looking to give an overview of thesis resumed literary image and medieval knights in film, as well as observe the changes in the pattern of these images described literarily to optical - sound representation

Keywords: Archetypes. Film. Intertextuality.

RESUMEN

REIS, Caroline Moreira. *Los caballeros de ficción de Terry Gilliam: un análisis de la transición de la figura de caballero medieval de la Literatura para Cine*. 2014. 150 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Las narrativas alrededor de la búsqueda del Graal tuvieron origen en el siglo XI y fueron de gran importancia para fijar la imagen del personaje representativo de la sociedad medieval, el caballero como un nuevo modelo heroico. En ese sentido, los caballeros que encuentran el Graal en esas narrativas, en especial en el ciclo literario conocido como Materia de la Bretaña, representan la configuración máxima de ese paradigma. Esa pesquisa tiene la intención de hacer un análisis acerca de la permanencia de tal imagen en el cine que es igual una arte narrativa, como eran las novelas de caballería que originaron el modelo. El *corpus para la análisis* son tres significativas obras del cineasta norteamericano Terry Gilliam que intenta de manera directa o indirecta retomar la cuestión del Graal: *Monty Python en búsqueda del Cáliz Sagrado (Monty Python and The Holy Grail, 1974)*, *El Pescador de ilusiones (The Fisher King, 1991)* y *Los Doze Monos (Twelve Monkeys, 1995)*. Así esa tesis intenta hacer un dibujo panorámico de las vueltas de la imagen literaria y medieval de los caballeros en el cine, así como hacer una observación sobre los cambios en los rasgos de esas imágenes descritas literariamente para su representación óptico-sonora.

Palabras clave: Arquetipos. Cine. Intertextualidad.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	O CINEASTA TERRY GILLIAM	20
2	LITERATURA, CINEMA E RELAÇÕES SÍGNICAS	28
2.1	Signos literários relativos à cavalaria	33
2.1.1	<u>O Graal</u>	37
2.1.2	<u>O clichê do cavaleiro modelar</u>	40
2.2	Os signos na pós-modernidade	44
2.2.1	<u>Intertextualidade</u>	45
2.2.2	<u>A comicidade</u>	47
3	A CAVALARIA NA TRADIÇÃO LITERÁRIA	50
3.1	Boorz, o quase virgem	60
3.2	Galaaz, o puro	63
3.3	Percival, o ingênuo	67
4	<i>MONTY PHYTON E O CÁLICE SAGRADO: A SUBVERSÃO DO GRAAL</i>	74
4.1	Os cavaleiros e o rompimento com as virtudes	87
4.2	Os cavaleiros do Graal re-apresentados ao público	90
4.3	Hiper-realidade e subversão	94
5	<i>PESCADOR DE ILUSÕES: O GRAAL YUPPIE</i>	96
5.1	Nova York como cidade medieval	101
5.2	São precisos dois homens para se fazer um Percival	106
5.3	Questionamento da realidade	113
5.4	<i>And Pinocchio is a true history</i>	116

5.5	E o Graal era só um troféu	117
6	<i>DOZE MACACOS: O CAVALEIRO DO GRAAL NO FUTURO</i>.....	119
6.1	James Cole, o cavaleiro do Graal.....	122
6.2	De volta ao hospício	131
6.3	O Graal em um tubo de ensaio.....	137
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
	REFERÊNCIAS.....	146

INTRODUÇÃO

Ao se analisar obras de arte, normalmente se observa um ou outro aspecto de uma delas, como se entre elas não houvesse ligações. Estudam-nas separadamente, especializadamente e isoladamente. É comum encontrar, desse modo, tratados sobre literatura, artes plásticas e música que se esquecem do diálogo realizado por elas, assim como das marcas semelhantes que as épocas deixam em uma ou outra manifestação artística de mesmo contexto.

Porém, uma observação mais atenta a respeito pode nos mostrar que as diversas artes influenciam umas às outras, e, além de isto acontecer com obras coevas, por vezes deixam resquícios para manifestações em épocas posteriores.

Daí crermos que, ao estudar a literatura, devamos, sim, observar as suas relações com as outras artes, principalmente as que se pautam e derivam dela. E, como sabemos, a literatura comparada nos permite e valoriza esse exercício.

Interessa-nos analisar as relações entre cinema e literatura, já que a mais nova das artes acaba por reunir em si todas as outras expressões artísticas, sendo, mais que uma irmã, uma filha das outras seis artes. Destaque-se que a arte cinematográfica é uma filha direta da literatura, pois quase toda filmagem parte essencialmente de um texto escrito¹ – o roteiro – que nas mãos de um diretor ganha os contornos que o transformam em filme. Essa ligação entre cinema e literatura prova-se facilmente quando observado que as duas têm como função essencial, de forma mais clara que nas outras artes, contar uma história; ou seja, ambas partem da velha tradição narrativa, iniciada oralmente, seja ela desconstruída ou linear.

Mais do que isso, tal como afirma Salles Gomes, o cinema é “tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere” (GOMES, 2008, p. 105).

É claro que o ato de representar um texto e transformá-lo em narrativa visual já estava presente no teatro, mas no cinema a proximidade entre o espectador e a imagem reforça a mesma quando apresentada. Ao mesmo tempo, há no cinema um distanciamento físico que não há no teatro, entre o público e os objetos a serem observados, já que estes são mediados pela lente e corte do diretor, fato que gera uma outra dimensão de possibilidades interpretativas. Sendo assim, o cinema e a literatura, como nos afirma Sebastião Uchoa Leite,

¹ Dizemos “quase” porque existem filmes que não se utilizam do roteiro.

“são artes narrativas por igual e se desassocia apenas pelo modo de transmissão e recepção” (LEITE, 1999, p. 7). Como acrescenta Salles Gomes, o cinema seria uma simbiose entre o texto teatral e o texto do romance, uma espécie de romance teatralizado ou teatro romanceado (GOMES, 2008, p. 106)

Como qualquer narrativa, o cinema procura narrar inclusive histórias que remetam às origens humanas e nacionais, recontando temas já desenvolvidos na literatura há séculos. São comuns, deste modo, no cinema as representações de lendas gregas, mitos de origens diversos, guerras e variadas representações históricas. Assim, se considerarmos o cinema como uma espécie narrativa que une as diversas artes para contar uma história, podemos então compreender que as imagens construídas visualmente pelo diretor de cinema tentam, a partir da sua ótica, atualizar o que está no texto escrito. Isto, no entanto, é também o que já acontecia no teatro. Qual a diferença, então?

A princípio, não haveria diferença alguma. As duas artes realizam a encenação de um roteiro, com cenários, figurinos e interpretações, principalmente no que concerne ao modelo de filmes falados. Contudo, como nos lembra Jakobson, o que as diferencia é o material com o qual cada uma trabalha: “O material do cinema, na época do filme mudo, era o objeto óptico, hoje é o objeto óptico-acústico. O material do teatro é a ação do homem” (JAKOBSON, 2004, p.157). A propósito, Salles Gomes afirma que “o prolongamento da reflexão nos leva a recordar que, se no espetáculo teatral as personagens estão realmente encarnadas em pessoas, já na fita nos defrontamos não com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes” (GOMES, 2008, p.113).

Sendo assim, enquanto no teatro o foco são fundamentalmente as ações e a ação-reação dos personagens, no cinema todo o aparato que contribua para a imagem e para a sonoridade importa para narrar a história. Como observa Anatol Rosenfeld,

A imagem (como a palavra) tem a possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Estes – sem personagem – podem mesmo representar fatores de grande importância. A fita e o romance podem fazer “viver” uma cidade como tal. Ademais, no teatro uma personagem presente no palco não pode manter-se calada; tem de proferir um monólogo. Uma personagem muda não pode permanecer sozinha no palco. Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque palavras ou imagens do narrador ou da câmera narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos. (ROSENFELD, 2008, p. 31-32)

Dessa forma, a imagem pode ser usada para narrar, uma vez que a sua exibição, focalização ou ocultação sugerem significados, assim como a utilização de palavras nos textos narrativos tradicionais, o que não acontece com o teatro que precisa da ação humana para se realizar.

Em uma adaptação que parte de um texto literário fica fácil reconhecer a leitura que o diretor faz – ou melhor, a leitura que ele leva o espectador a fazer – da obra lida; porém, quando essa leitura é só baseada na obra literária ficamos, por vezes, confusos. Isto porque pode acontecer de diretor deixar de lado elementos do texto fundamentais para se acompanhar a história narrada.

É curioso notar que muitas das narrativas fundacionais da literatura universal estão presentes de maneira tão arraigada na cultura que se fazem presentes na constituição de obras filmicas, sem que isto seja necessariamente claro ou consciente em seus realizadores. Uma vez reconstruída pelo cinema, a narrativa literária ganha mais um meio de perpetuação. Assim sendo, heróis modernos do cinema muitas vezes se assemelham imageticamente a personagens tradicionais da literatura. E isto se faz também com os personagens da tradição medieval.

Estes últimos, como nos afirma Cavalcanti, são inclusive a fonte de vários dos heróis modernos, formaram culturalmente várias gerações e estão no imaginário popular; e muitos não foram conhecidos a partir da literatura, como o Batman e o Homem Aranha. Ainda, segundo esse autor, “a alta receptividade do público a esses elementos é um indício de que, apesar dos avanços tecnológicos e as revoluções políticas e ideológicas, ainda temos muito de medieval em nosso imaginário e em nossa concepção de figuras heroicas (CAVALCANTI, 2006, p. 135). Isto porque a essência narrativa é rememorar as origens humanas e os feitos valorosos dos nossos primórdios.

Assim era para Homero, assim é para o cinema. Segundo Aline Gomes Ramos, embora tenha sido um facilitador da modernidade,

O nascimento do Cinema é a materialização dos ideais de Pós-modernidade, uma vez que reúne em si as respostas às necessidades de divulgação de informações de forma rápida, capaz de atingir a um grande público e a uma nova linguagem passível de reprodução. A possibilidade de contar histórias já contadas, mas de uma forma diferente, nova; a possibilidade de rerepresentar textos e ideias, de utilizar a intertextualidade aproveitando-se de outras artes e/ou utilizando a si mesma em um conceito meta-ficcional. (RAMOS, 2012, p. 82)

Portanto, ainda que a rememoração e revisão do passado pela narrativa possuam novos recursos no cinema, seus intuitos continuam os mesmos. Sendo a Idade Média um período que inicia a organização social da Europa Ocidental – a mesma Europa que, vale lembrar, deu origem ao processo de ‘civilização’ da América –, é o período histórico onde normalmente se recorre para buscar as ‘origens nacionais’ e no qual os cavaleiros eram os personagens mais próximos do modelo heroico, até então helênico.

Sendo assim, artistas e escritores, principalmente (mas não só) no século XIX, no auge do Romantismo, período de fervor nacionalista, retornaram ao medievo revisitando o tema da cavalaria. Conseqüentemente, é também farto o número de filmes que narram histórias medievais, destacando-se que Joana d’Arc foi uma das primeiras personagens históricas a terem sua vida transmitida para a tela.²

De fato, a matriz literária da cavalaria tal como a conhecemos hoje foi formatada no século XIX. Por isto, os filmes apresentam mais semelhanças com os cavaleiros retratados pelos romances históricos do que com os das novelas de cavalaria, que são o repositório efetivo da origem dessas histórias.

Sendo a forma inicial de transmissão dos modelos da cavalaria a literária, esta diz respeito à tradição da chamada ‘matéria da Bretanha’. Esta, como se sabe, compreende narrativas em torno do Rei Artur e sua corte, que, por sua vez, surgem a partir de narrativas orais de povos pagãos, sobretudo dos celtas.

A ação dessas versões terminam por descambar na busca pelo Graal – um cálice, prato ou pedra sagrada – que deveria salvar o reino do Rei Artur³ e chama particularmente a atenção, no que concerne à cristianização pela qual essas lendas passaram durante a Idade Média, que dos numerosos heróis/cavaleiros presentes nos textos apenas três conseguem realizar plenamente a ação cristã que a narrativa lhes impõe. São eles Boors, Galaaz e Percival⁴.

Curiosamente, a atenção dada aos cavaleiros que alcançam o Graal – tanto na literatura quanto no cinema tradicional – é menor do que a dispensada a Artur e Lancelot ou a Tristão.

É possível também que eles deixem de ser interessantes, dado que a busca é sempre mais importante do que o encontro, e que, depois de alcançarem o Graal, os cavaleiros tenham morrido ou levado uma vida religiosa, sem mais aventuras heroicas. Ou seja, a partir do momento em que encontram o que tantos procuravam, os heróis se distanciam do resto da humanidade.

² Em filme dos irmãos Lumière, de 1895.

³ Muito embora, a Demanda pelo Graal tenha sido, em parte, a causa da destruição do Reino de Logres, tal qual o Rei Artur já imaginava que ocorreria.

⁴ Na verdade, doze são os cavaleiros, segundo a Demanda do Santo Graal, que chegam até o castelo onde está o Graal e conseguem vê-lo e juram por ele. Contudo, são os três cavaleiros escolhidos que os guiam até lá e que tem sua relação com o objeto reconhecido. (*DEMANDA DO SANTO GRAAL*, 2005, p. 438)

Seria possível também reconhecer entre os cavaleiros tidos como “escolhidos” Palamades, o bravo responsável, em *A Demanda do Santo Graal*, pela caça e derrota da Besta Ladrador - animal pertencente ao maravilhoso fruto da relação entre o demônio e uma donzela. Porém, como nos lembra Roberth Marcel Fabris, Palamades é uma exceção na relação aos outros cavaleiros, dado que é mouro, inclusive reconhecido pelo epíteto de “o cavaleiro pagão” (FABRIS, 2008, p. 7); por isso, embora tenha seu virtuosismo reconhecido, não pode ser considerado um “cavaleiro do Graal”, embora, ainda segundo a *Demanda*, sua vitória sobre a Besta Ladrador tenha se dado em razão de seu batismo cristão (*DEMANDA DO SANTO GRAAL*, 2005, p. 516).

Mas, apesar do apelo romântico da figura do cavaleiro, é no século XX que a divulgação da temática medieval e, por conseguinte, da figura do herói/cavaleiro, encontra no cinema um meio poderoso de veiculação. Hoje, é através dessa arte que a maioria das pessoas entra em contato com o medieval – o que, por vezes, gera incongruências entre a ‘realidade’ medieval e os conceitos apreendidos pelo público. A propósito, lembra José Rivair Macedo que o conhecimento que as pessoas têm da Idade Média não parte dos livros de História, mas se faz no âmbito das referências históricas ao Medieval. E a primeira impressão provocada por um filme alusivo a tal época é a de que seu conteúdo trata diretamente de acontecimentos ou traços de comportamentos daquele passado distante (MACEDO, 2009, p. 13).

Daí, segundo o especialista, “faz-se necessário esclarecer o que distingue a Idade Média vista no cinema da Idade Média vista nos livros” (MACEDO, 2009, p. 14). Contudo, a arte não tem como finalidade essencial apresentar a realidade, pois até mesmo a ‘realidade’ histórica é discutível. Assim sendo, o ideal não é um modelo medieval que procure representar a Idade Média, informando erroneamente ao espectador de que aquilo é uma representação ‘próxima ao real’, mas uma releitura feita artisticamente.

Neste panorama da representação cinematográfica do medieval, temos na figura do cineasta Terry Gilliam um novo impulso. Antes de pretender fazer um registro inconsistente, como normalmente ocorre, da ‘realidade medieval’, Gilliam resolve recriá-la, revê-la e subvertê-la, num constante jogo com o espectador.

Esse ‘jogo’ da subversão medieval já havia sido praticado por Mario Monicelli através do filme *O incrível exército de Brancaleone* (*L'armata Brancaleone*, 1966)⁵, no qual uma armada maltrapilha é guiada pelo cavaleiro que nomeia a obra em busca de um feudo, durante a Baixa Idade Média. O filme satiriza a figura do cavaleiro medieval da forma em que o conhecemos, num diálogo muito claro com a obra de Miguel de Cervantes, *Don Quixote* (1605), também uma paródia da cavalaria.

Contudo, na obra de Gilliam, o Graal – a sua busca ou de elementos que assim possam ser compreendidos – exerce função principal, mesmo que a temática medieval não seja tão clara e nos deparemos com cavaleiros que o buscam em períodos históricos diversos.

Em conferência realizada em 2006, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, o já referido historiador José Rivair Macedo⁶ levantou a questão do medieval na obra do cineasta citado e a considerou importantíssima, porém carente de estudos. Isso inspirou-nos uma série

5 O sucesso do filme gerou uma continuação, também dirigida por Mario Monicelli, em 1970, *Brancaleone nas cruzadas* (*Brancaleone alle crociate*).

⁶ Durante o I Encontro Regional da Associação Brasileira de Estudos Medievais.

de reflexões a partir das quais este trabalho foi a princípio projetado. No entanto, optamos por limitar o estudo à questão do Graal e dos cavaleiros que o encontram, os já citados Percival, Galaaz e Boorz, que são os personagens menos recorrentes nas obras cinematográficas.

O ponto de partida para a nossa análise serão os textos medievais que transmitiram inicialmente a ‘matéria da Bretanha’ aos dias de hoje, mapeando a presença e a imagem feita pelos autores do período e a sua relação com a transmissão das histórias feitas cinematograficamente por Gilliam.

Como se trata de um trabalho que lida com duas linguagens artísticas distintas, começaremos por apresentar a compreensão que o norteia no que tange à autoria, já que, em se tratando de cinema, são muitos artistas trabalhando em uma só obra, enquanto em literatura o trabalho é quase sempre o objeto de uma labuta solitária do escritor – ainda que, no que concerne aos livros medievais, saibamos que suas autorias são duvidosas e, por vezes, coletivas.

Três obras essenciais da filmografia de Gilliam foram escolhidas como *corpus* do trabalho: seu primeiro filme, *Monty Python em busca do Cálice sagrado* (*Monty Python and The Holy Grail*), de 1974, criado coletivamente quando o diretor pertencia ao grupo de humor Monty Python. No filme, conta-se de forma bem humorada a busca pelo Graal feita por Artur, Lancelot, Galaaz e outros cavaleiros.

Além desse, o premiado *O pescador de ilusões* (*The Fisher King*), de 1991, onde um professor de história entra em colapso após testemunhar o assassinato de sua esposa, passando a acreditar-se cavaleiro. Esse personagem julga-se capaz de orientar um homem alcoólatra e com problemas de relacionamento a encontrar o Graal, que no filme é um troféu na estante de um milionário. A busca pelo cálice gera transformações positivas em ambos.

Não há citação dos cavaleiros do Graal, apenas do Rei Pescador; contudo, o personagem guiado que encontra o cálice guarda em si, e nossa tese demonstrará isto, elementos que o caracterizam de forma muito próxima a Percival. Adiantamos que, embora as versões para a história do Rei Pescador sejam muitas, ele é uma figura essencial nos textos que remetem à ‘matéria da Bretanha’, especialmente o protagonizado por Percival. A ideia geral é que se trata do último rei dos que guardavam o Graal, geralmente descrito como um enfermo que só poderia ser livrado do seu mal por Galaaz.

Escolhemos também *Os doze macacos* (*Twelve Monkeys*), de 1995, em que se narra a história de um homem que, sobrevivendo a uma epidemia que destruiu parte dos seres humanos, acaba por receber a missão de voltar ao passado e encontrar o vírus que iria disseminar a mesma. Nesse caso, o Graal é o próprio vírus, e só o encontro com este salvará a

humanidade e o próprio personagem. Esse personagem, representado por Bruce Willians, é então um misto de todos os cavaleiros que encontraram o Graal, pois, como se descobre ao final do filme, ao ter a visão do objeto desejado, como nas versões medievais, seu esforço demonstra-se inútil, uma vez que a humanidade não é salva.

A constante nas três histórias é que, como nas novelas de cavalaria, o Graal encontrado não é significado de solução para todos, mas de melhoria espiritual apenas para os que o encontram. Assim sendo, procuramos demonstrar como a obra de Gilliam é uma resposta irônica e pós-moderna à questão do Graal, sem, contudo, fugir das estruturas recorrentes nas narrativas que lhe deram origem, nem das razões filosóficas às quais remete o tema da busca.

É importante salientar que os três filmes têm roteiristas diferentes, mas ao pensarmos a autoria cinematográfica como algo que reúne a luz, a imagem e o som, podemos considerar que esta então pertence ao diretor. No caso dos filmes que serão analisados, *Monty Python e o cálice sagrado* tem como um dos roteiristas o próprio Terry Giliam, mas *O pescador de ilusões* e *Os doze macacos* têm roteiristas distintos⁷. No entanto, seja pela escolha dos temas, seja pela marca visual que emprega, sabemos que se trata de obras do mesmo artista. Por isso podemos dizer que a autoria dos três filmes é mesmo de Terry Giliam.

Creemos que este trabalho aposta em uma abordagem inédita; porém, dado esse ineditismo, faltam-nos referências teórico-críticas. No entanto, acreditamos que, até hoje, a obra mais importante no que concerne às relações entre cinema e literatura é *Lingüística. Poética. Cinema.* de Roman Jakobson (1970), em especial o texto “Decadência do cinema?”. O trabalho de Jakobson, junto aos pressupostos da Semiótica, nos ajudará na tarefa de identificar os signos na narrativa fílmica. Para ele, o signo é material para todas as artes e para os cineastas é evidente a essência sêmica dos elementos cinematográficos (JAKOBSON, 1970, p. 154); porém, a realidade do cinema converte objetos em signos.

Há poucos anos, houve uma publicação importante para o estudo da relação entre Idade Média e literatura que é *Idade Média no cinema*, organizada por José Rivair Macedo e Lênia Márcia Mongelli (2009). Aí se destaca que existem aspectos da ‘matéria da Bretanha’, representada no cinema, que devem ser levados em consideração quando se estuda o tema, levando inclusive a uma categorização, feita por Macedo, dos filmes de tal temática. Para ele, os filmes sobre o Rei Artur podem ser categorizados como filmes de aventura e funcionam mais ou menos como o que ocorreu com Robin Hood, “que ganhou seus traços atuais no

⁷ O roteirista de *O pescador de ilusões* é Richard La Grevenese e *Os doze macacos* tem roteiro de David Webb Peoples e Janet Peoples.

cinema hollywoodiano e, daí, evoluiu para uma espécie de personagem de contos de fadas” (MACEDO, 2009, p. 43). Afinal,

É no âmbito da “medievalidade”, e não no da historicidade medieval, que o cinema alusivo ao Medievo deve ser pensado. Isto porque, mesmo sendo diversificado e comportando gêneros e estilos distintos de criação, o cinema-divertimento participa da indústria cultural, situando-se entre os bens simbólicos produzidos e consumidos na sociedade de massa. (MACEDO, 2009, p. 18-19)

Pensando desta maneira, percebemos como os cavaleiros são constituições arquetípicas que se transformaram em matrizes artísticas, orientadoras de todo o comportamento heroico das narrativas, literárias ou não, contemporaneamente. Assim, o Rei Artur, apesar de sempre ter sido um personagem literário presente, foi transformado, nas suas últimas representações, especialmente as do cinema, em um herói de histórias infantis, principalmente no que diz respeito a filmes classificados no gênero aventura.

Pelo menos dois filmes de Gilliam que pertencem ao *corpus* do nosso trabalho se enquadram nesse gênero. José Rivair Macedo chega a citar um deles, explicando que, embora pertencendo a tal gênero, de aventura, apresenta uma abordagem totalmente diferente da que normalmente tais filmes recebem:

O tema arturiano serve ainda de referências para outro tipo de abordagem cinematográfica, em que fronteiras entre passado e presente não são claramente delineadas. Trata-se de tramas em que, por diferentes razões, a ética cavaleiresca orienta as atitudes de personagens atuais, ajudando-os a superar obstáculos e a encontrar o rumo na sociedade massificada de nosso tempo. Este é o mote, por exemplo, do filme psicológico *O pescador de ilusões*. (MACEDO, 2009, p. 45)

Creemos que a ética cavaleiresca comanda os procedimentos dos personagens não só em *O pescador de ilusões*, mas também em *Os doze macacos* também, já que trata do futuro mas, as qualificações do personagem principal o aproximam do cavaleiro. Além do mais, ainda segundo José Rivair Macedo,

As motivações da “medievalidade” encontram-se estreitamente ligadas aos problemas atuais: os dilemas éticos do herói, a fidelidade dos princípios morais do indivíduo em relação ao grupo, a prevalência do bem sobre o mal. Nesta Idade Média imaginada, “sonhada”, buscam-se pontos de identificação numa atemporalidade por vezes desrespeitosa à noção de diacronia – uma das pedras angulares da análise histórica. (MACEDO, 2009, p. 47)

É nesse questionamento pós-moderno da figura do herói que cremos estar as respostas para as motivações da presença da Idade Média em um período tão distante dela. Isto pode ser visto também no filme *Cálice Sagrado* – ainda que este esteja, pelo menos no que concerne à realização visual, em sincronia com o período medieval –, especialmente no momento em que

Galaaz demonstra dúvidas em relação aos motivos para se manter casto. Vemos, então, a necessidade pós-moderna de descaracterizar e/ou humanizar esses personagens.

O Rei Artur e Lancelot ainda são os personagens da Matéria da Bretanha que mais aparecem no cinema – talvez, como já dissemos, por suas imperfeições se demonstrarem mais claramente. Os que encontram o Graal, segundo a tradição medieval, são perfeitos. Assim, o que Giliam faz – em especial nos filmes mais recentes – é mostrar o quanto nós, seres comuns, temos de cavaleiros do Graal.⁸

Além dos citados, procuramos outros teóricos que remetam à Semiótica no cinema, como Christian Metz (1977). Contudo, embora o cinema seja realmente uma linguagem narrativa com mais de cem anos de existência e parta quase sempre da literatura, as duas artes pouco são estudadas juntas, embora a ideia da sua relação estreita já seja bastante corrente. Assim, como a intenção do trabalho é lidar com arte, logo com conotação, é sobre a análise de signos, primeiramente pertencentes à literatura medieval, mas re-expressos pelo cinema, que versaremos.

Ainda segundo Metz, a literatura e o cinema estão próximos nessa relação de conotação, pois estão no mesmo nível semiológico (METZ, 1977, p. 99). Logo, é pela Semiótica que devemos relacioná-las. Sendo assim, é a partir do reconhecimento da relação entre signos literários e cinematográficos que faremos nossa análise.

Enfim, embora por meios diferentes, não podemos esquecer que tanto o cinema quanto a literatura são artes; portanto, não são completamente distintas. Ambas trabalham com conotação e técnicas narrativas e, como lembra Roman Jakobson,

O teórico que nega o cinema como arte percebe os filmes apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta, que, neste caso, trata-se de um particular sistema de signos; o seu ponto de vista é idêntico ao do leitor de poesia para o qual as palavras não têm sentido. (JAKOBSON, 1970, p. 154-155)

É importante ressaltar que, embora nosso trabalho avalie obras cinematográficas, ele não tem pretensão de ser um estudo de arte dramática e/ou da técnica cinematográfica. É, sim, um trabalho de literatura comparada que deseja analisar a relação da literatura com o cinema, observando a constituição de determinadas imagens cinematográficas a partir dos símbolos e personagens literários, mais especificamente os relacionados ao Graal. Para tal, observaremos

⁸ Como os nomes dos cavaleiros variam muito a cada versão de suas histórias, optamos por manter a grafia em português, só permitindo as variantes nas transcrições dos textos medievais. Em relação à palavra Graal – que por vezes pode ser compreendida como substantivo comum e, logo, grafada com a inicial minúscula – optamos por utilizá-la sempre dessa forma, iniciada por maiúscula, para demonstrar claramente que tratamos do objeto presente nas novelas de cavalaria.

os conceitos de símbolo, índice e ícone, já preconizados por Pierce (2008), através da leitura de Gilles Deleuze (2007 e 2009) e Umberto Eco (2002).

Nossa abordagem, deste modo, procura acompanhar as mudanças na percepção do mesmo tema – o encontro com o Graal –, partindo da visão literária e passando para a cinematográfica. Portanto, o que faremos é analisar a transmissão do tema do Graal da literatura para o cinema no processo de mudanças ocorridas no século XX. A partir disso, procederemos à análise comparativa, da seguinte maneira:

Em um primeiro momento, será feita uma pesquisa sobre a tradição artúrica e a transmissão da ‘matéria da Bretanha,’ seguindo-se de um mapeamento da presença de Percival, Boorz e Galaaz em obras literárias da Idade Média. Visamos com isso demonstrar as fontes literárias que geraram as cinematográficas.

Escolhemos, dentre as fontes medievais, quatro em que a figura dos cavaleiros que encontram o Graal recebem certa importância: *Percival ou o conto do Graal*, de Chrétien de Troyes (século XII); *Demanda do Santo Graal*, de autoria anônima (século XIII), *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach (século XIII) e *A Morte de Artur*, de Thomas Malory (século XV), sendo a esta última que normalmente recorrem os autores que aproveitam a temática tanto na literatura quanto no cinema. Os quatro textos tratam da busca pelo Graal, e, como este é o mote para os filmes que serão analisados, são os mais próprios para estabelecermos a relação proposta.

Deveremos, ainda, no mesmo capítulo, avaliar o *Livro da Ordem de Cavalaria*, do catalão Ramon Llull (século XIII), em que se encontram definições e descrições de como os cavaleiros deveriam ser, para percebermos a permanência ou não dessas características nos ‘cavaleiros’ presentes nos filmes.

Em seguida, haverá três partes, uma para cada filme analisado, organizadas de maneira a respeitar a cronologia de produção, demonstrando comparativamente as semelhanças ou diferenças entre os três cavaleiros artúricos e suas representações filmicas.

Procuraremos, deste modo, ao final do texto concluir sobre como se portam as reminiscências medievais⁹ nos filmes analisados e o porquê dessa permanência no cinema.

⁹ Lembra-nos José Rivair Macedo que “Por reminiscências medievais devem-se entender as formas de apropriação dos vestígios do que um dia pertenceu ao Medievo, alterado e/ou transformados como o passar do tempo”. (MACEDO, 2009, p.15)

1 O CINEASTA TERRY GILLIAM

I've always been more interested in what I take to be the real world around me... OK, and stories of knights.

Terry Gilliam

Na arte cinematográfica, a autoria do filme é normalmente dada ao diretor, pois é ele que acrescenta ao texto do roteirista – que pode até ser ele mesmo – as imagens e a estruturação que caracterizam essa linguagem. É claro, pois, que o mérito autoral do diretor difere totalmente do concernente ao escritor, pois este trabalha em processo solitário no qual há margem apenas para uma espécie de “coautoria” do leitor, baseado em sua interpretação quando lê o produto literário pronto.

O diretor, embora regente quase absoluto, precisa dividir seu trabalho com uma diversidade de profissionais – com um diretor de arte e um montador, por exemplo –, embora toda a equipe tenha de trabalhar para que sua visão do roteiro seja passada para a película. É, então, uma das ações mais importantes para o diretor a escolha de uma equipe técnica que siga os passos criados na decupagem do roteiro.

Segundo Umberto Bárbaro, o “roteiro pode ser definido como a tentativa sistemática e ordenada para prever o futuro do filme” (BARBARO, 1965, p. 118), mas é responsabilidade do diretor fazer com que tal sistema funcione. Em se tratando de adaptações, por exemplo, cabe ao roteirista adaptar a ideia do livro às possibilidades cinematográficas; no entanto, a realização destas só é feita pela visão do diretor.

A figura do diretor durante muito tempo não chegava ao público. Segundo Bergan, “Nas duas primeiras décadas do cinema, o público ignorava a figura do diretor – o poder da atração de um filme estava na força de seus astros ou de sua história” (BERGAN, 2010, p. 112). Essa preocupação do público com os dois últimos fazia com que o filme fosse uma obra impessoal, sem uma visão autoral marcante. Contudo, os diretores, principalmente os que têm clara opção em lidar com o cinema como arte, cada vez mais inserem espécies de assinaturas em suas obras, pequenos recursos que só eles conseguem ou são os primeiros a propor. A isto chamamos cinema autoral.

Essa visão autoral, no entanto, só ocorre se o diretor do filme não tiver um olhar muito claro e próprio do que quer fazer com sua obra e, assim, essa tende a ficar igual a outra qualquer, perdendo em autenticidade e originalidade. Poucos são os diretores de cinema em

que se pode reconhecer traços da autoria em poucos segundos de exibição; Terry Gilliam é um deles.

Nascido em Minnessota, no norte dos Estados Unidos, em 22 de novembro de 1940, Terrence Vance Gilliam era um rapaz apaixonado por histórias de cavalaria e desenhos. Apesar do talento e o gosto para coisas incomuns, nunca foi um excluído, pelo contrário, era representante de turma no Ensino Médio e foi eleito príncipe do baile de formatura – o que, na cultura norte-americana, é o registro máximo de popularidade para um adolescente. Contudo, essa sua ‘normalidade’ causava-lhe desconforto – como ele mesmo afirma, “*When I was a kid, I always thought everyone else was so interesting, but I was just incredibly normal. It used to drive me crazy. I felt I had to suffer if I was ever going to be an artist*”¹⁰ (GILLIAM, 1999, p. 11).

Suas tentativas de se tornar um artista aparecem justamente no citado acontecimento. Como representante de turma, precisou organizar o evento e criou toda a decoração baseada no tema que ele mesmo propôs. O tema da festa já indicava o caminho para onde seu trabalho o levaria: Camelot, com direito a cenário com cavaleiros, Távola Redonda e um castelo (GILLIAM, 1999, p. 17).

Contudo, se Gilliam foi um adolescente tranquilo e enturmado, o mesmo não ocorreu em sua juventude. Seu comportamento era muito divergente da postura do “*american way of life*”. Era difícil para ele digerir a imagem asséptica do cinema de seu país durante os anos 50 e 60 do século XX, representado em especial pelo sorriso de Doris Day (GILLIAM, 1999, p. 40).

Assim, logo após iniciar sua carreira como ilustrador em revistas norte-americanas, ainda nos anos 60 do século passado, Gilliam é convidado a trabalhar na Europa e não perde tal oportunidade. Desde então sua produção é centrada no velho continente, muito dividida entre Inglaterra e Itália. Em 1968, ele obteve a nacionalidade britânica e, em 2006, abriu mão da sua nacionalidade americana.

Ainda na década de 60, trabalhando como roteirista de humor, se uniu ao grupo de comediantes que formou o famoso Monty Python.

O grupo de humor Monty Python era formado por, além de Gilliam, Terry Jones (1942), Grahan Chapman (1941-1989), Eric Idle (1943), John Cleese (1939) e Michael Palin (1943), todos britânicos. O sexteto atuava e escrevia esquetes que iam ao ar no programa de televisão *Monty Python's Flying Circus*, produzido pela BBC de Londres, a partir de 1969,

10 Traduzindo: Quando eu era criança, eu sempre pensava que todo mundo era tão interessante, mas que eu era incrivelmente normal. Isso me enlouquecia. Eu senti que tinha que sofrer para me tornar um artista.

em quatro temporadas. Seu humor *nonsense* influenciou gerações de pessoas no século XX, deixando suas marcas na cultura popular até hoje, inclusive na criação de termos que só foram utilizados muito depois da extinção do programa.¹¹

Uma das principais inovações do grupo foi fazer humor através da intertextualidade, utilizando diversos signos da História e da Literatura para fazer piada. Um de seus esquetes mais famosos era uma versão surrealista da Inquisição Espanhola, na qual Gilliam, Jones e Palin trajados como inquisidores invadiam residências britânicas¹². Além disso, os esquetes vinham seguidos de animações feitas com técnicas especiais de colagem de fotos produzidas por Gilliam.

Sua *persona* phytiana, no entanto, sempre foi a mais introspectiva. Pouco atuava, restringia-se a roteirizar e dirigir suas sequências de animação. Segundo Vasconcellos-Silva, Gilliam se diferenciava dos outros phytons porque

Além de ser o único americano, é o que mais se valia da visualidade como recurso ao humor e ao non-sense, apesar de ser o mais imperceptível do sexteto, aparecendo raramente em cena, e quase sempre mudo. (VASCONCELLOS-SILVA, 2013, p. 95)

Porém, esse comportamento, que contrasta com “sua vocação pela visualidade” (VASCONCELLOS-SILVA, 2013, p. 95), demonstra a real aptidão de Gilliam para o “por trás das câmeras”, ou seja, para a produção e direção visual dos produtos midiáticos que se propõe a criar.

Com o término do programa, em 1973, e a vontade de produzir um longa metragem, o grupo resolveu lançar um filme relendo a temática da Demanda do Santo Graal. Assim, narrada como esquetes, surgiu *Monty Python and the Holy Grail*, em 1974, causando escândalo e risos pelo Reino Unido afora.

Nesse filme, Gilliam dirigiu ajudado pelo colega de trabalho Terry Jones, embora fosse também diretor artístico e, logo, o responsável por todo o visual e pelos signos contidos nas imagens. O filme – que no Brasil recebeu o título de *Monty Python em busca do Cálice Sagrado* – narra essa versão da Demanda, em que se mantém a estrutura episódica das novelas de cavalaria mas se subvertem todos os seus elementos tradicionais. Dos três cavaleiros que encontram o Graal, dois são citados nominalmente, Boorz e Galaaz, sendo este último protagonista de um episódio no qual crê encontrar o Graal.

¹¹ Uma das contribuições mais importantes é o termo *spam*, que hoje nomeia o lixo eletrônico que nos chega por e-mails, e que provem de um esquete do grupo.

¹² MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS. Segunda Série Completa. Sony Pictures, 2006. DVD.

Gilliam ainda fez mais dois filmes com os Python: *A vida de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*, 1979), o primeiro filme com roteiro 'linear' dos Python e que causou ainda mais escândalo, pois se tratava de uma comédia que trazia uma releitura da Paixão de Cristo; e *O sentido da vida* (*Monty Python's The Meaning of life*, 1983), uma série de esquetes filosóficas que fizeram com que o grupo finalmente ganhasse reconhecimento da crítica, sendo esse filme indicado ao Bafta e à Palma de Ouro do Festival de Cannes, onde recebeu o Prêmio Especial do Júri.

Gilliam atuou em todos os três, mas divergências com Jones, na época da produção de *Holly Grail*, fizeram-no desistir da direção ficando responsável pelo roteiro e pela direção de arte dos longas, além da direção do premiado curta metragem que introduz *O sentido da vida*, que se chama *The crimson permanent assurance*.

Em, 1977, com *Jabberwocky – Um herói por acaso* (*Jabberwocky*, 1977), que também se passa na Idade Média, ele deixa o grupo e finalmente se torna um diretor autônomo. Mesmo assim, traria Michel Paulin para trabalhar como seu protagonista.

O amigo se tornaria uma espécie de assinatura das suas produções e também esteve presente no filme seguinte, *Brazil*, de 1977, obra que apresenta um mundo distópico, no qual os homens estão presos a um processo ditatorial e, que por amor, o protagonista acaba virando-se contra o regime e sonha em ser um cavaleiro alado que salvará a mocinha guerrilheira. Esta obra consolida sua carreira como diretor e apresenta-lhe a especificidade imagística para o mundo.

Como lembra Vasconcellos-Silva

Ao contrário dos ambientes futuristas hollywoodianos atuais, iluminados por elementos *clean* assépticos, os acessórios de Gilliam compõem atmosferas sombrias, toscas, excessivas, desconfortáveis e quase sempre elaboradas em *desing* "retrô" dos anos 40. (VASCONCELLOS-SILVA, 2013, p. 101).

As marcas visuais são um diferencial no trabalho de Gilliam, em que cada imagem remete a signos, normalmente literários. Não é de se estranhar, portanto, que os três dos seus quatro últimos longas metragens tratem da relação entre a ficção e a realidade (*Os Irmão Grimm*, 2005; *O Contraponto*, 2006; *O Mundo Imaginário do dr. Parnassus*, 2009)¹³, sendo que a película de 2005 é justamente uma aventura fantástica onde os Irmãos Grimm se envolvem com os personagens dos famosos contos, numa clara desconstrução da tradição.

¹³ Respectivamente, em inglês, *The brothers Grimm*, *Tideland*, *The Imaginarium of Doctor Parnassus*.

Em outro de seus filmes mais cultuados, *Os bandidos do tempo (Time bandits)*, de 1981, também temos as ‘aparições’ de personagens literários, históricos e bíblicos. Isto sem contar o já citado *Jabberwocky*, de 1977, no qual não só se aproveita do tema medieval, como também se utiliza do questionamento da realidade desde o título, referência a um poema de Lewis Carroll, marco da poesia *nonsense* e parte integrante da obra *Alice através do espelho*, de 1871. Porém, a discussão entre a realidade empírica e a imaginação encontra seu ponto alto em *Medo e delírio (Fear and Loathing in Las Vegas)*, 1998, baseado em um romance de Hunter Thompson, em que temos uma história narrada de modo não linear a partir das memórias de um jornalista usuário de drogas.

É importante também lembrar o sucesso de Gilliam em adaptar a obra de Rudolph Erich Raspe em *As aventuras do Barão de Munchausen (The Adventures of Baron Munchausen)*, 1988). O filme traz uma interessante discussão sobre as questões relativas à realidade e à ficção, e à própria construção da narrativa.

A influência da literatura em sua obra é tamanha que um de seus maiores desejos é terminar seu filme *The Man Who Killed Don Quixote*, no qual, obviamente, o cavaleiro criado por Cervantes será personagem destacado. Contudo, o projeto passa há anos por problemas de financiamento.

Problemas orçamentários, aliás, são recorrentes em sua obra. Ian Christie lembra que

Studio executives, producers, and marketers have good reasons to fear Gilliam’s own ire, often directed against their efforts to contain or modify his single-minded creative drive. Two of his films, *Brazil* and *The adventures of Baron Munchausen*, have become legendary as a result of the epic struggles involved in releasing and completing them in the face of studio hostility. Yet for all the suspicion he may arouse in executive suites, Gilliam seems to inspire equally strong loyalty among actors and even more among the myriad artist and craftspeople, generally invisible to audiences, who build these virtual cathedrals of our time.¹⁴ (CHRISTIE, 1999, vi)

Esse temor frequente soma-se a diversos imprevistos que sempre ocorrem em suas filmagens. De tempestades de areia que destruíram cenários à morte de ator que protagonizava o filme, sempre ocorre algo com Gilliam, que é considerado ‘o cineasta mais azarado do mundo’. Esse tipo de pensamento, em uma indústria que realmente aceita tal tipo

¹⁴ Traduzindo: Os executivos dos estúdios, produtores e publicitários têm boas razões para temer a própria ira de Gilliam, muitas vezes dirigida contra os seus esforços para conter ou modificar seu impulso criativo único. Dois de seus filmes, *Brazil* e *As Aventuras do Barão de Munchausen*, tornaram-se lendários, como resultado da épica luta que envolvia a liberação e a conclusão das obras em face à hostilidade do estúdio. Apesar de toda a suspeita de que ele pode despertar entre os executivos, Gilliam parece inspirar igualmente forte lealdade entre os atores e ainda mais entre uma infinidade de artistas e artífices, geralmente invisível para o público, mas que são os que constroem estas catedrais virtuais do nosso tempo.

de superstição, parece por vezes atrapalhar a captação de recursos por parte de Gilliam. Sua aura rebelde também não o ajuda. Entretanto, como a própria citação diz, os artistas e técnicos o adoram, simplesmente porque sua criatividade é inspiradora.

Seu trabalho foca-se muito na imagem, até em razão de ser originalmente um artista plástico. Em vários de seus trabalhos isso se dá pela utilização de animações com ação ‘real’ (BERGAN, 2010, p. 12).

Mesmo quando não usa desenhos exatamente, sua criação visual indica um trabalho muito sério com os *storyboards*¹⁵. Inclusive seus *storyboards* vêm sendo organizados e disponibilizados na internet por sua filha, Holly Gilliam, através no blog “Discovering Dad”¹⁶ – o que prova o interesse popular pelos seus desenhos e a importância dos mesmos em sua obra.

A assinatura de Gilliam, portanto, consiste nessa preocupação obsessiva com as imagens que nos remetem quase que diretamente às ilustrações de livros infantis, ainda que seus temas sejam, por vezes, bastante adultos. Isto fica claro em *Brazil*, onde aparece aquele que junto à cavalaria é um dos seus temas prediletos: o mundo distópico. Esse seu típico procedimento denuncia sua própria visão de mundo e a leitura que vai contra as ideias de ‘final feliz’ vendidas pela indústria cinematográfica hollywoodiana. Como bem afirma Bergan,

Na contramão do credo e da esperança estimulados por muitas obras de Hollywood, os filmes distópicos são dominados pelo pessimismo. No entanto, apesar da frieza da existência sob as ditaduras representadas, as histórias com frequência revelam uma possibilidade redentora, quando não uma completa inversão à utopia. (BERGAN, 2010, p. 118)

Em seu mais novo filme, temos um herói solitário que vive nesse futuro distópico, processando dados aparentemente sem sentido. A realidade futurística e tecnológica do personagem contrasta com sua residência, uma igreja antiga e abandonada, que representa a discussão, presente em todos os filmes de Gilliam, sobre limites – ou falta destes – entre as épocas.

Seu afastamento da cultura norte-americana nos anos 60 do século passado parece ser evidente nessa tentativa de apresentar o mundo de maneira distópica. O mundo artístico de Gilliam não exala a perfeição dos sorrisos hollywoodianos, dos quais ele tanto se queixa. Pelo contrário, é normal em suas obras vermos imperfeições físicas detalhadamente tanto em

¹⁵ *Storyboard* é como se nomeia a sequência de imagens desenhadas que deverão ser reproduzidas em filme através da atuação real de atores.

¹⁶ Disponível *on line* : <http://hollydgilliam.blogspot.co.uk/>

cenários quanto em personagens. Os atores aparecem sujos e mal vestidos, num esforço de distanciar a plateia do ideal de perfeição. Não à toa, em diversos de seus filmes, *sex symbols* do cinema aparecem maltrapilhos, despenteados, sujos. Isto fica claro em *Os doze macacos* (*Twelve Monkeys*), de 1995, onde, como vimos, se narra a história de um homem, que volta no tempo para salvar a humanidade de uma epidemia. No filme vemos um Brad Pitt transformado em louco, vivendo em um hospício imundo e desagradável.

O mesmo ocorre com Jeff Bridges em *O pescador de ilusões* (*The Fisher King*), de 1991. O ator representa um *yuppie* que se torna alcoólatra e depressivo por se considerar responsável por um crime. A ele se une um professor de artes que sofre de uma espécie de esquizofrenia e acredita-se cavaleiro medieval. Este último, representado por Robin Williams, também aparece, por algumas vezes, em um hospício sórdido. Ambos sempre cuidadosamente despenteados e repugnantes.

Recentemente, o ganhador do Oscar, Christopher Waltz aceitou protagonizar seu último longa metragem, *The Zero Theorem*¹⁷, 2013. Para isso, o ator teve de depilar todo o corpo e aparecer sempre suado, debilitado e com ar abatido. Além de nenhum glamour hollywoodiano, o ator aceitou atuar com uma redução drástica em seu cachê, o que comprova a vontade dos artistas em trabalhar sob a direção de Gilliam, mesmo que isso exija muito esforço e pouco retorno financeiro.

O hospício, a loucura, a doença e a sujeira são cenários e temas de muitas de suas obras. Contudo, apesar do ambiente pessimista que possa aparecer expresso nos filmes, a obra de Gilliam conta com humor e finíssima ironia capazes de gerar catarse eficiente em quem os assiste.

Desse modo, sua obra fixa-se no descrédito em relação ao passado e em certo medo do futuro, onde, de qualquer forma, precisaríamos de uma entidade heroica para nos salvar. Assim, em seus filmes, os homens são salvos por seus cavaleiros, ainda que o cavaleiro possa ser um louco nova-iorquino, um burocrata de uma ditadura violenta ou até um ‘real’ guerreiro artúrico.

O curioso é que, por suas atitudes, esses personagens ficam próximos de quem eles salvam – ou seja, cada vez mais sua imagem aproxima-se dos seres humanos comuns. E é isto que os torna estranhamente inusitados para o mundo heroico, tradicionalmente formado por seres poderosos e com comportamento que sobressai do ordinário.

¹⁷ Este filme ainda não teve lançamento comercial no Brasil, embora tenha sido apresentado em festivais de cinema.

Assistir à filmografia de Gilliam gera múltiplas buscas referenciais para seu espectador, transformando-se, assim, em um entretenimento mais completo e que, por essa razão, não só leva a plateia ao divertimento, como também lhe provoca reflexão. Portanto, analisar a obra do cineasta é importante porque esta, além de representar um interessante fenômeno cultural da pós-modernidade, que procura aproximar o herói do público consumidor de arte, também fornece prova irrefutável de que a compreensão da obra artística se faz de maneira mais completa quando são consideradas as referências a que remetem e o diálogo existente entre as diversas formas artísticas.

2 LITERATURA, CINEMA E RELAÇÕES SÍGNICAS

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Neste sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos do imaginário.

Octavio Paz

Ao nos propormos analisar o cavaleiro medieval através de um processo de evolução da narrativa – da literatura para o cinema –, acabamos por nos deparar com as questões relativas à imagem e ao imaginário, conceitos que, por vezes, se confundem, mas têm valores bem específicos.

Por imagem podemos entender a representação externa e objetiva de algo produzido mentalmente, produção essa que podemos chamar de imaginação. Já o imaginário pode ser definido como o “conjunto de representações, crenças, desejos, sentimentos através dos quais um individuo vê a realidade e a si mesmo” (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2006, p. 143).

Contudo, as imagens que queremos observar no trabalho são aquelas que conotam algo significativamente dentro do imaginário, mais especificamente dentro do imaginário coletivo. Afinal, a arte sempre a este registrou, através de imagens que, normalmente, mais do que representar algo, conotam significados subjetivos.

O cinema, como herdeiro de todas as outras artes, recolheu signos presentes no imaginário, criados e expandidos pelas mesmas e acabou por criar seus próprios signos. A evolução da narrativa fez com que o público – na exata sequência ouvinte, leitor e espectador – se tornasse, aos poucos, mais sofisticado, requerendo assim mais sutileza no esforço de decodificação do significado, sendo que, desse modo, a apresentação dos signos precisou, com o passar do tempo, perder obviedade. Como corrobora Lucia Santaella, a “proliferação ininterrupta de signos vem criando cada vez mais a necessidade de que possamos lê-los, dialogar com eles em um nível um pouco mais profundo do que aquele que nasce da mera convivência e familiaridade” (SANTAELLA, 2008, p. XIV).

Algumas espécies dessas imagens estão inseridas no imaginário popular através de sua transmissão narrativa, que a princípio era feita somente através da narrativa oral, mas que, com a evolução humana, passaram à literatura e, mais recentemente, ao cinema. Desse modo, ao compreendermos o cinema como continuador da arte narrativa, percebemos que a força dos textos literários épicos está em sua constituição. Da mesma forma, se é na narrativa que esses signos permanecem, como nova espécie narrativa cabe ao cinema eternizá-los.

Uma das questões mais preciosas do imaginário, vale repetir, são as reminiscências medievais, que sempre se perpetuaram através de signos, normalmente perpetuados pela literatura. Porém, com a criação do cinema se mantiveram, reafirmando assim sua força diante do coletivo; como não podemos esquecer, o cinema é uma mídia criada em fins do século XIX e, dessa forma, tributário dos modelos artísticos e/ou narrativos daquela época.

É famosa a frase de Walter Benjamin que nos afirma: “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIM, 2011, p. 205). No entanto, o que nos interessa é saber o que muda e quando os processos de contar essas histórias se alteram. Na transmissão das narrativas se acrescentam ou se perdem elementos. Na criatividade expressa no ‘contar de novo’ se perdem partes da imagem previamente constituída pelo primeiro narrador. Então, torna-se importante averiguar: o que há de significativo nessas mudanças?

Somente através da análise comparatista podemos iluminar tal questão. Como afirma Buescu,

Só através da comparação das imagens narradas através de procedimentos distintos poderemos responder algumas destas questões, que são essenciais para o pensamento crítico. Partilhamos de/e usamos uma memória cuja radicação é sempre interpessoal, mesmo se a sua conformação é manifestada pessoalmente. A literatura é parte integrante de tal memória, e permite que possamos proceder às relações necessárias ao estabelecimento de padrões avaliativos estéticos e simbólicos, que por seu turno estão implicados nas opções de esquecimento e recordação que toda a prática da memória implica. A comparação em literatura significa sistematizar uma relação iluminante, ou melhor, sistematizar uma iluminação que procede da própria capacidade relacional. (BUESCU, 2001, p. 23-24)

Sendo assim, partindo da narrativa literária – ainda que outras existam – já podemos avaliar a relação de referências, tão importantes no processo de criação literária; ou mesmo, ousamos dizer, o procedimento central na relação narração/interpretação.

Ainda, segundo Buescu, “Entender a comparação como actividade central ao procedimento teórico-crítico, e não apenas como franja ou margem possível do discurso reflexivo, implica, como vimos, manter a consciência de que nos situamos sempre em terreno ‘arejado’ por ‘correntes de ar’” (BUESCU, 2001, p. 25). Tais palavras, além de corroborarem a importância da relação de referência no processo de criação literária, deixa claro que não há pensamento crítico sem comparação e sem comparação não há pensamento crítico, nem lugar para novas teorias.

Colocando em confronto a narrativa literária e a filmica, temos a possibilidade de saber como essas imagens estão configuradas enquanto signos literários e como estes penetram na narrativa cinematográfica. Como sabemos,

Todas as grandes literaturas ocidentais têm seu Fausto, seu Don Juan. Giradoux apresentou seu Anfitrião pela trigésima oitava vez. De onde vêm estes tipos que encontramos por toda parte, estes mitos cuja significação, a cada época, é retomada pelos autores mais diversos? O direcionamento da pesquisa é fornecido pelo assunto e não pela forma. (COUTINHO, CARVALHAL, 1994, p. 103)

Creemos que os cavaleiros do Graal têm seu lugar no registro inconsciente dos ocidentais e que representam importantes arquétipos do herói moderno ocidental, principalmente nos moldes provenientes do século XIX. Sendo os arquétipos as “imagens primordiais” para a criação artística (MOISÉS, 2004, p. 39), faz-se necessário trazer à tona o estudo semiótico para analisar as imagens que consolidam os cavaleiros como tal arquétipo.

Podemos afirmar, então, que o cinema, assim como a literatura atuam através do discurso simbólico, “que não analisa o mundo histórico em sua imediatez, mas da maneira específica da arte, criando os seus próprios significados e apontando para os sentidos latentes ou recalcados pela História” (PORTELA, 1991, p. 162)

Sendo assim, lembramos que a semiótica, grosso modo, é a ciência que estuda os signos, confundindo-se com a semiologia, podendo prestar-se não só aos estudos linguísticos, mas também aos literários. Na verdade, Deleuze consegue diferenciar os dois termos e sua aplicação no campo das letras. Segundo o filósofo,

Compreende-se, então, a ambiguidade que percorre a semiótica e a semiologia: a semiologia, de inspiração linguística, tende a fechar sobre si o “significante”, e a separar a linguagem das imagens e dos signos que constituem sua matéria-prima. Chama-se semiótica, ao contrário, a disciplina que só considera a linguagem em relação a esta matéria específica, imagens e signo. (DELEUZE, 2007, p. 311-312)

Assim sendo, ao estudar literatura e cinema, o termo ‘semiótica’ serve-nos mais adequadamente. Contudo, não há como esquecer que esta área do conhecimento surge na linguística e é através de Charles Sanders Peirce que conhecemos as ideias básicas e introdutórias sobre a mesma. Devemos a ele, por exemplo, os conceitos de ícone, símbolo e índice, normalmente utilizados, no que se refere aos signos, nos estudos linguísticos e literários.

Basicamente, estes elementos podem ser distintos da seguinte forma: *ícones* são espécies de signos que guardam uma semelhança com o objeto representado; *índices*, os que indicam certas semelhanças com o objeto representado; e *símbolos*, os que são convencionais e necessitam de uma regra de uso para sua aplicação (JAPIASSU, MARCONDES, 2006, p. 216).

Se levarmos em consideração essa teoria, a noção mais utilizada em nosso estudo deveria ser justamente a de índice, uma vez que esta consiste em uma representação em relação à proximidade com o sensorial; e, logo, a reunião de índices é indicativa dos elementos representados na retomada da imagem, coisa que o cinema faz com propriedade, uma vez que, tendo de contar algo por cerca de duas horas, qualquer índice se faz importante para a interpretação.

A chamada tríade pierciana, contudo, não é totalmente aceita por alguns contemporâneos. Umberto Eco, por exemplo, embora a leve em consideração, compreende que as categorias piercianas não poderiam ser plenamente seguidas, pois “postulam a presença do referente como parâmetros discriminados” (ECO, 2009, 157), algo que Eco refuta em seu livro *Tratado Geral da Semiótica*. Nessa obra, o intelectual italiano trabalha com as noções, de *reconhecimento, ostensão, réplica e invenção*.

Em sua visão, o signo e sua relação com a semiótica podem ser descritos da seguinte maneira:

A semiótica tem muito a ver com o que possa ser assumido como signo. É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem substituir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir. (ECO, 2009, p. 4)

Ou seja, qualquer que seja a noção, o que podemos afirmar é que o signo está intimamente ligado ao conceito de conotação, pois precisa de um código precedente – denotativo – para ter seu efeito validado. Sendo assim, a denotação é o conteúdo da expressão e a conotação o conteúdo de uma função sígnica (ECO, 2009, p. 75).

Portanto, faz-se necessário uma reordenação de elementos e imagens denotativamente instituídas para se criar os signos, e isto é claramente intensificado no que concerne aos signos trabalhados artisticamente. Tal pensamento mais uma vez demonstra a relação entre literatura e cinema que, segundo Metz, se encontram no mesmo nível semiológico e são “vizinhas” no andar da conotação (METZ, 1977, p. 99).

Para estudarmos a cultura de uma forma mais abrangente, deveríamos estudar algo que pode ou deve ser estudado como uma “atividade semiótica” (ECO, 2009, p. 16). Logo, analisar comparativamente o cinema e a literatura como estruturas semelhantes, semioticamente falando, só torna o processo mais enriquecido.

Ainda no *Tratado Geral da Semiótica*, Eco tenta responder à função da criação de signos ou da sequência dos mesmos da seguinte forma:

Antes de tudo, deve-se levar a cabo um trabalho em termos não só no sentido da emissão de sons, porquanto nos estamos referindo a todo tipo de produção de sinais físicos.

Dizemos, pois, que se permite uma imagem, um gesto, um objeto que, para além das suas funções físicas, objetive COMUNICAR alguma coisa (ECO, 2009, p. 131. Grifo do autor)

Essa reutilização conotativa comunica de um modo possível através de associações que só são perceptíveis quando o receptor tem um conhecimento mínimo da imagem denotativa original, ou seja, é na construção do signo¹⁸ conotativo, obviamente derivado do denotativo, e na sua compreensão pelo receptor que está exatamente o procedimento da comunicação em termos artísticos. Sem o conhecimento por parte do receptor dos referenciais do emissor, o ato da comunicação não se desenvolve. E o signo artístico é nesse processo compreendido como um elemento estritamente conotativo.

Dessa forma, o que se comprova com a reutilização de narrativas da literatura pelo cinema, faz-se necessário o conhecimento pelo espectador de ambas, para uma melhor decodificação dos signos, o que talvez possa ser compreendido como referente ou como código denotativo transformado.

Roman Jakobson também contribuiu para a discussão, afirmando que os signos no cinema são trabalhados a partir de “objetos óptico-acústicos” para criar essa conotação ou, se preferirmos utilizar as palavras de Eco, “essa mentira”, enquanto a literatura cria seus signos apenas com palavras grafadas.

O pensamento de Jakobson é corroborado por Deleuze, cuja compreensão indica que toda a estrutura do cinema é organizada

por esse sistema sensório-motor da imagem-movimento. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensório-motor. Veremos que as formas modernas da narração resultam das composições e dos tipos da imagem-tempo, até mesmo a “legibilidade”. A narração nunca é dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas. (DELEUZE, 2007, p. 39)

Contudo, Deleuze lembra que a “imagem cinematográfica, mesmo que sensório-motora, necessariamente, é sempre uma descrição” (DELEUZE, 2007, p. 61). Essa descrição

18 O signo pode ser compreendido como “o total associativo de significante e significado”, ou seja, o elemento onde se localiza a significação. (PORTELA, 1991, p. 164)

só é possível através da criação visual realizada pelo diretor, lendo as imagens presentes no roteiro e com valores significativos diferentes dos que existiam enquanto texto puramente escrito (o roteiro).

Ainda segundo o filósofo,

No fim das contas, é em três tipos de imagem que as imagens-movimentos se dividem quando referidas a um centro de indeterminação como uma imagem especial: imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afeição. E cada um de nós, a imagem especial ou centro eventual, nada mais é do que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação e de imagens-afeição. (DELEUZE, 2009, p. 107. Grifo do autor)

Ou seja, a totalidade do signo fílmico está na recepção das três espécies do que Deleuze chama de imagem-movimento, o que pode ser entendido como a própria direção tomada pelo autor do filme – o diretor – ao organizar – ou dirigir – a montagem/edição das imagens constituintes da obra.

Portanto, a organização das imagens constitui a essência da arte e se dá pelas escolhas feitas e/ou supervisionadas pelo autor/diretor. Metz afirma que, mais até do que a escolha das imagens propriamente dita,

no cinema, o momento da combinação (montagem) é de certo modo mais essencial – linguisticamente pelo menos – do que o momento da escolha das imagens (decupagem)¹⁹ sem dúvida porque essa escolha, por demais aberta, não é uma escolha, mas sim um ato decisório, uma espécie de criação. (METZ, 1977, p. 86)

Assim sendo, o ato criativo da arte cinematográfica não está na criação de novo enredo, mas na escolha de signos presentes em enredos tradicionais. Além disso, os filmes não se restringem a uma narrativa óptico-sonora, prolongada em ação – como seria o caso do teatro, por exemplo, mas deve permitir “apreender algo intolerável, insuportável.” (DELEUZE, 2009, p. 28).

A repetição temática de enredo ou de signos recai, dessa forma, na questão do clichê. Se uma imagem literária, como já dissemos, só pode ser utilizada no cinema quando reconhecida, a mesma estará

sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm

¹⁹ Por decupagem entende-se a transformação do roteiro em um texto com especificações de cenário, figurino, som e preparação de câmeras e quadros, feitas pelo diretor.

interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. (DELEUZE, 2007, p. 32)

É curioso observar como a elipse de índices, no cinema, pode ser um dado poderosíssimo. Isso ocorre, por exemplo, em um dos filmes analisados no presente estudo. Em *Monty Python em busca do Cálice sagrado*, a falta do cavalo, que seria uma condição clichê para um filme de cavalaria, dá uma intensidade especial ao elemento ausente²⁰. Por conseguinte, grande parte da técnica signíca em cinema está em esconder alguns índices ao invés de mostrá-los claramente. Ainda sobre isso, continua Deleuze:

Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações. ”(...)”. Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la ‘interessante’. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro. (DELEUZE, 2007, p. 32)

Assim sendo, ao repartir ou “esvaziar” de sentidos uma proposta clichê poderemos dar-lhe uma enormidade de significações. Assim, o clichê pode, dentro do imagético, ser algo muito mais produtivo, desde que usado com certa densidade artística.

Desse modo, para trazer a imagem original, literária, por vezes é necessário subverter essa imagem, para que se reforce, na nova imagem criada, a ideia-conceito – ou a imagem mesmo – inicialmente e literariamente trabalhada.

O próprio Deleuze, em livro anterior, questiona o fato de a imagem não ser logicamente um clichê, mas percebe que se “a questão não tem resposta imediata, é precisamente porque o conjunto de características anteriores não constitui uma nova imagem mental procurada” (DELEUZE, 2009, p. 313).

Lembra ainda Deleuze que “a imagem cinematográfica está no presente, necessariamente no presente”, e completa:

Se assim fosse, o termo só poderia ser representado indiretamente, a partir da imagem-movimento presente e por intermédio da montagem. Mas não será essa a evidência falsa, pelo menos sob dois aspectos? Por um lado não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas ele próprio não passaria. Compete ao cinema aprender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente (DELEUZE, 2007, p. 51-52).

20 Trataremos melhor do assunto no capítulo 4.

Assim, as imagens no cinema presentificam, através da montagem, as imagens futuras e passadas. Em parte, essa montagem vai levar em consideração o enquadramento, que, como afirma o autor, “é arte de escolher toda a espécie de partes que entra num conjunto”. (DELEUZE, 2009, p. 38). Ainda sobre o enquadramento, Deleuze continua:

Este conjunto é um sistema fechado, relativamente e artificialmente fechado. O sistema fechado determinado pelo quadro pode ser considerado por referência aos dados que comunica aos espectadores informático e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo como limitação, é geométrico ou físico-dinâmico. Considerado na natureza das suas partes, é ainda geométrico ou físico e dinâmico. É um sistema ótico, quando considerado por referência ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: justifica-se então pragmaticamente ou reclama uma mais alta justificação. Por fim, determina um fora-de-campo, ou na forma de um conjunto mais vasto que prolonga ou na forma de um todo que o integra. (DELEUZE, 2009, p. 38)

Se a escolha dos elementos que organizam a imagem é importante, por vezes o que está fora do quadro também tem força de imagem, talvez mais poderosa do que a imagem presentificada objetivamente.

Segundo Metz,

no filme tudo está presente: donde a evidência do filme, donde também a sua opacidade. A elucidação das unidades presentes pelas ausentes intervém muito menos aqui do que na linguagem verbal. As relações *in praesentia*. É porque no filme é fácil de entender o que é difícil de se explicar. A imagem se impõe, ela “tapa” tudo o que não é ela própria. (METZ, 1977, p. 87)

Para o cinema, por vezes o não dito pode ser prolífico. Se na narrativa verbal a forma de expressar linearidade se dá através da riqueza de detalhes, no cinema a falta de algum elemento essencial pode gerar uma nova conotação à obra. Ou seja, através dessa elipse pode-se descaracterizar um clichê produzindo novos sentidos. Esse tipo de procedimento não é incomum na narrativa literária, contudo vem sendo usada continuamente no cinema, especialmente no cinema não comercial, no qual as obras apresentam uma densidade artística maior.

Deleuze, ao analisar a obra de Pierce, percebe que o índice é importantíssimo para o cinema, pois, como já dissemos, nessa arte são os indícios, enquadrados ou não pela câmera, que formam a imagem. O francês, no entanto, divide os “indícios” cinematográficos em dois tipos: o primeiro “introduzido na própria imagem”; e o segundo, o “indício da equivocidade que corresponde ao segundo sentido da palavra “elipse” (geométrico)”, ou seja, a falta de um signo esperado (DELEUZE, 2009, p. 240-241).

Portanto, como afirma Carolina Marinho,

Se a palavra é o fundamento da literatura – que se constitui por meio do signo verbal –, a imagem se constitui como a base do cinema, determinando dois eixos distintos

pelos quais o maravilhoso transita. No campo cinematográfico, onde encontramos a soberania da imagem, talvez seja mais fácil reconhecer as diferentes manifestações estéticas, na medida em que a imagem se apresenta com menos interferência em nossos registros imaginários. As palavras, como é sabido, por natureza são mais genéricas criando brechas para atuação de nossa imaginação. (MARINHO, 2009, p. 28)

Essas “brechas” são as que fazem da literatura a arte mais interativa que existe. Contudo, o cinema pode ter essa força interativa – quando produto de qualidade, é claro–, recuperando ou escondendo elementos. Ou então fazendo com que as “brechas”, normalmente preenchidas através de seus diversos recursos – som, imagens, textos –, possam surgir e deixar espaço para maior participação do espectador. Ou seja, o bom filme, ao tentar contar uma história, deve prender os espectadores através do jogo signico, assim como o faz a literatura. Esse esforço é, como afirma Metz,

de fato muito mais um exemplo de expressão que de comunicação. É apenas parcialmente um sistema. Finalmente, só raramente emprega signos verdadeiros. Determinadas imagens de cinema, que um extenso uso prévio na função da fala acabou por fixar num sentido convencional e estável, tornam-se um pouco signo. Mas o cinema vivo os evita (METZ, 1977, p. 93)

Percebe-se, então, que a geração e a utilização de signos fora do esperado, a desconstrução de clichês e a construção de novas possibilidades conotativas estão no cerne de uma produção artística que permite ao leitor ou espectador participação e interação. Importante salientar que o clichê cinematográfico já é uma espécie de desconstrução do clichê literário e, por isso, já há um duplo processo de reconstrução quando o cinema se propõe a desconstruir o seu próprio clichê.

É por isso que, para guiar-nos na análise comparativa entre as duas artes, além de atentarmos para o fato de serem duas narrativas devemos observar como uma imagem criada verbalmente pode ser transformada em imagem visual ou transcrita, através de encenação, no texto do filme.

Observemos, portanto, alguns signos para, posteriormente, vermos como Terry Gilliam se apropria dessas imagens literárias e as traduz na narrativa filmica.

2.1 Signos literários relativos à cavalaria

Os signos literários relativos à cavalaria foram sendo constituídos ao longo do tempo pela literatura e inseridos no imaginário coletivo desde o século XII. Contudo, a força que o gênero romance ganha a partir do século XIX a traz novamente à voga.

Em parte, essa criação é fruto da literatura que transmitiu a ‘matéria da Bretanha’, como conhecemos normalmente as narrativas em torno do Rei Artur e sua corte, embora, como nos lembra Gutiérrez García, nos seus começos tais narrações abarcavam não só essas histórias, mas também “outras narraci3ns que, como as de Tristán e Isolda ou as que María de Francia recreou nos seus *Lais*, estaban unidas póla súa procedência celta ou, como daquela se dicia, bretona” (GUTIÉRREZ GARCÍA, 2002, p. 11).

Neste trabalho, focamos nossa atenção em alguns dos textos literários sobre a cavalaria, como descrito na Introdução, produzidos entre os séculos XII e XIV, todos acerca da cavalaria artúrica. Destacamos que, dentre mais de cem cavaleiros artúricos, apenas três conseguiram chegar ao Graal: Boorz, Galaaz e Perceval. Curiosamente, a atenção dada a estes cavaleiros é menor do que a Artur e Lancelot ou a Tristão. Talvez porque a imperfeição destes últimos seja mais próxima ao público do que a ‘perfeição’ e ‘pureza’ necessárias aos que encontram o Graal²¹.

Além das obras estritamente fictícias ou pseudo-históricas, há o caso de *O livro da Ordem da Cavalaria*, obra de caráter filosófico que revela a imagem do cavaleiro ideal. Este livro foi composto por Ramon Llull (1232?-1316?), autor de uma enormidade de títulos e primeiro pensador a escrever em língua vernácula catalã. Dita obra, como destaca seu tradutor no Brasil, Ricardo da Costa, tem “conteúdo missional e pretende ocupar espaço na formação de novos pretendentes à Ordem de Cavalaria, iluminando o caminho dos noviços com valores espirituais, morais e éticos” (COSTA, 2010, p. XXV). Assim sendo, é um texto, cheio de prescrições de como os cavaleiros deveriam ou não se portar. A ela retornaremos adiante, ao tratarmos da imagem do cavaleiro.

Passaremos por agora ao levantamento dos principais signos a serem analisados nos filmes, sendo os dois principais o Graal e o cavaleiro, vistos a partir das fontes primárias.

2.1.1 O Graal

A Demanda do Santo Graal inacessível simboliza, no plano místico que é essencialmente o seu, a aventura espiritual e a exigência da interioridade, que só ela pode abrir a porta da Jerusalém celeste em que resplandece o divino cálice. A perfeição humana se conquista não a golpes de lança como um tesouro material, mas por uma transformação radical do espírito e do coração.

Chevalier & Gheerbrant

²¹ No segundo capítulo, as imagens relativas a cada um dos cavaleiros do Graal serão mapeadas.

O Graal é o objeto mágico, cuja origem é discutida, e que é buscado como algo que salvará quem o encontrar. O simbolismo dele é muito intenso. Em voga desde o século XII com as novelas francesas, ainda é um dos signos mais importantes da Cavalaria. Segundo Massaud Moisés,

A Demanda do Santo Graal constitui-se, por isso, numa novela de cavalaria mística e simbólica. Os cavaleiros lutam por chegar à Comunhão sobrenatural, mas só um, Galaaz, a alcança. Homem "escolhido", dotado dum nome de ascendência bíblica (Galaad significa o "puro dos puros", o próprio Messias), simboliza um novo Cristo, ou um Cristo sempre vivo, em peregrinação mística pelo mundo. Próximos dele em grandeza física e moral, situam-se Boorz e Perceval, e mais distantes, embora com seu quinhão de glória, Lancelote, Tristão, Palamades, Erec, Galvão, Ivam, Estor, Morderet, Meraugis e outros. (MOISÉS, 2007, p. 150)

É curioso notar, porém, que o formato – a imagem – do que seria o Graal não recebeu nunca em sua história uma definição icônica. Para resolver essa questão o imaginário popular o idealiza como um cálice, embora de aparência desconhecida.

Assim, como tal objeto não apresenta imagem recorrente, fica mais fácil transformá-lo em qualquer imagem. A busca, se assim o compreendermos como essa plenitude procurada e inerente ao ser, assume diversas formas e pode, por conseguinte ser traduzida por imagens distintas.

Vale lembrar que no próprio *Percival*, de Chretien de Troyes, o Graal se constitui de dois objetos: a taça, que não tem origem definida, como muitos pensam, e uma lança.

Segundo Márcia Mongelli,

Qualquer que seja a forma que o objeto sagrado tome (copa, vaso, caldeirão, pedra, recipiente etc.), ressalte-se a polaridade da natureza voltada para o humano e para o divino, conservando como tema a plenitude de virtudes celestiais e a exigência de qualificação para atingi-lo. São características que fazem do Graal uma espécie de coroamento da multiplicidade de fatores concorrentes para compor o ideal da peregrinação na *Demanda do Santo Graal*: todos eles, em diferentes medidas, parecem convergir para uma concepção especular da vida, em que o profano reproduz – ou deve reproduzir – o sagrado. (MONGELLI, 1995, p. 22)

Lembra ainda Mongelli que a base do texto é, portanto, “místico-religiosa” e que é nesse “Centro Espiritual – o próprio Graal – onde se encontra o que se poderia chamar de religião da Sabedoria ou evidência da Revelação, dada a conhecer sob a forma de pedra mágica, ou caldeirão, ou taça, ou vaso sagrado, etc”²², e que, por suas virtudes misteriosas e santas, o Graal foi confiado a guardiões especiais. Tanto as características do lugar quanto as

²² Curioso é que essa discussão acerca da aparência do Graal esteja registrada inclusive no cinema. Isso ocorre em *Indiana Jones e a última Cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989). Mais recentemente, a questão foi repetida, através de outros aspectos, no filme *O código Da Vinci* (*The Da Vinci code*, 2006), adaptação do romance de mesmo nome, de Dan Brown, publicado em 2003.

do objeto, “realidade oculta e vivificadora, exigem condições peculiares de acesso, num trabalho de iniciação que comporta ‘provas’ e ‘conquistas’ físicas e morais” (MONGELLI, 1995, p. 57).

Como disse Octávio Paz, a imagem, apesar de possuir uma diversidade de significados, acaba sempre presa à criação psicológica (PAZ, 1971, p. 37). Claramente, o aparecimento do Graal para um grupo específico de indivíduos, cujas características indicam superioridade em relação aos demais, denota um papel simbólico, uma representação da busca como tal.

A psicanálise tem estudado o Graal como conceito de elementos de busca desde seus princípios e pelas mais variadas correntes. Para Jung, por exemplo, o Graal “simboliza a plenitude interior que os homens sempre buscaram” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 476).

O herói aventureiro, como os que procuram o Graal, como observa Bakhtin, tem como uma de suas funções básicas, “manter o interesse narrativo através do labirinto das teorias filosóficas, imagens e relações humanas” (BAKHTIN, 1981, p. 89). Não à toa, a série *best seller* de livros *Harry Potter* termina com uma demanda por relíquias, que são a forma de acabar com o grande inimigo do protagonista. Curiosamente, a demanda é feita por Harry e seus dois melhores amigos, ou seja, por ‘três cavaleiros’, tais como os do Graal (ROWLING, 2007).

Voltando à psicanálise, no fim dos anos 1980 o autor Robert A. Johnson, apropriando-se de alguns conceitos junguianos, publicou obras de cunho pseudo psicanalíticas – em uma série de auto ajuda – onde o Graal liga-se ao conceito de masculinidade. O primeiro livro da série, *He*, no qual se debruça particularmente sobre esse conceito, foi, segundo o próprio Richard LaGravenese, roteirista do filme, a base para o roteiro de *Pescador de ilusões*. Isto corrobora a ideia de Terry Gilliam – de que seus personagens estão presos à questão da busca, como aliás ele próprio o diz:

“If you look at everything I’ve done, they’re all search films, they’re all trying to discover the truth, what the solution is to the problem. Perhaps they’re really trying to find out what the question is”²³ (GILLIAM, 1999, p. 13).

23 Traduzindo: “Se você olhar para tudo que eu fiz, são todos filmes de busca, eles estão todos tentando descobrir a verdade, qual é a solução para o problema. Talvez o que eles estejam realmente tentando descobrir seja qual é a pergunta”.

Contudo, podemos perceber que, segundo Gilliam, a grande “questão” ou “demanda” de seus personagens é encontrar não a resposta, mas a pergunta. Desse modo, o signo do Graal está definitivamente ligado às questões psicanalíticas.

O Graal é, de acordo com esse pensamento, um mito/imagem no qual “culmina a cristianização cavaleiresca” (LE GOFF, 2011, p. 32). O seu alcance só será permitido àquele que vencer não só as batalhas, mas também as tentações. É o prêmio dos virtuosos em sua batalha contra o pecado. É a resolução para a angústia e desespero inerentes à condição humana.

2.1.2 O clichê do cavaleiro modelar

Não é novidade que o germe de todos os heróis ocidentais é a imagem do cavaleiro medieval. Atenta Bonnassie que o mito do cavaleiro medieval

através da lenda, da literatura, terminando no cinema, sobreviveu nas mentalidades coletivas. Em outras palavras, a imagem que nós geralmente concebemos hoje do cavaleiro não é outra senão uma imagem ideal: é precisamente a imagem que a casta cavaleiresca pretendia dar de si mesma. (Apud LE GOFF, 2011, p. 88)

Logo, a imagem que temos da cavalaria é mítica e, como todo mito, só tem existência e se faz perene através da narrativa. Desse modo, o delimitador essencial dessa imagem foram as novelas de cavalaria.

Como sabemos, a novela de cavalaria surgiu depois da organização da cavalaria em si. Enquanto os textos baseados na ‘matéria da Bretanha’ surgem no século XII, no XI já havia se iniciado o apoio da Igreja à cavalaria com o intuito de organizar as chamadas Cruzadas, sendo contudo os cavaleiros até então chamados de *militēs*. Alerta Ricardo da Costa que

a palavra *miles* era utilizada para definir o indivíduo pertencente à cavalaria. A origem destes *militēs* é de difícil precisão e delimitação. Inicialmente, isto é, no final do século IX, após a dissolução do império carolíngio, os historiadores perceberam que este grupo social encontrava-se bastante próximo da aristocracia rural originária da nobreza carolíngia (os *nobiles* ou *nobiliores*). Trabalhavam a seu serviço – em determinadas regiões não existiam sequer *militēs* livres. Mas com o passar do tempo este grupo nobilitou-se, ascendeu socialmente e passou a ser confundido com a própria nobreza. (COSTA, 2001, p. 13)

Segundo Le Goff, a origem da palavra “cavaleiro”, não mais o *miles*, passa a associar o guerreiro cada vez mais com o cavalo, signo que assim se tornaria dele indissociável (LE GOFF, 2011, p. 88). O cavalo também ajuda na criação de outro signo próprio do cavaleiro: a errância, que, como destaca Mongelli, associa-se a outro elemento religioso: a peregrinação.

Como afirma Le Goff,

Toda a civilização entretém relações mais ou menos estreitas com o espaço. O cristianismo medieval estruturou e dominou o espaço europeu. Ele criou redes de pontos quentes (igrejas, locais de peregrinação, castelos), mas, mais do que isso, dividiu um espaço para os errantes onde a floresta é mais uma vez sonho e realidade ao mesmo tempo. Nesta perspectiva, o cavaleiro é fundamentalmente o que a maioria dos cavaleiros da Idade Média foi: um cavaleiro errante. (LE GOFF, 2011, p. 95)

Curiosamente, há uma imagem, igualmente religiosa, que se associa à dos cavaleiros do Graal nas novelas de cavalaria e é o extremo oposto da viagem: a imagem da clausura. É natural, por exemplo, o enclausuramento dos cavaleiros em mosteiros ao deixarem a vida andante. Isto ocorre com Lancelot e também com seu sobrinho Boorz, depois deste último encontrar o Graal.

Lancelot o faz por perder Guinevere, ou seja, perder seu amor e, por conseguinte, sua motivação para a cavalaria. No caso de Boorz, a visão do Graal faz com que ele perca sua função essencial que era a busca. Não tendo mais espaço como ‘investigador’ do Graal, só cabe ao sobrinho de Lancelot esperar uma santa morte no mosteiro.

Essa ‘morte social’ não ocorre com Percival e Galaaz porque ambos são intocados, virgens e puros. Assim, a premiação religiosa desses dois é a morte após a visão. Boorz, como homem que tivera relações sexuais – embora seja apenas uma e contra sua vontade –, imaginariamente tem de amargar a espera da morte efetiva, através dessa ‘morte social’ que é o enclausuramento. Este se liga à expiação do pecado, o que aproxima Boorz do humano, enquanto os outros dois cavaleiros que encontram o Graal, cuja imagem é santificada, têm seu sacrifício premiado com a morte e a vida eterna imediata. Ao humanizar o cavaleiro, portanto, os artistas precisam inicialmente prendê-lo, seja em um mosteiro, uma prisão ou hospício.

É importante ressaltar que a imagem cavaleiresca é completamente relacionada à de São Miguel Arcanjo (HUIZINGA, s.d., p. 88). Não é à toa que a fundação do modelo cavaleiresco esteja explicitamente relacionada com seu ‘apadrinhamento’ religioso. A imagem de São Miguel Arcanjo presente na iconografia religiosa o descreve de armadura e empunhando uma lança, enquanto pisa na cabeça de homem com chifres (ou por vezes de um dragão). Essa imagem remete ao episódio, descrito no Apocalipse, no qual Miguel lidera o exército de Deus contra o de Lúcifer. O próprio nome Miguel significa “aquele que é semelhante a Deus”, preconizando que os seus seguidores são também semelhantes ao divino. Tudo isto corrobora o ascetismo comportamental dos cavaleiros.

Desse modo, os cavaleiros deveriam ser virtuosos, ou seja, deveriam ser portadores das virtudes, tanto das teologais quanto das cardeais. As teologais, segundo a fé cristã – especialmente transmitidas pelo catecismo católico –, são de ordem sobrenatural e inspiradas pelo próprio Deus no espírito humano. São constituídas pela fé, a esperança e a caridade. As cardeais são as ligadas às questões morais e guiam os homens de acordo com a razão. Elas são a justiça, a força, a prudência e a temperança. Estas, contudo, estão presentes no Ocidente desde a Antiguidade Clássica, pelos conceitos de Aristóteles em sua *Ética a Nicômaco*, difundida na Idade Média em razão da Escolástica. Nesta obra, o mestre de Estagira afirma que “há duas espécies de virtudes, a intelectual e a moral. A primeira deve, em grande parte, sua geração e crescimento ao ensino, e por isso requer experiência e tempo, ao passo que a virtude moral é adquirida em resultado do hábito” (ARISTÓTELES, 2011, p. 36).

A ideia aristotélica de virtude está justamente no embate entre estas e os vícios, que são cometidos tanto por deficiência como por excesso. Portanto, o que a *Ética* prega é o equilíbrio, ou a justa medida. E o pensamento medieval conservou essa ideia de virtude pautada pelo equilíbrio do comportamento.

O pensamento aristotélico influenciaria o medieval através da Escolástica e alcançaria sua análise do panorama cavaleiresco através de Ramon Lull. Dessa maneira, o que lemos no *Livro da Ordem de Cavalaria* são preceitos quase religiosos aos quais os cavaleiros deveriam obedecer, embora seus conceitos de virtude estejam presos ainda a modelos aristotélicos.

Segundo Lull, o cavaleiro deveria observar as seguintes virtudes: humildade, fortaleza, esperança, astúcia, caridade, lealdade, justiça e verdade (LULL, 2010, p. 31), além de trabalhar para honrar o nome de Deus. Assim sendo, o ofício do cavaleiro era manter e defender a fé cristã pela qual Deus, o Pai, enviou o filho concebido na virgem Nossa Senhora (LULL, 2010, p. 23). Ou seja, as virtudes compreendidas por Lull se ligam à religião cristã, por sua vez não desvinculadas, as cardeais, dos preceitos clássicos.

A figura dos cavaleiros, assim sendo, deve sempre remeter a essas questões e transmitir o poderio de Deus refletido em sua imagem, repetindo o conceito já enunciado por Huizinga de que seriam cópias de São Miguel ou um exército quase divino na terra.

Ainda segundo Lull, a imagem dos cavaleiros estaria presa à de uma “idade adequada”, nem muito jovem, nem velho demais (LULL, 2010, p. 56). Além disso, não poderiam ser pobres, porque isto os impediria de adquirir o material bélico necessário ao seu grau, como também poderiam subordinar a honra ao ganho.

Entre os elementos materiais que formam a imagem cavaleiresca, Lull enumera, nessa ordem: a espada, a lança, o capacete, a cota de malha, a calça de ferro, as esporas, o escudo, a

sela e o cavalo. Essencialmente harmônica deveria ser a postura de cavaleiro em cima do cavalo (LULL, 2010, p. 77-87) paramentado com a testeira e levando a bandeira defendida e o brasão do cavaleiro (LULL, 2010, p. 87). Reforça-se, dessa forma, a união entre cavalo e homem como signo da cavalaria.

Ainda segundo Lull, como religioso o cavaleiro deveria abnegar os vícios, pautando-se pelas virtudes; mas também não poderia ser insone ou portar qualquer espécie de deficiência:

Homem aleijado ou gordo e grande, ou que possua outro defeito em seu corpo pelo qual não possa fazer uso do ofício de cavaleiro não deve estar na Ordem de Cavalaria; porque vileza é da Ordem de Cavalaria receber homem que seja debilitado, corrompido e incapaz de portar arnês. E é tão nobre e alta a Cavalaria em sua honorificência que nem riqueza, nem nobreza de coração, nem de linhagem não bastam ao escudeiro que seja mutilado em algum membro. (LULL, 2010, p. 63)

Ou seja, nada pode atrapalhar a figura/imagem, que deve refletir a perfeição de Deus. Sua imagem, desse modo, é a do equilíbrio entre o humano e a divindade, assim como eram os semideuses.²⁴ Contudo, se esse modelo de cavaleiro se popularizou num período teocêntrico como a Idade Média, acabou por esvaziar o interesse em tal personagem nos períodos históricos posteriores.

Já que falamos aqui em várias artes, importa comentar o fato de que os bons atores de teatro, televisão ou cinema preferem os vilões aos ‘mocinhos’. Afirmam que estes não lhes dão material para trabalhar. Tal material é justamente um grupo de nuances, de imperfeições inerentes ao ser humano.

O ‘mocinho’ ou herói, para sê-lo completamente, não tem nuances, não tem passado, nem futuro, tem apenas um presente aborrecido. O vilão, por sua parte, comumente apresenta gestual que retrata sua maldade – risadas, olhares, etc. –, um passado que o levou a ter tal comportamento maléfico e um futuro, normalmente tenebroso, no qual os espectadores podem se sentir ‘vingados’ das coisas ruins que lhes ocorrem na vida cotidiana.

Tais considerações podem parecer infantis ou lugar comum, mas refletem a falta de profundidade na qual a tradição romântica lançou os heróis. Os cavaleiros que encontram o Graal por serem modelares não são interessantes, pois justamente não apresentam essas tais nuances.

Se os heróis greco-latinos apresentavam questionamentos e sofriam para que nós pudéssemos fazer a catarse, o herói medieval, já tomado pelo cristianismo, deve sua vida a

²⁴ Isso deixa claro que a transição do mundo clássico para o medieval não se fez com total perda de elementos. O nascimento de Artur é exemplar, dada a sua semelhança ao de Hércules – e ao de Jesus Cristo, é importante dizer.

Deus e seu comportamento também. Portanto, uma vez herói inquestionável da narrativa, o cavaleiro deveria levar uma vida sem excessos e sem pecados, vivendo no equilíbrio virtuoso entre os vícios, como pautado desde Aristóteles, tornando-se, numa leitura pós-medieval não teocêntrica, muito desinteressante.

É possível, dessa maneira, compreender, por exemplo, o maior interesse em Artur do que em Percival, uma vez que o primeiro apresenta um comportamento muito próximo ao dos heróis clássicos. Basta lembrar que o nascimento do rei é semelhante ao de Hércules²⁵ e que seu fim é a morte pelas mãos do filho, algo típico da tragédia clássica, como, por exemplo, *Édipo rei*, de Sófocles, e *As Coéforas*, de Ésquilo.

O século XIX retomou o modelo de heroísmo cristão e, numa tentativa de heroicizar nações, intensificou o comportamento aborrecido do herói, que, quando não totalmente fiel às características heroicas, tinha um fim trágico. E, na pós-modernidade, o modelo é reconstruído, atualizado, parodiado, sem se copiar simplesmente o modelo original medieval. Como já dissemos, no entanto, é necessário conhecer previamente o modelo e este estar numa categoria de clichê, para só assim a pós-modernidade poder subvertê-lo.

2.2 Os signos na pós-modernidade

O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova.
Bakhtin

No século XX, com a invenção do cinema e da fotografia, o ato artístico como mera imitação da realidade perde um pouco de sua função. Já não seria mais necessário uma arte realista para se ver o elemento imitado, pois o mesmo poderia ser fotografado ou filmado.

Cientes disso, os vanguardistas do início de tal século iniciam movimentos que pretendiam retratar a realidade de forma mais abstrata, numa espécie de reapresentação de elementos, ampliando a ideia de apenas representar.

Após a Segunda Guerra, com a saturação desses movimentos de vanguarda, a pura reapresentação já não satisfazia a um público que estava cada vez mais sofisticado na decodificação de códigos e que vinha, há muito, exigindo uma maior interatividade com a obra que lia, ouvia ou assistia. Isto gerou o que compreendemos por pós-modernidade. Como afirmam Weeryrauch e Vicenzi, “Pós-moderno significa apenas aquilo que está após a cultura moderna, aquela marcada pelas obras de Marx, Freud, Foucault e Bobbio, para citar apenas

25 Essa relação será melhor descrita no capítulo 3.

alguns nomes” (WEEYRAUCH, VICENZI, 1994, p. 22). E, como afirma Umberto Eco, “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revistado: com ironia, de maneira não inocente” (ECO, 1985, p. 57).

Portanto, contrariamente ao que se pensava durante a Modernidade, a Pós-modernidade não prevê um rompimento com o passado e sim uma reutilização, um novo jogo com os elementos desse passado. Como afirma Linda Hutcheon, “Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (HUTCHEON, 1997, p. 20).

Dessa forma, o que se compreende é que o interesse da pós-modernidade não está na revalidação das matrizes literárias e da história, muito menos na simples reprodução dos arquétipos heroicos.

O mérito da pós-modernidade está na “reavaliação” desses elementos historicamente constituídos, mas que só nos são transmitidos através da textualidade, e esse ato do qual a ficção passa a se centrar nessa reavaliação é o que se convencionou chamar de metaficção historiográfica. Porém, para que esta possa funcionar perfeitamente se faz necessário que os referenciais sejam reconhecidos pelo público, através dos procedimentos da intertextualidade.

2.2.1 A intertextualidade

Assim sendo, a necessidade de desconstruir modelos, própria da pós-modernidade, vai se fazer através de alguns processos, entre eles a paródia, a apropriação e a carnavalização. Esses processos são procedimentos próprios da intertextualidade, assumida de forma mais consciente em nosso tempo. Desse modo, para relacionar adequadamente os dois sistemas narrativos a que nos propomos, temos de ter em conta as questões ligadas à intertextualidade – afinal, são duas espécies textuais narrativas, ainda que uma verbal e a outra verbal-visual.

Lembra Marinho que

O cinema pode se apropriar do texto literário como ponto de partida para a elaboração do roteiro, adaptando a narrativa para o texto cinematográfico, como ainda, no caso específico da científica, reeditar uma estrutura, no nível da função das personagens, muito similar à dos contos maravilhosos. Talvez possamos pensar numa intertextualidade imanente do cinema, na medida em que ele incorpora, por sua própria natureza, outros sistemas de linguagem. (MARINHO, 2009, p. 150)

Sempre importante ao analisar o cinema é partir da informação das outras artes que lhe são ‘fornecedores de material’. Não há como compreender nem produzir um filme sem o conhecimento das outras artes, embora, claramente, a literatura – especialmente a épica – seja sua maior colaboradora. A isto, acrescenta Marinho:

Dessa forma o cinema já nasce híbrido, herdando da linguagem teatral a sua base expressa na iluminação, figurinos, dramaturgia de atores, texto e cenário. Outras modalidades artísticas, anteriores a ele, como música e pintura, também contribuíram para a construção de sua linguagem em que foram por ele apropriadas. Ou seja, sistema de signos distintos vão se entrecruzando e promovendo novas significações ao se articularem em novas combinações. (MARINHO, 2009, p. 150)

Portanto, o cinema é o depósito das artes, mas, ao mesmo tempo em que se abastece, fornece signos e significações – o que é uma característica inerente a qualquer linguagem narrativa, como se comprova nas lições de Walter Benjamin (BENJAMIM, 2011, p. 205). Inclusive Carolina Marinho também destaca as colocações de Benjamin ao afirmar que “a cada leitura o leitor/espectador percebe outros aspectos e perspectivas não notadas antes. Esses detritos vão se juntando, vão se articulando, e quanto mais histórias sabemos, mais relações somos capazes de tecer” (MARINHO, 2009, p. 59).

Além da intertextualidade, o fragmento nos lembra que o cinema é tão metalinguístico que está sempre se reinventando através de *remakes*²⁶ e auto referências, processo que hoje é extremamente usual na literatura. Como observa Afonso Romano de Sant’Anna, hoje a arte “se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANT’ANNA, 2000, p. 7). Ainda segundo ele, enquanto a paráfrase trabalha com uma espécie de transcrição, a paródia é essencial para subverter o texto inicial. E confirma isto ao dizer que “Falar de paródia é falar de *intertextualidade* das diferenças. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade* das semelhanças” (SANT’ ANNA, 2000, p. 28).

Um texto parodístico segundo essa concepção faria “uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica” (SANT’ANNA, 2000, p. 31). Através da paródia, portanto, critica-se o texto original e, possivelmente, se reforça os seus conceitos essenciais.

É Bakhtin, em seu famoso estudo da obra de Dostoievski, que relata um processo que, surgido na Idade Média, esclarece bem alterações semelhantes também produzidas pelo cinema, nem sempre puramente parodísticas: a carnavalização. Observa esse autor que

²⁶ *Remake* é o termo utilizado para nomear novas produções cinematográficas que são reproduções ou regravações de obras mais antigas.

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contemplam e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas vive-se nele e vive-se conforme as suas leis enquanto esta vigora, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um mundos invertido”.

As leis, proibições e restrições que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extra carnavalesca. (BAKHTIN, 1981, p. 125)

A vida “às avessas” tem seu primeiro grande momento na literatura justamente na desconstrução do arquétipo cavaleiresco feita pelo espanhol Miguel de Cervantes, através de Dom Quixote, no século XVII. Este é, segundo o próprio Bakhtin, “um dos romances maiores e simultaneamente mais carnavalescos [texto] da literatura universal” (BAKHTIN, 1981, p.110).

Logo, esse processo não é uma novidade ou algo trazido pela modernidade ou pela pós-modernidade, embora a sua utilização entre os artistas a partir do século XX seja mais intensa.

É claro que a carnavalização e a paródia, a princípio, geram o riso – afinal, o cômico, por princípio, provém do desvio do modelo, ou, como afirma Bergson, “Risível será a imagem que nos surgirá à ideia de uma sociedade de disfarce e, por assim dizer, de um carnaval”. (BERGSON, 1980, p. 30). O carnaval, deste modo, é a compreensão do mundo “às avessas”, regulado pelo disfarce de caráter subversivo.

Contudo, é necessário analisar mais atentamente a questão do riso, o que faremos no próximo item.

2.2.2 A comicidade

Os macacos não riem, o riso é próprio do homem, é sinal da sua racionalidade.

Guilherme de Baskerville

Partimos da ideia de que existindo signos, a subversão dos mesmos deveria causar a reação diante do inesperado. Assim sendo, o inesperado nos leva a rir. Como afirma Bergson,

Quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgar tanto maior nos parecerá o efeito cômico. Rimos já do desvio que se nos apresenta como simples fato. Mais risível será o desvio que vimos surgir e aumentar diante de nós, cuja origem conhecemos e cuja história pudermos reconstituir (BERGSON, 1980, p. 16).

Portanto, ao rompermos com a expectativa existente diante de um signo tido como sério causamos o riso. Essa inversão, no entanto, não deveria ser tratada como uma

diminuição do valor denotado inicialmente, pois o riso acrescenta ao signo um valor mais amplo. Ao rirmos somos levados a crer que nos evadimos da emoção, quando na verdade somos mais aproximados da situação retratada.

É bem verdade que o cômico sempre foi depreciado. Basta lembrar que Aristóteles, na *Poética*, afirma que a comédia pinta os homens inferiores, sendo o cômico “uma espécie do feio”:

A comédia é imitação das pessoas inferiores; não porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio. A comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição; um exemplo obvio é a máscara cômica feia e contorcida, mas sem expressão de dor. (ARISTÓTELES, 1997, p. 23)

Assim, somos levados a rir dos defeitos físicos e morais, dos vícios e das falhas dos homens e também de seus fracassos, sendo que até hoje o processo da comicidade se dá da mesma maneira.

O texto da *Poética* acrescenta que, “Visto ser a Tragédia representação de seres melhores do que nós, devemos imitar os bons retratistas; estes reproduzem uma forma particular assemelhada com o original, mas pintam-na mais bela” (ARISTÓTELES, 1997, p. 35). Sendo assim, o modelo para o cidadão que se quer exemplar é o da tragédia, não o da comédia. Rir nunca foi muito bem aceito, mas, no período em que vivemos, as desconstruções e retomadas já foram tantas que nos restam apenas as subversões que levam ao riso.

É importante ressaltar que, para a total valoração dessa subversão, é necessária uma compreensão anterior – o que faz, por conseguinte, da subversão não um opositor do signo inicial, mas um reafirmador de sua força no imaginário. Ainda que o riso esteja ligado a apresentações do humano em suas piores feições, como (re)afirma Bergson, a comicidade está dentro do que é “propriamente humano” e das subversões que fazemos de suas referências primárias, como também assinala Umberto Eco, através de seu personagem Guilherme de Basrkerville em *O nome da rosa* (ECO, 1984).

Além disso, como afirma Bakhtin,

os gêneros do cômico sério não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. Baseiam-se conscientemente na experiência (se bem que ainda insuficientemente madura) e na fantasia livre; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico, desmascarador. (BAKHTIN, 1981, p. 93)

Assim sendo, somente através da subversão de signos podemos rir deles, e este é um procedimento típico de nosso tempo. Ao destacarmos alguns dos signos, aqui citados, e a quebra das expectativas sobre eles, teremos, portanto, o riso que não diminui seu valor, mas sim o reforça.

Henri Bergson cita elementos que causam o riso nos seres humanos, dentre eles estão a repetição, a interferência e a inversão. Esses três elementos estão ligados claramente à intertextualidade, uma vez que para sua realização é necessário um “texto” anterior.

Segundo Liliana Albuquerque,

Ter um sentido de humor aguçado é muitas vezes uma forma crítica de se posicionar diante do mundo que nos rodeia. Rir de nós mesmos ou de certos acontecimentos é de certo modo fazer uma avaliação mais profunda sobre certas situações. A irreverência inerente ao gênero cômico muitas vezes vai além do simples entretenimento – é uma forma legítima de questionar o eu ou quem não merece o respeito ou autoridade que possui. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 289)

Compreendemos então que há muito poder de reflexão no riso, uma vez que através dele somos capazes de fazer uma análise do cotidiano de modo mais sereno do que seria realizado através das emoções causadas pelo trágico. A catarse realizada pelo cômico seria mais efetiva do que a realizada pelo trágico. A verdade é que o cômico, considerado um gênero menor, tem melhor penetração entre todas as classes sociais, entre todos os sexos e faixas etárias sendo, portanto, um bom meio de difusão reflexiva.

O cômico, por ser baseado em inferências desconstrutivas do contexto, necessita, para seu total efeito (o riso). do conhecimento, por parte de seu expectador, desse contexto e das motivações artísticas para a desconstrução do mesmo. Esse movimento força a reflexão do expectador, valorizando ainda mais o trabalho catártico.

Na pós-modernidade, esse movimento se intensifica muito em razão da metaficção historiográfica. Como afirma Linda Hutcheon

O pós-moderno ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições das próprias possibilidades de sua produção ou de sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre a sua auto-reflexividade e sua fundamentação histórica (HUTCHEON, 1991, p. 15).

Dessa forma, o cômico pauta-se na subversão da expectativa, na desconstrução de uma imagem pré-estabelecida. E o conhecimento desta torna-se essencial para a fruição da obra artística de modo não inocente, com alto teor reflexivo, uma vez que arte não tem só a função de entretenimento, mas também a de desenvolver o pensamento subjetivo através das sensações causadas. Portanto, faz-se necessário conhecer os referentes para que consigamos compreender sua subversão cômica – ou não –, assim como refletir sobre o porquê de tal subversão.

3 A CAVALARIA NA TRADIÇÃO LITERÁRIA

No conceito de cavalaria, é bastante difícil distinguir a parte do mito e a parte da realidade.

Pierre Bonnassie

A Idade Média foi sem dúvida um período conturbado da História, mas esteve longe de ser a “Idade das Trevas” que tanto se propagou. Assim como a medida de qualquer período histórico e/ou literário, não são muito claras as datas para sua delimitação cronológica embora seja considerada normalmente como o período compreendido entre a Antiguidade Clássica e o Renascimento europeu.

É essa situação de intermédio que lhe forneceu uma imagem negativa. O próprio termo Idade Média, segundo Hilário Franco Jr., já conota um especial preconceito contra o período, pois o apresenta apenas com um período intermediário – sendo que em oposição aos termos ‘Iluminismo’ e ‘Século das Luzes’ o termo ‘trevas’ foi por vezes utilizado. Essa divisão, claro, é discutida por diversos historiadores e a discussão se acentua se levarmos em consideração que o desenvolvimento cultural europeu não se deu de maneira homogênea no período, como não se dá até hoje.

Nesse longo período da História, o mundo viu o encontro e embate entre culturas, a transformação do cristianismo em religião majoritária e, em especial, o surgimento das línguas românicas e germânicas, além de suas respectivas literaturas. Assim, ainda que “sob aparência imobilista e dogmática”, a Idade Média foi “paradoxalmente, um momento de revolução cultural” (ECO, 1983, p. 99).

A literatura então produzida é, conseqüentemente, fruto desse verdadeiro ‘caldeirão cultural’ que teve como elementos essenciais, relacionados ao fim do Império Romano, a cultura clássica, as diversas culturas ditas ‘bárbaras’ e uma crescente cristianização das instituições. Segundo Hilário Franco Jr., em um primeiro momento, nessa literatura

três gêneros destacavam-se, um romano, outro cristão e outro já tipicamente medieval. No primeiro, obras de caráter histórico, sobressaíram Gregório de Tours (538-594) e Beda, o Venerável (675-735). O segundo tipo, as hagiografias, de grande sucesso em toda a Idade Média, reunia elementos da literatura biográfica romana, dos relatos folclóricos e das tradições cristãs, como as escritas por Sulpício Severo (363-420) e Gregório Magno (540-604). Por fim, dentre as obras enciclopédicas, as sumas do conhecimento da época, que serviram de modelo para inúmeras outras nos séculos seguintes. (FRANCO JR., 2008, p.103-104)

Provenientes de um misto do primeiro tipo e das canções de gesta²⁷, no século XII, as novelas de cavalaria, como as canções de gestas, representam um primeiro interesse do homem medieval pela narrativa de aventura e sua curiosidade sobre feitos heroicos contemporâneos, já que os moldes, até então, eram provenientes da cultura clássica. Forjadas nesse ambiente de mudança e riqueza de influências, nelas os escritores medievais, ainda que partindo da oralidade – o texto escrito servia apenas como um apoio –, vão procurar retratar seus heróis contemporâneos, os cavaleiros, do mesmo modo que os narradores clássicos já o tinham feito. E, assim como estes, buscavam exaltar um passado glorioso, ainda que recente, mas que legitimasse as novas formações sociais que se estabeleciam. Como afirma Michel Zink,

Como em todas as civilizações, a literatura narrativa da Idade Média está, em sua forma mais antiga, inteiramente projetada no passado: passado carolíngio das canções de gesta e passado mais distante ainda das lendas heroicas germânicas, passado antigo ou arturiano dos romances, passado da colonização da Islândia ou passado lendário das sagas, passado da história. Em todos os casos, é a genealogia do presente que está em questão (ZINK, 2002, p. 85).

Ora, as primeiras grandes narrativas da História ocidental²⁸, *Ilíada* e *Odisseia*, procuravam da mesma forma, através dessas ‘projeções do passado’, apresentar comportamentos heroicos modelares. Contudo, se o heroísmo já existia nos moldes ocidentais desde a Grécia heroica, conhecida pelas narrativas épicas de Homero, na Idade Média, não podemos esquecer, a literatura “também foi influenciada por aquela tendência a preservar e cristianizar obras antigas, mais do que as criar. Não havia preocupação com originalidade, apenas com a conservação da literatura clássica por meio de cópias realizadas nos *scriptoria* monásticos”. (FRANCO JR., 2008, p. 105). Abre-se, dessa maneira, espaço para que elementos ‘bárbaros’ e ‘pagãos’ fossem adaptados ao pensamento cristão. Assim, segundo Michel Zink,

outro aspecto torna as literaturas medievais ambíguas, um aspecto comum a toda a cultura de seu tempo. Elas são, ininterruptamente, as herdeiras das letras antigas, que imitam e perpetuam. Entretanto, certa ruptura existe: são literaturas novas com um perfume às vezes quase primitivo. É que as raízes do mundo germânico e do mundo celta são estranhas à latinidade. Quanto às línguas românicas, sua própria novidade conduz à das literaturas de que são veículo. (ZINK, 2002, p.81)

27 Canções de gestas são poemas narrativos de origem controversa, produzidos a partir do século XII, cujo maior representante é *A canção de Rolando*, escrita por volta de 1100 (FRANCO Jr., 2008, p. 114).

28 Provavelmente a primeira narrativa literária da história tenha sido a Epopeia de Gilgamesh, sua redação data de cerca de um século antes das obras de Homero. É uma produção mesopotâmica, ou seja, oriental, dessa forma não há como mensurar sua influência na produção literária da Idade Média europeia. Ainda assim, é importante salientar que a questão da projeção do passado heroico, já se fazia presente nessa obra – afinal isso é uma característica dos textos épicos.

Desde os princípios da Idade Média, procurou-se organizar uma instituição que pudesse controlar as posses e manter a ordem dos vilarejos. Esse grupo, a princípio não uma instituição, era chamado de *milites*. A partir do século XI, surge a cavalaria como uma tentativa de controlar a “brutalidade dos *milites*”. E foi justamente a Igreja uma grande incentivadora da sua criação, como nos afirma Jaques Le Goff:

A igreja adotou a ideia de uma necessidade, e mesmo de uma utilidade, da guerra sob certas condições. A evolução tornou-se decisiva quando no final do século XI a Igreja aderiu por si mesma à guerra santa, às cruzadas. Combater em nome de Deus e dos fracos foi sancionado por novos ritos que impuseram aos cavaleiros uma espécie de batismo cavaleiresco, o adubamento. (LE GOFF, 2011, p. 90)

Isto porque a mentalidade medieval estava, como afirma Huizinga, “saturada das concepções de fé cristã” (HUIZINGA, s.d, p. 69). Basta que observemos o ritual de adubamento, tal como nos é descrito por Lênia Márcia de Medeiros Mongelli:

A cavalaria é encarada como um sacerdócio e os rituais de iniciação do cavaleiro têm valor de sacramento: durante certo tempo, o aspirante, vestido de branco, jejuava e orava, como em concentração sobre a responsabilidade que iria assumir; às vésperas do ato, envergava um manto vermelho, tinha os cabelos cortados e passava a noite em vigília, velando suas armas. No dia seguinte, ia à missa e tinha a espada benzida, ajoelhando-se ante quem o armaria para prestar o juramento: prometia derramar o sangue pela religião, pelo rei e pela Pátria, em defesa das mulheres, dos órfãos e dos oprimidos; obedecer aos superiores e ser irmão para os iguais; não aceitar pressão dos príncipes estrangeiros; não faltar nunca à palavra dada nem manchar os lábios com mentiras e calúnias; e depois desse momento solene, os padrinhos e damas vestiam-lhe a armadura, a espada dourada e a espada, com a qual o senhor lhe dava a espadeirada, pronunciando as palavras de benção: “Em nome de Deus, de São Miguel e de São Jorge eu te faço cavaleiro; sê devotado, corajoso e leal”. (MONGELLI, 1995, p.18)

Pela descrição ritual, percebemos a proximidade entre a sagração cavaleiresca e a ordenação de um sacerdote cristão. Esse modelo, em que se estabelece a imagem do cavaleiro/sacerdote, será levado à literatura, onde serão considerados heróis os que conseguiram manter os dois aspectos – bravura e fé – unidos dentro de si.

Nesse contexto, personagens da cultura oral celta, que já possuíam qualidades de bravura e coragem, começaram a ganhar os contornos cristãos necessários e, então, as lendas sobre Artur vão ganhar os elementos que os tornaram famosos através dos tempos. Dessa forma, mesmo seguindo padrões da épica clássica, a ‘mistura’ de raízes da literatura medieval deu a ela certo ‘cheiro de novidade’, um novo fôlego artístico, que precisava de um herói para defender seus novos ideais procedentes de influências diversas. Para isto, ninguém melhor do que os cavaleiros.

Dessa forma, as temáticas das novelas de cavalaria vão encontrar nas figuras de Carlos Magno e Artur seus heróis preferidos; e, assim, a cavalaria, uma instituição realmente existente, passa à história como categoria mítica, pois o conhecimento que temos da mesma essencialmente parte dessas narrativas, que tornaram heróis aos que naquele momento estavam apenas defendendo um ideal militar.

Contudo, se a importância histórica de Carlos Magno e sua função na organização social europeia é clara e real, a historicidade de Artur é completamente relativa. Fruto de diversas lendas célticas, segundo Squire,

É possível que tenha de fato havido um poderoso chefe de tribo britânico com esse nome tipicamente céltico, encontrado na lenda irlandesa como Artur, um dos filhos de Nemed que lutou contra os Fomorianos, e no continente Artaius, uma divindade gaulesa que os romanos identificavam com Mercúrio, e que parece ter sido um patrono da agricultura. Artur original ocupa a mesma posição de Cuchulainn e Finn. Seus feitos míticos, pois super-humanos, e os companheiros são apresentados como tendo sido divinos. Alguns que conhecemos foram adorados na Gália. Outros são filhos de Don, de Llyr, e de Pwyll, dinastias de deuses mais antigos a cuja divindade Artur parece ter ascendido, à medida que o culto a ele aumentava e aos primeiros declinava. Despidos de sua condição divina, e estranhamente transformados, eles enchem as páginas de romances de aventura como os Cavaleiros da Távola Redonda. (SQUIRE, 2003, p. 223)

A lenda deriva de um período extremamente remoto, e remonta ao imaginário celta proto-histórico, mais especificamente ao chamado Ciclo de Mabinogion, composto por quatro poemas narrativos em gaulês, mas que surgiram em texto escrito somente a partir do século IX.

Contudo, se Artur e seus cavaleiros existiram a partir de lendas orais, seus nomes começam a ser gravados na literatura por volta do século VII, na obra *Historia Brittonum*, atribuída a Nennius. Lembra Brunel que em textos anteriores referentes à vitória dos bretões sobre os saxões, da qual trata a obra de Nennius, Artur não é citado. Obras sobre essa batalha são escritas desde o século VI nos textos *De excidio et conquestu Britanniae* de Gildas (século VI) e *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* de Beda, o venerável (século VIII) (BRUNEL, 1998, p. 100). Ainda segundo Brunel, os *Annales Cambriae*, por volta de 950, confirmam as informações sobre Artur. Mas a consolidação de Artur como personagem literário e quase histórico ocorreu na obra de Geoffrey de Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, escrita provavelmente entre 1135 e 1136.

A obra de Monmouth propõe contar a suposta origem da população britânica, segundo ele fruto de uma colonização troiana, originada após a guerra contra os aqueus, por volta do

século XII a.C. – o que demonstra claramente a união entre o mundo celta e o greco-latino que impregnava as obras medievais. De acordo com o citado texto, após a chegada dos troianos sucedem-se fatos e monarcas, alguns reais e outros baseados na mitologia celta.

Todavia, quando a obra de Monmouth registra o século V d.C., apresenta o vidente e mago Merlim, que anuncia o nascimento de um rei que salvará a Bretanha. Seria também Merlim, através de magia, o responsável pela concepção de Artur. O mago converte Uther Pendragon em seu inimigo, o Duque de Gallois, esposo da rainha Ygerne, fazendo com que esta tenha uma noite de amor pensando estar com o marido, gerando dessa forma Artur.

Temos aqui uma tentativa muito clara de relacionar os mitos em torno de Artur aos das origens das grandes civilizações greco-latinas, através do êxodo de Troia, como, com o mesmo propósito, fizera Virgílio na *Eneida* em relação aos romanos. Ao mesmo tempo, percebe-se uma remissão direta a outro mito grego: Hércules.

Como sabemos, Hércules foi gerado na humana Alcmena que cria ser Anfitrião, seu esposo, Zeus metamorfoseado. Assemelha-se também à história do nascimento de Jesus Cristo que, embora tenha nascido da humana Maria, era, na verdade, o filho de Deus concebido através de obra do Espírito Santo.

Tal semelhança entre as três histórias demonstra a importância que a concepção de bases mágicas ou sobrenaturais tem para legitimar o poder do herói. As três mulheres humanas acima concebem por motivos estranhos e dão à luz seres que mudarão o mundo e serão a origem cultural de boa parte da Europa. Não pode ser apenas uma coincidência tal semelhança, mas é sim a comprovação de que esse tipo de personagem heroico necessita de tais origens, sem, contudo, perder sua humanidade que, curiosamente, parte exclusivamente de suas mães. Já os pais – lembremos que estamos em uma sociedade patriarcal –, criaturas superiores, são os seres mais poderosos de cada lenda.

Além disso, permite-nos observar que, ao trazer esses elementos para a história de Artur, não só associa a mesma à Antiguidade Clássica, através da semelhança com Hércules, como também já inicia o processo de Cristianização, através da sua comparação com Jesus, processo este que atinge intensamente tal narrativa a partir do século XII.

O sucesso literário de Artur em tal centúria foi tão grande que diversos territórios procuraram aproximar-se do mito, utilizando e adaptando as lendas dos cavaleiros para as suas nações recém-criadas. Vai ser durante esse século que na França e no Sacro Império Romano foram produzidas obras onde se aproveita a imagem de Artur e onde autores de tais territórios procuraram criar associações com o nome do rei.

Curiosamente, alguns dos elementos constituintes das lendas não surgem na Bretanha Insular. O termo “Távola Redonda”, por exemplo, surge na Normandia por volta de 1155, na obra *Roman de Brut*, escrita por Wace. Porém, foi o francês Chrétien de Troyes quem uniu ao tema artúrico a ideia do Graal, a partir de sua obra *Percival* ou o *conto do Graal*, a última e inacabada parte de um grupo de sete textos sobre a ‘matéria da Bretanha’. Mas, na verdade, essas obras dos séculos XII e XIII, ao desviar “a história do Graal para uma interpretação cristã, apenas fizeram triunfar a revolucionária correspondência entre o cristianismo e os arquétipos do inconsciente místico” (HOOG, 2002, p.12).

O texto de Troyes serviu de base para o alemão Wolfram Von Eschenbach escrever o seu *Parsifal* (entre 1200 e 1210), que por sua vez estabeleceu o texto utilizado por Wagner para compor sua ópera no século XIX. No entanto, muito possivelmente, a fonte medieval mais conhecida é *A morte de Artur*, de Sir Thomas Malory, terminada no ano de 1469. Nela o autor adaptou as obras francesas anteriores em “uma unidade que nunca havia tido” (ASHE, 1997, 10). E com essa obra, Artur volta às mãos de autores britânicos.

Elemento essencial na cristianização do tema artúrico, o Graal recebe, a partir de seu *debut* literário, na obra de Troyes, um destaque quase de protagonista da lenda. Parte de seu mistério está justamente na variação de formatos e funções que o objeto assume de versão para versão. É de fundamental importância destacar-se que, no entanto, a origem conceitual do Graal não é cristã.

Para muitos autores a origem do conceito de Graal como cálice é atrelada ao mito de Dagda, o segundo maior deus celta e que possuía um caldeirão conhecido como “O insecável, no qual todos encontravam comida proporcional a seus méritos, e do qual ninguém se afastava insatisfeito” (SQUIRE, 2003, p. 55). Sendo assim, o ‘Santo Graal’ citado pela literatura medieval é o ‘herdeiro ou o continuador’ do Caldeirão de Dagda e de outro elemento celta – a Taça da Soberania, que era oferecida aos candidatos a reis na Irlanda (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 476-477).

Os autores medievos, ao tratarem do assunto, não conseguiram definir um formato ou imagem específica para o cálice. Como nos informa o tradutor de Wolfram Von Eschenbach, Alberto Patier, para Robert Boron o Graal é ao mesmo tempo o cálice da Santa Ceia e o vaso no qual José de Arimatéia recolheu o sangue do flanco de Cristo, aberto pela lança do centurião Longino (PATIER, 1989, p. 18).

Robert Boron é o autor de uma trilogia de obras em verso, *Li livres dou Graal*, composta entre 1191 e 1212, na qual não só se vai explicar a origem do Graal, mas também se articula a história do Graal com o reinado de Artur. Os livros que a compõem são *Joseph*, *Merlin* e *Perceval*, sendo que esses três livros deram origem a versões anônimas que foram importantíssimas para a transmissão da lenda na Península Ibérica, incluindo-se aí a mais antiga obra em prosa ficcional em português: a *Demanda do Santo Graal*.

Ao apresentar a versão de Von Eschenbach para o formato do Graal, Patier descreve um objeto totalmente diferente do que estamos acostumados: “Para Wolfran, o Graal é uma pedra possuidora de virtudes miraculosas, cuja origem, segundo o ermitão Tretvrizent, recuava no tempo em que o batismo se tornara nosso escudo contra as penas do inferno” (PATIER, 1989, p.18). Esse formato de pedra vai ao encontro de uma certa tradição medieval em que se acreditava ser o Graal um cálice feito a partir de uma esmeralda caída da fronte de Lúcifer (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 858).

Essa tradição medieval pode, por sua vez, ser fruto de uma passagem bíblica²⁹ em que se descreve a vida de Lúcifer, ainda no Éden, cercado por pedrarias:

Estavas no Éden, jardim de Deus, engalanavas-te com toda sorte de pedra preciosa: rubi, topázio, diamante, crisólito, cornalina, jaspe, lazulita, turquesa, berilo; de ouro eram feitos os teus pingentes e as tuas lantejoulas. Todas essas coisas foram preparadas nos dias em que foste criado. Fiz de ti o querubim protetor de asas abertas; Estavas no monte santo de Deus e movia-te por entre pedras de fogo . (A *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 1996, p.1645-1646)

Ao ser lançado ao inferno, parte das pedras poderia ter caído na terra, o que confirmaria os poderes mágicos do Graal.

O Graal, portanto, sofre, de versão para versão, mudanças significativas em relação ao formato e, principalmente, a funções efetivas; e tudo em relação a isso é descrito de modo nebuloso.

Na obra de Chrétien de Troyes, o Graal é uma taça que participa de um ritual místico do qual Percival é testemunha e o procura compreender:

Enquanto falavam de cousas e lousas, veio de um aposento um valete que segurava lança brilhante, empunhada pelo meio. Passou ao largo do fogo e dos que estavam sentados. Uma gota de sangue vertia da ponta de ferro da lança; e até a mão do valete deslizava essa gota rubra. O jovem hóspede vê a maravilha e se refreia para não perguntar o que significa. (...)

²⁹ Ezequiel, 28:13-14.

Chegam então dois valetes segurando na mão candelabros de fino outro nigelado. Mui belos homens eram os valetes que portavam os candelabros. Em cada candelabro ardiam dez velas pelo menos. Uma damizela mui bela e esbelta e bem trajada vinha com os seus valetes trazendo nas mãos uma taça. Ao entrar na sala, tão grande luz emanou desse Graal que as velas perderam claridade, como estrelas quando despontam sol ou lua. Atrás vinha outra donzela, portando um prato de prata. O Graal que ia à frente era feito do ouro mais puro. Tinha pedras engastadas, pedras de muitas espécies, das mais ricas e preciosas que existem no mar ou em terra. Nenhuma poderia ser comparada às que recamavam o Graal. Assim como havia passado a lança, as pedras passaram diante dele. (TROYES, 2002, p. 66)

Essa lança que sangra e que acompanha o cálice é uma imagem recorrente em versões orais, sendo que poderia ser a já citada lança utilizada pelo centurião Longino para, segundo o Evangelho de João, se certificar da morte de Jesus Cristo³⁰ (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1996, p. 2037). Ora, se fosse o sangue de Jesus a jorrar de tal lança, mais místico e valoroso seria o ritual do qual Percival era testemunha.

Como afirma Jaques Le Goff, o Graal é um “objeto mágico que se tornou uma espécie de cibório, cuja busca e conquista impõem-se aos cavaleiros cristãos em especial da Távola Redonda. Trata-se do mito no qual culmina a cristianização cavaleiresca na Idade Média” (LE GOFF, 2011, p. 32). Contudo, segundo a obra de Malory, o primeiro a tomar conhecimento do Santo Graal é Lancelote em seu encontro com o Rei Peles, primo de José de Arimateia, que apresenta o vaso ao ‘cavaleiro da carroça’:

“Oh, Jesu!” Disse Sir Lancelot; “que quer isto dizer?”
 “Isto é” disse o rei [Pelles] “a coisa mais rica que, entre os vivos, homem algum jamais poderá ter e quando esta coisa levar sumiço, a Távola Redonda cairá em pedaços; e eu quero que saibas, muito bem sabido”, disse o Rei, “que isto que aqui está e aqui viste é o sagrado Santo Graal”. (MALORY, 1993, p. 12)

Após isto, o rei lhe oferece uma bebida que o faz perder os sentidos e ter uma noite de amor com a princesa Elaine. Dessa relação nascerá Galaaz, filho do cavaleiro perfeito e da linhagem dos guardadores do Graal; logo, um descendente de Cristo.

Segundo Thomas Malory, o Santo Graal surge em forma de visão para os cavaleiros da Távola Redonda e está atrelado à concepção e ao nascimento de Galaaz, o cavaleiro perfeito. A primeira aparição do Graal ocorre na sua chegada à Távola:

E no meio daqueles estampidos entrou um raio de sol sete vezes mais claro que o mais claro dia que eles jamais haviam visto, e todos eles foram iluminados pela graça do Espírito Santo. Então começaram os cavaleiros a mirar-se uns aos outros, e cada um via os outros, e assim se afiguravam, mais belos e formosos do que nunca. Todavia, por longos momentos não houve cavaleiro que pudesse falar uma só palavra, e assim miraram-se uns aos outros como se fossem mudos. (MALORY, 1993, p. 87)

30 João, 19:34.

O processo de cristianização não é só visível no trecho acima, ele é quase palpável. Na sequência do livro, revela-se que houve uma grande profecia de Merlin sobre o cálice e sua demanda:

Quando Merlin ordenou a Távola Redonda disse que as verdades do Santo Graal seriam desvendadas e mostradas por aqueles que fossem companheiros da Távola Redonda. E homens houve que lhe perguntaram como poderiam ser reconhecidos aqueles que melhor poderiam fazer e acabar a aventura do Santo Graal. Então ele disse que haveria três touros brancos que acabariam a aventura, e dois deles seriam donzéis e o terceiro seria casto. E que um dos três passaria seu pai em força e ousadia, tanto quanto o leão passa o leopardo. (MALORY, 1993, p. 23)

O virgem cavaleiro, que suplantaria o pai em coragem e força, sentar-se-ia na ‘Seeda Perigosa’ construída por Merlin apenas para demonstrar quem seria tal maravilhoso cavaleiro, que, como sabemos, era Galaaz. Novamente confundem-se elementos pagãos e cristãos, dado que Merlin, desse modo, encarna o druida celta e o profeta judaico cristão e/ou acaba sendo um elo de transição entre os dois.

Curioso, por exemplo, é notar que, ao falar do episódio da predestinação da ‘Seeda Perigosa’, a *Demanda do Santo Graal* coloca Merlin no mesmo grupo dos profetas, estando assim descrito o título do episódio: “De quem Merlin e todos os profetas falaram” (DEMANDA DO SANTO GRAAL³¹, 2005, p. 30). Ou seja, a previsão é de Merlin e de outros profetas que previram o que ali ocorreria.

Podemos, dessa forma, conferir a naturalidade com a qual convivem, na narrativa medieval, elementos do paganismo, representado por Merlin, e o cristianismo do Graal, que fora visualizado com o auxílio do Espírito Santo. A isto se soma uma previsão ligada à cultura pagã relativa a touros, que facilmente são identificados como os cavaleiros do Graal: Percival, Boorz e Galaaz.

Analisando a ‘profecia’ de Merlin, percebemos que, se a princípio, o signo do touro branco nos indica a pureza e a força, podemos também pensar na questão do sacrifício. Os três cavaleiros – os três touros brancos – irão sacrificar-se para que o reino sobreviva, esta é a profecia. Neste sentido, tal previsão demonstra o quão semelhantes são as culturas celta e grega ou que ambas “compartilhavam muitas concepções de vida, tanto em relação a este mundo quanto ao próximo” (SQUIRE, 2003, p. 32); é só nos lembrarmos, por exemplo, do mito do Minotauro, no qual, ao desrespeitar o deus Poseidon, o rei Minos de Creta recusa-se a sacrificar um lindo touro branco e acaba sendo amaldiçoado com o surgimento do monstro.

31 A partir de agora, abreviaremos o título *Demanda do Santo Graal* como DSG.

As razões para esse uso da imagem do touro branco são inúmeras, porém, como afirmam Chevalier e Gheerbrant, ela é muito utilizada

em primeiro lugar por ser o touro branco uma oferenda tradicional aos deuses Poseidon e Dionísio. Por outro lado, na cultura celta, sobretudo na Irlanda, o touro é ligado à imagem do guerreiro ou do rei. Nas narrativas de Cuchulainn, a escolha do rei se dava através de um ritual de sacrifício do touro. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 893)

Assim, vemos que através da alegoria do touro branco se misturam elementos da cultura grego-latina aos da cultura celta e, através da pureza e do sacrifício, elementos do cristianismo.

Volta-se a falar da profecia de Merlin na obra de Malory, quando se afirma diretamente quem são os touros:

E os três touros brancos salvo um que era malhado: os dois brancos representam Sir Galahad e Sir Percival, pois são donzéis limpos e sem mancha; e o terceiro, o que tinha uma malha, significa Sir Bors de Ganis, que uma só vez manchou a sua virgindade, mas desde então tão bem se tem guardado na castidade que tudo lhe foi perdoado, os seus erros também. (MALORY, 1993, p. 163)

Na sequência, sabemos qual é a previsão para o futuro dos cavaleiros, pois o texto afirma “E, dos três, touros sem mancha, um há de regressar, os outros dois jamais” (MALORY, 1993, p. 163). Ora, como ficamos sabemos no final de *A Morte de Artur* e da *Demanda do Santo Graal*, Boorz foi o único a sobreviver ao encontro com o Graal, enquanto os cavaleiros completamente puros morreram pouco após o encontro.

Além dos três cavaleiros, um personagem importante aparece relacionado, embora também de modo nebuloso, ao Graal: o Rei Pescador ou o Rei Aleijado. Este seria um dos últimos soberanos da linhagem do Graal, por isso para Malory ele é o rei Pelles, que teria sido ferido na virilha e perdido a capacidade de locomoção. Sendo assim, sua única forma de distração era ser transportado até uma barca e “deixar-se levar pela água, pescando com anzol” e por isso passa a ser tratado por Pescador (TROYES, 2002, p. 70).

O primeiro a citá-lo é, sem dúvida, Troyes, fazendo com que os equívocos de Percival, provindos de sua inocência, não deixem que o cavaleiro cure o monarca. Continuadores da obra francesa, contudo, procuraram terminar a história de um modo alegre, com o cavaleiro compreendendo sua função e seu pertencimento à linhagem do Graal e, finalmente, curando o Rei Pescador de suas feridas. Nas obras posteriores, cabe a Galaaz tal trabalho. Isto ocorre porque, nas versões que contam a busca pelo Santo Graal, o filho de Lancelot é apresentado

como o final da linhagem sagrada de protetores do cálice, papel que coubera, nas versões anteriores, a Percival.

Várias leituras, inclusive psicanalíticas, vêm sendo feitas acerca da figura do Rei Pescador, mas o certo é que nem ele, nem o Graal, tampouco a lança, têm uma definição clara para as narrativas, transformando-se o Graal mais em uma espécie de símbolo da busca do que algo a ser realmente buscado. Desse modo, embora Le Goff afirme que o Graal praticamente desapareceu de ‘nossas imaginações’, talvez porque hoje nossas preocupações estejam mais próximas das questões carnis, observa-se que o objeto tem voltado à moda, seja na literatura, seja no cinema; e seus elementos constituintes, sejam eles os físicos como a lança e o vaso, sejam os personagens, vem aparecendo em diversas manifestações artísticas. É o que procuraremos observar em nosso trabalho. Torna-se, pois, importante, no presente capítulo, traçar um perfil imagético dos três cavaleiros do Graal, para podermos compará-los com os filmes e observar como se dá a sua atualização no cinema.

3.1 Boorz, o quase virgem

E de todas as mulheres era virgem, salvo uma, que era filha do Rei Brandemagoris, e nela havia engendrado um filho que se chamou Helin; e salvo esta, Sir Boors era donzel limpo.

Sir Thomas Malory

Dos três cavaleiros do Graal, Boorz é o mais desconhecido pela tradição e seu espaço nas narrativas foi se perdendo conforme o passar dos séculos. Contudo, esse personagem guarda em si características muito distintas dos outros dois.

Primo de Lancelote, logo da mesma linhagem de Galaaz e da cavalaria perfeita, Boorz não tem o principal predicado para se alcançar o Graal: a castidade.

E saibam todos que este conto ouvirem que aquel Alainm o Branco foi filho de Boorz de Gaunes e feze-o em ua filha del-rei de Gram Bergonha. Pero ante que esto fosse, prometera Boorz a nosso Senhor de lhe guardar sua virgindade. Mas tam toste que ela vio pagou-se dele dê ali e amou-o. E depois enganou-o per encantamento e jouve com ela e fez ali aquela noite que foe depois emperador de Constatinopla. E se Boorz britou aquilo que prometeu nom foi per seu grado, mas polo encantamento que lh'a donzela fez. E depois o corregeo, aquilo que fez, que todolos dias de sua vida manteve castidade. (DSG, 2005, p. 28)

Percebe-se novamente a volta do tema da ‘concepção mágica’, assim como a misoginia medieval de se considerar a mulher como responsável pelo pecado. Sendo sua única relação sexual, e contra sua vontade, a pureza de Boorz estava assegurada e ele livre

para encontrar o Graal; no entanto, nunca de modo pleno como ocorre com os outros dois cavaleiros, uma vez que ele é o ‘touro malhado’ da previsão de Merlin. Portanto, dos três, é o único que não morre na sequência ao encontro com o vaso. Ele volta para lutar ao lado de Lancelot e para relatar o encontro ao rei Artur.

Contudo, Boorz é tentado outras vezes, como relata Malory em episódio nomeado de “Como o diabo com semelhança de mulher quis fazer que Sir Bors jazesse com ela e como pela graça de Deus ele escapou” (MALORY, 1993, p. 179). Observa-se que novamente a mulher é diabolizada, numa leitura típica do contexto medieval, e só por força de Deus é que o cavaleiro consegue se salvar de uma segunda mancha em sua castidade.

A ‘impureza de Boorz’ faz com que o cavaleiro seja censurado uma vez nas terras do Graal, por ocasião do nascimento de Galaaz:

E então Sir Bors viu passar junto a ele quatro donas pobremente ataviadas, e ele viu-as entrar para uma câmara aonde havia uma grande claridade, como se fosse a luz do dia de estio; e aquelas mulheres ajoelharam diante de um altar de prata com quatro pilares, e ali estava também ajoelhado um bispo, diante daquela mesa de prata. E depois Sir Bors olhou para cima da sua cabeça, e viu uma espada nua, que parecia de prata, e estava pendida sobre a sua cabeça, e o lume que despedia feriu-o nos olhos de sorte que cegou nesse mesmo instante e por uns momentos; e então ouviu uma voz que dizia: “Vai-te daqui, tu Sir Bors, pois ainda não és digno e merecedor de estar nesse lugar”. (MALORY, 1993, p. 22)

Nota-se, assim, que em um ambiente sagrado e/ou místico Boorz não poderia ser aceito, pois não tinha a pureza completa. Além disso, o episódio apresenta uma oposição entre Galaaz e Boorz: enquanto o primeiro é digno de um altar, o segundo fica cego diante do divino e é expulso do ambiente. Como diz a voz, o lugar é de Galaaz, não de Boorz.

A distinção entre os dois primos se faz por diversas vezes em várias das narrativas, sendo digna de nota a que pertence à *Demanda do Santo Graal*. Antes de saber quem era Galaaz, Boorz vai lutar contra ele por um desentendimento do mesmo com o cavaleiro Galvam:

Boorz nom atendeu mais e tomou seu escudo e sua lança e cavalgou em seu cavalo e foi-se per aquela carreira que lhe mostrara Galvam. E nom andou muito quando alcançou Galaaz ante ua ermida; e ia mui passo e ia cuidando. E tanto que Boorz viu o escudo branco e a cruz vermelha logo conheceu que era cavaleiro de que se aqueixava Galvam e deu-lhe vozes:

— Dom cavaleiro, tornade. Eu vos desafio, que tanto mo merecestes que vos desamo mortalmente.

Galaaz, quando esto ouviu, que nam podia partir Del, tornou tam bravamente que deu com ele e com o cavalo em terra. E Boorz ficou mal quebrantado da queeda ca o cavalo caiu sobre ele. (DSG, 2005, p. 79)

Fica claro que a superioridade guerreira pertence a Galaaz, ainda que este seja mais jovem do que Boorz. É importante notar que o cenário da batalha é a frente de uma ermida, ou

seja, um campo ‘santo’; logo, a justiça deverá ser feita, Galaaz, o escolhido de Deus deveria ganhar de Boorz, o que tem mácula. Além disso, Boorz estava realmente enganado sobre Galaaz ao decidir lutar contra o primo. Desse modo, Boorz perde para Galaaz em duas instâncias: a terrena, pois não tem a mesma capacidade cavaleiresca, e a divina, porque, ao contrário do filho de Lancelot, não é totalmente puro.

Também por palavras Boorz perde para Galaaz. Em episódio particularmente violento na obra de Malory, no qual ambos ganham uma batalha, trava-se o seguinte diálogo entre os dois, no qual Boorz procura justificar a violência e a vitória sobre os inimigos:

“Na verdade” disse Bors, “eu penso que se Deus os houvesse amado não teria estado em nosso poder havê-los matado, mas tanto fizeram e obraram contra Nosso Senhor que Ele não pôde mais consentir que seguissem reinando”.

“Não faleis assim”, disse Galahad, “pois por tudo o que mal hajam feito contra Deus não nos pertence a nós a vingança, mas só àquele que para isso tem o poder”. (MALORY, 1993, p. 210)

Ou seja, por mais que Boorz tente, seu comportamento nunca será superior ao do primo predestinado. Note-se, por exemplo, no trecho acima o destempero de Boorz posto em confronto com a atitude serena de Galaaz, que não só se coloca em posição de inferioridade diante de Deus, como ainda demonstra insatisfação com os sentimentos de vingança.

Ou seja, após acabarem suas aventuras com o Graal, Boorz não morre e retorna ao convívio com Lancelot. Uma interpretação para isso é que a pequena mácula no passado o impedira de subir aos céus sobrenaturalmente com seu primo ou como Percival.

Então Lancelot tomou Sir Bors nos braços, e disse: “Gentil primo, mui bem-vindo sois a mim; e para tudo o que eu puder fazer por vós e pelos vossos, hoje e sempre achareis o meu pobre corpo aprestado a toda hora, enquanto o espírito nele habitar; isto de boa fé vos prometo e a esta promessa jamais faltarei. E quero que saibais mui bem sabido, gentil primo, Sir Bors, que vós e eu nunca nos apartaremos um do outro enquanto nossas vidas durarem.”

“Senhor”, disse ele, “eu quero o que vós quiserdes”. (MALORY, 1993, p. 244)

Ainda que bem recebido, o cavaleiro passa a ser um deslocado, cujo corpo está a serviço das batalhas de Lancelote, ainda que preso às questões divinas anteriores. Boorz parece perder sua função, passa a ser um coadjuvante da história do primo Lancelote, como talvez tenha sido na de Galaaz e também na de Percival. No fim da lenda, é personagem unidimensional e, ao contrário do que tentava com a busca do Graal, humano.

Essa aproximação com o humano, contudo, não é suficiente para sua perpetuação, como ocorreu com Lancelote, pois ele não ‘se entrega’ ao mundano, é levado ao mundano por meio de magia; mesmo assim, sempre disposto a pagar por seu erro.

Todavia isso não o faz se aproximar do público leitor, que gosta de se identificar com os personagens. Assim, Boorz quase consegue alcançar a ‘humanidade’ necessária para sua perpetuação literária, mas falha. Isto porque nem consegue alcançar a divindade, nem aproveita os aspectos possivelmente prazerosos da humanidade. Fica, portanto, preso entre o virtuosismo de Galaaz e o valor apaixonado de Lancelote, sem encontrar um lugar seu na história da literatura. Esta deve ser provavelmente a razão de ser raramente citado após a Idade Média.

3.2 Galaaz, o puro

Encontramos o messias.
João, 1: 41.

Galaaz é o curioso protagonista que remete em muito à tradição clássica e à cultura judaico-cristã. Messianicamente anunciado, viria para reparar os erros do passado da cavalaria e retorná-la à sua posição de defensora da fé cristã. Prova disto é que ele descende da longa linhagem de Jesus Cristo, como revela o livro de Thomas Malory:

Quarenta anos depois da paixão de Jesus Cristo, José de Arimateia pregou a vitória do Rei Evelake, aquele que nas batalhas levou a melhor sobre os seus inimigos. E dos sete reis e dois cavaleiros: o primeiro deles chama-se Nappus, um homem santo; e o segundo chama-se Nacien, em memória de um seu antepassado, e nele mora Nosso Senhor Jesus Cristo; e o terceiro chamava-se Helias le Grose; e o quarto tem o nome de Lisais; e o quinto, cujo nome é Jonas, abalou da sua terra e foi para Gales, e tomou a filha de Manuel, e por isso teve as terras de Gaula, e veio morar neste país. E é dele que vem o Rei Lancelot teu antepassado, que desposou a filha do Rei da Irlanda, e foi homem tão valoroso como tu és, e dele vem o Rei Ban, teu pai, que era o último dos sete reis. E para ti, Sir Lancelot, significa que os anjos disseram que não és nenhum dos sete dessa companhia. E o último era o nono cavaleiro, que estava representado por um leão, pois ele há de passar toda a maneira de cavaleiro terrenal, e esse é Sir Galahad, aquele que tu engendraste na filha do Rei Pelles. (MALORY, 1993, p. 148-149)

A estrutura genealógica dessa apresentação já demonstra relativa semelhança com a genealogia de Cristo, apresentada no início do Evangelho de Mateus, como podemos observar abaixo:

Abraão gerou a Isaac, Isaac gerou a Jacó, Jacó gerou a Judá e seus irmãos, Judá gerou Farés e Zara, de Tamar, Farés gerou Esrom, Esrom gerou Aram, Aram gerou Aminadab, Aminadab gerou Naassom, Naassom gerou Salmom, Salmom gerou Booz, de Raab, Booz gerou Jobed, de Rute; Jobede gerou Jessé, Jessé gerou o rei Davi, o rei Davi gerou Salomão, daquela que foi mulher de Urias. Salomão gerou Roboão, Roboão gerou Abias, Abias gerou Asa, Asa gerou Josafá, Josafá gerou Jorão, Jorão gerou Uzias; Uzias gerou Joatão, Joatão gerou Acáz, Acáz gerou Ezequias, Ezequias gerou Manassés, Manassés gerou Amom, Amom gerou a Josias, Josias gerou Jeconias e seus irmãos por ocasião do exílio na Babilônia. Depois da deportação para a Babilônia, Jeconias gerou Salatiel, Salatiel gerou a Zorobabel, Zorobabel gerou Abiud, Abiud gerou a Eliacim, Eliacim gerou Azor, Azor gerou

Sadoc; Sadoc gerou Aquim; e Aquim gerou Eliud, Eliúde gerou Eleazar, Eleazar gerou Matã, Matã gerou Jacó, Jacó gerou José, o esposo de Maria, da qual nasceu Jesus chamado Cristo³² (*A BIBLIA DE JERUSALÉM*, 1996, p. 1837-1836).

Além disso, obedece à constante preocupação com a legitimidade das famílias e com a linhagem nobre/mística que era própria da Idade Média, o que pode ser perfeitamente comprovado pela existência dos *Livros de Linhagens* na Península Ibérica, e da proliferação de mitos como o da Valquíria³³ e da Melusina³⁴.

Como se sabe, o messianismo judaico está atrelado à esperança de um líder que seria proveniente da linhagem do rei Davi. Como se observa pela citação acima, extraída do Evangelho de Mateus, e também pelas palavras do Evangelho de João³⁵, Jesus Cristo seria esse messias, crença na qual está estruturado o cristianismo. Sendo Galaaz um descendente de Cristo, logicamente teria também um papel messiânico.

O messianismo de Galaaz está presente desde seu anúncio na criação da Seda Perigosa até o seu sacrifício final, ainda que não martirizante. A pureza de Galaaz, portanto, é um dos elementos constituintes do seu desenho como messias. Suas qualidades

inscrevem Galaaz na antiquíssima tradição do Encoberto (ou “Desejado”), lenda messiânica divulgada sob diversas feições desde os primeiros tempos da era cristã e que se resume na crença na capacidade salvadora única do ser eleito há muito esperado e a avidez dessa expectativa. Quer se chame Jesus, Galaaz ou D. Sebastião, sua vinda é cercada de profunda expectativa porque condicionada à esperança redentora. (MONGELLI, 1995, p. 71)

Tal pureza não provém da sorte ou da falta de oportunidades. Sua beleza é destacada por diversas vezes e as tentações da carne sempre se lhe apresentam; contudo, seu virtuosismo vence qualquer tentação, como podemos observar na citação abaixo³⁶:

No entretanto, e enquanto assim se tardavam praticando uns com os outros, entraram doze monjas que traziam com elas Sir Galahad, que era mui formoso e mui esbelto, tanto que só a muito custo poderiam os homens achar quem o igualasse, e todas aquelas damas vinham a chorar. (MALORY, 1993, p. 76)

32 Mateus, 1:1-16.

33 Mito nórdico segundo o qual Odin, deus supremo daquele povo, expulsa a valquíria Brunilda e essa acaba por se relacionar com humanos, formando uma linhagem de seres meio humanos, meio divinos.

34 Mito comum a várias localidades europeias, mas muito importante na França, a Melusina era uma espécie de fada – por vezes representada em gravuras como meio mulher, meio cobra ou dragão – que foi associada à linhagem de famílias importantes como a dos Plantagenetas.

35 João, 1:41,

36 Na verdade, como vimos no item sobre Boorz, isso incide contra todos os três cavaleiros do Graal; contudo, eles sempre conseguem se salvar dessas tentações.

Não é que Galaaz não fosse atraente; pelo contrário, como personagem modelar, sua beleza está próxima da perfeição. Contudo, a exemplo de Cristo, de quem é uma cópia, o cavaleiro é mais forte do que qualquer vontade do corpo.

Inúmeras são as tentações da carne e as mulheres – sempre ligadas a processos demoníacos – que se oferecem ao cavaleiro. Famoso é, por exemplo, o episódio da filha do Rei Brutus, onde a princesa se oferece a Galaaz e diante da sua recusa em possuí-la acaba por se matar. Por instantes, o cavaleiro pensa em satisfazer os desejos da dama, para não ser responsável por sua morte; mas não tem tempo para isso, pois a mesma não aceita mais o acordo.

Ao mostrar o cadáver da moça a Boorz, na *Demanda do Santo Graal*, o primo lhe apresenta as razões para a loucura da princesa: “O diabo lho fez fazer” (DSG, 2005, p. 95).

Ao analisar o episódio, Mongelli faz uma excelente leitura do episódio:

Era a única saída para se preservar a configuração heroica de Galaaz. O argumento prescinde de adjetivo que encareça, porque a substancia povoa de fantasmas a imaginação medieval: a figura concreta do demônio canalizava o modo vago e abstrato do Inferno e da condenação eterna. Até Galaaz pode sucumbir ante inimigo tão poderoso. (MONGELI, 1995, p. 80)

Porém, o destino não permite que Galaaz peque. Ele precisa cumprir seu papel messiânico. O destino aqui também confunde-se com o conceito grego de *moira*, a partir do qual nenhum herói consegue fugir do que lhe é determinado.

Não é por sua santidade, no entanto, que falta a Galaaz talento com as armas. Seu comportamento em combate de maneira nenhuma demonstra passividade, como podemos perceber pelo trecho abaixo:

Então alevantaram-se um contra o outro, e um no outro embateram com toda a celeridade dos seus cavalos; e Galahd deu-lhe tal golpe que a sua lança trespassou-lhe o ombro e derribou-o do cavalo, e com a caída a lança de Galahad quebrou-se. Nisto saiu outro cavaleiro de entre as árvores, e quebrou uma lança sobre Galahad, antes que este pudesse virar. Então Galahad sacou a espada e decepou-lhe o braço esquerdo e foi de tal sorte que o braço caiu no chão. Então ele fugiu, e Sir Galahad foi muito célere no seu encalço. (MALORY, 1993, p. 101)

Percebe-se então o quão valente e audacioso Galaaz era, em contenda na qual encontrava-se em desvantagem numérica. Ainda que o inimigo fuja, ele corre-lhe atrás a fim de acabar o duelo. Nesse citado trecho, podemos perceber o talento do cavaleiro para a luta. E é apenas um dos inúmeros trechos de embates em que participa; jamais se recusa a lutar e a contenda sempre é demasiadamente violenta, o que, curiosamente, não tira a aura de santidade

do personagem. Esse comportamento mostra a imagem que os autores medievais pretendiam passar do filho de Lancelote, apresentando-o como um modelo de comportamento vigoroso em combate mas com o pensamento sempre elevado para questões divinas.

Outro dos momentos de combate violento dá-se contra o sobrinho do rei Artur, o cavaleiro Galvam, na *Demanda do Santo Graal*:

Quando Galaaz ouviu que o chamara desleal maravilhou-se. E pois vio que nam podia del partir sem lidar, tornou a el e ferio-o tam rijamente que lhe nom prestou escudo nem loriga que lhe nom metesse o ferro polo costado seestro; mais de tanto lhe aveo bem que a chaga nom foi mortal. E Galaaz que era de gram coraçom e de gram força, deu com ele em terra tam gram queeda que se nam pôde alevantar. E Galaaz tirou dele a lança sãa e ao tirar esmoreceo Galvam. E el nom no catou mais e leixouo jazer em meio do caminho e foi-se depois o cervo branco. (*DSG*, 2005, p. 78)

O que se percebe com a luta entre os dois cavaleiros é que, em primeiro lugar, o que gera a reação extremada de Galaaz é o simples fato de ser injuriado, o que de modo algum poderia ser aceito por um cavaleiro digno. E é com uma força sobre humana que o filho de Lancelote ataca Galvam, pois, como sabemos, ele é o cavaleiro de origem mística e, portanto, tem mais poderes do que qualquer outro mortal.

Galvam, por sua vez, é o cavaleiro que é sempre usado como o oposto do modelo. Ainda que não seja um personagem ‘maligno’, representa a todos que não conseguem largar as paixões humanas, sem no entanto ser um cavaleiro amoroso como Lancelote. A luta entre os dois então representa a radical oposição entre o cavaleiro com características terrenas e que é corroído por desejos, luxúria e inveja e o cavaleiro que obedecia aos padrões impostos pelo ‘adubamento’³⁷. Isto é corroborado pelo comportamento de Galaaz que, embora lute bravamente, se compadece do sofrimento do adversário no fim da luta.

Dessa forma, Galaaz pertence ao grupo dos que obedecem aos modelos dos ‘santos cavaleiros’, como São Bernardo³⁸, São Jorge³⁹ e São Miguel⁴⁰, que são o padrão de comportamento para a cavalaria tanto real quanto ficcional.

37 Lembramos que adubamento, como dito antes, era o ritual de consagração como cavaleiro, muito semelhante aos ritos iniciáticos da vida de um clérigo.

38 São Bernardo de Claraval (1090-1153), monge cisterciense, nascido na França, foi grande incentivador da Segunda Cruzada e um dos organizadores da Ordem dos Templários.

39 São Jorge (275-303), soldado romano que não aceitou as ordens de negar sua fé cristã, é o padroeiro de vários países, inclusive da Inglaterra.

40 São Miguel, segundo a tradição cristã, é um arcanjo, líder do exército de Deus contra as forças de Satã. Sua imagem e sua relação com a cavalaria é melhor descrita no capítulo 3 da tese.

3.3 Percival, o ingênuo

Percival encontra-se em diversas narrativas medievais da tradição literária sobre o Graal. Muito citado anteriormente, Chrétien de Troyes foi o responsável pelo primeiro texto que o cavaleiro protagonizou.

O escritor tinha um particular interesse sobre o ‘ciclo Arturiano’ e escreveu sete novelas, entre 1162 e 1182, acerca do assunto. Duas dessas obras não foram concluídas. A última delas é justamente *Perceval ou o cavaleiro do Graal*, que não pôde ser terminada devido à morte do autor. Todavia, muitos continuadores procuraram concluir seu trabalho e dar um final à lenda do cavaleiro.

Segundo Troyes, Percival é o último herdeiro de uma longa linhagem de cavaleiros valorosos. Após perder todos os filhos e o marido para as batalhas nas quais viviam, a mãe de Percival resolve afastá-lo do mundo e passa a criá-lo em uma floresta. As razões para tal são por vezes relacionadas com os mistérios do Graal. Essa criação particular do cavaleiro é uma constante nas obras sobre o personagem; sendo assim, Percival cresce sem conhecer nada do mundo, nada sobre religião e, especialmente, nada sobre a cavalaria.

No entanto, assim como acontece a todo herói desde a antiguidade clássica, o destino – novamente, de modo semelhante ao conceito de *moira* – age e faz com que Percival encontre um grupo de cavaleiros e se encante pela imagem daquela confraria de um tipo que nunca tinha visto.

Ao relatar o encontro para a mãe, esta se desespera. Mas Percival insiste em partir e fazer-se também cavaleiro, encantando com a visão, como podemos ver na citação abaixo:

— Mãe calai-vos! Pois vi hoje as mais belas cousas que existem, indo pela Gasta Floresta. Creio que são mais belos do que o próprio Deus e todos os Seus anjos.
A mãe o toma nos braços:
— Caro filho, entrego-te a Deus porque tenho mui grande medo por ti. Segundo creio, viste os anjos dos quais a gente se queixa, pois matam tudo o que atingem.
— Verdadeiramente não, mãe! Oh, isso não! Não! Eles dizem chamar-se cavaleiros.
A essa palavra a mãe desfalece. (TROYES, 2002, p. 30)

A mãe procura dissuadi-lo do intento, mas, percebendo ser inútil ameaçar o filho, o instrui sobre a maneira de se comportar em sociedade; e, só assim, lhe permite que parta. Contudo, a falta de experiência no mundo faz com que o cavaleiro por vezes se confunda.

Adiante, na obra, descobrimos que esta saída de casa decreta a morte da mãe: “Após afastar-se distância de uma pedrada, o rapaz vira a cabeça para trás e vê a mãe caída como morta ao pé da ponte” (TROYES, 2002, p. 33). Posteriormente, o encontro com uma prima

confirma o falecimento: “Assim já ocorreu com tua mãe, pois morreu de dor por ti” (TROYES, 2002, p. 71).

A inocência diante do maravilhoso atinge Percival desde o início de sua jornada; são inúmeros os erros que o cavaleiro comete, dada a criação que recebeu da mãe, mas um dos mais escandalosos é seu desejo sexual por uma donzela comprometida. Em um de seus primeiros episódios, equivocado pelas instruções da mãe acaba atacando a jovem, como vemos abaixo:

— Nunca vos beijarei, se puder me defender – diz a donzela – Foge! Que meu amigo não te encontre aqui, ou está morto!
 Mas o moço tem braços fortes e a abraça avidamente, pois não sabe fazer de outra forma.
 Segura-a deitada sob seu corpo, malgrado a defesa que ela tenta para se desvencilhar. Mas em vão. Queira ou não, o rapaz beija-a sem parar sete vezes a fio, diz o conto. Ao fazer assim, vê que a donzela traz no dedo um anel de ouro onde brilha uma esmeralda.
 — Minha mãe disse também para eu tomar vosso anel, sem nada mais vos fazer. Eia o anel! Quero tê-lo!
 — Juro que não o terás se não o arrancares a força!
 O moço segura-a pelo pulso, estica-lhe o dedo, pega o anel, passa-o para o próprio dedo. (TROYES, 2002, p. 34)

O evento redundando em tragédia para a vida da moça, que passa a ser destrutada por seu namorado, que se acredita traído. A instrução da mãe, na verdade, dizia “Se ela consentir um beijo, proíbo-vos do restante. (...) Se ela trouxer anel no dedo ou esmoleira na cintura, e por amor ou por rogo vos presentear, usareis então seu anel” (TROYES, 2002, p. 32). O que a mãe tentara foi transformar Percival em um cavaleiro seguidor do ‘amor cortês’; contudo, como fica óbvio, não foi bem sucedida em seu intento.

É fácil perceber que a ‘desonra da perda do anel’ é claramente uma alegoria para a perda de virgindade da moça, ao passo que também é uma espécie de ‘perda da virgindade’ para Percival, uma vez que, embora não tenha tido efetivamente relações sexuais com aquela, é a primeira vez em que se encontra nessa espécie de encontro e, desse modo, não sabe como lidar com a situação.

A inocência de Percival faz com que, na obra de Troyes, ele não perceba o valor do Graal quando diante do mesmo pela primeira vez e por isso fica preso ao compromisso com o cálice:

A cada prato servido, via o Graal passar novamente à sua frente, todo encoberto. Mas não sabe a quem o servem. Não tem o menor desejo de saber. No dia seguinte pela manhã, quando deixar o senhor e toda a sua gente, será tempo de perguntar a um dos valetes da corte (TROYES, 2002, p. 67)

Percival considera que seria uma deselegância perguntar sobre o rito, pois um mestre

de cavalaria lhe afirma que “homem jamais deve falar demais” (TROYES, 2002, p. 110) e prefere ignorar o significado do ritual. Contudo, para salvar o Rei Pescador de suas dores bastaria que o cavaleiro escolhido perguntasse sobre o evento, coisa que em sua inocência e falta de ‘traquejo social’ não faz. Toda a posterior busca pelo Graal se dá na obra porque Percival vai tentar se redimir de sua falta.

Em determinado momento, ao se confessar com um eremita, recebe o seguinte conselho:

Irmão, o que te prejudicou é um pecado que ignoras. É a dor que fizeste a tua mãe no momento em que a deixaste. (...). Por esse pecado que fizeste é que nada perguntaste da lança nem do Graal. Aconteceram-te muitas desventuras, e terias sido aniquilado se ela não tivesse rogado por ti. Mas sua prece teve tal força que por ela Deus te guardou de prisão e de morte. Quando o ferro que ninguém enxuga sangrou diante de teus olhos, teu pecado congelou-te a língua. Tua razão não despertou, e por tua loucura não pudeste saber quem faz uso do Graal. O homem que é servido nele é meu irmão; e minha irmã que foste tua mãe. E fica sabendo que o Rei Pescador é filho do rei que se alimenta do Santo Graal. (TROYES, 2002, p. 111).

De uma só vez somos informados de que Percival pertencia à linhagem do Graal, que sua missão era ajudar o Rei Pescador, que ‘ter matado’ a mãe era o fator responsável por toda a sua ignorância e que esta era a responsável por não ter ajudado àquele. Este ponto é o grande momento de mudança no personagem, que passa a conviver com o tio clérigo e aprender todo o necessário para sua formação. Salvar o Rei Pescador seria sua grande remissão.

Contudo, Troyes não pode terminar a obra, como já dissemos; e seus continuadores deram-lhe um ‘final feliz’, em que o cavaleiro assume a sua posição de protetor do Graal. No entanto, é curioso observar que os continuadores de Percival também acabam afastando-o do mundo⁴¹, tal como ocorreria com Boorz. Dessa forma,

Perceval designou sua terra para o rei Marone e se retirou para um mosteiro, onde viveu a mais devota vida. Levou para seu piedoso retiro o Graal, a Lança e a Salva e jamais se separou deles.

O conto diz em seguida que Perceval, tão amado de Deus, foi se aperfeiçoando em Seu serviço. Em três anos tornou-se acólito, depois subdiácono, depois diácono e após cinco anos passou a padre.

Cantou sua primeira missa em um dia de São João e morreu dez anos depois, na véspera da Candelária. Deixou a terra sem sofrimento e foi posto no céu à direita do Salvador. O Graal, a Lança e a Salva foram levados para o céu com ele, pois ninguém os reviu mais na terra. (TROYES, 2002, p. 246)

41 Essa versão escrita pelos continuadores de Chrétien de Troyes se encontra no chamado “Manuscrito de Mons”, que pertence à Bibliothèque Publique, na Bélgica, sendo um dos 15 manuscritos que contêm a narrativa de *Percival*. Como Chrétien de Troyes faleceu antes de concluir a obra, inúmeros continuadores anônimos ou conhecidos procuraram terminar o texto. O texto de Mons é estabelecido a partir do texto atribuído a Manessier e Gerbert de Mentreuil.

Ainda de modo diferente ao que ocorre na *Demanda do Santo Graal* e em *A morte de Artur*, essa versão também decreta que o fim da vida de Percival é também o fim da história do Graal. Na obra de Malory, Percival sobrevive por mais tempo que Galaaz, mas nunca retornaria para a corte de Camelot e logo falece, deixando o relato de sua vida a cargo de Boorz, que o enterrou junto a sua irmã.

A versão germânica, *Parsifal*, é claramente baseada na francesa, embora seu autor, Wolfram von Eschenbach, afirme na obra que sua fonte seria um tal Kyot, o provençal. O texto de Kyot e registros da existência do mesmo nunca foram encontrados, de forma que a figura do provençal nos parece ser mais um elemento ficcional do *Parsifal*.

As semelhanças textuais são muitas e a história ganha uma riqueza de detalhes que nunca tivera. Os personagens passam a ter nomes; assim, a mãe de Percival passa a ser a Rainha Herzeloide, palavra cujo significado é “dor (ou sofrimento) do coração”, um interessante nome que já resalta suas características, os motivos de seu sofrimento e antecipa a causa da sua morte.

Nessa obra, a mãe de Percival também esconde do filho as suas verdadeiras raízes a fim de poupá-lo do sofrimento da cavalaria e do mesmo fim de seus antepassados. Segundo Alberto Patier,

sendo o batismo anterior à instituição da Igreja, o Graal já é cristão mas ignora totalmente a Igreja como instituição. Pela leitura do poema ficamos sabendo que Parsifal recebe sua educação ética e cavaleirosa de três fontes leigas: a mãe, o eremita, Trevrizent e Gurnemanz, o cavaleiro grisalho. (PATIER, 1989, p. 18)

Assim sendo, o tema da ‘ignorância inocente’ de Percival permanece, como vemos no seguinte trecho:

O menino criou-se, pois, inteiramente apartado do mundo, na erma região de Sotrone e privado da educação que teria direito como Príncipe. Em apenas um aspecto as coisas se comportaram diversamente. Com as próprias mãos preparou o arco e a flecha e abateu muitas aves. (VON ESCHENBACH, 1989, p. 80)

A morte das aves gera na criança um sofrimento terrível, pois não sabe explicar o que ocorre com as mesmas. Aqui vemos o destino novamente levando o herói para seu lugar. Ainda que distanciado da vida bélica, o próprio garoto, instintivamente, constrói uma arma e aprende a utilizá-la sozinho. É importante perceber no trecho a riqueza de detalhes que von Eschenbach dá à história, enquanto Troyes é muitíssimo econômico nesse aspecto.

Mas a grande diferença entre as obras é, com certeza, o formato do Graal:

Eles são alimentados por uma pedra e se dela nunca tiveres notícia eu vô-la descreverei agora. Ela é chamada Lapsit Exillis. Suas virtudes miraculosas permitem que a fênix seja reduzida a cinzas e dela renasça para uma nova vida (...) A pedra hoje é chamada também “o Graal”. (VON ESCHENBACH, 1989, p. 246)

Segundo nota de Patier na versão brasileira do livro, o nome latino “Lapsit Exillis” pode ser fruto de um erro de cópia perdido no tempo e remete a duas possibilidades: a expressão *lapis ex caelis*, ou seja, pedra caída do céu; ou *lapis exilii* (pedra do exílio), “visto terem sido seus primeiros guardiães aqueles anjos desterrados por Deus para este mundo, em virtude de terem permanecido neutros ao eclodir a revolta de Lúcifer” (PATIER, 1989, p. 426). Como já dissemos, a tal pedra poderia ter pertencido ao próprio Lúcifer, segundo a tradição medieval.

O final do texto germânico não poderia ser mais distinto das outras fontes: Percival casa-se e tem filhos, entre eles, Lohengrin, o Cavaleiro do Cisne, que se torna o protetor do Graal e cuja lenda também foi transformada em ópera pelas mãos de Wagner com a retomada romântica dos elementos medievais.

Bem menos importante são suas representações nas obras que tratam mais especificamente da *Demanda pelo Santo Graal* – principalmente quando o Graal passa a receber o adjetivo de ‘Santo’. A linhagem do Graal passa para Boorz e Galaaz, numa clara intenção de se aproximarem os ideais cavaleirescos aos da cavalaria amorosa, dado que atrela o Graal à história de Lancelote.

A história da mãe de Percival muda um pouco. Ela também perde o marido e filhos – quatro, segundo o texto de Malory –, mas não afasta o cavaleiro da ordem. Ao pedir a ele e a seu irmão Angloval que se afastem da cavalaria, o cavaleiro do Graal a repele com as seguintes palavras:

“Ah, doce e querida mãe”, disse Percival, “não podemos, pois de ambas as partes vimos de sangue de reis, e por isso, mãe, é nossa condição praticar as armas e fazer feitos de nobreza.” (...) E à despedida no pátio só houve choro e pranto quando eles abalaram, e ela caiu desfalecida no meio do pátio. (MALORY, 1993, p. 31-32)

Novamente, a pretensão cavaleiresca de Percival é o motivo da morte de sua mãe, pecado pelo qual vai procurar o Graal. Talvez a marca que Percival traga consigo por essa culpa seja o motivo para Malory não o colocar como personagem principal do encontro com o Graal, embora sua pureza e sua habilidade como cavaleiro lhe garantissem ser um dos que o encontram.

Curiosamente, Percival e seu irmão Angloval descobrem o que era o Graal por terem sido curados por este no final do livro XI de *A morte de Artur*; e, uma vez alimentados pelo

mesmo, ficarem “como jamais haviam estado pelos dias de das suas vidas” (MALORY, 1993, p. 40).

É através da reunião de Percival com Boorz e Galaaz no fim da obra de Thomas Malory que temos a percepção do fim da busca:

Depois cavalgaram por muitos e longos momentos até que chegaram ao castelo de Carbonek. E quando entraram no castelo o Rei Pelles conheceu-os; então houve grande júbilo pois o rei bem sabia que com a chegada deles havia acabado a demanda do Santo Graal. (MALORY, 1993, p. 233)

Os três cavaleiros souberam, assim, que seu caminho havia chegado ao final. Contudo, Percival, assim como Galaaz, não viveria para contar a experiência, nem se tornaria, como na versão germânica, rei do Graal – papel que coube a Galaaz. A morte de Percival, segundo Malory, se dá “um ano e dois meses” depois da passagem de Galaaz; e, durante esse período, viveu como um santo ermitão (MALORY, 1993, p. 143). Assim como Boorz, Percival passa ao enclausuramento – ainda que não por muito tempo, como o primo de Lancelote.

...

Diante das observações feitas, torna-se necessário reconhecer que os três cavaleiros têm mais valor quando se encontram juntos, pois o valor de um homem só é triplicado e só um valor multiplicado de ser humano poderia ser considerado na totalidade de um modelo.

É interessante ressaltar que todos os três, a seu modo, remetem ao modelo maior do cristianismo, o próprio Cristo, por seus valores e poderes místicos. Isto é determinado pela finalidade doutrinária encontrada nos livros, tal como se praticava na Idade Média, sendo que as narrativas sempre tiveram, de certa forma, essa função. Basta lembrar das já referidas epopeias clássicas que serviam como livros de ensinamento e reflexão em sua época. O que se fez na Idade Média foi substituir Aquiles por Galaaz, ou melhor, acrescentar à imagem de Aquiles – Hércules, Teseu, etc. – os valores pregados por Jesus Cristo.

Seria interessante aqui citar o encontro final dos três heróis com o Graal na obra de Malory:

Fixaram o olhar, e viram um homem a sair do vaso sagrado, que tinha todos os estigmas da paixão de Jesus Cristo, e todos vertiam sangue com abundância; e ele disse: “Cavaleiros meus e meus servidores, e meus filhos de verdade que haveis saído da vida mortal e entrado na vida espiritual, não quero esconder-me de vós e agora ides ver uma parte dos meus segredos e das minhas cousas ocultas: tomai e recebei agora o alto alimento que tanto haveis desejado.” (MALORY, 1993, p. 236)

É o próprio Cristo que os convoca para ver seus segredos e salvá-los das vicissitudes; contudo, Percival e Galaaz não poderão viver com esse segredo. Boorz, que não pode captar toda a força da experiência que vive, pois não obedece ao modelo, precisa esperar e purgar mais tempo na terra. Quanto mais humano o cavaleiro for, menos próximo da divindade ele estará. Boorz precisa se desumanizar para subir aos céus.

Portanto, a imagem do cavaleiro transmitida através dos três heróis, embora diferentes entre si, se faz complementar quando unidos. Juntos, entretanto, eles vão ser modelo distinto dos cavaleiros amorosos Artur, Tristão e Lancelot, que, por serem mais humanos, são mais atraentes ao público.

Enfim, o modelo que se formou do herói ocidental é preso ao dos cavaleiros e a ideia da busca ainda não se perdeu; daí se fazer necessário observá-los de perto e perceber como os três, saídos do reino de Logres, são ainda influentes na narrativa pós-moderna.

4 MONTY PHYTON E O CÁLICE SAGRADO: A SUBVERSÃO DO GRAAL

O que é necessário para se fazer uma boa Idade Média?
Umberto Eco

Via de regra, ao assistirmos filmes que retratam a Idade Média, somos colocados diante de um ambiente austero, de uma história que narra algo histórico e/ou trágico. Na busca pela “fidelidade” histórica, cria-se visualmente uma Idade Média a partir do conceito de “Idade das Trevas” e, desse modo, um espaço no qual não cabe o riso. Sendo assim, poucas são as comédias que tratam da Idade Média, principalmente no que tange à cavalaria.

É claro que, na literatura, a subversão da imagem cavaleiresca é mais antiga do que nos filmes, e, como já dissemos, começa com *Dom Quixote*, no século XVII – para só citarmos obra conhecida internacionalmente, canônica. Ou seja, ao contrário da literatura, o cinema que retoma o medievo, de modo predominante, continua a tentar dar um ar de seriedade a seus cavaleiros, não deixando muito espaço para o cômico. Procura, via de regra, retratar com uma “fidelidade histórica” a época, empresa em que raramente é bem sucedido.

O cinema italiano, no entanto, conseguiu a grande façanha de trazer o medievo para a comédia. Além do já referido *O incrível exército de Brancaleone* (1966), existe o caso do cineasta Pier Paolo Pasolini, que adaptou dois textos cômicos medievais para o cinema com os filmes *Os contos de Canterbury* (*Il Racconti di Canterbury*, 1972), que retoma os contos do inglês Geoffrey Chaucer, século XIV, e *Decameron* (*Il Decameron*, 1971), baseado em obra do italiano Giovanni Boccaccio, século XIV. Contudo, esses esforços são em menor número do que os que se pretendem fiéis a uma “realidade” austera, como tal entendida a medieval. Além disso, apenas com a obra de Mario Monicelli é que se pode observar a subversão do arquétipo cavaleiresco, mesmo assim sem poder-se encontrar um referencial literário claro na sua constituição.⁴²

Como afirmamos, a literatura foi arte pioneira na tentativa de desconstruir essa austeridade. Basta ver a subversão presente nos textos, do século XIV, dos quais se originaram os dois citados filmes de Pasolini. Tal subversão, contudo, já aparente em *Dom*

42 As obras italianas são fonte fundamental para o trabalho de Gilliam. É na Itália que vive e trabalha hoje o diretor, que já havia inclusive utilizado os estúdios da Cinecittà – complexo estatal de estúdios situados na cidade de Roma – na produção das *Aventuras do Barão de Munchausen*. Além disso, seu mais recente curta metragem, *The Wholly Family* (2012), foi filmado inteiramente em Nápoles.

Quixote, reforçou-se, no século XIX, em *Um americano na corte do Rei Artur*, de Mark Twain.

Porém, comicamente ou não, Artur não viveu apenas na literatura. Os cavaleiros da Távola Redonda habitam há séculos várias expressões artísticas, não as deixaram depois da Idade Média, ainda que entre o século XVI e o início do XIX tenham perdido um pouco da sua força.

Na Alemanha, Artur e os cavaleiros foram motivos para três óperas de Richard Wagner – *Lohengrin* (1848), *Tristão e Isolda* (1859) e *Parsifal* (1882), o que demonstra a grande voga dos personagens artúricos no século XIX.

No século XX, cresceu uma nova moda chamada de “Nova Matéria da Bretanha”, que gerou romances inspirados nas obras medievais. Dentre esses podemos citar a famosa série de Marion Zimmer Bradley, *As brumas de Avalon*.

Esse ressurgimento e adaptações do fim do século XIX e início do século XX coincidiram com o surgimento do cinema e com a necessidade crescente de novas histórias para serem contadas pelo mesmo.

Surgem, então, títulos como *Cavaleiros da Távola Redonda* (*Knights of the Round Table*, 1953); *Camelot* (*Camelot*, 1967); *Lancelot do Lago* (*Lancelot du Lac*, 1974) e *Excalibur* (*Excalibur*, 1981). Isto para citarmos apenas alguns dos filmes relativos à matéria da Bretanha, pois existe uma enormidade de títulos outros referentes a diversos temas da Idade Média.

Embora claramente infiéis aos livros, ou anacrônicos em relação ao período tratado, criaram uma imagem visual para os cavaleiros medievais, e são essas imagens que se tornaram referência para o público e também para os produtores de filmes. A propósito, José Rivair Macedo afirma que

É no âmbito da “medievalidade”, e não no da historicidade medieval, que o cinema alusivo ao Medievo deve ser pensado. Isto porque, mesmo sendo diversificado e comportando gêneros e estilos distintos de criação, o cinema-divertimento participa da indústria cultural, situando-se entre os bens simbólicos produzidos e consumidos pela sociedade de massa – embora ninguém duvide que a obra cinematográfica pertença ao âmbito da arte e produza inúmeras obras-primas. (MACEDO, 2009, p. 18)

O cinema americano acabou levando os elementos medievais, principalmente os referentes aos cavaleiros, para o âmbito dos filmes de aventura. Por vezes, personagens reais ganham contornos extremamente ficcionais, como no caso de Robin Hood:

Robin Hood ganhou seus traços atuais no cinema hollywoodiano e, daí, evoluiu para uma espécie de personagem de conto-de-fadas. Não é a toa que recentemente tenha aparecido entre os personagens infantis satirizados em *Shrek* (2003), ao lado de outros como Branca de Neve, Pinóquio e Chapeuzinho Vermelho. (MACEDO, 2009, p. 43)

A matéria da Bretanha inclusive se fez presente na continuação do filme citado. Em *Shrek 3* (2007), por exemplo, Artur e Merlim são personagens importantes.

É importante salientar a crença de Nelly Novaes Coelho nesse estreito relacionamento dos contos de fadas com o ciclo arturiano. Segundo a autora, o maravilhoso medieval, “que nasceu com um profundo sentido de *verdade humana*, foi esvaziado de seu verdadeiro significado e, como simples “envoltório” colorido e estranho, transformou-se nos contos maravilhosos infantis” (COELHO, 1987, p. 65).

Recentemente, houve um lançamento que comprova a ideia de que, ao menos no imaginário popular, os cavaleiros de Artur pertencem ao mundo dos contos de fadas. A série de televisão *Once Upon a Time*, lançada do ano de 2012 pela rede NBC, possui uma narrativa baseada na mistura de diversos contos de fadas. A protagonista da série é Branca de Neve, que tem, depois de se casar com o príncipe, o cavaleiro Lancelote como uma espécie de segurança particular, depois do mesmo afirmar haver abandonado a Távola Redonda.

Tudo isso toca na questão da tentativa do cinema *standard*⁴³ – mais especificamente, o americano – de criar um padrão representativo que busca ser uma “cópia fiel” da realidade, sem, contudo, ser bem sucedido nesse intuito. Isto é ainda mais dificultado por se tratar de um período muito vasto e cheio de nuances, referentes inclusive a questões geográficas; além do mais, é questionável a fidelidade ao referencial praticada por qualquer representação. Na verdade, nenhuma proposta pós-moderna acredita ser a “cópia fiel” possível. Isto é um conceito muito preso à má interpretação do conceito de *mimeses* instituído por Aristóteles.

No entanto, na pós-modernidade a narrativa tem trabalhado na tentativa não de recriação inautêntica da história, por ser a totalidade do histórico impossível de ser apreendida, mas reconhecendo que a própria historiografia se liga a escolhas e interpretações feitas pelo historiador, subordinadas a questões contextuais e ideológicas como as demais narrativas. Deste modo, a pós-modernidade propõe uma reavaliação da história e das matrizes artísticas de um modo que possa ser considerado autêntico. Como afirma Linda Hutcheon,

essa valorização da inovação é condicionada por uma reavaliação do passado, a qual coloca em perspectiva a novidade e a originalidade. A vanguarda também é

43 Cinema *standard* é como se chama o tipo de filme produzido dentro de um padrão hollywoodiano, que tem pouca densidade artística e muita preocupação com o lucro que será obtido com sua produção.

considerada como uma crítica à cultura dominante e como sendo alienada em relação a essa cultura de uma maneira pela qual o pós-modernismo não se aliena, em grande parte por reconhecer seu inevitável envolvimento com ela. Ao mesmo tempo, é claro, ele ataca criticamente e explora essa dominação. (HUTCHEON, 1991, p. 71)

De acordo com o que foi dito, cremos que o medieval, na pós-modernidade, esteja mais bem representado na comédia *Monty Python em busca do cálice sagrado* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1974), um filme dirigido por Terry Gilliam e Terry Jones, do que em filmes pretensamente sérios nos quais elementos da Idade Média não são interpretados, mas sim imitados superficialmente.

Segundo Macedo,

quando Terry Gilliam apresentou sua leitura sarcástica do mito arturiano em *Monty Python em busca do cálice sagrado* (1974), tenha, numa certa passagem, representando os cavaleiros arturianos agindo como crianças, porque, em última instância, é um pouco dos contos-de-fadas que os filmes arturianos retratam. (MACEDO, 2009, p. 43)

Sendo assim, o filme já assume ser uma releitura crítica da própria releitura feita pelo cinema do texto literário.

Este filme foi lançado após o fim do programa *Flying Circus*; no entanto, não foi o primeiro produzido. Em 1971, foi lançado *And now for somethingy completely different*, que não passava de uma série de regravações de esquetes antigos, visando alcançar o público de fora da Inglaterra. No entanto, *Holly Grail* é o primeiro filme do grupo que apresenta uma linha narrativa e material inédito.

O filme se inicia com os créditos que apresentam legendas em sueco e com um tema musical sóbrio. Com o passar do tempo, as legendas se tornam piadas e comentários jocosos sobre noruegueses e, por fim, os créditos acabam sendo “refeitos” por latino-americanos, em um estilo completamente diferente, alegre, com uma música vibrante e com luzes fortes contrastando com a austeridade sonora e visual do primeiro momento. Assim, produz-se no espectador um primeiro momento de rompimento com a expectativa.

Segundo Gilliam, nos comentários do DVD, a proposta da música e das legendas em sueco era justamente remeter a filmes de Ingmar Bergman, famoso diretor sueco responsável por densos filmes que retratam a Idade Média, como o *Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, 1957) e a *Fonte da Donzela* (*Jungfrukällan*, 1960). No trailer original de *Cálice Sagrado*, um dos Pythons inclusive refaz a famosa cena do jogo de xadrez de *Sétimo Selo*, fantasiado de morte, mas jogando uma torta no rosto do cavaleiro.

Após a abertura, em que já temos o rompimento da expectativa, a trama se inicia com um quadro que registra um cenário desolado e nebuloso. Surgem uma data, 932 d.C., e sons de cavalos. Logo aparece o rei Artur com uma roupa com detalhes dourados e um sol, representado com um rosto infantil e bigode, desenhado em sua roupa e escudo. Estranhamente, não aparece nenhum cavalo, percebe-se que o escudeiro que vem atrás do rei toca dois cocos produzindo os sons. O rei, contudo, continua com a postura de quem está montado.

A datação não corresponde nem ao período em que as novelas de cavalaria foram escritas (a partir do século XI), nem ao período em que teria vivido o rei (século VI). No DVD, Gilliam afirma que o figurino é inspirado no século XIV, o que ligaria o filme ao período de produção de Thomas Malory, que, como já dissemos, é a fonte de várias das adaptações do século XX. Esse fator gera uma outra confusão anacrônica – claramente proposital – no espectador.

No primeiro diálogo do filme, o rei Artur tenta mudar de assunto ao ser questionado sobre a existência de cocos em uma terra de clima temperado. Chega-se à conclusão de que “andorinhas” teriam levado os cocos. Ainda que não faça sentido, a questão das andorinhas será repetida por várias vezes durante a película. E a repetição, como sabemos, é uma das bases do riso.

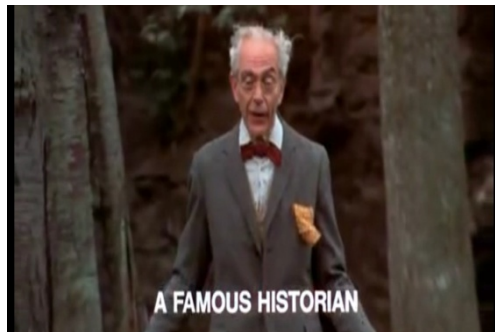
Parte do *nonsense* do filme está essencialmente na não explicação de questões. O filme todo gosta de aparentar uma falta de recursos para produção. Segundo confirma o próprio Terry Gilliam, “the restrictions made the film [Holy Grail] better, because if we’d had the money for real horses there would have been no coconut shells, which are far funnier”⁴⁴ (GILLIAM, 1999, p. 59). Contudo, na verdade, com relação à ausência de cavalos, vemos que contribui para a desconstrução da imagem do cavaleiro, principalmente se levarmos em conta que é um elemento essencial para a caracterização de tal personagem. Como observa Jaques Le Goff, “o cavaleiro é antes de tudo um homem que possui ao menos um cavalo e que combate a cavalo” (LE GOFF, 2011, p. 88). Ora, o elemento que não pode faltar para um cavaleiro, o cavalo, só aparece em uma cena, e mesmo assim carrega o cavaleiro que mata o historiador, numa clara alegoria da ficção ‘matando’ a pretensa ‘verdade’, ou da Arte vencendo a História.

Como nos ensina Ramon Lull, o cavalo

44 Traduzindo: “as restrições fizeram o filme [Holy Grail] melhor, porque se tivéssemos o dinheiro para cavalos reais não teria havido cascas de coco, que são muito mais engraçadas”.

é dado ao cavaleiro por significado de nobreza de coragem e para que seja mais alto montado a cavalo que outro homem, e que seja visto de longe, e que mais coisas tenha debaixo de si, e que antes seja em tudo o que se convém à honra de cavalaria que outro homem. (LULL, 2010, p. 83)

Ora, em *Monty Python em busca do cálice sagrado*, os cavalos são representados pelo som de cocos batidos pelos escudeiros dos cavaleiros. Isto mostra que aquilo representado na tela não é de maneira nenhuma cavalaria, mas sim uma representação, ou uma reapresentação, uma ficção de cavalaria. Logo, o que é mostrado é arte, mas não é a cavalaria, e não tem intenção nenhuma de sê-la.



Sendo assim, a sequência em torno do historiador é extremamente importante para analisar os signos no filme. Podemos perceber pela imagem que o figurino do “Famoso Historiador” é semelhante à roupa dos apresentadores de canais didáticos. Além disso, a princípio nem nome próprio ele tem. Ele é creditado como “A famous historian”, sendo que o artigo indefinido já nos dá a ideia de que é apenas um dentre vários, é um historiador, embora famoso, como muitos outros. Além disso, sua aparência revela uma idade avançada que remete a algo passado, desatualizado. É um signo muito adequado, que reflete a fraqueza e a velhice da História, vencida pela força das Artes que vêm a cavalo para destruí-la.

A derrota do “Famous Historian” para a narrativa corresponde à visão pós-moderna da observação do fato histórico, através da metaficção historiográfica. Como afirma Linda Hutcheon, na pós-modernidade a “valorização da inovação é condicionada por uma reavaliação do passado, a qual coloca em perspectiva a novidade e a originalidade” (HUTCHEON, 1991, p. 71-71). Assim sendo, a derrota do historiador se dá através da discussão do próprio filme sobre a veracidade dos textos históricos.

Duas sequências posteriores, a do coletor de mortos e dos “marxistas”, revelam uma Idade Média com ambiente sujo, diferente da aparência asséptica que os filmes normalmente dão ao período. Este é um dado interessante do filme: se, por um lado, filmes como *Excalibur*

e *Lancelot* apresentam tentativas de representação da Idade Média idealizada, em que esta se apresenta completamente asséptica, em *Cálice sagrado*, um filme humorístico e que tem nuances surrealistas, a representação do período é bem mais próxima da possível realidade de então.

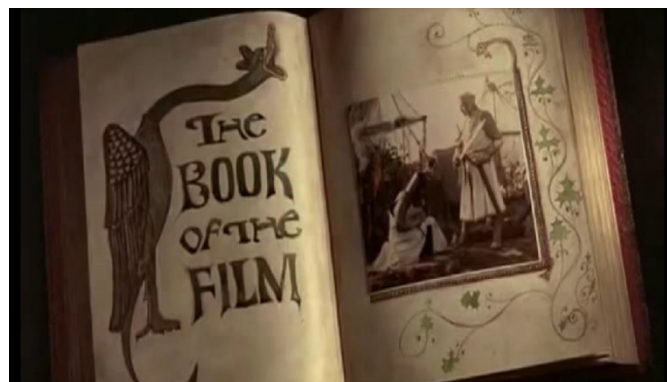
Todavia a questão dos camponeses “marxistas” lembra-nos, através do anacronismo claro e aparente, que, apesar de uma realidade suja e cruel, aquilo que estamos vendo tampouco é a real Idade Média. É apenas uma representação artística do período.

Essa representação, no entanto, está longe de ser tola, inocente ou desrespeitosa para com o tema e/ou período. Segundo Liliana Albuquerque,

Monty Python Em Busca do Cálice Sagrado é uma paródia de outros filmes com temática medieval, e utiliza recursos que antes estariam restritos a meios mais modernos e vanguardistas (como o Teatro do Absurdo ou o Surrealismo). Não obstante, isso não significa que se trata de uma obra vazia de sentido. Pelo contrário, ao re-contextualizar estes elementos “modernos” de forma cômica e criativa, o grupo Monty Python conseguiu elaborar uma obra coerente (ainda que de narrativa nada tradicional), que oferece diferentes significados e interpretações. Podemos dizer, por exemplo, que o filme faz uma clara crítica a certas tradições britânicas, como a monarquia. Além do mais, um dos maiores méritos do filme provavelmente é sempre chamar a atenção do público para o fato de que não devemos acreditar em tudo o que vemos, ou seja, que o nosso senso crítico deve estar sempre aguçado porque nada do que vemos é “natural”, seja no cinema ou na televisão, ficção ou não. (ALBUQUERQUE, 2009, p. 287)

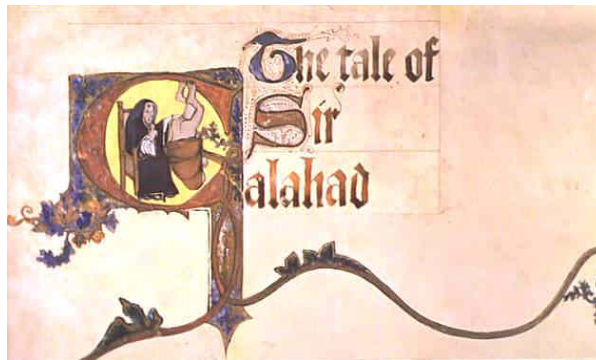
No filme, a história da Demanda do Santo Graal não só é contada com humor, mas tem seus elementos clássicos subvertidos e carnavalizados. Entretanto, é visível a preocupação do grupo em retratar explicitamente elementos dos textos medievais que deram origem ao filme.

Assim, é aberto “O livro do filme”, no qual constam episódios, tal como ocorre nas novelas de Cavalaria, que retratam as aventuras de diversos cavaleiros.



Aqui somos logo avisados de que o filme é baseado em “um livro”. O que não deixa de ser verdade, embora não seja só “um” livro, e sim uma série de versões literárias medievais do enredo.

Cada episódio, contudo, conta com uma pretensa “iluminura”, que como sabemos é uma constante em muitos códices medievais. São feitas por Terry Gilliam para ilustrar o princípio dos episódios, como vemos na figura abaixo⁴⁵, que inicia o episódio de Galaaz:



Percebemos que, mesmo nas iluminuras do filme, ocorre um processo de carnavalização das imagens. No exemplo acima, inserido depois de uma sequência de animação, nota-se que, embora haja semelhança visual com as miniaturas medievais, o conceito é subvertido, uma vez que a imagem apresenta um clérigo de cabeça para baixo, mostrando as nádegas⁴⁶.

Aliás, a parte gráfica dos filmes é um fator importante e recorrente nas obras de Gilliam, que, como já dissemos, além de humorista e diretor, é um famoso ilustrador e tem uma preocupação enorme com a questão visual.

Em outro momento, uma sequência em animação retrata o reencontro final dos cavaleiros e uma longa passagem de tempo. As imagens da mesma, mais uma vez, trazem elementos que remetem à estética das iluminuras medievais:

45 As imagens, falas e letras de música aqui citadas foram extraídas do DVD GILLIAM, Terry. JONES, Terry. Monty Python Em Busca Do Cálice Sagrado. Edição Extraordinariamente de Luxo. Sony Pictures, 2006. DVD.

46 Muito embora existam algumas iluminuras medievais que realmente representem imagens com conteúdo sexual mais ou menos explícito.



Isso demonstra o conhecimento de Gilliam sobre o período, assim como a preocupação em retratar imagens que lembram o conhecimento que o público tem do medieval, sem, contudo, o copiar pura e simplesmente. Esse processo demonstra a clara necessidade de tocar o imaginário popular sobre a Idade Média, sem a pretensão de copiá-la com “exatidão”, criando um processo lúdico e interativo para com o espectador.

A ilustração simples também é utilizada para criar uma besta, típico personagem do maravilhoso medieval, sem a necessidade de efeitos visuais mais sofisticados – outra característica do modo de produção do diretor (GILLIAM, 1999, p. 97). Ela não é vencida pelos cavaleiros, mas sim pela “morte do ilustrador”. Dessa vez Gilliam aparece em seu estúdio, sem fantasia ou figurino, representando a “vida real” que a toda hora tenta interferir na Arte:



Ainda refletindo essa questão, temos o monge copista, também uma ilustração de Gilliam que, ao iniciar o episódio de Lancelote, é sempre interrompido pelo “clima” – na verdade, desenhos de nuvens e do sol pulando e brincando.



Importa observar que a postura do monge, assim como a disposição do escritório, é semelhante à da cena de Gilliam em seu estúdio, mostrando que existe alguém atrás dos truques. Esse alguém – aquele que produz a Arte – é sempre semelhante, seja um copista da Idade Média, seja um desenhista que trabalha para o cinema.

Todo esse processo apresenta-se, no entanto, ludicamente ou, mais precisamente, carnavalizado.

A indumentária do cavaleiro também demonstra a carnavalização. Os cavaleiros têm armaduras e escudos com desenhos que os representam. Sir Robin, por exemplo, o cavaleiro covarde, tem uma galinha impressa em seu escudo. Lembramos que o substantivo “*chicken*”, a princípio significa, em português, galinha, contudo, na cultura anglo-saxônica, a palavra é usada como adjetivo significando covarde.



Portanto, ao ostentar como seu símbolo uma galinha, o que percebemos é, imediatamente, a característica mais marcante do personagem Sir Robin: a covardia.

Lembra Deleuze que, no cinema, as peças do vestuário são inseparáveis dos costumes, e essa indumentária serve como indícios para a interpretação dos signos (DELEUZE, 2009, p. 243). É claro que no filme, como em qualquer texto medieval sobre a cavalaria, existem diversos cavaleiros. Mas Sir Robin representa a extrema oposição das virtudes cavaleirescas, tanto as encontradas nas novelas de cavalaria, quanto em livros doutrinários como *O livro da Ordem de Cavalaria*, de Ramon Llull.

Mais à frente, na chegada a Camelot, temos uma sequência musical, que destrói qualquer possibilidade de levarmos o ambiente a sério. A hilária música narra o cotidiano tolo do Castelo, como vemos na letra abaixo

The Camelot Song⁴⁷

We're Knights of the Round Table.
 We dance whene'er we're able.
 We do routines and chorus scenes
 With footwork impeccable.
 We dine well here in Camelot.
 We eat ham and jam and spam a lot.
 We're Knights of the Round Table.
 Our shows are formidable,
 But many times we're given rhymes
 That are quite unsingable.
 We're opera mad in Camelot.
 We sing from the diaphragm a lot.
 In war we're tough and able,
 Quite indefatigable.
 Between our quests we sequin vests and impersonate Clark Gable.
 It's a busy life in Camelot.
 I have to push the pram a lot.⁴⁸

Além de todos os detalhes ridículos da música, as rimas para a expressão “Round Table” quase sempre registram anacronismos. Exemplo disso, a rima com o nome do ator Clark Gable também demonstra o processo metalinguístico, claríssimo em todo o filme.

47Traduzindo: A música de Camelot

Nós somos os cavaleiros da Távola Redonda./Dançamos quando podemos/Fazemos coreografias e cenas/Com sapateado impecável./Nós comemos bem aqui em Camelot./Nós comemos presunto e geléia e muito apresentado./Nós somos os cavaleiros da Távola Redonda./Nossos shows são formidáveis,
 Mas muitas vezes nos dão rimas/ Que não são muito cantáveis/ Estamos ópera louca em Camelot./Nós cantamos muito a partir do diafragma/ Na guerra somos duros e poderosos/Muito incansáveis/
 Entre nossas missões nós vestimos coletes de paetês e imitamos Clark Gable/ É uma vida muito ocupada em Camelot. /Eu tenho que empurrar muito o carrinho de bebê.”

48 O filme e especialmente essa canção geraram um musical de sucesso na Broadway, chamado de *Spamalot*.

A descaracterização dos cavaleiros aparece inclusive através das ações ridículas que eles afirmam ter no castelo – como, por exemplo, dançar quando têm tempo, ensaiar coreografias impecáveis para seu sapateado, ou a já citada imitação de Clark Gable.

Tais detalhes mostram que o anacronismo é proposital na obra, ao contrário dos filmes que também são anacrônicos, mas se pretendem fiéis à “história” – fidelidade esta que, como sabemos, no caso da matéria da Bretanha (e não só) é impossível.

Um exemplo disso é que, em diversos filmes da temática, o nome Camelot é usado erroneamente como nome do reino de Artur. Sabemos que, na verdade, o reino se chama Logres e que Camelot é o nome da região do castelo. É importante ressaltar que neste filme, que em teoria é uma brincadeira, o nome Camelot é usado corretamente.

A dança desengonçada dos habitantes de Camelot tanto subverte a imagem do cavaleiro quanto ridiculariza o aspecto dramático dos números de dança dos musicais tradicionais. Há então uma dupla paródia, em parte feita ao cinema e em outra à própria cavalaria.

É curioso notar que, segundo Deleuze, a tradicional comédia musical é por excelência “o movimento despersonalizado e pronominalizado, a dança que, ao se fazer, traça um mundo onírico” (DELEUZE, 2009, p. 78), mundo onírico esse desconstruído ao ser rejeitado pelos próprios cavaleiros, que, em sua chegada ao castelo, se deslumbram com o “prédio”. Contudo, essa destruição parte da boca de Patsy, como se chama o escudeiro do rei Artur no filme, que enuncia a curta e incisiva fala: “It’s only a model.”, ou seja, é só uma maquete⁴⁹. Desta forma, impede qualquer possibilidade onírica da imagem, dessacralizando-a e, principalmente, desvelando um aspecto completamente metalinguístico.

Essa fala que traz a destruição do ficcional cabe ao próprio Gilliam, que representa Patsy no filme e que, mais uma vez, tem a missão de deixar claro que aquilo não é a Idade Média, desconstruindo, dessa maneira, o conceito de simples imitação do medievo.

Como afirma Flávia Pitaluga, o filme se propõe a “algo diverso: usar os clichês para sublinhar sua incompostura, para atirá-los na falta de sentido que é a própria vida” (PITALUGA, 2006, p. 79). Assim sendo, “Os clichês são retrabalhados, invertidos, de modo que a sequência perde o bom senso (previsibilidade) e o senso comum (identidade/unidade). Há falsos por toda parte, eles se multiplicam, se distorcem, se transformam — criam” (PITALUGA, 2006, p. 80).

49 As falas aqui mostradas são retiradas diretamente do roteiro, disponibilizado no DVD *Monty Python em busca do Cálice Sagrado*. Edição Extraordinariamente de Luxo.

Esses clichês, que estão na própria origem dos signos, como vimos antes, remetem ao tema, também discutido por Gilles Deleuze, do burlesco:

O importante no processo burlesco consiste nisto: a ação é filmada do ângulo da sua mais pequena diferença para uma outra ação. (...) é isso que encontramos na maior parte das desvirtuações de objetos de uso corrente: uma pequeníssima diferença introduzida no objeto induzirá a situações oponíveis ou situações opostas. (DELEUZE, 2009, p. 251)

Ao revelar que o castelo é na verdade uma maquete, temos essa diferença que nos tira do signo inicial “castelo” e nos dá um novo signo ‘castelo’, desconstruindo ou até opondo-se, à visão onírica que os castelos possuem na literatura.

O sentido de brincadeira e *nonsense* está presente também na “Cena 24”, na qual somos preparados para uma “cena maravilhosa”. Nessa cena, Artur descobre um caminho a seguir na sua demanda.



Contudo, ao sermos avisados de que virá uma “cena 24”, quebra-se a quarta parede e saímos do ambiente da fantasia e voltamos ao “real”, mostrando novamente que não há “verdade” em nada do que vemos, é apenas ficção.

Apesar de parecerem simples, “a morte do ilustrador”, “a maquete de Camelot” e a “Cena 24” são efeitos metalinguísticos sofisticados para um público que precisa conhecer os termos essenciais da narrativa, para que seja capaz de decodificá-los adequadamente. Demonstram assim uma valorização, por parte dos *python*, do público leitor e do público espectador de cinema.

Nesse filme existem cenas que fazem parte do que consideramos cultura *pop*, tal como a dos “Cavaleiros que dizem Ni” ou a da perseguição à “Bruxa”. Inúmeras seriam as cenas ou sequências que poderiam ser analisadas a comprovar a paródia em relação à Idade Média,

contudo, infelizmente foi necessário restringimo-nos a trechos que demonstrassem o caráter dos cavaleiros, pois este é o foco do trabalho.

Portanto, é a sequência em que os cavaleiros acabam por receber de um irridadiço Deus – representado por uma ilustração de Gilliam – a missão de buscar o cálice sagrado que inicia nossa reflexão sobre a relação entre a literatura e o cinema. Após a ordem de Deus, os cavaleiros partem em sua jornada e desistem da estada no castelo em Camelot. A partir daí podemos observar o comportamento dos cavaleiros individualmente, dado que cada um terá um episódio só seu.

4.1 Os cavaleiros e o rompimento com as virtudes

Como sabemos pelos livros que narram a matéria da Bretanha, através de diversas versões e de diversas formas diferentes, os cavaleiros que alcançam o Graal são apenas três: Perceval, Galahad e, o menos conhecido de todos, Boorz.

Os três representam o ideal da cavalaria e contrariam a imagem dos reais protagonistas da matéria da Bretanha – Lancelot e Artur –, dado que estes últimos são a personificação da imperfeição. Constituem-se assim, no ciclo arturiano, dois tipos de cavaleiros: os ‘amorosos’, como Lancelot e Tristão; e os ‘virtuosos’, como Galahaz e Percival.

Lancelot, Artur e, em menor escala, Tristão são personagens da cavalaria artúrica que já foram retomados no papel de protagonistas de diversos filmes. Alguns procuram ser fiéis aos livros, como no caso de *Excalibur*, e outros fogem totalmente do texto literário, como *Lancelot, o primeiro cavaleiro (First Knight, 1995)*. Porém, tais filmes acabam por retratar uma Idade Média idealizada com cavaleiros igualmente idealizados, em um ambiente que não corresponde ao período tratado mas apenas à imagem que o público teria dos cavaleiros.

Uma das questões mais claras em todos os filmes é que a “história” do Rei Artur, por exemplo, teria acontecido por volta do século VI; contudo, sua representação parte da literatura do século XI, na qual já havia incongruências e anacronismos em sua representação. E isto foi mantido pelo cinema que, por vezes, utiliza castelos e figurinos típicos da Baixa Idade Média em um enredo que seria da Alta Idade Média.

Em *Monty Phyton em busca do cálice sagrado*, os cavaleiros se distinguem do padrão virtude/amor e, de um modo geral, se apresentam ridículos e estúpidos, pois, além da falta de cavalos descaracterizando-os, normalmente suas atitudes são grotescas. Exemplos disso são a insistência do Cavaleiro Negro em lutar até à morte, mesmo sem mais nenhum membro no

corpo; ou as mortes que Lancelot causa no casamento do príncipe Harold e as exigências estúpidas dos Cavaleiros que dizem Ni.

Contudo, os três elementos são referentes aos textos medievais. São frequentes nas novelas de cavalaria cavaleiros que lutam em condições impossíveis, cavaleiros de boa índole que realmente tendiam à violência absurda e, é claro, provas impossíveis que são impostas aos cavaleiros desde sempre – vide a própria demanda do Graal e as diversas espadas cravadas em pedras, exemplos do maravilhoso medieval.

Portanto, o filme atenta para o que há de mais risível no texto medieval, mas de uma forma em que fique claro o ridículo da situação. Há, assim, uma subversão dos elementos/signos iniciais, sem, contudo, acontecer que estes sejam eliminados ou substituídos.

No filme, como já dissemos, Gilliam demonstra sua habitual preocupação visual ao representar os cavaleiros. Os cinco cavaleiros principais são caracterizados por cores diferentes e contam com desenhos que os representam, estampados em suas roupas e escudos. Segundo o próprio Gilliam, havia uma preocupação de que, ao mesmo tempo, o figurino fosse crível e cômico. Como tudo o que é visual no cinema não é aleatório, as cores e imagens nos figurinos são índices na caracterização ou na subversão de personagens.

É claro que o protagonista do filme é o rei Artur – representado magistralmente pelo python Graham Chapman, que se veste de dourado e tem como símbolo o sol, refletindo o seu poder e importância. Contudo não um simples sol, mas um sol com um rosto desenhado, como se fosse feito por uma criança, reforçando a ideia de infantilidade, ou melhor, ludismo que o filme a todo o momento se propõe desvelar.

Lancelot, como guerreiro mais poderoso, tem a cor da intensidade que aparenta em todas as suas referências literárias: o negro. Seu símbolo é um dragão que soma força ao negro em seu figurino. O vermelho, signo do sangue e da vida, está nas roupas de Galaaz, e, reforçando sua aproximação com o sagrado, a cruz está estampada em suas armas. Essa representação está presa à imagem de Galaaz encontrada nos textos literários. Thomas Malory chega, inclusive, a explicar a origem da cruz existente no escudo do cavaleiro. Segundo o autor, a arma foi dada ao rei Evelake pelo próprio José de Arimateia como prova de carinho e a cruz teve a seguinte origem: “Então José começou a verter sangue pelo nariz, e era tanto que não havia maneira de estancar. E ali, sobre aquele escudo fez uma cruz com o próprio sangue” (MALORY, 1993, p. 96).

Desse jeito, não só existe toda uma simbologia por trás da cor, como a fonte que pintou o escudo foi o próprio sangue da linhagem de Cristo, intensificando a força do signo

‘cruz’ e demonstrando a *persona* de Galaaz. Assim sendo, demonstra-se um conhecimento claro, por parte dos diretores do filme, das obras literárias que geraram o tema.

Sir Belvedere e Sir Robin, coadjuvantes e representantes da enormidade desconhecida de cavaleiros, demonstram, em sequência, a estupidez e a covardia contrárias às virtudes da cavalaria ideal.

O primeiro é apresentado como aquele que resolve questões de uma forma de pensar tipicamente ‘medieval’. Ele logo se torna o conselheiro de Artur e seu nome já demonstra ser ele “aquele vê ao longe”⁵⁰, exerce a função que seria, nas novelas de cavalaria, de Kei, o senescal. Seu figurino também corrobora isso, já que é trabalhado em azul, a cor da reflexão, a “mais profunda das cores” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 107), além de seu símbolo ser uma árvore, antigo signo relacionado à fonte de conhecimento. No cavaleiro se representa todo o ‘conhecimento’, sendo que, ironicamente, acaba sempre por demonstrar a ignorância do grupo.

É dele, por exemplo, a ideia de construir um coelho de madeira – aos moldes do Cavalo de Tróia – sem, contudo, se lembrar de colocar os cavaleiros dentro. Assim se demonstra que, apesar de ser considerado o sábio e sensato, talvez uma versão medieval do paradigma grego de astúcia, Ulisses, Belvedere ignora as coisas mais lógicas.

Nas novelas de cavalaria esse personagem realmente aparece, e sua proximidade com Artur é marcante, dado que é dele a responsabilidade de devolver Excalibur à Dama do Lago. Mesmo assim, sua representação fílmica demonstra um desvio do padrão cavaleiresco, padrão esse que tampouco é seguido por Sir Robin, personagem que não consta das obras medievais. Cremos que sua criação não é pautada nos textos justamente por ser o cavaleiro que reúne o maior número de defeitos e ser o responsável pelo maior número de piadas, com comportamento contrastante ao de um cavaleiro. Portanto, Sir Robin, como já foi dito, tem como signo a galinha e é o cavaleiro “não tão valente como Sir Lancelot”; veste verde, cor contrastante em relação ao vermelho, o que revela sua oposição direta a Galaaz. Sendo assim, toda sua representação vai contra o modelo que encontra seu ideal no filho de Lancelot.

O filme relaciona uma série de aspectos do medievo e transgride os conceitos de heroicidade cavaleiresca que temos comumente, contudo levando em consideração o conhecimento prévio que o espectador tem das referências.

50 Segundo o Dicionário Michaelis, a palavra belvedere significa “Pequeno mirante, terraço em parte elevada, de onde se descortina vasto panorama.” (DICIONÁRIO MICHAELIS, 1998, p. 235)

Sendo a preocupação de nosso trabalho relacionar os cavaleiros que realmente encontram o Graal na literatura e a representação de suas imagens no cinema, faremos agora uma análise sobre esse aspecto no filme.

4.2 Os cavaleiros do Graal re-apresentados ao público

O cálice pedido por Deus no filme só será encontrado, assim como ocorre na literatura, pelos puros. Ao tratar dos castos cavaleiros do Graal, o filme focaliza Galaad, uma vez que Percival não é citado e Boorz pouco aparece.

No filme, o sobrinho de Lancelot, que curiosamente também é interpretado por Terry Gilliam, aparece apenas em duas pequenas participações nas sequências do ‘salvamento’ de Galaaz e na famosa sequência do “Coelho assassino de Caerbannog”.

No filme, Boorz também traça vermelho, assim como Galaaz – o que demonstra que a direção do filme sabia perfeitamente a relação familiar e a função literária que os cavaleiros tinham em comum, isto é, quem e o que o cavaleiro representava na literatura.

Em sua primeira aparição, Boorz ajuda Lancelot a salvar Galaaz das tentações do Castelo Antraz, na qual o primo era seduzido por 150 damas. Continua, pois, como um mantenedor da pureza.

Em sua segunda missão, ao ser convocado para ser o primeiro a lutar contra a Besta de Caebannog e ao constatar que a fera era apenas um pequeno coelho, Boorz imediatamente aceita lutar, porém, em poucos segundos é destruído pelo animal e, por essa razão, desaparece do filme.

É importante ressaltar que esse episódio também reflete um conhecimento da questão do Graal, ainda que não literária. Squire explica que Caer bannawg, para os antigos celtas britânicos, era o lugar onde Pwyll – rei Pelles nas versões medievais – guardava o caldeirão de Dagda, o Santo Graal “não cristianizado” (SQUIRE, 2003, p. 293).

Diante desse panorama, Galaaz, presente em toda a película e ainda com um episódio só seu, é perfeito para traçarmos uma comparação e exemplificarmos como se dá o processo de subversão do personagem no filme citado.

Pela tradição literária, sabemos que Galaaz é o cavaleiro perfeito; porém, como todos os humanos, fruto do pecado original e da imperfeição. Seu pai, Lancelot, é o paradigma do cavaleiro valente e forte, contudo incapaz, graças aos seus vícios, de se tornar um cavaleiro virtuoso. Enquanto o pai é preso pela luxúria, em especial pela sua paixão avassaladora por Guinevere – que não só é uma mulher casada, mas também uma mulher casada com seu

senhor, Artur –, Galaaz é, em qualquer versão o puro, o virginal e, logo, a redenção dos pecados de seu pai.

Sendo assim, Galaaz é uma espécie de *upgrade* de Lancelot. Reúne em si as qualidades bélicas de cavaleiro, acrescidas de virtudes que, como sabemos pela literatura e pelos tratados cavaleirescos, deveriam ser obrigatórias àqueles heróis.

Galaaz, assim, representa todas as virtudes expostas por Ramon Llull em seu *O livro da Ordem da cavalaria* – a fé, a esperança, a caridade, a justiça, a fortaleza, a prudência e a temperança. Isto é, as virtudes cardeais e as teológicas.

No filme, Galaaz encontra o Graal, em episódio específico; porém, fica claro que o objeto buscado não é realmente o cálice sagrado e sim o sinal luminoso utilizado pelas mulheres de um castelo – jocosamente chamado “Antraz” –, habitado somente por mulheres, para seduzir cavaleiros desavisados.

Segundo Gilliam, nos extras do DVD, a história de Galaaz é a que mais se apropria das lendas, ou seja, foi com ela que mais teve cuidado em buscar semelhanças com as histórias medievais.

Ora, desde o início do episódio temos a pureza de Galaaz como foco. No título do episódio, “*Sir Galahad, the pure*”, temos o alerta da sua virgindade. É então, no seu desespero para encontrar o Graal que o herói cai nas mãos do grupo de mulheres que insistem em seduzi-lo. Como nas fontes primárias, o cavaleiro luta o máximo que pode contra os desejos carniais, mas o Galaaz cinematográfico acaba por aceitar a investidas das moças. No entanto, como o destino do cavaleiro é ser puro, ele acaba por não ter relações sexuais, uma vez que Lancelot, apoiado por Boorz, o ‘salva’, agora já contra sua vontade.

Esta demonstração de que o cavaleiro poderia sucumbir ao sexo ocorre também em textos medievais, como, por exemplo, até mesmo na *Demanda do Santo Graal*, no episódio em que uma donzela tenta seduzir o cavaleiro e, diante da sua recusa, ameaça se matar.

Para salvá-la da morte, Galaaz aceita perder sua pureza:

- Ai, bõa donzela! Sofre-te ãu pouco e nom te mates assi ca eu farei todo teu prazer!
E ela, que era tam cuitada que nom poderia mais, respondeo per sanha:
- Senhor cavaleiro, tarde mo dissestes.
Entam ergue a espada e ferio-se de toda a sua força per meio do peito de guisa que a espada passou-a de ãa parte e caeu em terra morta que nom falou mais cousa.
(DEMANDA DO SANTO GRAAL, 2005, p. 302)

Pelo trecho percebe-se que o destino mais uma vez o ajuda, porque a donzela se mata e acaba por impedir que o cavaleiro saia de seu caminho. Mesmo assim, percebemos que em

algum momento, assim como ocorre no filme, Galaaz abre mão de seu comportamento exemplar, ainda que, no texto acima, por uma causa nobre.

Também no texto de Thomas Malory, Galaaz acaba por cair em um “Castelo de Donzelas”, porém com a missão de salvar as mesmas, e na sequência de sua vitória contra os cavaleiros que ali moravam, sete cavaleiros contam o porquê do nome daquele castelo:

“Não haverá dama ou cavaleiro que passe por este castelo sem que aqui se quede, mesmo contra a sua vontade, ou então por isso morrerá; e assim será até que venha esse cavaleiro que nos fará perder o castelo”. E é por esta causa que este castelo tem o nome de Castelo das Donzelas, pois muitas donzelas eles devoraram. (MALORY, 1993, p. 106)

Neste trecho percebemos que Galaaz entra novamente numa ‘casa de moças’, sem saber direito o que é. Só depois de matar os cavaleiros maldosos que ali viviam é que percebe o que se passava. Vemos, então, que, para o texto medieval, Galaaz acaba salvando a virtude ao entrar no “Castelo das Donzelas” e que no filme *Monty Python em busca do cálice sagrado* quase que ele próprio se desvirtua.

Embora o filme não mostre, o tema do grupo de donzelas sedutoras é frequente na literatura medieval. Além de Galaaz, Boorz e Percival passam pela mesma situação na obra de Thomas Malory. Por exemplo, o capítulo 12 do Livro XV de *A morte de Artur* chama-se “Como o diabo com semelhança de mulher quis fazer que Sir Boorz jazesse com ela e como pela graça de Deus ele escapou” (MALORY, 1993, p. 179). Todavia a revelação de que a mulher era na verdade um demônio denuncia claramente o tratamento misógino dado à imagem feminina no imaginário medieval.

O episódio do “Castelo Antraz”, dessa forma, mostra essa imagem e através da paródia desconstrói a natureza preconceituosa – ou, ao menos, ri do preconceito – dessa imagem. No entanto, reforça o papel da mulher como elemento sedutor.

Além da pureza, uma característica de Galaaz é a inteligência, típica não só de cavaleiros, mas também de heróis desde a Antiguidade clássica. É famoso, por exemplo, o já citado caso de Ulisses, cujo artil do cavalo de Troia é, inclusive, referido no filme. Contudo, o Galaaz do filme não prima por essa qualidade.

Quando na “Ponte da Morte” perguntado sobre diversas coisas, erra justamente no que lhe é pessoal: sua cor favorita, demonstra, assim, que nem sua personalidade é exatamente definida – o que, de fato, é uma crítica feita pelo Monty Python à perfeição dos heróis modelares.

É, portanto, na desconstrução de Galaaz que o Monty Phyton acaba por expor sua concepção de perfeição. O perfeito é enfadonho. Basta observar o comportamento do público leitor através dos séculos, que sempre se interessou mais por Lancelot do que por seu filho.

A imagem visual do cavaleiro é desconstruída também através do físico franzino do humorista Michael Palin, intérprete de Galaaz, que contrasta com a ideia de força preconizada no *Livro da Ordem de Cavalaria*.



Além disso, Galaaz era, tal como pregava o texto de Lull para o ideal cavaleiresco, um homem absurdamente belo se levarmos em consideração os textos medievais. Malory chega a afirmar que Sir Galaaz era “mui formoso e mui esbelto, tanto que só a muito custo poderiam os homens achar quem o igualasse” (MALORY, 1993, p. 76).

Assim, para representar o cavaleiro perfeito, o grupo Monty Phyton escolheu seu integrante mais baixo e magro. Mesmo quando Galaaz ainda insiste na virtude, a fragilidade física de Palin, somada a sua interpretação – na qual mantém os olhos sempre assustados, em sinal de fraqueza – dificulta a crença na perfeição desse cavaleiro, mostra, no entanto, mais uma vez a subversão do modelo.

Para Deleuze, o rosto tem três funções:

é individuante (distingue ou caracteriza cada um de nós), é socializante (manifesta um papel social) e é relacional ou comunicante (assegura não só a comunicação entre duas pessoas como também, numa mesma pessoa, o acordo interior entre o seu caráter e o seu papel.). Pois bem, o rosto que apresenta efetivamente estes aspectos tanto no cinema como fora dele, perde-os a todos os três quando se trata do grande plano.

Não há grande plano de rosto. O grande plano é o rosto, mais precisamente o rosto na medida em que desfez a sua tripla função. Nudez do rosto maior que a dos corpos, inumanidade maior do que dos animais. (DELEUZE, 2009, p. 154)⁵¹

51 Grande plano, também é conhecido como close, é o enquadramento que foca o rosto do ator.

É na expressão facial de Galaaz que temos sua individualização e também sua caracterização como frágil em relação aos outros, imagem contraditória à representada pela tradição literária. E isto só é perceptível através dos *closes*, ou grande plano.

No texto medieval Galaaz é repetidamente apresentado como incomparavelmente forte e belo, como podemos perceber no seguinte trecho da obra de Malory: “Sir Lancelot olhou o jovem escudeiro modesto como uma pomba, com toda sorte de bons modos e parencças, e pensou que daquela idade nunca vira homem tão formoso e de formas e modos” (MALORY, 1993, p. 77). É claro, portanto, que a descrição medieval não combina com o físico e a representação de Palin.

Percebemos que as imperfeições nos aproximam dos personagens e, assim sendo, um personagem sem defeitos como Galaaz não é, principalmente no período em que vivemos, atraente para o público. Lancelot e sua luxúria não conseguem encontrar o Graal, mas nos fazem alcançar a catarse com mais facilidade. Afinal, metaforicamente estamos todos na busca sem recompensa pelo Graal que é a própria vida. Sendo assim, ao desconstruir Galaaz, Gilliam, Jones e o Monty Phytton humanizam e aproximam a figura do cavaleiro de todos nós.

A demanda não acabou para a humanidade. E, através do filme, sabemos que também não acabou para Galaaz. Todos os seres humanos estão em busca de algo. É por isso que o filme acaba com a ‘prisão’ de Lancelot – representante de nossas imperfeições. Galaaz, por sua vez, é catapultado para o nada, posto que não nos representa em nada. O herói desaparece no filme, assim como acontece nos livros depois que encontra o Graal, pois o que importa ao espectador/leitor é a busca e não o resultado dela.

Portanto, é a ignorância de Galaaz – mais do que não conhecer, ele não se conhece – que o catapulta para outro plano, dado que como imagem diegética não tem mais função para a obra e já não gera nos leitores apego.

4.3 Hiper-realidade e subversão

Na indústria cinematográfica norte-americana a ideia de apropriação do medievo para o cinema é a da cópia. Assim sendo, o público médio⁵² é levado a valorizar apenas a cópia da ilusória “verdade”, pois os Estados Unidos são obcecados pelo realismo (ECO, 1984, p. 10).

52 Público médio é aquele formado pela população em geral, não só pessoas com alto nível intelectual.

Esse hiper-realismo tira a possibilidade de autenticidade na arte, pois a autenticidade está estreitamente ligada à criação.

A simples cópia não serve à paródia, dado ser este processo ligado à desconstrução. Para a carnavalização, em termos de Bakhtin, devemos ir ao deboche, ao mundo às avessas (SANT'ANNA, 2000, p. 79). Mesmo que o humor seja possível em uma tentativa de “cópia fiel” isto se dará, nas palavras de Afonso Romano de Sant'Anna, sob a forma de um “carnaval parafrásico” e não da carnavalização (SANT'ANNA, 2000, p. 80). Desconfigurando, realocando elementos presentes no imaginário que remetem ao Graal, o filme *Cálice sagrado*, através da subversão, cria uma Idade Média artística, já que a “cópia fiel” seria, ela sim, ridícula e incongruente. A Idade Média de Gilliam e Jones procura não copiar e ser imperfeitamente histórica, pois se pretende mais autêntica.

5 PESCADOR DE ILUSÕES: O GRAAL YUPPIE

Nenhum esforço exterior é possível se nossa capacidade interior está ferida. Essa é a ferida do Rei Pescador.

Robert A. Johnson

Nos anos 80 do século XX, popularizou-se a expressão inglesa *yuppie* para definir um estilo de vida que favorecia o materialismo em detrimento das questões existenciais, emocionais e humanitárias. O termo é oriundo da expressão *young urban professional* e, dessa forma, servia para caracterizar os jovens que trabalhavam nos centros urbanos e que viviam um luxurioso estilo de vida.⁵³

Os primeiros a receberem tal alcunha foram jovens nova-iorquinos da época, em um período turbulento em que a cidade apresentava altos índices de violência, ao mesmo tempo em que a cena cultural começava a se intensificar.

Os que recebiam esse adjetivo vestiam-se bem, tinham cortes de cabelo impecáveis, gastavam em produtos e serviços de marcas caras e desprezavam outras possibilidades de estilo de vida. Sua caracterização normalmente demonstrava tudo que refletia o poder financeiro e era compartilhado por todos os do mesmo estilo, tirando qualquer tipo possível de personalidade de suas vestimentas. Os *yuppies* eram, desse modo, os símbolos do poder capitalista e da não individualização, carregando, pois, em si a identidade visual do capitalismo e de seu vazio espiritual.

Como sempre acontece, a arte se aproveitou do fenômeno cultural para instituir novos temas e personagens. Assim, ainda na década de 80, vários personagens que incorporavam o estilo de vida *yuppie* surgiram na literatura, cinema e televisão, geralmente propagando uma visão negativa, quase vilanesca, desses indivíduos.

Ainda mais para o final do século, os *yuppies* foram utilizados como antagonistas sociais. No filme *Psicopata americano* (*American psycho*, 2000), por exemplo, o *yuppie* Patrick Bateman acaba por procurar sua individualização através do assassinato de diversas pessoas⁵⁴.

53 Disponível on line: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/yuppie?q=yuppie>, consultado em 04/11/2013.

54 Dirigido por Mary Harron, baseado no romance de mesmo nome, de autoria de Bret Easton Ellis.

Em contrapartida, anos antes, Terry Gilliam tratou do mesmo estereótipo no filme *O pescador de ilusões*⁵⁵, de 1991, de um modo em que o yuppie ali retratado consegue encontrar sua “redenção”.

O protagonista do filme, Jack Lucas⁵⁶, desestimulado por incidente que lhe tira o trabalho e, em consequência disto, sua caracterização como yuppie, acaba por empreender uma busca pessoal que se assemelha à busca do Graal.

É claro que, quase sempre, a busca pelo Graal serve como alegoria para a busca pessoal e/ou identitária, além da religiosa; porém, nesse filme, o Graal surge visualmente caracterizado como objeto da busca, embora subvertido.

A narrativa se inicia com Jack ainda no auge da fama como apresentador de rádio e a ponto de ganhar seu programa na televisão. O seu programa de rádio segue os moldes do programa do radialista Howard Stern⁵⁷, com piadas sexistas, preconceituosas e de incentivo à violência.

Ao receber um telefonema ao vivo de um ouvinte habitual, chamado Edwin Malnick, Jack ouve do rapaz – que aparentemente sempre liga para falar da própria vida amorosa – que o mesmo está apaixonado por uma mulher que conheceu no bar Babbit’s, um local da moda, muito frequentado por yuppies. Jack debocha do ouvinte e do comportamento yuppie – que ironicamente é o seu – e afirma:

Edwin! Come on, now. I told about these people. They only mate with their own kind. It’s called yuppie inbreeding.
That’s why so many are retarded and wear the same clothes. They are not human. They don’t feel love. They negotiate love moments. They’re evil, Edwin. They’re repulsed by imperfection, horrified by the banal. Everything that America stands for, everything that you and I fight for. They must be stopped before it’s too late. It’s us or then⁵⁸ (GILLIAM, 2004).

Fica claro que Jack Lucas não se enxerga como yuppie, embora se comporte como um e viva exaltando a importância do dinheiro e dos bens materiais. A fala de Lucas denuncia

55 No Brasil, o filme ganhou este inexplicável título, ainda que a tradução literal para o português seja “O rei Pescador”, o que tem muito mais sentido dentro da obra.

56 O personagem foi interpretado pelo ator Jeff Bridges.

57 Locutor nova-iorquino muito polêmico, que desde os anos de 1980 se auto intitula “Rei de todas as mídias”. (Informações disponíveis on line em: <http://www.howardstern.com/> consultado em 10-12-2013)

58 Traduzindo:

Edwin! Qual é? Eu já falei sobre essas pessoas. Eles só acasalam com sua própria espécie. É chamado de endogamia yuppie. É por isso que muitos são retardados e usam as mesmas roupas. Eles não são humanos. Eles não sentem amor. Negociam momentos de amor. Eles são o mal, Edwin.

Eles são repelidos pela imperfeição, horrorizam-se com o banal.

Tudo o que a América representa, tudo pelo que você e eu lutamos.

Eles devem ser parados antes que seja tarde demais. Somos nós ou eles.

ainda o senso comum sobre o comportamento yuppie como algo negativo e que deve ser combatido. O perturbado Malnick depreende da fala de Jack que os yuppies são o “inimigo”, principalmente pela frase final em que Jack indica ser uma questão de escolha entre “nós ou eles”.

Incentivado pela fala de Lucas, Malnik se arma e vai ao bar, onde promove uma chacina, na qual mata sete pessoas e, em seguida, se suicida.

Após o ocorrido, a carreira de Jack Lucas está arruinada. Então o filme faz um salto de três anos no futuro do radialista e vemos a má situação de Jack, que, em razão do ocorrido, perdeu todo seu dinheiro, tornou-se alcoólatra e passou a viver com Anne, a dona de uma videolocadora. Certo dia, alcoolizado e à beira do suicídio, é salvo da violência das ruas por Perry, um mendigo que se diz cavaleiro medieval; este lhe informa que o radialista encontrará o Graal que salvará a todos.

Perry mostra a Jack livros de “História” onde se fala do Rei Pescador e uma revista onde há uma foto do bilionário Longdon Carmichel, morador da área nobre de Manhattan, que mantém, em sua estante, um objeto que o mendigo acredita ser o Graal.

Mesmo não acreditando, Jack acaba descobrindo ter sido Perry um importante professor de Arte que testemunhou o assassinato da mulher no massacre do bar Babbit's. Por essa razão, Jack decide ajudar Perry, a princípio, não a encontrar o Graal, mas ao que ele compreende por “voltar à realidade”.

Assim, os dois personagens estão tentando ajudar-se mutuamente, cada um acreditando ser o outro mais sofredor. Desse modo, uma ideia se torna obsessiva para ambos: levar o outro para seu mundo, sendo que o mundo de Jack é o da realidade dura, enquanto o mundo de Perry é o da magia que só “existe” em livros.

Assim, uma importante premissa do filme já é definida: Por mais crua que a realidade possa ser – e a de Perry é infinitamente mais dura do que a de Jack –, na Literatura, e na Arte em geral, encontramos o alívio para as dores emocionais. Destarte, embora os problemas enfrentados por Perry sejam imensos, ele parece enfrentá-los de forma bem mais positiva que Jack, isto porque ele está “apoiado” pelo mágico e pelo ficcional.

Uma demonstração da relação entre a arte e a fuga da dor, feita no filme, é o presente que Jack recebe de um menino rico, pouco antes de conhecer Perry: uma réplica do boneco Pinóquio. Tal brinquedo não só representa a mentira pura e simples, mas também a ficção e a magia; é, pois, ideal para indicar a fuga mágica que a Literatura, da qual Pinóquio é representante, é capaz de dar. E o boneco vai aparecer durante todo filme, principalmente em

cenas de confronto entre os dois protagonistas. Ou seja, em momentos em que a realidade e a magia, isto é, a arte, estão em disputa, Pinóquio, um índice da ficção, aparece.

O filme apresenta muito do mundo literário não só por esse fato ou pela direção de Terry Gilliam, que, como sabemos, sempre guia seus trabalhos por esse lado; mas também porque foi desenvolvido com base em um livro, *He, A chave do entendimento da psicologia masculina*, de Robert A. Johnson.

Segundo informa o roteirista do filme, Richard LaGravaneze, nos anos oitenta do século passado a visão de dois homens descendo uma rua somada ao que lera no livro de Johnson foi fundamental para a criação da história de Jack e Perry. Como o roteirista afirma,

Um deles era um homem bonito. O outro era um tipo retardado mental. Por alguma razão, eu não sei porque, este relacionamento me comoveu. Eles pareciam estar caminhando juntos, unidos não por um parentesco, mas por algum tipo de devoção ou, pelo menos, assim eu imaginei. [...] Então eu achei este livro, *He*, de Robert Johnson, um psicólogo jungiano que pegou o mito do Rei Pescador, paralelamente à análise jungiana da psicologia masculina. Era um material tão rico, com tantas e tão belas imagens, que eu tive várias informações pra me aprofundar. (LAGRAVANESE, 2004)⁵⁹

Portanto, a união de homens diferentes unidos por uma fé foi a base da ideia que originou o enredo de *O pescador de ilusões*; contudo, o texto literário foi necessário para dar forma à imagem da amizade entre o belo homem e o homem doente.

O livro de Johnson é de uma série bem conhecida dos anos 1980 do século XX, que também comporta os livros *She, A chave para o entendimento da psicologia feminina*, e *We, a chave para o entendimento do amor romântico*. Em *He*, procura-se analisar a psicologia masculina a partir do mito do Rei Pescador, com base na leitura dos livros de Troyes, Von Eschenbach e Malory, embora Johnson afirme ter se baseado essencialmente na obra do francês. Uma leitura do livro, porém, nos indica que Johnson buscou também referências secundárias e a rerepresentação cinematográfica dos cavaleiros.

Segundo a compreensão de Johnson, “O mito do Graal trata da psicologia masculina, e tudo quanto acontece dentro da lenda pode ser tomado como parte integrante do homem” (JOHNSON, 1995, p. 37). Não sabemos ao certo se esse pensamento condiz com a interpretação geral que a psicanálise faz das lendas artúricas. Parece-nos um tanto reducionista em relação ao mito; no entanto, sua leitura é bem interessante, principalmente porque comprova a presença do tema no cotidiano.

⁵⁹ Informação encontrada em entrevista encartada no DVD de *Pescador de ilusões*.

O primeiro capítulo de *He* contempla justamente o Rei Pescador, que nomeia o filme de Gilliam. E, embora a leitura de Johnson seja um tanto generalizante e o filme procure ainda ser uma revisão dessa leitura, o que se comprova é a real força do mito de Percival e do Rei Pescador na cultura ocidental.

A partir dessa mistura de referências que formam o roteiro, Gilliam cria, através de seu conhecimento sobre cavaleiros medievais, uma belíssima visão de como estaria Percival, se este vivesse no final do século XX, em Nova York.

O filme foi o primeiro feito nos Estados Unidos por Gilliam e, conforme o próprio, havia de sua parte, a princípio, uma preocupação em transformá-lo em uma obra com sua assinatura, ainda que fosse produzido fora de seus moldes habituais. Porém, Gilliam logo percebeu que o filme era essencialmente uma história criada por Richard LaGravenese e, sendo uma obra sobre altruísmo, não caberia um comportamento egoísta de sua parte (GILLIAM, 1999, p. 186).⁶⁰

Foi um passo diferente do que o autor costuma dar, pois, segundo ele

It seemed a nice idea to do *Fisher King* because it broke all my rules: it wasn't my script, it was set in America, it was a Studio film – everything I'd said I wouldn't do. But I'd tried doing things my way and got into a mess, so why not break my rules? (GILLIAM, 1999, p. 193)⁶¹

Seu maior desafio seria criar em um ambiente que lhe era desconhecido, sem seus costumeiros atores – foi seu primeiro filme sem nenhum dos *phytons*, numa realidade que não era a sua costumeira. Sendo assim, a direção de *Pescador de ilusões* tornou-se ela própria uma verdadeira demanda pelo Graal. Ainda que Gilliam afirme que o seu maior desafio nesse filme foi adaptar-se às necessidades do texto, parece-nos que, para funcionar, o roteiro de LaGravenese precisava da assinatura de Gilliam, um especialista da “imagem medieval”.

Embora tentando um trabalho colaborativo com LaGravenese, Gilliam assume que fez significativas modificações, especialmente as relativas às imagens. Foram, por exemplo, de sua responsabilidade a criação da mansão-castelo para o Graal e o formato do Cavaleiro Vermelho. Assim, sua escolha para a direção colaborou para que o texto tomasse a forma

60 Originalmente, o texto de Gilliam diz o seguinte: “My response was that I would do it in one of my films, but this was the writer Richard LaGravenese's film, which I was merely working on as hired director, ringing his vision to the screen. I actually worked hard on that film trying to get the Gilliam out of it - and this is where the film and its making begin to merge, because the film is about becoming selfless and breaking down the ego.”

61 Traduzindo: Não parecia uma boa idéia fazer *O pescador de ilusões*, porque ele quebrou todas as minhas regras: não era o meu script, ele foi criado nos Estados Unidos, era um filme de estúdio - tudo o que eu disse que eu não faria. Mas eu tentei fazer as coisas do meu jeito e virou uma bagunça, então por que não quebrar as minhas regras?

natural própria das obras de Gilliam que, como sabemos, sempre aproveita aspectos literários do medievo em seus trabalhos, o que é bem nítido nesse filme em particular.

Porém, no filme temos algo que trouxe para a obra de Gilliam uma nova espécie de abordagem relativa à Idade Média, tal como é descrita por José Rivair Macedo, na qual o tema arturiano serve de referência e

em que as fronteiras entre passado e presente não são tão claramente delineadas. Trata-se de tramas em que, por diferentes razões, a ética cavaleiresca orienta as atitudes de personagens atuais, ajudando-os a superar obstáculos e a encontrar um rumo na sociedade massificada de nosso tempo. Este é o mote, por exemplo, do filme psicológico *O pescador de Ilusões*. (MACEDO, 2009, p. 45)

A obra de Gilliam sofre, assim, uma evolução. Começa-se a ver claramente em seu trabalho um conceito de “medievalização” do cotidiano presente e do futuro, que já aparecia timidamente em *Brazil, o filme*, mas que passa a ficar mais evidente em suas obras a partir de *O pescador de ilusões*. Se não ocorre exatamente a utilização de elementos medievais, a partir do filme de 1991 fica claro no trabalho de Gilliam a presença do passado convivendo de modo orgânico com o presente ou, como ocorre em *Os 12 macacos* e, mais recentemente, em *Zero Theorem*, o passado e o futuro misturados de forma quase homogênea.

Em *Pescador de Ilusões* dois aspectos garantem que o espectador “visualize” a Idade Média sem que o diretor a retrate explicitamente: a realização de Nova York como cenário medieval e a caracterização dos personagens, especialmente dos protagonistas, como cavaleiros.

5.1 Nova York como cidade medieval

Como se sabe, Nova York é um centro cultural importantíssimo para o e no Ocidente. É o lar de diversos artistas e também o cenário de importantes livros e filmes produzidos no século XX. A Nova York que vemos em *O Pescador de ilusões* apresenta um aspecto moderno e urbano, comum a todas as referências artísticas normalmente feitas à cidade; mas também uma aparência medieval, quase sempre relativa à pobreza dos moradores de rua.

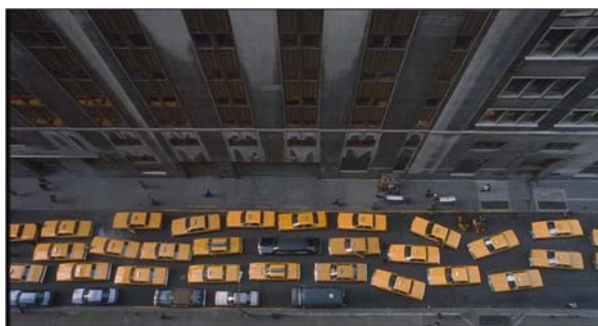
O choque do encontro entre Perry e Jack representa justamente o choque do encontro da cidade rica e cosmopolita com a cidade pobre e com aspectos de miséria extrema – este último um aspecto, sem dúvida, medievalizante⁶². O encontro dos dois protagonistas revela o

⁶² Ainda que a Idade Média não seja um período homogêneo, há constantemente em sua descrição um ar de fome e morte – quando não sua visualização ascética, como conto de fadas. Não à toa, Hilário Franco Junior

quanto a cidade estava, naquele momento, partida ao meio pelas questões sociais. Nos dois “cavaleiros” temos a visão, embora incompleta, dos heróis infantis.

Porém, é curioso que, quando a cidade apresenta aspectos medievais, se assemelha ao espaço dos contos-de-fadas, o que novamente nos leva ao texto de Rivair Macedo que indica a leitura hollywoodiana da Idade Média como uma visão estereotipada e relacionada fortemente à questão da literatura infantil (MACEDO, 2009, p. 43).

Jack representa o mundo da riqueza e a modernidade decadente de Nova York do fim dos anos oitenta e início dos noventa. Um belíssimo quadro do filme é o que mostra a limusine que leva Jack em meio aos tradicionais táxis amarelos nova-iorquinos.



No quadro acima, o que se vê é a limusine de Jack, ainda em seu apogeu, cercada pelos táxis amarelos, evidenciando-se a separação existente entre os habitantes da cidade, registrada visualmente na tela. Dessa forma, ainda mais claramente é marcada a posição de Jack, separado – aqui fisicamente – dos outros moradores da cidade. A limusine destaca Jack dos outros, o torna o diferente. Não à toa, na sequência dessa cena, um pedinte se aproxima da limusine e é expulso pelo empresário de Jack.

Se o mundo de Jack é o yuppie, é o da Manhatam definida pelos táxis amarelos e sua limusine, a Nova York de Perry é medieval. Logo que surge na tela, o mendigo se apresenta com uma trupe de companheiros caracterizados como cavaleiros:



O “cavaleiro” surge de repente junto com sua comitiva – na qual um dos membros, é importante dizer, traz consigo uma cruz –, como se saídos diretamente da Idade Média. Esta é apenas a visão inicial do grupo. Se observarmos todos os apetrechos “medievais” trazidos pelos membros do grupo, percebemos que se trata de objetos constituídos a partir de lixo, o que remete à ideia de pobreza extrema e anacronismo que causa estranheza.

Nessa singular construção da Idade Média pode-se observar que todo o figurino utilizado por Robin Willians, quando caracterizado de cavaleiro, é feito à base de fragmentos e retalhos, como se encontrados no lixo mesmo. Esses fragmentos que formam, em parte, o figurino do filme, nos remete ao pensamento de Deleuze da importância do vestuário cinematográfico como indício (DELEUZE, 2009, p. 243). Nesse caso, a ideia de fragmentos nos direciona a pensar na forma de como a Idade Média se faz conhecida no imaginário social e, logo, na cabeça de Perry e talvez dos outros moradores de rua. Ou seja, o conhecimento que temos sobre a Idade Média se faz através de pequenos fragmentos literários e artísticos.

A ideia da vida a partir de fragmentos, essencialmente de lixo, reforça a visão de Gilliam, já presente em *O cálice sagrado*, de uma Idade Média não asséptica como a que é representada em diversos momentos da cinematografia mundial.

É, no entanto, na postura dos mendigos, que temos uma melhor visão da representação dada por Terry Gilliam para esse seu medievo reconstituído. Ao conhecer a “casa” de Perry, um local cheio de colagens e pedaços de livros, o “cavaleiro” sem-teto exibe sua “espada” para Jack, na verdade uma faca encontrada no lixo, e afirma ser um cavaleiro em uma demanda. Sua fala em relação a isso é muito clara: “I’m knight. In a special quest. And I need help”⁶³(GILLIAM, 2004).



63 Traduzindo: “Eu sou cavaleiro. Em uma busca especial. E eu preciso de ajuda”

A postura de Perry e o enquadramento da cena – focando na “espada” e deixando-a maior – feito por Gilliam propiciam uma imagem que remete diretamente à que temos dos cavaleiros, pelo menos das imagens que temos de cavaleiros quando surgem no cinema – ainda que, certamente, ao observarmos atentamente os detalhes veríamos que tudo se trata de fragmentos.

Porém, a divisão entre o medievo e o urbano fica incrivelmente visível na primeira aparição do “castelo” de Langdon Carmichel, uma inusitada construção entre prédios gigantescos e que não parece causar estranheza para ninguém. De fato, o “castelo” só chama a atenção de Perry, o mendigo louco, que vê aspectos de Novelas de Cavalaria em vários lugares da cidade.



A ausência de florestas encantadas em Nova York é resolvida no filme com a transformação do Central Park em um bosque mítico. É em tal cenário, por exemplo, que Perry e Jack “perseguem”, pela primeira vez, o Cavaleiro Vermelho. O parque em Manhattan assume dessa forma o espaço como Terras e Lugares, tal como é listado por Jaques Le Goff, de forma a integrar o maravilhoso medieval (LE GOFF, 1983, p. 158).

O Cavaleiro Vermelho, personagem da imaginação de Perry, representa a morte da mulher. Para criar seu aspecto aterrorizante, Gilliam se utilizou de adereços que dessem movimento à figura, o que, claramente, representa o sangue da esposa de Perry espirrando de sua cabeça ao ser baleada.



Fitas e tecidos vermelhos circulam o elmo do Cavaleiro Vermelho, tal como imitação do sangue jorrando da cabeça da esposa de Perry. Essa é a forma poética da qual Gilliam se utiliza para diminuir a intensidade violenta da imagem da mulher baleada. O artifício da mente de Perry para lidar com a morte da mulher acaba por ser uma bela forma de atenuar também a violência imagética para o espectador. Assim, o belo é demonstrado mesmo em circunstância adversa, pois nos apiedamos do sofrimento de Perry sem sermos totalmente agredidos pela imagem do assassinato.

A imagem da cabeça sendo atingida pelo tiro é presente o tempo todo ao vermos os desenhos mantidos por Perry em seu esconderijo, no qual a cabeça do cavaleiro vermelho sempre é riscada de vermelho intenso. No entanto, é só no ataque final a Perry que Gilliam deixa-nos compreender o que essa marca significa. É nesse momento que assistimos ao retorno total da memória de Perry e finalmente a cena do assassinato é revelada. Essa lembrança crua, sem a força da imaginação, ou melhor, o real assassinato e não mais o “Cavaleiro Vermelho”, faz com que Perry tenha o ataque derradeiro, que o deixa em estado catatônico, à espera do encontro com o Graal.

O Central Park é também um espaço de revelação. É ali que Jack ouve de Perry a história do Rei Pescador. É ali também que Perry ouve a voz de uma “dama” em perigo e parte para salvá-la, não sem antes agradecer a Deus pela possibilidade de ajudar, tal como prega *O livro da Ordem de Cavalaria* (LULL, 2010, p. 33). Ajudar as damas é uma das instruções da mãe a Percival quando este sai em busca de seu destino cavaleiresco, como vemos na citação de Chrétien de Troyes:

Se encontrardes, perto ou longe, dama que tenha precisão de ajuda ou damizela em desgraça, sede pronto a socorrê-las assim que vos solicitarem. Quem às damas não presta honra é porque não tem honra no coração. Deveis servir damas e damizelas. Por toda parte sereis louvado. E, se requestardes alguma, evitai importuná-la. Nada façais que lhe desagrade. (TROYES, 2002, p. 32).

No entanto, como descobrimos na sequência do filme, a dama é na verdade um travesti. Mesmo assim Perry, contra a vontade de Jack, trata-o como uma verdadeira dama e procura ajudá-lo.

Tal cena por si subverte a concepção da mulher idealizada medieval. Temos visualmente o encontro da vida cotidiana urbana com as virtudes que caberiam a um cavaleiro medieval. Perry, nessa sequência, demonstra um extremo virtuosismo, evidenciando sua caridade e sua fé – ou seja, duas das três virtudes teológicas, que são: fé, esperança e caridade.

É justamente no cenário do Central Park também que a história termina. Depois de a sua recuperação, ao receber o “Graal” de Jack, Perry se junta ao amigo e ambos ficam nus para “controlar as nuvens”. E os dois, junto ao boneco do Pinóquio, deitam-se na relva do parque para conversar.



Perry e Jack encontram a totalidade quando compreendem que acima de tudo são seres igualmente humanos. Nus sob as estrelas, deitados na relva em pleno Central Park, não são o mendigo e o milionário, nem o louco e o são. São apenas dois homens. São seres iguais, unidos por Pinóquio que representa a ficção, a magia, a arte e, principalmente, a imaginação. E esta é a única coisa capaz de salvar a ambos.

Não há mais motivo para a demanda. O buscado Graal seria a descoberta de que Perry e Jack são iguais. O Graal é a percepção da igualdade entre os homens.

5.2 São precisos dois homens para se fazer um Percival

Como bem afirma Rivair Macedo,

As motivações da “medievalidade” encontram-se estreitamente ligadas aos problemas atuais: os dilemas éticos do herói, a fidelidade dos princípios morais do indivíduo em relação ao grupo, a prevalência do bem sobre o mal. Nesta Idade Média imaginada, “sonhada”, buscam-se pontos de identificação numa

atemporalidade por vezes desrespeitosa à noção de diacronia. (MACEDO, 2009, p. 47)

Tal assertiva vai ao encontro de todo o questionamento levantado por Gilliam nesse filme. A desilusão própria do fim do século, as desigualdades sociais, a violência deixaram os personagens em um estado de enorme sofrimento e desencanto com a humanidade. Assim, os dois protagonistas de *Pescador de ilusões* procuram a cura para suas próprias feridas emocionais e guardam em si aspectos de semelhanças com os cavaleiros das novelas artúricas, corroborando a citação acima.

O roteirista Richard LaGravenese afirma categoricamente que fora influenciado pela obra de Robert Johnson que, por sua vez, analisa a psicologia masculina pela visão comportamental de tais personagens. E, entre os cavaleiros, Percival é o personagem mais nitidamente reconhecível no filme de Gilliam.

O personagem Perry se apresenta bom, honesto, sensível, e só perde seu mundo lógico ao perder a esposa de modo brutal. Ele se recolhe no mundo da literatura para continuar vivendo, tal como muitas pessoas recorrem à Arte para suportar a vida.

A princípio poderia se pensar que Perry é Percival e Jack, o Rei Pescador que deve ser curado. No entanto, durante o filme percebe-se que aspectos dos dois personagens se encontram nos dois protagonistas do filme.

Jack, belo como deve ser um cavaleiro medieval e/ou um príncipe de contos de fadas, é insensível, egoísta e cruel. Trata seus ouvintes mal e suas mulheres com desprezo. Mas ao se comportar de maneira vil, Jack mostra-se humano, algo muito comum na arte contemporânea, uma vez que esse tipo de “herói negativamente, mais vividamente do que o herói tradicional, contesta nossas preocupações, suscitando mais uma vez a questão de como nós nos vemos ou queremos nos ver” (BROMET, 2002, p. 14). É fácil perceber que o espectador se vê nele, embora queira se ver em Perry. Jack mostra que não estamos só em nossas imperfeições e que precisamos “buscar”.

Percival, como já dissemos, é caracterizado pela sua ingenuidade; portanto, isso o colocaria, logicamente, como o bom Perry. Contudo, no início de sua lenda sabemos que o cavaleiro não era um homem sensível. Sua ingenuidade o levou a cometer muitos erros, inclusive a não reconhecer o Graal na hora certa.

Ora, tal como Jack, Percival, no início da história de Troyes, também é cruel com as mulheres; por exemplo, no abandono da mãe e na relação com a donzela do anel. Isso demonstra como Jack representa a fase imatura do cavaleiro, quando este ainda não sabia – ou

não conhecia – os valores cavaleirescos. Em relação a Percival, o seu desconhecimento da cavalaria é o que o faz contrariar as regras, tal como apregoa Lull:

E como tu podes aspirar à Cavalaria se não tem sapiência da Ordem de Cavalaria? Pois nenhum cavaleiro pode manter a Ordem que não sabe, nem pode amar sua Ordem, nem o que pertence à sua Ordem, se não sabe a Ordem de Cavalaria, nem sabe conhecer as faltas que são contra sua Ordem. Nem nenhum cavaleiro deve armar outro cavaleiro se não conhece a Ordem de Cavalaria, porque desonrado cavaleiro é que faz outro cavaleiro e não sabe lhe mostrar os costumes que pertencem ao cavaleiro. (LULL, 2010, p. 09)

Para o radialista, isto só muda quando aceita sua missão, deixando o egoísmo de lado a fim de salvar Perry de seu estado catatônico. Ou seja, quando compreende um valor tão caro a essa cavalaria espiritual, de que fala Lull: a caridade.

A ingenuidade de Percival é na verdade uma característica dos dois personagens. Enquanto Percival não sabia o que eram cavaleiros, muito menos que estava destinado a ser um deles, Jack não imagina que o é, mesmo quando isto é afirmado por Perry. Este, por sua vez, não consegue ser o cavaleiro do Graal, pois é marcado pelo Cavaleiro Vermelho, a representação da morte de sua esposa, faltando-lhe, portanto, a importante virtude da sensatez.

Perry assume a identidade do cavaleiro Percival pelo trauma que sofrera. A própria troca do nome já nos demonstra isso, dado que Perry é o diminutivo de Percival, ficando claro que o personagem sabe quem deseja ser. Diante da perda da identidade, imposta pela brutalidade de sua experiência, restou-lhe procurar uma nova no mundo que mais conhecia: a arte. Dessa forma, a “insanidade” passa a protegê-lo do mundo “real”.

Contudo, sua incapacidade diante do Cavaleiro Vermelho o impede de seguir seu plano de ser Percival. É por isso que pede ajuda a Jack, a quem os “little people”, personagens que não aparecem e que só existem na imaginação de Perry, definem como o salvador.

Deve-se salientar como a visão “little people” é de suma importância para compreender a ideia essencial do filme. Afinal, é o “little people”, ou seja, o “povo pequeno”, que define Jack como salvador e, dessa forma, temos um claro subtexto que fala sobre os desprovidos – os pequenos, a arraia-miúda – a serem defendidos por Jack. Ora, como sabemos, são os desvalidos que o ajudam a tornar-se cavaleiro, são os pequenos que ajudam o grande a se tornar herói. As virtudes cavaleirescas de Jack, portanto, só são a floradas com a ajuda de todo tipo de excluído: loucos, sem teto e mulheres.

Isto contraria completamente o texto de Lull que nos afirma que

O homem, enquanto possui sensatez e entendimento e é de mais forte natureza que a fêmea, pode ser melhor que a mulher, porque se não tivesse tanto poder para ser bom quanto a fêmea, seguir-se-ia que bondade e força de natureza seriam contrárias

à bondade de coração e boas obras. Logo, assim como o homem por sua natureza é mais aparelhado a haver nobre coragem e ser melhor que a fêmea, assim o homem é mais aparelhado a ser vil que a mulher; pois, se assim não fosse, não seria digno que tivesse maior nobreza de coração e maior mérito por ser melhor que a fêmea. (LULL, 2010, p. 15)

Enquanto Lull ratifica o discurso misógino medieval, a sensatez é uma característica estritamente feminina no filme. Se falta bom senso a Perry devido aos seus problemas mentais, ou a Jack, em razão do seu egocentrismo, as duas mulheres da obra, Anne e Lydia, especialmente a primeira, são essencialmente sensatas.

O caso de Anne, por exemplo, é mais do que curioso. É ela que sustenta financeiramente e psicologicamente Jack, é ela que consegue aproximar Lydia de Perry, é através dela que Jack entende o que é o Graal. Tudo isso sem perder a feminilidade, já que, ao contrário, exala sensualidade.⁶⁴

Lydia, por sua vez, encarna a mulher idealizada pela medievalidade. Seu jeito confuso e distraído inspira o amor de Perry e sua recuperação. Contudo, é uma mulher independente e que trabalha em uma editora – nitidamente um índice do mundo literário – e que, a princípio, não acredita no amor nos moldes românticos. Fica claro, inclusive expresso em diálogo entre os dois protagonistas do filme, que as mulheres são autossuficientes, enquanto os dois homens são frágeis e necessitam de auxílio.

Perry tem todas as virtudes condizentes com a condição de cavaleiro, exceto uma: a esperteza. Dada sua condição mental, Perry não pode contar com essa virtude, e para isso ele necessita de Jack que, embora esperto, não prima pelas demais. Mas essa esperteza só será completa com o pensamento perspicaz da namorada de Jack, Anne.

Se faltam virtudes em Perry, em Jack elas são quase inexistentes. É importante aqui relembrar as virtudes expressas por Lull:

Assim com todos estes usos acima ditos pertencem ao cavaleiro quanto ao corpo, assim justiça, sabedoria, caridade, lealdade, verdade, humildade, fortaleza, esperança, esperteza e as outras virtudes semelhantes a estas pertencem ao cavaleiro quanto à alma. (LULL, 2010, p. 31)

Desse modo, as oito virtudes citadas primeiramente por Lull (justiça, sabedoria, caridade, lealdade, verdade, humildade, fortaleza e esperança) são características de Perry, enquanto Jack restringe-se à esperteza, que, ainda assim, precisa de Anne para funcionar corretamente.

64 Não à toa, a atriz Mercedes Ruehl ganhou um Oscar pelo papel.

Mas, ao mesmo tempo em que representam Percival, os dois protagonistas são o próprio Rei Pescador que dá título ao filme. A história deste rei pode ser lida no livro de Troyes, da seguinte forma:

Caro sire, sabeis que ele é rei, mas em batalha foi ferido e tão tristemente estropeado que perdeu uso das pernas. Dizem que um golpe de dardo nos quadris fez tal ferimento, e que nunca cessou seu sofrimento. Sofre ainda hoje, e não pode montar cavalo. Então, quando quer distração, manda que o transportem em uma barca. Deixa-se levar pela água, pescando com anzol, e por isso é chamado de Rei Pescador. Não pode ter outro exercício. Não conseguiria caçar nos campos ou nas margens dos rios. (TROYES, 2002, p. 70)

Só a presença do Graal, entregue por Percival, que se torna o Rei do Graal no fim do livro, será capaz de curar as feridas do rei Pescador e dar glória ao período e à terra. No filme, a lenda é narrada por Perry a Jack com variação na parte afetada pelas feridas, dado que as coxas são substituídas pelas mãos. A análise feita por Robert Johnson leva em consideração que o local e a forma das feridas do Rei Pescador, nas coxas, teriam a ver com o que a Igreja chama de *felix culpa*, ou seja, a queda feliz que conduz o indivíduo a seu processo de redenção. É a queda do Jardim do Éden, ou seja, a evolução da consciência ingênua à total consciência do *self* (JOHNSON, 1995, p. 67).

A análise feita por Johnson, portanto, corrobora a ideia de que o trespassamento da coxa alcançaria os testículos do Rei, atingindo, dessa maneira, sua sexualidade. Contudo, em *O pescador de ilusões*, a maior questão para o protagonista Jack é sua realização profissional, seu legado artístico. A todo o momento, por exemplo, ele relata sua preocupação com a redação de sua biografia. Mas ele é incapaz de realizar qualquer coisa, pois é cego pelo próprio egoísmo. Logo, Gilliam registra sua ferida nas mãos, signo maior do trabalho ou da produção, além, é claro, de ser, segundo a explicação de Perry, a parte do corpo que deveria ser curada pelo Graal.

É fácil reparar nas marcas das imagens criadas por Gilliam. Por exemplo, a mão de Jack queimada desde seu encontro com Perry e que assim fica até que seja internado novamente:



Gilliam mostra sutilmente a ferida “visual” de Jack Lucas para nos lembrarmos de sua ferida emocional. O mesmo acontece com Perry, cuja ferida está, obviamente, na cabeça. Ou seja, a ferida externa de Perry atenta para o que há de errado com ele: sua mente.



É, deste modo, através de índices que atentam para signos relativos à dor/doença, que Gilliam nos mostra personagens em busca de uma cura, que, de acordo com as pistas medievais, só serão resolvidas através de outrem, uma vez que o Rei Pescador precisava de Percival para se curar.

Como dissemos, para Thomas Malory cabe a Galaaz a responsabilidade pelo encontro do Graal; conseqüentemente, cabe ao filho de Lancelot o salvamento do Rei – que na obra inglesa não é chamado de Pescador, mas sim de Aleijado (MALORY, 2003, p. 238). Em determinado momento dessa obra, Galaaz cura o Rei; porém este, depois de curado, aprisiona Galaaz, Percival e Boorz.

Também na *Demanda do Santo Graal*, os três cavaleiros são aprisionados. Ao chegar à cidade de Sarraz, o rei Escorant os prende após descobrir o Graal com eles.

Quando Escorant, que era rei da cidade Sarraz, viu os três cavaleiros perguntou-os donde eram e o que traziam sobre a távoa prata. E eles lhi disseram a verdade de quanto lhis el preguntou e o poder e a virtude que Deus em ela posera. Aquele rei era bravo e desleal mais que homem no mundo, como aquel que era da maldita linhagem dos pagãos, e nom quis creer rem de quanto lhi eles disserom, ante disse que eram mentira e baratadores. E atendeu tanto que os viu desarmados e mandou-os entam filhar e deitá-los em prisom e teve-os i ùũ ano. Mas non escaecerom a Nosso Senhor ca logo meteu dentro o Graal com eles per que foram avondados de quanto mester houverom enqanto foram na prisom. (DSG, 2005, p. 457)

Nas duas obras literárias, a libertação se dá de modo redentor: Galaaz, feito rei após a morte do Rei Pescador, ascende aos céus ao morrer. Portanto, não é suficiente para os cavaleiros encontrar o Graal, é necessário passar por algumas privações e provar a sua fé no cálice para que a “salvação” da alma ocorra.

Semelhante coisa acontece com Perry, que, logo depois de iniciar seu romance com Lydia, fica preso no estado catatônico, enquanto Jack volta a ser o egoísta yuppie. O que ocorre é que o radialista acreditava ser suficiente para a “cura” de Perry arranjar-lhe um novo amor. Contudo, enquanto o Graal não fosse encontrado, Perry permaneceria preso à espera de Jack. É só quando este finalmente encontra o Graal e, por causa disso, salva a vida do bilionário Carmichel, que sua missão está definitivamente encerrada.

Na obra de Cretien de Troyes, Percival igualmente não consegue encontrar sua sorte, pois não é hábil em ler os sinais do destino, assim como Jack. A oportunidade de salvação só é totalmente compreendida por Percival quando explicada da seguinte forma:

Não soubeste agarrar a fortuna quando passou perto de ti! Estiveste em casa do Rei Pescador e viste a lança que sangra. Seria tão custoso abrires a boca e emitires um som, tanto que não, não pudeste perguntar a razão da gota de sangue que corre da ponta da lança? Viste o Graal, mas a ninguém perguntaste quem era o rico homem servido com ele. É digno de pena quem vê tempo tão belo, tão claro, tão favorável e espera o céu ainda mais belo! É de ti que falo. Foi esse teu caso. Era tempo e lugar de falar. Quedaste mudo. Não te faltou azo. Teu silencio foi nefasto. Era mister fazer a pergunta. O Rei Pescador de triste vida ficaria curado de sua ferida; possuiria em paz sua terra, da qual agora não mais terá sequer um retalho. Sabes o que acontecerá? As mulheres perderão seus maridos, as terras serão devastadas, as donzelas sem socorro não poderão mais que ser órfãs e muito cavaleiro morrerá. Todos esses males virão de ti. (TROYES, 2002, p. 86)

O que se pode perceber é que Jack não atenta para a forma de salvar o “seu” Rei Pescador, no caso Perry, pelo caminho que lhe é destinado. O radialista insiste na “salvação” de Perry através da volta à realidade, enquanto é só através do sonho e da ficção que isto será possível.

Portanto, os dois protagonistas são Percival e os dois são o Rei Pescador, os dois estão feridos e precisam da cura que partirá do metafísico para o físico. O inimigo comum de ambos é o massacre do bar Babbits, representado pelo Cavaleiro Vermelho. E a inspiração para o Cavaleiro Vermelho no filme é um capítulo no livro de Johnson. Segundo este, o Cavaleiro Vermelho representa um traço de comportamento inseqüente, de moldes adolescentes, do qual os homens devem precaver-se, pois podem “passar o resto da vida comportando-se como esse cavaleiro, ou seja, como um valentão” (JOHNSON, 1995, p. 90). Ou seja, o Cavaleiro Vermelho é o aspecto de imaturidade que o homem deve deixar de ter, ou vencer, com o tempo, tal como Percival o fez.

Diante da destruição do Cavaleiro Vermelho e o encontro com o Graal, Jack pode finalmente “crescer”, tornar-se um adulto consciente e – por que não ? – um cavaleiro virtuoso.

5.3 Questionamento da realidade

As “feridas” internas de Perry nos levam a um mundo medieval que só existe em sua cabeça. É dentro desses limites desconhecidos que Jack deve lutar. Se o cenário da batalha que deverá ser empreendida é a mente de Perry, resta a Jack visitar o amigo no manicômio onde este está internado.

Após ser atacado violentamente por dois adolescentes, Perry entra em estado catatônico e é internado em um sanatório. O ataque ocorre após Perry iniciar o seu relacionamento com Lydia e uma subsequente visão do Cavaleiro Vermelho; o que se pode depreender dos fatos é que Perry não aceita sua felicidade – que seria fixada através de seu relacionamento com moça – em razão de seu medo do “Cavaleiro Vermelho” – a lembrança da morte da sua esposa. O fato de ter sido atacado por adolescentes é mais um signo da juventude que impede a maturidade.

Na clínica cria-se uma primeira aproximação entre Perry e o final das novelas de Cavalaria, pois, como está em situação de aprisionamento, o personagem se aproxima do típico final dos cavaleiros do Graal. Basta observar que no final da obra de Troyes Percival se torna viúvo – assim como o é Perry – e passa a viver em retiro até à morte, na qual desaparece o Graal.

Perceval resignou sua terra para o rei Marone e se retirou para um mosteiro, onde viveu a mais devota vida. Levou para seu piedoso retiro o Graal, a Lança e a Salva e jamais se separou deles.

O conto diz em seguida que Perceval, tão amado de Deus, foi se aperfeiçoando em Seu serviço. Em três anos tornou-se acólito, depois subdiácono, depois diácono e após cinco anos passou a padre.

Cantou sua primeira missa em um dia de São João e morreu dez anos depois, na véspera da Candelária. Deixou a terra sem sofrimento e foi posto no céu à direita do Salvador. O Graal, a Lança e a Salva foram levados para o céu com ele, pois ninguém os reviu mais na terra (TROYES, 2002, p. 246).⁶⁵

Para salvar Perry, e ter finalmente paz na consciência, Jack necessita visitá-lo em seu retiro. A entrada de Jack no cenário traz um enquadramento que reforça a ideia do hospital como um “reino mágico e desconhecido”, quase um ambiente do “maravilhoso medieval”:

⁶⁵ É importante salientar que esse trecho de *Percival* não foi escrito por Chrétien de Troyes, mas por seus continuadores, e se encontra no chamado “Manuscrito de Mons”. Conferir nota 40.



Como se vê, o cenário do sanatório é um dos primores do filme. O branco das paredes e das roupas dos figurantes ofusca. A luz é pouca, o ambiente nebuloso e, portanto, propício ao mistério. Ao contrário do que aconteceria normalmente, Gilliam adiciona ação aos personagens de fundo de cena e procura, por diversas vezes, dar close nos figurantes que representam os loucos internados.

Enquanto Jack tenta conversar com Perry, os outros “loucos” agem e reagem a suas próprias situações. Gilliam chega a focar em um que sangra, sem que Jack – que está gritando com o catatônico Perry – perceba. Não importando a cena, o enquadramento do hospício sempre procura mostrar os movimentos dos extras, dando a ideia de vida por trás da loucura. Afinal, como nos diz Foucault, “Do outro lado desses muros do internamento não se encontram apenas a pobreza e a loucura, mas rostos bem mais variados e silhuetas cuja estatura comum nem sempre é fácil de reconhecer” (FOUCAULT, 1972, p. 79). Parte assim de Gilliam uma necessidade de demonstrar o “diferente” como alguém que deve ser reconhecido humanamente, ou seja, o diretor denuncia o trato desumanizado das “casas de louco”, humanizando seus internos.

No hospício, o campo de visão apresenta uma grande profundidade, reproduzindo a ideia de ambiente com várias possibilidades, misterioso. Mesmo quando a sequência registra um close em Jack, vez por outra Gilliam faz um corte que direciona o plano para um dos figurantes que representam os loucos, dando a eles, desse jeito, caracterizações e situações próprias. É uma forma de humanizá-los, já que a situação de internamento faz o contrário. Procura pois, como já dito, retratar os desvalidos de uma forma diferente da costumeira, desumanizadora e homogênea.

Além disso, ao mostrá-los em suas particularidades, Gilliam nos confirma a individualização dos que ali estão, contrariando o modelo de repetição imposta pelos personagens yuppies. Sendo assim, o que se demonstra é que os loucos são muitíssimo mais livres do que Jack, que é preso aos bens materiais e ao sucesso; ou seja, enquanto os enclausurados estão livres em suas mentes, Jack está preso a seus valores e dilemas.

Vale lembrar que o hospital, que aparece ainda no início do filme, para o qual Jack e Perry levam o travesti, também é um espaço de aprisionamento e opressão ao diferente. Ali se encontram, em seus sofrimentos, todos os tipos de excluídos e denuncia-se o quanto estes são ignorados e desprezados pelos médicos.

Como lembra Foucault,

O internamento seria a eliminação espontânea dos “a sociais”; a era clássica teria neutralizado, com segura eficácia – tanto mais segura quanto cega – aqueles que, não sem hesitação, nem perigo, distribuimos entre prisões, casas de correção, hospitais psiquiátricos ou gabinetes de psicanalistas. (FOCAULT, 1972, p. 79)

Dessa forma, o sanatório que isola a loucura é o ambiente que imita o maravilhoso medieval. Dentro dele estão os “seres estranhos” com os quais os “normais” não querem conviver. Como bem coloca Michael Foucault, estes podem ser definidos pelos “pobres, vagabundos, presidiários e cabeças alienadas”, cuja salvação, para eles, mas principalmente para os que excluem, se espera dessa exclusão (FOCAULT, 1972, p. 6-7).

É o lugar do desconhecido, no qual Jack irá lutar e se transformar, finalmente, em cavaleiro. Diferente de tudo a sua volta, Perry, deitado no hospício, parece se destacar dos demais. Isto é bem realçado pelos lençóis que Lydia deixa na sua cama: Extremamente coloridos, eles não só destoam do cenário branco, mas também representam o mundo mágico que existe na mente do protagonista.



Esse comportamento de Lydia, que passa seus dias a esperar o retorno de seu cavaleiro, imita a posição de Brancaflor, dama que espera por Percival no *Conto do Graal*:

— Sire – responde Brancaflor –, não sei o que será. Não vos convém às promessas que haveis feito. Quando me deixastes, devíeis retornar tão logo vísseis vossa mãe. Esperei desde aquele dia até agora. Continuarei a vos esperar ainda, de bom grado, pois prefiro sofrer minha pena a aborrecer vossa vontade. (TROYES, 2002, p. 169)

Brancaflor é citada nominalmente quando do primeiro encontro de Perry e Jack. Ao se preparar para lutar contra os agressores, Perry diz “In the name of Blanche de Fleur, unhand that errant Knight!” (GILLIAM, 2004)⁶⁶. Sendo assim, mais uma vez se percebe o comprometimento do filme com as obras que lhe serviram de fundamento.

É no espaço criado para “prender a loucura” que Jack vai conseguir recuperar a sua sanidade ao entregar a Perry a taça de Langdon Carmichel. Assim sendo, o que se comprova é que a chave para suportar a realidade pode ser doses de imaginação e loucura.

5.4 And Pinocchio is a true history

A valorização do ficcional vai encontrar eco na rima visual mais utilizada em *Pescador de Ilusões*: permeando todo o filme temos a insistência de Gilliam em inserir a figura de Pinóquio. O personagem italiano do século XIX, criado por Carlo Collodi, nos leva a alguns importantes signos.

O primeiro momento em que o personagem surge é no discurso de Jack para o assassino Malnik. Ao duvidar do amor, Jack afirma para o rapaz “And Pinocchio is a true history”⁶⁷ (GILLIAM, 2004). Em seguida, já em seu período decadente, Jack, ao ser confundido com um mendigo, recebe o boneco de presente de um menino rico. Esse boneco passa a ser presente em toda cena importante, como a tentativa de suicídio de Jack, o encontro entre este e Perry e o despertar do último de seu estado catatônico. Porém, o mais importante, provavelmente é o momento em que Pinóquio aparece “deitado” entre os dois personagens, quando estes se encontram nus no meio do Central Park, ao final do filme.

Ora, Pinóquio simboliza o homem antes de seu amadurecimento. Ele deseja ser um “menino de verdade”, mas precisa passar por uma série de provações para alcançar seu objetivo. Além disso, Pinóquio representa aquele que insiste em não ouvir sua consciência e seguir pelos caminhos dos instintos infantis.

As duas coisas ocorrem com Jack, com Perry, mas também com Percival uma vez que este não reconhece o Graal na primeira vez que o vê, nas versões medievais; e, se quisermos ir mais longe, também com os heróis gregos, como Hércules, por exemplo. A provação é típica marca do heroísmo, que pode perfeitamente ser compreendida como um rito de passagem da infância para vida adulta.

66 Traduzindo: Em nome de Blanche De Fleur, solte este cavaleiro errante.

67 E Pinóquio é uma história real.

Mas Pinóquio nunca será um menino de verdade. Pinóquio é uma simulação de menino. É uma mentira tal como as por ele contadas e que lhe provocam o crescimento do nariz.

Só o encantamento da fada Azul realiza o desejo do boneco de madeira em razão de seu “bom coração”, ou seja, por seu merecimento. Por outro lado, Jack e Perry encontrarão sua totalidade ao abraçarem suas imperfeições e incapacidades e perceberem que se completam. É, unidos por Pinóquio, que se deitam nus no parque e descobrem sua inteireza na magia e na imaginação.

É, portanto, na ficção que Jack, Perry, Percival, Hércules e Pinóquio podem crescer e se tornarem heróis. O filme apresenta desse jeito, mais uma vez o questionamento pós-moderno acerca dos limites, ou da falta de, entre os textos. Todo herói, acaba por ser semelhante, ter círculos de “vida” muito análogos.

5.5 E o Graal era só um troféu

Para tirar Perry do estado catatônico, Jack resolve invadir o “castelo” de Langdon Carmichel e roubar aquilo que o amigo acreditava ser o Graal. Mas somente invadir o prédio não seria suficiente. Para conseguir entrar no mundo da mente de Perry, Jack resolve assumir-se cavaleiro e veste-se com os trajes que, acredita, o comprovem como tal. Novamente a perícia visual de Gilliam é demonstrada, ao transformar o radialista:



Observe-se que o chapéu com pena e o figurino não traduz a imagem de cavaleiro típico, não é uma armadura, por exemplo, mas traz à memória a figura de Errol Flynn caracterizado como Robin Hood⁶⁸, que acaba por representar toda uma gama de heróis medievais traduzidos para os filmes de aventura e transformados em “personagens de contos-de-fadas” (MACEDO, 2009, p. 43).

68 A interpretação de Flynn, do “herói que roubava dos ricos” em filme de 1938, definiu a imagem que o ocidente tem do personagem. O filme era *As aventuras de Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938) de Michael Curtiz e William Keighley.

A ação da invasão do castelo, claramente, não procura representar as narrativas das Novelas de Cavalaria, mas sim os filmes de ação e aventura que se passam na Idade Média. O signo, portanto, vem por uma via secundária, que, de qualquer jeito, nos remete à ideia de medievalismo reconstituído desejado por Gilliam.

A situação se torna cômica, mais um traço da assinatura de Gilliam, pois também subverte a expectativa. Nunca se esperaria um castelo em Nova York ou nunca se esperaria um homem lançando uma corda no meio da noite para invadir tal castelo. Contudo, o plano magicamente funciona.

Jack consegue entrar em seu castelo do Graal e, no mesmo, ainda passa por duas batalhas contra “imagens”: olhar imagem heráldica do Cavaleiro Vermelho presente em um vitral e a imagem produzida em sua mente do louco Edwin Malnick.

Ao passar pelos encontros “visuais”, Jack se depara com Langdon Carmichel desmaiado em seu escritório e compreende, ao ver pílulas caídas no chão, que este tentara se matar. Para salvá-lo, Jack sai pela porta da frente do castelo acionando o alarme e, desse jeito, salvando a vida do milionário. Não sem antes pegar a taça do Graal que é, na verdade, um troféu de campeonato de golfe.



Curioso é observar que a taça estava entre livros, ou seja, no lugar ao qual pertence, em meio à literatura. E é ali, no meio dos livros que Jack encontra o Graal; contudo, como o Graal, como dito anteriormente, não é um objeto de visual definido, portanto, pode ser qualquer coisa, inclusive um troféu de golfe.

Portanto, mais uma vez Gilliam brinca com o valor do objeto, que por não ser definido na Idade Média, pode ser qualquer coisa. Na verdade, como sempre, não importa o formato do Graal, importa a demanda.

Desse modo, não importa o período, o ser humano está sempre em busca do seu Graal, seja ele a taça de Cristo, a pedra de Lúcifer ou um troféu de campeonato de golfe. O importante é buscar, na Idade Média, no presente e no futuro.

6 DOZE MACACOS: O CAVALEIRO DO GRAAL NO FUTURO

O que nos responderia James Cole, o herói que trocou seus dentes por um tempo perdido?

Paulo Roberto Vasconcellos-Silva

Em futuro distópico, um homem precisa voltar ao passado para procurar a solução para os problemas que a humanidade terá nos períodos vindouros. Esse é o tema de uma enormidade de filmes, porém, com o tratamento dado por Terry Gilliam, temos uma obra de arte pós-moderna, chamada *Os 12 macacos* (*12 Monkeys*).

O longa metragem, lançado em 1995, teria tudo para se tornar um filme comum e descartável de ficção científica: um tema comum, atores famosos e estúdio poderoso por trás (Universal). Ou seja, tinha os elementos certos para se tornar uma produção hollywoodiana sem maiores pretensões artísticas.

Contudo, o roteiro do casal Peoples serviu de base a uma belíssima leitura do tema da viagem no tempo, feito do usual e incomum modo de Gilliam trabalhar, principalmente no que concerne às questões visuais. Questões visuais estas que já haviam sido fundamentais para a construção do curta metragem francês que lhe deu origem, *La Jetté*, lançado em 1962 e dirigido por Chris Marker.

Em *La Jetté*, temos uma fotomontagem de cerca de meia hora, narrada e com alguns efeitos sonoros, sobre um homem que traz consigo, após a “III Guerra Mundial”, a lembrança de uma mulher, vista em sua infância, no aeroporto de Orly. Sendo obrigado a viajar no tempo, a reencontra, se apaixona e tenta ficar no passado com ela; porém, é assassinado, no mesmo aeroporto, tendo como testemunha ele mesmo, na infância. A curiosa história então foi aproveitada por David e Janet Peoples, com auxílio do próprio Marker⁶⁹, e transformada no roteiro do filme de 1995.

O filme de Gilliam se inicia com um trecho de um depoimento de um psicótico em uma clínica de saúde mental. Em seguida, temos a visão do aeroporto – aqui o Aeroporto de Baltimore, nos Estados Unidos –, no qual um menino de 12 anos é testemunha do assassinato e vê a mulher por quem irá se apaixonar. Um homem acorda, e vemos gaiolas como as de animais de laboratório; porém, dentro delas estão presidiários de uma época futura que trazem tatuados código de barras no corpo. Em poucos minutos, descobrimos que houve não uma

⁶⁹ Segundo Gilliam, Marker acabou se afastando do projeto por não concordar com algumas das suas diretrizes; mesmo assim seu nome consta nos créditos (GILLIAM, 1999, p. 231).

guerra nuclear, como em *La Jetée*, mas um ataque biológico que dizimou a população mundial, e os sobreviventes estão vivendo há muito tempo nos subterrâneos.

Os homens que vemos são prisioneiros, cujos crimes não ficam conhecidos e que são utilizados como cobaias para experiências científicas que pretendem trazer os homens de volta à superfície. É neste instante que um deles, o protagonista James Cole⁷⁰, é convocado como “voluntário” para tais pesquisas. Cole parte, obrigado pelo sistema, para conhecer sua missão.

É oferecida a ele a possibilidade de indulto para que ajude nas experiências. Mesmo sem manifestar muita vontade, Cole aceita e então parte, primeiro para colher material na superfície da Terra, que, como ficamos sabendo, está abandonada e dominada por animais. Toda essa informação surge em menos de cinco minutos, ainda nos créditos iniciais, e o ambiente descrito é escuro, assustador e formado pelo que parece fragmentos do passado (retalhos, objetos quebrados, maquinário antigo).

Saindo-se bem em sua primeira missão, os cientistas obrigam Cole a ir ao passado para recolher informações que sejam úteis para o desenvolvimento da cura para o vírus letal que dizimou a humanidade e preparar uma possível volta dos humanos à superfície. Porém, um aparente erro de cálculo o manda para seis anos antes do que deveria, ele acaba preso e é enviado para um manicômio⁷¹. Lá conhece Kathryn Raily⁷², uma psiquiatra que se interessa muito por seu caso e Jeffrey Goines⁷³, um paciente que tenta ajudá-lo a fugir.

Ao ser recolhido novamente ao seu presente, James Cole reconhece Jeffrey como o líder do grupo “Os 12 macacos” que, segundo consta, foi responsável pela contaminação que dizimou a humanidade. Assim, resta ao protagonista voltar no tempo novamente para tentar entender o procedimento de Goines e de seu grupo. Contudo, mais um erro ocorre e ele é enviado, momentaneamente, à 1ª Guerra Mundial onde é baleado. Depois, com o curso da viagem corrigido, volta ao tempo certo, 1996, para procurar por Jeffrey e, para isso, busca ajuda com a médica Raily, que, diante de toda a história de Cole, se aterroriza.

O filme é cheio de signos escondidos, um verdadeiro quebra-cabeça – o que reafirma o conceito de semelhança entre a arte pós-moderna e o jogo, como é difundido por Umberto Eco (1985, p.57). Esse quebra-cabeça é, de certa forma, negado por Gilliam, que afirma receber uma quantidade enorme de perguntas sobre os significados de determinados

70 Personagem representado pelo ator Bruce Willis.

71 Segundo o que se diz no filme, o “mundo acabou” no início de 1997. Cole deveria ter sido mandado ao final de 1996, porém, em sua primeira viagem vai para 1990.

72 Personagem representado pela atriz Madeleine Stowe.

73 Personagem representado pelo ator Brad Pitt.

elementos do filme, sem, contudo, crer na dificuldade de sua compreensão. Como ele mesmo afirma, “I know exactly what everything means – or at least, what I intended to mean” (GILLIAM, 1999, p. 228)⁷⁴.

Talvez o que Gilliam não entenda é que certos sentidos só são compreendidos quando se tem conhecimento do código anterior. Não há como captar pequenas referências se o espectador não tem a cultura literária e artística para acompanhar. O que é muito óbvio para ele, provavelmente, não o é para as gerações que assistiram ao filme; no entanto, é muito claro para qualquer espectador que os elementos colocados ali são pistas para conotações mais amplas. Basta assistirmos uma vez para percebermos a sua riqueza sónica e suas inúmeras referências a uma variedade de outras obras, literárias, históricas e mesmo cinematográficas.

E uma das coisas que mais suscita questões é o curioso título do filme. O grupo chamado de “Os 12 macacos”, a quem se atribui o fim do mundo, é formado por Jeffrey e mais onze partidários de “sua causa” ecológica. O grupo defende que os animais de laboratório devam ser libertos e que os homens devem ser destruídos. A problemática se intensifica, ao sabermos que, o pai de Jeffrey, o cientista Leland Goines⁷⁵ é o dono de um grande laboratório que utiliza cobaias em seus experimentos.

Mas a questão que logo se manifesta quando observamos o grupo de Jeffrey é: diante da variedade de animais utilizados em pesquisas por que os macacos são escolhidos para nomear o grupo?

Ao escolher os macacos, o grupo se liga ao animal mais próximo do ser humano, pelo menos numa perspectiva generalizante presente no imaginário coletivo desde o lançamento de *A origem das espécies*, de Darwin. Como “descendentes” dos macacos estaríamos destruindo o nosso passado; portanto, a salvação da humanidade estaria atrelada a uma romântica volta no tempo – o que combina elegantemente com a temática do filme.

Além disso, a presença do macaco também responderia à contrariedade do discurso criacionista cristão em relação ao evolucionista, representado, dessa forma, o eterno embate entre ciência e fé. A isto é dada extrema importância, uma vez que o protagonista James Cole assume uma postura messiânica.

A palavra “monkey” percorre diversos momentos do filme. Exemplo disto é o filme que Cole e Jeffrey assistem no hospital psiquiátrico: *Monkey Business*⁷⁶, trabalho dos irmãos Marx, do ano de 1931⁷⁷.

74 Traduzindo: Eu sei exatamente o que tudo significa – ou pelo menos, o que eu pretendia dizer.

75 Personagem representado pelo ator Christopher Plummer.

76 No Brasil chamado de *Os quatro batutas*, foi dirigido por Norman Z. McLeod.

Porém, sem dúvida, um incrível detalhe adicionado por Gilliam apresenta-se durante a estadia de Cole no hospício, quando Jeffrey lhe dá a chave para fugir e faz um trocadilho com a palavra “monkey” ao mostrar-lhe a chave (key). O termo chave, como se sabe, também pode ter – tanto em português como em inglês – o significado de “resposta”. Portanto, a “resposta” estaria, desde o principio, ainda que não compreendida por Cole, nos macacos. Por isso, não à toa, ocorre a inversão no início do filme, em que homens estão presos em jaulas e se articulam como macacos.

Inicialmente se poderia pensar que o louco enredo desse filme em nada se assemelha aos procedimentos realizados pelas Novelas de Cavalaria; contudo, uma observação mais atenta nos mostra pequenos índices de elementos medievais relativos à cavalaria do Graal.

Um importante índice está no número presente no título. O número 12 é amplamente relacionado a elementos judaico-cristãos. Segundo Chevalier e Gheerbrant é o número de eleição, pois

Israel (Jacó) tinha 12 filhos, ancestrais epônimos das 12 tribos do povo judeu. A árvore da vida tinha 12 frutos; os sacerdotes 12 joias. Quando Jesus escolheu 12 discípulos proclamou abertamente sua pretensão de eleger, em nome de Deus, um povo novo. A Jerusalém celeste tem 12 portas assinaladas com os nomes das tribos de Israel, e as muralhas, 12 carreiras horizontais de pedra com nome dos 12 apóstolos (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2005, p. 348).

Jesus Cristo era o 13º. elemento de um grupo de 12, cujos atos o transformaram em líder religioso fundacional da estrutura ocidental. O mesmo ocorre com James Cole: por sua causa, como se sabe no fim do filme, se reuniram os “12 macacos”, e a ele cabe a salvação da humanidade ainda que através de seu próprio martírio. Assim, o eleito, o treze, é representado por James Cole que, como bem observa Vasconcellos-Silva, “traz as mesmas iniciais do messias cristão” (VASCONCELLOS-SILVA, 2013, p. 98).

Nesta perspectiva, Cole receberia a missão que outrora foi de Galaaz, Boors e Percival. Para alcançar o seu Graal, que é a descoberta do vírus que destruiu a humanidade, Cole necessita das características de cavaleiro medieval, ainda que viva em um tempo futuro e, mais ainda, que viva em vários períodos da História.

6.1 James Cole, o cavaleiro do Graal

A erraticidade na busca por um objeto salvador pré determinado é característica essencial para o cavaleiro. Aliás, a errância é uma característica heroica perceptível desde que Ulisses levou dez anos para voltar a Ítaca, na *Odisseia*. Como nos lembra Jaques Le Goff,

77 A expressão *monkey business* significa, em português, trapça.

Toda civilização entretém relações mais ou menos estreitas com o espaço. O cristianismo medieval estruturou e dominou o espaço europeu. Ele criou redes de pontos quentes (igrejas, locais de peregrinação, castelos), mas, mais do que isso, dividiu um espaço para os errantes onde a floresta é mais uma vez sonho e realidade ao mesmo tempo. Nesta perspectiva, o cavaleiro é fundamentalmente o que a maioria dos cavaleiros da Idade Média foi: um cavaleiro errante (LE GOFF, 2011, p. 95).

Desse modo, tal condição acaba por ser uma característica dos que se dedicam à Cavalaria, especialmente os cavaleiros do Graal. Até porque para encontrar a taça foi necessária a busca que, obviamente, se fez por diversos espaços, entre eles, espaços “mágicos”, compreendidos pela mentalidade medieval como elementos do maravilhoso.

Sendo assim, a viagem assume uma função de rito de passagem; ou melhor, está presa, desde o período clássico, aos ritos essenciais para a transformação do homem comum em herói. Como afirma Lênia Márcia Mongelli,

Via de acesso à transcendência, os ritos são meios para reproduzir o *modelo mítico* ou para atingir determinado fim, analogicamente próximos do conceito de peregrinação. Esse trajeto a percorrer, com etapas mais ou menos pré-estabelecidas por cumprir, pode redundar no sentido de viagem interior sem que o princípio do rito se modifique. (MONGELI, 1995, p. 26)

Assim, andar rima com peregrinar na ótica da remissão. Faz-se necessária, essa espécie de peregrinação para alcançar o objeto exterior (“O Graal”), para que aconteçam transformações interiores.

O que ocorre com o protagonista de *Os 12 macacos* é uma sequência de viagens temporais, que são indicativos de errância na busca do objeto (o vírus e/ou a cura dele), que geram nele uma série de profundas modificações pessoais. O que Cole procura com suas viagens é o perdão, pois ele precisa do indulto para seus erros, ao mesmo tempo que pretende ajudar a humanidade.

Essa ideia de errância está em estreita sintonia com a de peregrinação, que revela o caráter religioso com o qual a cavalaria é associada. Mais do que isso, o fato de não conhecermos os crimes de Cole nos remete à questão suscitada por Lênia Marcia Mongelli: “que pecados terão cometido os cavaleiros da Távola Redonda? De que é acusada – ou de que é que acusa – a corte arturiana? (MONGELI, 1995, p.14)”.

Ainda que a questão não encontre resposta lógica nas Novelas de Cavalaria, Mongelli traça uma interessante explicação⁷⁸:

78 Lênia Márcia Mongelli também atenta para o pecado original como pretexto, embora este seja uma motivação muito mais da cavalaria propriamente dita do que da artúrica. (MONGELI, 1995, p.13)

1) O papel desempenhado pela realidade histórica, porque o tema épico guerreiro da literatura medieval está fortemente impregnado da estrutura sócio-político-econômica do Feudalismo, criador da Cavalaria; 2) a contribuição riquíssima de motivos propriamente literários, a inscrever a ação cavaleiresca no horizonte mais largo das lendas e dos mitos (MONGELI, 1995, p. 15).

Na citação, o segundo ponto nos chama particularmente a atenção por demonstrar que os cavaleiros já estavam atados aos modelos pré-estabelecidos pelos heróis clássicos, embora os heróis clássicos, ao contrário dos cavaleiros, normalmente tivessem razão muito clara para sofrer suas provas. Isso comprova como Cole é mais próximo do modelo medieval do que do clássico herói greco-romano e é por isto que não podemos saber qual o “pecado” de Cole.

Na verdade, brevemente, os “crimes” de Cole são citados pelos guardas da cadeia do futuro, porém de modo não muito convincente. A fala do guarda para um dos cientistas que o interroga diz o seguinte:

He's got a history, Doctor. Violence. Anti social 6.
Repeated violations of Permanent Emergency Code.
Insolence, defiance....disregard of authority.
Doing 25 to life (GILLIAM, 2006).⁷⁹

Bem, apesar do reforço da questão da violência, as acusações são fracas, principalmente se pensarmos em uma pena de prisão perpétua. Além do mais, nunca ficamos sabendo como Cole descumpriu o Código de Emergência ou foi insolente. Na verdade, o personagem sempre se demonstra passivo diante das violências que sofre e só parece ser violento para salvar a outrem – tal como ocorreria com um cavaleiro medieval. Portanto, a condição dos crimes do protagonista continua desconhecida, aproximando-o ainda mais dos personagens do Graal.

Pensado então como cavaleiro medieval e em pleno ritual peregrino, o nome James cabe perfeitamente ao personagem, porque também nomeia uma importante personalidade da Idade Média europeia: Saint James (em português São Tiago). Devemos lembrar que este é o responsável pelo terceiro maior centro de peregrinação do mundo Cristão e, como é notório, é representado, algumas vezes como peregrino, algumas vezes como cavaleiro⁸⁰.

79 Traduzindo: Ele tem uma história, doutor. Violência. Anti-social 6.
Repetidas violações do Código de Emergência Permanente.
Insolente, insubordinado desrespeito à autoridade.
Cumprindo de 25 à perpétua.

80 Saint James (ou São Tiago), um dos apóstolos de Cristo, é o padroeiro da Espanha, pois, segundo consta, seu corpo teria sido encontrado na Galiza, no século IX. Essa “descoberta” transformou a região em um movimentado centro de peregrinação na Idade Média, alcançando seu auge no século XII.

Assim, James Cole concentra duas figuras importantes da cristandade em si: Jesus Cristo (por suas iniciais) e São Tiago, sendo que este último reafirmaria suas características guerreiras e comprovaria a tentativa de aproximação do imagético medieval.

Interessante passagem de Michel Sot sobre a peregrinação a Santiago de Compostela nos dá ainda mais indícios:

A austeridade da rota, cada dia renovada, inscreve-se em uma intenção de sacrifício e oferenda a Deus, aproximando o peregrino do sacrifício que é fonte de salvação – a do Cristo no Calvário. As numerosas cruzeiras colocadas no caminho testemunham esta intenção geral, mesmo que nem sempre tenha sido consciente. A peregrinação também pode ter objetivos mais limitados: obter uma graça, um benefício ou uma cura. A partir do século XIII, acontece também dela ser imposta pelo confessor como forma de compensação, ou por um tribunal civil como forma de sanção penal. (SOT, 2002, p. 354)

Ou seja, o caminho de Santiago – ou de Saint James, para ficar mais claro –, desde o século XIII foi uma forma não só de pagar os pecados espirituais, mas também de cumprimento de pena legal, tal como ocorre com Cole. É de suma importância também o fato de ser esta peregrinação uma frequente busca pela cura, o que era, de certo modo, a busca do personagem.

O que se percebe é que Cole vem a ser o último representante “das lendas e dos mitos”. É um personagem característico da linguagem narrativa e, por isso mesmo, precisa passar por provas para transcender. Como bem observa Carolina Marinho,

O cinema é cheio de auto referências, como também tem produzidos muitos *remakes*. Como nos contos maravilhosos, tece um mosaico de narrativas, recriando histórias que se interpenetram umas nas outras, construindo uma espécie de bricolagem a partir de retalhos juntados (MARINHO, 2009, p. 59)

Curioso, portanto, perceber em *Os 12 macacos* a utilização não apenas de temas e estruturas literárias, como também do “reaproveitamento” do material épico produzido pelo próprio cinema.

Alem da adaptação do tema de *La jeteé*, existem várias referências a *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), filme de Alfred Hitchcock, especialmente perceptíveis na cena em que Cole, em um cinema, descobre que a psiquiatra Kathryn é a mulher de sua visão da infância. A cena utiliza-se inclusive da música do filme de Hitchcock; ao mesmo tempo, todo o aspecto gestual de Willis e Stowe imita, em muito, o de James Stewart e Kim Novak no filme de 1958.

Na iconografia medieval, ele é representado de três formas: como apóstolo, como peregrino e como cavaleiro. Esta última forma, conhecida como Santiago “Mata-Mouros”, deriva-se de lenda que narra a “presença” do santo na Reconquista da Península Ibérica.

Sobre isso, Gilliam afirma:

I'd actually done a shot in the cinema foyer and, because it was circular, I'd put Madeleine and Bruce on a turntable so that they floated while the room spun around them. Was this not *Vertigo* remaking itself without us realizing it. It was spooky. If I had left in the spinning kiss, it would have been the exact *Vertigo* scene – and people would have said I was just stealing from it – but, since it was unnecessary, I left it out. (GILLIAM, 1999, p. 233)⁸¹

A tomada de consciência de Cole se faz em um cinema, aos moldes de um clássico hollywoodiano. Ora, isto é como um jogo de encaixar, e novamente temos a característica da pós-modernidade – transformar tudo em material lúdico, através da reutilização de discursos anteriores, traçando novas e infinitas possibilidades de relações com o passado.

E como qualquer “mocinho” do cinema produzido por Gilliam, o comportamento de Cole vai repetir o dos cavaleiros medievais em alguns aspectos muito claros.

O primeiro deles é, sem dúvida, a sua virtuosidade. Das sete virtudes, Cole tem apurado senso de justiça, caridade, prudência e fortaleza, contudo, lhe faltam a fé, a esperança e a temperança. Curiosamente, a maior parte das que lhe fazem faltas são as teologais, ou seja, as relativas à religião, das quais só possui a caridade. Isto é mais um indicativo da crença ou da falta da mesma como objeto a ser analisado no filme, além de projetar para o espectador, claramente, a discussão fé X ciência que percorre a obra.

A única virtude cardinal que falta ao personagem é a temperança. Fica claro o tempo todo que equilíbrio realmente não é o forte do herói, até porque em boa parte do filme não temos certeza se ele é um louco – por vezes, dá-se a entender que tudo que vemos é uma projeção de sua mente –, ou se está certo do que ocorrerá.

O comportamento destemperado de James Cole o faz capaz das maiores violências, como assassinar um homem, bater e ferir cinco policiais. Esses atos são gerados, no entanto, por sua vontade desesperada de conseguir cumprir sua missão ou para defender sua amada Kathryn.

O comportamento violento e destemperado também acontece com Galaaz. Nenhuma vitória em suas batalhas se faz sem uma espécie de turvamento dos sentidos ou dentro de um comportamento que hoje poderíamos considerar “normal”. Isto se percebe claramente quando Galaaz entra no castelo do “costume malvado”:

81 Traduzindo: Eu realmente fiz uma tomada no saguão do cinema e, como ele era circular, eu ia colocar Madeleine e Bruce em uma plataforma giratória de modo que flutuavam enquanto o cenário estaria girando em torno deles. Foi *Um corpo que cai* se refazendo sem que percebessemos. Foi assustador. Se eu tivesse deixado o beijo circular, teria sido a cena exata de *Um corpo que cai* – e as pessoas teriam dito que eu a estava copiando – mas, uma vez que não era necessário, eu cortei.

Entao Galahaad baixou a sua lança e derribou por terra o da dianteira, que quase quebrou o pescoço. E logo de seguida os outros deram-lhe no escudo grandes golpes, e foi de tal sorte que as suas lanças se quebraram. Então Sir Galahad sacou da espada, e foi sobre eles com tanta gana que era maravilha ver, e com a sua grande força fez que abandonassem o campo; e Galahad perseguiu-os até que se meteram no castelo, e depois de o atravessarem saíram por outra porta (MALORY, 1993, p. 105)

O comportamento de Galaaz em combate não é de forma alguma controlado; pelo contrário, seu comportamento é mágico. Não à toa, Malory chama sua batalha de “maravilha”, e mesmo com os inimigos em fuga, o cavaleiro não para de atacar, os segue até atravessarem todo o castelo.

Isso não só ocorre com Galaaz, mas também com Percival, cuja batalha Von Eschenbach afirma não ter bastante “estro poético” para descrevê-la com detalhes (VON ESCHENBACH, p. 372).

Nem Boors, normalmente relegado a um segundo plano nas histórias, segue controlado em seu comportamento cavaleiresco. Em determinado trecho de sua obra Malory descreve uma luta entre o primo de Lancelot e uma série de animais mágicos que lhe surgem. O trecho em que mata um leão é descrito da seguinte forma:

E depois Sir Bors viu aonde vinha um medonho leão; e Sir Bors alevantou-se contra o leão, mas logo o leão lhe arrebatou o escudo, e com a espada Sir Bors cortou a cabeça do leão. (MALORY, 1993, p. 20-21)

Ainda com Galaaz, na *Demanda do Santo Graal*, quando este se sente ofendido por Galvan, se destempera e ataca o sobrinho do Rei Artur de modo agressivo:

Quando Galaaz ouviu que o chamaram de desleal maravilhou-se. E, pois que vio que se nam podia del partir sem lidar, tornou a el e ferio-o tam rijamente que nom prestou escudo nem lodriga que lhe nom metesse o ferro da lança polo costado seestro; mais de tanto lhe aveo bem que a chaga nom foi mortal. E Galaaz, que era de gram coração e de gram força, deu com ele em terra tam gram queeda que se nam pôde alevantar. E Galaaz tirou dele a lança sãa e ao tirar esmoreceo Galvan. E el nom no catou mais e leixou-o jazer em meio do caminho (DSG, 2005, p.78).

Em resposta à ofensa a Galvan, Boorz, por sua vez, ataca Galaaz, numa sequência de violência de enormes proporções.

Diante desses trechos, podemos afirmar que o destempero de Cole, embora vá contra os ditames do *Livro da Ordem de Cavalaria*, é apenas um eco do comportamento por vezes destemperado e violento dos três cavaleiros do Graal nas Novelas de Cavalaria. Mas é claro que tanto o comportamento dos três cavaleiros quanto o de Cole tem justificativas louváveis para acontecer e acaba por ser sempre gerado por uma reação a uma agressão de outrem ou na

defesa de outrem. O importante é que esse traço destemperado se restringe, tanto nas narrativas medievais quanto na filmica, a questões de defesa – própria ou de pessoas mais fracas.

Algo que propícia esses atos violentos e incessantes é o fato de que as dores físicas não os afetam. Isto, no caso de Cole, é demonstrado pelo fato de ele ser capaz de arrancar os próprios dentes com uma faca, além de ter uma força inacreditável e inexplicável para derrubar cinco policiais ao mesmo tempo. Isto sem contar o importante fato de ser um dos poucos sobreviventes a uma doença que matou cinco bilhões de pessoas. E, ao mesmo tempo que é capaz dos maiores atos de violência, Cole demonstra uma incrível sensibilidade, causada, em parte, por sentir falta dos elementos da natureza. A água, o ar, as flores, tudo lhe traz alegria e lhe provoca ternura.

A imagem de Cole é trabalhada por Gilliam de forma a que o protagonista se assemelhe fisicamente a um cavaleiro. Não há como negar, por exemplo, que o figurino é inspirado nas armaduras, como podemos comprovar nas imagens abaixo:



As imagens são retiradas de uma sequência bem do início do filme, na qual Cole se prepara para sua primeira “batalha” – subir à superfície do planeta destruído. Para tanto, precisa de uma vestimenta que impeça seus inimigos – no caso, germes – de vencê-lo e atingir seu corpo. Gilliam, então, demonstra lentamente o processo de vestir o traje, para que tenhamos todos os dados do procedimento. No mais, a primeira visão que o espectador tem de Cole de corpo inteiro é a que se vê na última imagem: completamente paramentado para sua “batalha”. Portanto, a primeira impressão que temos de Cole em sua totalidade é a aparência de alguém vestido para lutar, tal como compreendemos os cavaleiros. Neste sentido, vale perceber que ao menos quatro elementos pertencentes aos cavaleiros medievais estão representados nas três imagens acima: o elmo, a cota de malha, as calças de ferro e a gorjeira.

Como fica bem claro na primeira imagem, ao vestir uma espécie de malha aderente, para que os vírus espalhados no ar não penetrem no seu corpo, Cole parece estar vestido com a cota de malha que, como sabemos, é uma vestimenta feita de argolas de metal entrelaçado

que se vestia por baixo da armadura. A função da cota era não deixar que as lâminas de espadas e lanças, que pudessem passar pela armadura, atingissem o cavaleiro de modo fatal.

Assim, o que era, na Idade Média, um objeto para que a pele não fosse perfurada pelos inimigos, no filme de Gilliam, torna-se protetor de perigos microscópicos.

Ramon Lull, no livro V de *O livro da Ordem de Cavalaria* (“Do significado que existe nas armas de cavaleiro”), sugere um significado metafórico para os objetos e vestimentas dos cavaleiros. Especificamente sobre a cota de malha, afirma o seguinte:

Cota de malha significa castelo e muro contra vícios e faltas; porque assim como castelo e muro estão contidos em volta para que homem não possa entrar, assim cota de malha é encerrada por todas as partes e tampada para que dê significado à nobre coragem de cavaleiro para que não possa entrar nela traição nem orgulho nem deslealdade nem nenhum outro vício. (LULL, 2010, p. 79)

Dessa forma, a “cota” de James Cole deveria protegê-lo contra os perigos biológicos e, ao mesmo tempo, fazer com que ele se preservasse contra medos e paixões mundanas. Contudo, logo em sua primeira viagem no tempo, ele se encontra despido, e, portanto, está frágil para deixar que essas coisas entrem em seu espírito.

Não à toa, em seu primeiro encontro com Kathryn, Cole está despido, machucado, drogado e muito abalado, como se percebe na figura abaixo.



Ou seja, a ausência do “figurino” cavaleiresco o rebaixa de herói a homem comum, que, como todos, surge nu no mundo para enfrentá-lo em todas as suas misérias e vícios. Assim como ocorre com Michel Palin em *O Cálice sagrado*, toda a fragilidade física demonstra a fragilidade emocional do personagem. Embora, é claro, Palin tenha uma efetiva fragilidade física, coisa que não afeta Willis, e, por isso, a imagem acima se concentra muito na interpretação do protagonista de *Os 12 macacos*.

Outro dos objetos portados por Cole em sua primeira missão, e que recebe uma especial atenção de Gilliam, é a gorjeira. Ela surge em plano detalhe⁸² e é retirada de uma bancada e vestida por James Cole quando se prepara para sair à superfície. Segundo Ramon Lull,

Gorjeira é dada ao cavaleiro como significado de obediência; porque cavaleiro que não é obediente a seu senhor nem à ordem de cavalaria, desonra seu senhor e vai-se da ordem de cavalaria. Logo, assim como a gorjeira envolve o colo do cavaleiro para que esteja defendido de feridas e golpes, assim obediência faz estar o cavaleiro dentro dos mandamentos de seu senhorio maior e dentro da ordem de cavalaria, para que traição nem orgulho nem injúria nem outro vício não corrompa o sacramento que o cavaleiro tem feito a seu senhor e à cavalaria (LULL, 2010, p. 81).

Bem, essa descrição combina perfeitamente com o comportamento que os cientistas do futuro desejam de Cole, o que o faz, inclusive, enunciar no final do filme “This is not about the virus after all. It’s about following orders”⁸³ (GILLIAM, 2006).

Seguir ordens dos cientistas é o que Cole faz todo tempo, até conhecer sua “senhora” Kathryn, que o encontra sem gorjeira, sem cota e sem armadura, podendo assim penetrar em “seu coração” e em sua mente confusa, fazendo-o desrespeitar os limites impostos por seus superiores.

Como lembra Vasconcellos-Silva

Admitindo a hipótese que toda a trama não se desenrole na mente de Cole, percebe-se que o reencontro com experiências do passado lhe dá acessos a elementos essenciais à reordenação do seu *eu*. Até determinado ponto do filme, o protagonista acata, obediente às ordens de seus superiores. Essa subordinação é encorajada pela perspectiva de um indulto das jaulas onde viveu seus últimos anos. Tudo muda a partir do momento em Cole, debilitado em seu livre-arbítrio e desestruturado pelo transtorno temporal, experimenta prosaicas sensações da infância. Até aí parece destituído de propósitos pessoais ligados ao tempo presente. À medida que as percepções de sensações do passado o auxiliam na reestruturação do seu *eu*, ele se sente cada vez mais ligado ao tempo/espaço presente. (VASCONCELLOS-SILVA, 2013, p. 105)

Assim, percebemos que, debilitado pela ausência de sua “armadura”, Cole fica suscetível a se tornar humano e essa é sua grande queda, no que concerne a aspectos cavaleirescos; tanto que tem o final trágico, morrendo no final.

Com tantos “apetrechos”, tudo levava a crer que Cole se tornaria um exímio cavaleiro que encontraria o Graal salvador. Porém, o personagem descumpre um princípio importantíssimo: não levar consigo damas “senan fará pecado mortal” (DSG, 2005, p. 42)

⁸² Plano detalhe é quando o foco da imagem cinematográfica é um pequeno, como o nome diz, detalhe do personagem ou do cenário. Normalmente, marca a importância do objeto mostrado para a compreensão da sequência ou, talvez, do filme inteiro.

⁸³ Traduzindo: Isso, no fim das contas, não é sobre o vírus. É sobre obedecer a ordens.

A proibição se estende a Cole e a todo momento ele é lembrado pelos cientistas do futuro que não pode se envolver com mulheres durante suas viagens no tempo. Inclusive, quando lhe é oferecido o perdão, um dos “prêmios” pela ajuda que dará à humanidade é precisamente o amor das mulheres de seu tempo. Esse oferecimento repugna em muito Cole, que chega a jogar uma mesa de hospital em cima dos cientistas ao ouvir a proposta.

O personagem faz mais do que descumprir a proibição, ele se apoia em Kathryn, que acaba por atuar como sua escudeira, além, é claro, de ser seu objeto de amor e devoção, aos moldes do amor cortês. E é justamente Kathryn que descobre que o responsável pelo destruidor crime biológico não é Jeffrey e os “doze macacos”, mas sim Dr. Peters⁸⁴, assistente de Leland Goines, pai de Jeffrey.

Contudo, ao descobrir com Kathryn o real culpado pelo fim da humanidade, cumpre seu papel e, por conseguinte, encontra seu Graal. Sendo assim, não é mais útil e deverá, como Galaaz e Percival, desaparecer. Por isso seu fim trágico, imediatamente subsequente à descoberta do autor do crime biológico.

A visão misógina medieval é subvertida, pois, em primeiro lugar, uma mulher descobre a verdade – Kathryn –; e, em segundo lugar, cabe a uma mulher, a personagem conhecida como a Astrofísica, ir atrás de Peters e descobrir seu *modus operandi*, para, desse jeito, tentar trazer a humanidade de volta para a superfície.

6.2 De volta ao hospício

Assim como ocorre em *O Pescador de ilusões*, o hospício tem importante função em *Os 12 macacos*. Contudo, a visão do recinto neste último é bem menos poética do que a proposta por Gilliam no filme de 1991. O local é sujo, com paredes descascando, por demais desagradável, agitado e acaba por gerar no espectador uma espécie de repugnância.

O ambiente acaba por desumanizar os personagens que ali vivem; contudo, assim como ocorre em *O pescador de ilusões*, Gilliam insiste em manter todos os extras com ações próprias, dando aos internos um pouco de humanidade, que aparentemente lhes é retirada quando chegam ao local.

Importante elemento desta obra é a procura por definir o que pode ser ou não típico do “humano”. Isto se depreende desde o título e é perceptível já no início do filme, quando

⁸⁴ Personagem representado pelo ator David Morse.

vemos a prisão que se assemelha a jaulas. Assim, as jaulas dos animais a quem Jeffrey pretende salvar em nada se diferenciam da prisão futura, da prisão presente ou do hospício.



Segundo Foucault, prisões e casas de internamento se assemelham (FOUCAULT, 1972, p. 116), o importante para ambas é separar o “diferente” ou o “indesejado”. Assim, os três espaços copiados acima parecem intensificar a ideia de desumanização que tão importante é no filme. Pode-se perfeitamente notar, através das imagens dos três espaços, que a ideia de dignidade do aprisionado não é importante, o importante é separá-los dos “normais”.

Ainda, a marca do pescoço de Cole, uma tatuagem em forma de código de barras, se equipara com as marcas do suplício dos condenados (FOUCAULT, 2004, p. 32), ao mesmo tempo que reflete a comercialização imperante no mundo e, novamente, a desumanização do personagem.

Foucault apresenta uma extensa lista que denuncia que o encarceramento é na prática um meio de separar o “diferente”, muito mais que de tratar os doentes ou corrigir os erros/crimes. A internação acaba sempre por ser essa prática de separação. Neste caso, ao separar o diferente, ou melhor, o divergente, o hospício representa o afastamento que os cavaleiros do Graal tinham dos outros seres “normais”.

Gilliam, portanto, posiciona as câmeras muitas vezes atrás das grades, o que mostra em aspectos visuais o aprisionamento daqueles personagens em uma atitude completamente animaléscas. E isto acaba por mostrar que, na verdade, Cole está sempre preso, seja em espaços de aprisionamento físico, seja a suas missões (encontrar o vírus e o amor por Katryn).

Dessa forma, a “vida” no hospício propicia a demonstração de “seres” dignos do maravilhoso medieval. Como afirma Le Goff, o maravilhoso medieval é formado por “seres humanos ou antropomorfos” que frequentemente possuem “uma deformidade” (LE GOFF, 2002, p. 118). Em imagens rápidas como as do cinema, Gilliam não poderia demonstrar as particularidades mentais dos personagens do hospício se não os mostrassem visualmente

representados em suas loucuras. Por isto, há uma variedade de figurinos que se sobrepõem às roupas hospitalares usadas pelos internos.

Segundo Carolina Marinho,

A ficção científica⁸⁵ traz para o cinema possibilidades futurísticas, viagens interplanetárias, assim como seres de outros planetas ou seres artificiais (duplos humanos), *cyborgs*, sábios loucos, enveredando também por uma linha paramilitar, perigos atômicos e ainda se remetendo à mitologia ao apresentar monstros e seres. (MARINHO, 2009, p. 219)

A estranheza causada pelos elementos enumerados acima não é muito diferentes das provenientes de uma Besta Ladrador⁸⁶ ou de uma Melusina⁸⁷. Dessa forma, a ficção científica seria um excelente meio de trazer elementos do maravilhoso para a atualidade. E, a partir dessa estranheza, Gilliam cria seu hospício como um espaço do maravilhoso. Seus internos, consequentemente, não poderiam deixar de se assemelhar a monstros e seres mágicos.

Diante desse panorama, chama a atenção um interno que usa terno, fala em tom suave, veste pantufas em formato coelho. Ele é L. J. Washington⁸⁸, um dos únicos a ganhar fala, que profere um curioso discurso ao protagonista que transcrevemos abaixo:

I don't really come from outer space.

(...)

It's a condition of mental divergence. I find myself on the planet Ogo, part of an intellectual elite, preparing to subjugate the barbarian hordes on Pluto. But even though this is a totally convincing reality for me in every way, nevertheless Ogo is actually a construct of my psyche. I am mentally divergent, in that I am escaping certain unnamed realities that plague my life here. When I stop going there, I will be well. Are you also divergent, friend? (GILLIAM, 2006).⁸⁹

Essa dúvida que o próprio personagem tem em relação a sua loucura responde ao que Le Goff afirma ser a primeira função do maravilhoso medieval: a função compensatória. “Em um mundo de duras realidades e de violência, de penúria e de repressão eclesiástica” (LE GOFF, 2002, p. 118), o ideal seria fugir para um mundo de possibilidades mágicas, tal como ocorre como L. J. Washington.

85 Lembra ainda Marinho que toda a categorização do cinema é “emprestada” da literatura (MARINHO, 2011, p. 80).

86 Conferir nota 3.

87 Conferir nota 33.

88 Interpretado pelo ator Fred Strother.

89 Traduzindo: Eu não vim do espaço realmente. É uma condição de divergência mental. Encontro-me no planeta Ogo, que faz parte de uma elite intelectual, preparando-se para subjugar as hordas bárbaras em Plutão. Mas mesmo que isso seja uma realidade totalmente convincente para mim em todos os sentidos, Ogo é realmente apenas uma construção da minha psique. Estou mentalmente divergente, nela eu estou fugindo de certas realidades inomináveis que assolam a minha vida aqui. Quando eu parar de ir lá, eu estarei curado. Você também é divergente, amigo?

Outra função do maravilhoso é justamente a contestação da ideologia cristã (LE GOFF, 2002, p. 119) que, obviamente, vai ao encontro da discussão geral do filme. Mais do que isto, Le Goff alega algo que aparentemente Terry Gilliam quer registrar com a fala do louco L. J. Washington:

O maravilhoso amplia a realidade vista e conhecida até as fronteiras do universo e da alma humana, consolando de suas frustrações a criatura decaída pelo Pecado Original, o cristão medieval a quem entreabre uma janela para os segredos de Deus e da Criação (LE GOFF, 2002, p. 119).

Ou seja, o espaço para a dúvida é essencialmente o cenário do hospício em *Os 12 macacos*, e também em *O pescador de ilusões*. O debate religioso, que só pode ser engendrado a partir da dúvida, encontra um lugar para se iniciar.

E se entendermos o cenário do hospício como um correspondente de um bosque medieval cercado de “objetos” e “animais” pertencentes ao maravilhoso, cabe a Jeffrey explicar a “geografia” particular do local e a “fauna” que ali habita. O próprio Jeffrey apresenta, além de características psiquiátricas, elementos físicos que o tornam um ser estranho, que possivelmente poderia fazer parte do maravilhoso medieval. Seu aspecto imundo e seu olho esquerdo sempre parado são apavorantes.

A aparência de Jeffrey demonstra o extremo talento e a argúcia de Gilliam, pois deforma aquele que é símbolo de beleza, o ator Brad Pitt⁹⁰, subvertendo a expectativa de quem assiste ao filme e desconstruindo sua imagem de “galã” tal como fora estabelecido pelo cinema hollywoodiano.

É importante destacar que, nesse filme, Gilliam desconstrói duas imagens importantes de paradigmas hollywoodianos, pois, além da figura “perfeita” de Pitt, o cineasta derruba Willis do nível do “invencível” que sempre lhe fora dado nos filmes. Como bem observa Vasconcellos-Silva, na época de produção de *Os doze macacos*, Bruce Willis

já era um herói “duro de matar” dos anos 90 que haveria de salvar o planeta de um meteoro e todo universo das forças do mal (respectivamente em *Armageddon*, de 1998, e no *Quinto Elemento*, de 1997), entre outras façanhas. Qual foi o tratamento dispensado por Gilliam ao herói universal hollywoodiano? James Cole é espancado, haldolizado⁹¹, internado em manicômio e, finalmente, fracassa retumbantemente em salvar a humanidade e sua própria vida no tempo presente. Erra sua bala, tão certa em outras obras. Cole junta-se, assim, à galeria dos personagens patéticos tão frequentes nos filmes do Monty Python⁹² (VASCONCELOS-SILVA, 2013, p. 102).

90 A atuação genial de Pitt como Jeffrey Goines lhe deu o Globo de Ouro de Melhor Ator Coadjuvante e lhe rendeu uma indicação ao Oscar.

91 Haldolizado significa estar sob influência de Haldol, um remédio psiquiátrico muito forte.

92 Na verdade, em 1992, Bruce Willis, representando a si mesmo, faz chacota dessa sua fama de “invencível” no filme sobre a indústria cinematográfica *O jogador* (*The player*) de Robert Altman.

Essa desconstrução de Cole cavaleiro coaduna com a de Artur e de Perry feita por Gilliam, nos filmes analisados nos capítulos anteriores. E, embora os dois últimos sejam mais visualmente cavaleiros que Cole, e mesmo assim subvertidos por Gilliam, o protagonista de *Os 12 macacos*, pelo fato de ser interpretado por um ator cuja fama o transformou em herói ficcional, também é subvertido.

No entanto, o esforço de Gilliam com Cole foi mais intenso, pois ele precisou ser tornado cavaleiro – não somente o herói que Willis já representava – para depois ser subvertido. Mais do que isso, a própria história de Cole é causadora de dúvida, nunca sabemos se o que se passa na tela é a realidade ou fruto de uma mente realmente doente. Não sabemos, portanto, se ele é realmente um herói ou se sua atuação como cavaleiro é, assim como ocorria com Perry em *O pescador de ilusões* ou com L.J. Washington no próprio *Os doze macacos*, produto de uma mente que precisa fugir de uma realidade absurdamente trágica.

Algumas cenas, por exemplo, fazem com que duvidemos da veracidade dos acontecimentos, como o fato de algumas cenas serem duplicadas no futuro e no passado. Já Vasconcellos-Silva relata esse detalhe

Ao longo de toda história, Gilliam nos confunde em tudo que se refere ao presente/futuro, ligados diretamente à sanidade mental do protagonista, James Cole. (...) Gilliam nunca deixa suficientemente claro se ação se passa concretamente no terreno dos delírios de um psicótico. James Cole era, afinal, um viajante do tempo ou um esquizofrênico paranóide? (VASCONCELLOS-SILVA, 2013, p. 98).

Duas imagens que se repetem chamam particularmente atenção. A primeira é a mesa dos psiquiatras que vem a ter a mesma formação da comissão de cientistas que enviam Cole para o futuro:



Os cientistas da comissão não são nomeados, ao contrário dos médicos, todos são conhecidos pela sua especialidade, embora estas não apareçam no filme e só são conhecidas

nos créditos finais. São eles: o Botânico, o Geólogo, o Zoólogo, a Astrofísica, o Microbiologista, o Engenheiro, e o Poeta⁹³. Curiosamente, um dos “cientistas” é o Poeta, ou seja, aquele que vive de criar ficções. Isto é um dos pequenos detalhes que mostram como Gilliam sabia a relação entre sua história e a estruturação provinda da literatura.

Além disso, a única mulher entre os médicos é Kathryn que descobre que o grande vilão não é Jeffrey e sim o assessor do Doutor Goines; e a única mulher entre os cientistas, a Astrofísica, é quem vai atrás de Peters no final do filme. Ou seja, as duas mulheres presentes nas duas mesas se correspondem totalmente e serão as responsáveis pela solução do problema.

Dúvidas são também suscitadas pela imagem do banho de Cole, no futuro e no hospício:



Como vemos, uma imagem é quase a repetição da outra, pela postura de Willis e pela presença de dois guardas em cada uma. o que poderia significar que Cole passou por uma das situações e criou a outra em sua fantasia. E, sendo assim, tudo que ocorre no futuro seria uma criação de sua mente. A água, na entrada dos dois espaços, o futuro e o hospício, também dá a ideia do renascimento cristão, o batismo, o que reforça a ideia do messianismo de James Cole.

A dúvida do que é realidade ou do que é construção psicótica de Cole acaba por traduzir os questionamentos e dúvidas da sociedade pós-moderna, como bem afirma o próprio Gilliam na citação abaixo:

For me, the film is very much about the twentieth century's inundation of information and about deciphering what among all this noise and imagery is useful and important to our lives (GILLIAM, 1999, 228).⁹⁴

⁹³ Estes são interpretados, na sequência, por H. Michel Walls, Bob Adrian, Simon Jones, Carol Florence, Bill Raymond, Ernest Abuba, Irma St. Paule.

⁹⁴ Traduzindo: Para mim, o filme é muito sobre a inundação de informações do século XX e sobre decifrar o que, entre todo esse barulho e imagens, é útil e importante para nossas vidas.

Desse modo, de onde teria tirado Cole a estruturação de sua vida como texto épico? Certamente de onde sai todos os modelos: da expressão narrativa. Esta, como já descrito anteriormente, vem de uma tradição proveniente da oralidade, mas que evoluiu, passando pela literatura e chegando agora ao cinema.

6.3 O Graal em um tubo de ensaio

Ao aceitarmos a hipótese de que James Cole se comporta como um cavaleiro do Graal, ainda que um personagem de ficção científica, precisamos analisar se tal qual Galaaz, Boors e Percival ele conseguiu encontrar o seu objeto de busca.

Isto, na verdade, só nos direciona para uma questão um pouco mais significativa: qual era o “Graal” para Cole? Efetivamente, sua busca era pelo tubo de ensaio que continha o vírus que destruiu a humanidade?

Durante todo o filme, os cientistas lembram a Cole que ele não poderá fazer nada para impedir a contaminação, só deverá descobrir como a mesma ocorreu para que se possa pensar numa cura. Cole, mesmo impressionado com Kathryn, pensa ter cumprido a missão ao descobrir a ligação de Jeffrey com os doze macacos.

Ele recebe então sua recompensa, o “perdão” exatamente grafado e emoldurado; contudo, algo muda em sua mente e ele insiste em voltar novamente no tempo.



O perdão, assim, não era o que ele mais ansiava. Como se algo não estivesse resolvido dentro de si, decide retornar. Ao chegar de volta ao passado, insiste que tudo fora criação de sua mente doentia e resolve viver com Kathryn. Quando pronto pra viajar com sua amada, é encontrado por um dos seus companheiros do futuro que lhe diz que há uma nova missão: matar o responsável pelo vírus. Ele hesita, mas ameaçam matar Kathryn caso não cumpra a tarefa. Neste momento, Kathryn descobre ser Peters o responsável e avisa a Cole; eles tentam

impedir o embarque do vilão, mas a arma que Cole tem assusta a polícia e ele é alvejado, morrendo nos braços de sua amada, enquanto Peters consegue entrar no avião, carregando os tubos de ensaio com o elemento destruidor que ele pretende carregar por diversas cidades do mundo.

Assim como discutido no capítulo anterior, percebemos que cavaleiros medievais não reconhecem o Graal em sua primeira aparição. Da mesma forma, a visão deste não é um indicativo de que o fim da aventura chegou. É necessário um reconhecimento completo e uma total utilização do Graal para que o cavaleiro seja um plenamente realizado como cavaleiro do Graal.

O objeto de busca do cavaleiro de Gilliam, neste filme, não é nem de longe uma taça. Na verdade, o que James Cole precisa encontrar são respostas.

Em um último impulso salvador, James tenta deter Petter, incentivado por sua amada Kahryn. A questão é que ele não poderia destruir o momento do espalhar do vírus, uma vez que, com isso, todo o futuro seria alterado. O que os cientistas desejavam era conhecer formas de cura que dessem a possibilidade da volta à superfície.

No fim do filme, a Astrofísica aparece ao lado de Peters no avião, aparentemente para continuar a pesquisa. Ao que tudo indica, James salvou a humanidade no futuro, através de suas informações, sem, contudo, ter conseguido se salvar.

Ora, os cavaleiros do Graal também têm, excetuando Boors, sua morte decretada pelo encontro com o vaso. Além do mais, o encontro com o Graal não significa paz para o mundo, uma vez que nas obras medievais, na sequência ao encontro com o mesmo, o Reino de Artur começa a ruir.

O mundo não será salvo de imediato, mas o encontro com a “resposta” traz os cientistas do futuro ao passado, em encontro com o real inimigo, dando uma ideia de possível salvação futura. Desse modo, Cole repete, mais uma vez, o procedimento de Jesus Cristo, que depois de martirizado dará esperança para o mundo.

Assim sendo, Cole é sim um cavaleiro do Graal, estruturado como Cristo, virtuoso como Galaaz, forte como Boors e apaixonado como Percival por Brancaflor. Seu encontro com seu Graal e as respostas, se dão completamente na sequência final do aeroporto. A imagem que sempre o perseguiu estava ali: a mulher que amava, o responsável pelo fim do mundo e seu eu adulto realizando um supremo ato de coragem.

Portanto, Cole é um cavaleiro do Graal que corresponde, de certa forma, aos anseios do público espectador que se vê também em sua procura por respostas existenciais, sem, contudo, ter os traços de perfeição dos cavaleiros e heróis que a história da literatura e do

cinema sempre pregaram. Ou seja, Cole representa um cavaleiro do Graal mais próximo de todos nós, com defeitos e anseios, mas sempre à procura de respostas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se eu ousar catar
Na superfície de qualquer manhã
As palavras de um livro sem final

Marcelo Yuka

Em 1996, a banda de reggae brasileira O Rappa lançou seu segundo C.D. (*Rappa mundi*), cuja faixa de maior destaque foi a canção *Pescador de ilusões*, composta pelo baterista Marcelo Yuka, cuja letra deixa clara sua inspiração no filme de mesmo nome dirigido por Terry Gilliam em 1991.

Esse fato demonstra o incrível caminho que a história do Rei Pescador fez no correr dos tempos: surgiu de algum elemento real no passado do continente europeu, passou a mito, foi transformada em narrativa escrita em diversos países do continente, adaptada à narrativa verbal-visual nos Estados Unidos e à canção no Brasil. Em cada um desses estágios recebeu contribuições provenientes das diversas culturas, adaptou-se a percepções de públicos de épocas e povos diferentes.

No entanto, foi dessa forma que as narrativas sobre o Rei Artur chegaram até nós, recontadas por diversas culturas e adaptadas aos modismos de variada épocas, em um jogo de construção, desconstrução e acréscimo infinito. Logo, é através desse movimento de intensa intertextualidade que seus temas e arquétipos se mantiveram no imaginário coletivo ocidental por tanto tempo.

A criação do cinema, em fins do século XIX, facilitou essa permanência, principalmente porque inseriu elementos sedutores para o ato de narrar: as imagens. Em nosso século, o cinema já não é a forma de entretenimento mais moderna que temos; por isso mesmo, sua indústria vem buscando cada vez mais a modernização através de implementos tecnológicos. Todavia, no fundo, por mais que filmes em três dimensões e com efeitos especiais rebuscados sejam produzidos, o que interessa ao público é conhecer boas histórias em que possa se espelhar ou ter uma experiência que não seria possível em sua vida cotidiana.

A curiosidade humana em relação ao texto de formato épico é inesgotável; e, ainda que as formas de contar estejam mudando através dos tempos, os modelos narrativos são, em sua raiz, os mesmo dos marinheiros e dos camponeses sedentários lembrados por Walter Benjamim (BENJAMIM, 2011, p. 198) como os narradores por excelência.

E são os heróis, protagonistas dos textos épicos, em quem o público busca seu reflexo ou a compensação de suas carências quando ouve, lê ou assiste a uma narrativa. Ainda que a matriz literária dos heróis do cinema tenha sido fundamentalmente constituída pela literatura do século XIX, eles têm sua estrutura presa aos das primeiras epopeias, da Antiguidade Clássica.

Contudo, o cavaleiro, herói medieval que serviu de matriz ao herói romântico, se diferencia em alguns aspectos do herói clássico. A diferença essencial entre eles constitui-se do fato de que o herói clássico tinha sob sua cabeça a *moira*, enquanto o medieval fez seu caminho partindo de seu livre arbítrio, ainda que seguindo os desígnios do Deus cristão e tentando ser uma cópia daquele que cria ser o filho desse deus.

Segundo Hilario Franco Jr., o

distanciamento do homem atual em relação à suas raízes gera uma crise profunda, um mal-estar social que redesperta a necessidade de se voltar os olhos para História. E em significativa porção para a Idade Média. Por quê? Entende-se hoje que a civilização medieval, apesar de limitada materialmente segundo os padrões atuais, dava ao homem um sentido da vida. Ele se via desempenhando um papel, por menor que fosse, de alcance amplo, importante para o equilíbrio do universo. Não sofria, portanto, com o sentimento de substitubilidade que atormenta o homem contemporâneo. O medieval se sentia impotente diante da natureza, mas convivia bem com ela. O ocidental de hoje se sente a ponto de dominar a natureza, por isso se exclui dela. (FRANCO JUNIOR, 2008, p. 171)

Ter um destino guiado por Deus, mas pautado em caminhos criados por si, dava um sentido à vida, um motivo para se continuar vivo. Uma metáfora desse comportamento é justamente a Demanda pelo Graal. Uma procura por caminhos que o cavaleiro escolheu, entrando em lutas que escolheu lutar, mas para encontrar um propósito místico/religioso comum.

Esse “sentido para a vida” falta ao homem contemporâneo e faz com que ele procure na história, ao menos na leitura ficcional que ele tem da mesma, um modelo para continuar vivendo. Por essa razão, Franco Jr. conclui que “A fraqueza do homem medieval era sua força, pois gerava desejos, motivações. A força do homem atual é sua fraqueza, pois gera desilusões” (FRANCO JUNIOR, 2008, p. 171).

O homem, principalmente, mas não apenas o de hoje, não quer se ver sozinho, ele quer ver seu reflexo e/ou o que o preencha nas obras artísticas; por isso, Gilliam traz para a tela “cavaleiros” que sofrem da fraqueza humana, passam por desilusões e precisam de seu “Graal”, ou melhor, de um sentido para viver – venha ele no formato que for.

Falta-nos, contudo, na vida cotidiana o “maravilhoso medieval” e cabe à ficção recriá-lo. Assim, uma vez que a ciência nos tirou a possibilidade de acreditar em animais encantados, cabe a ela ampliar a experiência narrativa facilitado a “visualização” ficcional do maravilhoso através dos efeitos tecnológicos.

Sendo assim, parece-nos que o cavaleiro, fundamentalmente o cavaleiro que demanda em busca do Graal, constitui molde para o herói cinematográfico e esse motivo é ainda mais intenso que a inspiração romântica nos princípios do cinema. Provavelmente, ao buscar qualquer diretor poderíamos encontrar uma ou outra reminiscência medieval. Mas a nossa escolha da obra de Terry Gilliam como *corpus* dessa tese se dá justamente porque em sua obra ele constitui “cavaleiros” não só acrescentando elementos que lhe são permitidos pelas facilidades tecnológicas, mas, principalmente, por descartá-las e conseguir manter a imagem sem que essa seja uma cópia de modelos medievais ou de suas representações românticas.

Um dos melhores exemplos disso é sua opção por tirar o elemento fundamental da imagem cavaleiresca, o cavalo, no único filme, dentre os escolhidos, que tem ação passada na Idade Média. Está na escolha de que mostrar ou omitir uma imagem é prova da habilidade do diretor. Sendo assim, foi por ser um grande criador de imagens, mesmo ao torná-las ausente, que escolhemos Terry Gilliam para objeto de nossas reflexões.

Para quem conhece seus filmes fica claro que há um pouco de cavaleiro do Graal em todos os seus protagonistas. A escolha de apenas três de suas obras deveu-se à necessidade de analisar-se protagonistas com relações intertextuais em relação à cavalaria do Graal, embora com modos de apresentação diferentes. Buscou-se fazer da seguinte maneira: o primeiro (*Monty Python em busca do Cálice sagrado*), uma representação de efetiva cavalaria, mas subvertida; o segundo (*O pescador de ilusões*), a cavalaria subvertida, porém com índices bem claros do conhecimento da tradição artúrica; e, por último, um filme (*Os doze macacos*) no qual os índices de cavalaria parecem improváveis.

Poderíamos até pensar em cavaleiros do Graal em três momentos: passado, presente e futuro. Porém, os três filmes aqui analisados tem como característica essencial uma proposital confusão cronológica, que responde à questão da metaficção historiográfica, tão marcante no período em que vivemos.

A reavaliação da história, trazida pela metaficção historiográfica, intensifica-se quando percebemos que os anseios do público são para que se retratem esses heróis cada vez mais próximos do que se considera “humano”. A esse desejo Victor Brombert avalia da seguinte forma:

Por força da exaltação da vontade, da ação e da bravura os heróis estavam fadados a ser exemplares mesmo quando ligados a forças tenebrosas e incontroláveis. Eram vistos pairando muito acima dos seres humanos comuns, quase num pedestal, destinados a serem reverenciados como efigies ou monumentos por toda a posteridade. As imagens da estátua e do pedestal podem também, pelo menos em parte, explicar o impulso para solapar e derrubar a figura enaltecida. (BROMBERT, 2001, p. 19)

Por essa razão, Gilliam derruba os “cavaleiros” de seus pedestais através, por exemplo, de lançá-los em hospícios ou fazer-nos duvidar de suas reais aptidões e/ou intenções.

Se Galaaz, Boorz e Percival são a perfeita reprodução de Jesus Cristo na Terra e, por isso mesmo, enfadonhos, Galahad, Perry, Jack e Cole são completamente imperfeitos e, portanto, atraentes ao público que quer “se ver” em seus heróis.

Como já dissemos, é muito mais comum os cavaleiros amorosos (Artur, Lancelot, Tristão) serem reconhecidos do que os virtuosos cavaleiros do Graal, justamente porque o público não se interessa por esse comportamento inatingível e livre das paixões e vícios comuns a quaisquer seres humanos. Entretanto, se o comportamento virtuoso dos três cavaleiros destoa do comportamento dos homens comuns, sua missão – a busca pelo Graal – serve de perfeita alegoria para o comportamento humano em busca de um sentido para a existência.

A indefinição de uma imagem para o Graal é o facilitador para o perfeito funcionamento dessa alegoria. A busca humana pode ser ocasionada por diversos motivos, e, como vimos nos três filmes analisados, estes vão desde a busca por uma cura – mental ou física – até a procura por um cálice, que termina por ser um holograma feito por mulheres lascivas, tal como ocorre com o Galahad de *Em busca do Cálice Sagrado*.

Gilliam não é o único a usar tal metáfora como componente de sua produção. O que diferencia sua obra é que ela diverge do comportamento austero proposto pela maioria dos cineastas para retratar a Idade Média. Gilliam usa o procedimento extremamente pós-moderno de “brincar” com os elementos compreendidos pelo imaginário coletivo como medievos.

Alguns elementos frequentes na obra de Gilliam caem nas categorias que Bakhtin relata como constituintes da paródia: a excentricidade, a combinação de sagrado e profano, do elevado com baixo, do grande com o insignificante e a revelação de aspectos “ocultos da natureza humana”. Contudo, não foi Gilliam que começou com esses procedimentos. Como dissemos antes, Mario Monicelli, foi o precursor em parodiar a cavalaria através de seu Brancaleone. Todavia, a obra de Gilliam se destaca por conseguir adaptar fragmentos que são

claramente provenientes do literário. Por esse motivo, temos iluminuras e estrutura episódica em *Cálice sagrado* ou então vemos Perry descobrir o Graal através de seus livros de História.

Dessa forma, a obra de Gilliam se estabelece na pós-modernidade, pois propõe um diálogo entre passado e futuro, sem que existam limites entre eles. Isto encontra perfeito eco na figura do “cavaleiro” James Cole.

Segundo afirmação de Linda Hutcheon,

O pós-moderno não nega tanto (o passado) nem é tão utópico (quanto ao futuro) como, pelo menos, a vanguarda histórica ou modernista. Ele incorpora seu passado dentro do próprio nome e procura, parodicamente, registrar sua crítica com relação a esse passado. (HUTCHEON, 1991, p. 71)

Ou, como afirma Umberto Eco, as qualidades da obra pós-moderna são a ironia, o jogo metalinguístico e a enunciação elevada ao quadrado. Por isso, na modernidade, quando não podemos entender, não podemos aceitar. Já na pós-modernidade é “possível até não entender o jogo e levar as coisas a sério” (ECO, 1985, p. 57). E é justamente isso o que causa certa preocupação para com futuras análises da obra de Gilliam ou de outros cineastas que se proponham a ter seu referencial estruturado na literatura.

Não há dúvida de que é um ganho enorme para literatura se ver retrabalhada no cinema, pois, se uma das funções da literatura é justamente promover o diálogo, o cinema – mesmo que dê uma interpretação limitada ao texto literário – é, de qualquer jeito, uma interpretação. Menos dúvidas temos de que o cinema se enriquece ao se apropriar de imagens criadas pela literatura. Contudo, no futuro, a falta de referencial literário pode dificultar a compreensão de filmes como os dirigidos por Gilliam.

As artes devem ser estudadas em sua relação de diálogo, pois não estão sozinhas em sua constituição e isto é óbvio. Contudo, também é de se esperar que se tenha um espectador/leitor “ideal”, que tenha um conhecimento do código denotativo para poder compreender as referências nos textos conotativos.

A incapacidade de compreensão das referências às quais a narrativa – literária ou fílmica – alude joga por terra qualquer possibilidade de reconhecimento da intertextualidade pelo leitor/espectador. Por outro lado, a ausência de referencial literário pode deixar limitada a criação de novas narrativas, uma vez que restringe o diálogo intertextual.

Com este trabalho comprovamos que o cinema é uma arte também narrativa e que se apropria de signos literários para constituir seus próprios signos; e que as reminiscências medievais – compreendidas por José Rivair Macedo como “formas de apropriação dos vestígios do que um dia pertenceu ao Medievo, alterado e/ou transformados como o passar do

tempo” (MACEDO, 2009, p. 15) – sempre se mantiveram no imaginário popular através de signos – essencialmente ligados à força, à coragem e outras virtudes – eternizados pela literatura. Além disso, a criação do cinema favoreceu a manutenção desses signos por muito tempo, reafirmando assim sua força diante do coletivo.

Dessa forma, ainda que por vezes encobertos, os signos que remetem à cavalaria estão impregnados de modo inquestionável na cultura, principalmente na concepção que temos hoje de herói.

Logo, trabalhos como o de Gilliam devem ser valorizados, uma vez que não só demonstram uma grande densidade de diálogo entre as artes como, logicamente, ofertam uma possibilidade maior de reflexão para o espectador.

Ainda que por vezes seus cavaleiros causem riso, a catarse causada pelo riso pode ser um facilitador para a apreensão da mensagem que se quer passar; portanto, o cômico está longe de ser um gênero menor.

A perenidade de elementos importantes de nossa cultura depende na manutenção da narrativa, tal como se vê no início de *O imaginário mundo do Doutor Parnassus*, uma das obras mais recentes de Gilliam. Aí se apresenta o diálogo travado entre o Doutor Parnassus, um contador da história que “sustenta o mundo funcionando”, e o diabo, que quer destruir o mundo. Em determinado momento, o diabo resolve fazer com que Parnassus e seus companheiros tenham as bocas caladas e estes são impedidos de contar a tal “história”. O mundo deveria acabar. Mas Parnassus percebe por que o mundo não acabou: existe alguém em algum canto do mundo, contando histórias, e ele diz ao diabo, “You can’t stop stories being told” (GILLIAM, 2010)⁹⁵.

E foi isso que se pretendeu fazer com esta tese: mostrar que enquanto alguém estiver contando e recontando as histórias que nos formaram culturalmente – seja oralmente, seja literariamente ou através do cinema – a humanidade, da forma em que a conhecemos, não acabará.

95 Traduzindo: Você não pode impedir que as histórias sejam contadas.

REFERÊNCIAS

- ALBURQUERQUE, Liliana. Entre o Riso e a transgressão: uma análise de Monty Phyton em busca do cálice sagrado. In: SEMINARIO ACADÉMICO APEC, 14., 2009, Barcelona. *Actas*. Barcelona: [s.n.], 2009.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martim Claret, 2011.
- ASHE, Geoffrey. *O Rei Artur*. [s.l]: Edições del Prado, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERGAN, Ronald. *Ismos. Para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.
- BERGMAN, Ingmar. *A fonte da donzela*. Versátil Home Vídeo, 2003. DVD.
- _____. *O sétimo selo*. Versátil Home Vídeo, 2003. DVD
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1996.
- BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia – 1930-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BUESCU, Helena Carvalhão. *Grande angular: comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Ministério da Ciência e da Tecnologia, 2001.
- CARROL, Lewis. *Alice - Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através Espelho e o que Alice Encontrou Por Lá*. São Paulo: Zahar, 2009.
- CAVALCANTI, Carlos Manoel de Hollanda. O Medieval embutido – breve olhar sobre o uso de alegorias cavaleirescas nas histórias em quadrinhos. In: SEMANA ESTUDOS MEDIEVAIS, 6., 2006, Rio de Janeiro. *Atas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHERRBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, lendas, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHRISTIE, Ian. Introdução: Poems Unlimited. In: GILLIAM, Terry. *Gilliam on Gilliam*. New York: Faber and Faber, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.

COSTA, Ricardo da. A cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no Livro da Ordem de Cavalaria (1275), de Ramon Llull. In: FIDORA, A.; HIGUERA, J. G. (Ed.). *Ramon Llull caballero de la fe*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001, p. 13-40. (Cuadernos de Anuário Filosófico - Série de Pensamiento Español). Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/artigo/cavalaria-perfeita-e-virtudes-do-bom-cavaleiro-no-livro-da-ordem-de-cavalaria-1275-de-ramon>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

COSTA, Ricardo da. Apresentação. In: LULL, Ramon. *O livro da Ordem de Cavalaria*. São Paulo: Giordano, 2010.

COUTINHO, Eduardo F. CARVALHAL. Tânia Franco. *Literatura Comparada*. Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998.

ECO, Umberto. *O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Viagem à irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FABRIS, Roberth Marcel. Palamades: o mouro venturoso em *A Demanda Do Santo Graal*. In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS, 6., 2008, Maringá. *Anais*. Maringá: Fundação Araucária, 2008.

FOCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 2003.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2004.

FRANCO JR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GILLIAM, Holly. Blog 'Discovering Dad' aka delving into Terry Gilliam's personal archive. Disponível em: <<http://hollydgilliam.blogspot.co.uk>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

GILLIAM, Terry. *As aventuras do Barão de Munchausen*. Columbia Pictures. DVD.

_____. *Brazil*, o filme. Fox Films/Regency. DVD.

_____. *Contraponto*. Flashstar. DVD.

_____. *Gilliam on Gilliam*. New York: Faber and Faber, 1999.

_____. *Os irmãos Grimm*. Miramax/Europa Filmes. DVD.

GILLIAM, Terry; JONES, Terry. *Os doze macacos*. Universal, 2006. DVD.

_____; _____. *Monty Phytton Em Busca Do Cálice Sagrado*. Edição Extraordinariamente de Luxo. Sony Pictures, 2006. DVD.

_____; _____. *O mundo imaginário do Dr. Parnassus*. Sony Pictures, 2010. DVD.

_____; _____. *O Pescador de ilusões*. Columbia-Tristar, 2004. DVD.

_____; _____. *O sentido da vida*. Universal, 2007. DVD.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago. *Orixes da Materia da Bretaña. A Historia Regnum Britannie e o pensamento europeu do século XII*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Pinheiro para Investigación en Humanidades, 2002.

HOOG, Armand. Prefácio. In: TROYES, Chrétien de. *Perceval ou o Romance do Graal*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOWARD STERN.COM. Disponível em: <<http://www.howardstern.com>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia, [19--].

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Editor. 2006.

JOHNSON, Robert A. *He*. A chave do entendimento da psicologia masculina. São Paulo, Mercury, 1995.

_____. *She*. A chave do entendimento da psicologia feminina. São Paulo, Mercury, 1996.

_____. *We*. A chave da psicologia do amor romântico: uma interpretação jungiana do mito de Tristão e Isolda. São Paulo, Mercury, 1987.

JONES, Terry. *A vida de Brian*. Edição Imaculada. Sony Pictures. 2006. DVD.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval*. Rio de Janeiro, Edições 70, 1983.

_____. Maravilhoso. In: _____; SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2002.

LEITE, Sebastião Uchoa. As relações duvidosas – notas sobre literatura e cinema. *Revista de literatura Rangerede*, Rio de Janeiro, n.5, 1999.

LULL, Ramon. *O livro da Ordem de Cavalaria*. São Paulo: Giordano, 2010.

MACEDO, José Rivair; MONGELI, Lênia Márcia (Org.). *A Idade Média no cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MALORY, Thomas. *A morte de Artur*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 2004.

MONGELI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. Cotia: Íbis, 1995.

MONICELLI, Mario. *O incrível exército de Brancaleone*. Spectra Nova. DVD.

MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS. Segunda Série Completa. Sony Pictures, 2006. DVD.

NUNES, Irene Freire (Ed.). *A demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

ONCE UPON A TIME. Segunda temporada Completa. Walt Disney (Sonopress), 2013. DVD Box.

OXFORD DICTIONAIRES. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

PASOLINI, Pier Paolo. *O Decameron*. One World Entertainment. 2011. DVD.

_____. *Os contos de Canterbury*. One World Entertainment. 2011. DVD.

PATIER, Alberto Ricardo S. Introdução e notas. In: VON ESCHENBACH, Wolfram. *Parsifal*. Brasília: Thot, 1989.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PITALUGA, Flávia. Monty Phyton e a inversão do platonismo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n.11, jun. 2006.

PORTELA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1991.

RAMOS, Aline Gomes. A representação sógnica e a meta-ficção nas obras cinematográficas. As aventuras do Barão de Munchausen e Em busca da Terra do Nunca. *Revista Pró-Ciência*, Rio de Janeiro, jan./jun. 2012.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROWLLING, J.K. *Harry Potter e as relíquias da morte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SANT'ANNA. Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SOT, Michel. Peregrinação. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2002.

SQUIRE, Charles. *Mitos e lendas celtas*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

TROYES, Chrétien de. *Perceval ou O Romance do Graal*. Lisboa: Europa-América, 2002.

VASCONCELLOS-SILVA, Paulo Roberto. Como viajar no tempo sem perder os dentes? In: GARCIA, Gabriel Cid de. *Ciência em Foco*. Volume II. Pensar com o cinema. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

VON ESCHENBACH, Wolfram. *Parsifal*. Brasília: Thot, 1989.

WEYRAUCH, Cléia Shiavo; VINCEZI, Leticia B. de. Introdução. In: ROUANET, Sergio Paulo; MAFFESOLI, Michel. *Moderno e pós-moderno*. Rio de Janeiro: Decult/SR3-UERJ, 1994.

ZINK, Michel. Literatura (s). In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente medieval*. São Paulo: Edusc, 2002.