

Amadís *versus* Patín: *Resíduo* de um conflito

Amadis *versus* Patin: *residue* of a conflict

José William Craveiro Torres¹

Universidade de Coimbra – UC

PALAVRAS-CHAVE: AMADÍS DE GAULA, GUERRA DE TROIA, CONFLITO, RESIDUALIDADE, INTERTEXTUALIDADE, ALUSÃO LITERÁRIA.

KEYWORDS: AMADIS OF GAUL, TROJAN WAR, CONFLICT, RESIDUALITY, INTERTEXTUALITY, LITERARY ALLUSION.

INTRODUÇÃO

Desde sempre, o conceito de “família” ultrapassou as fronteiras do parentesco: um grupo de pessoas unidas pelos mesmos valores, por uma mesma ideologia e pelos mesmos propósitos pode perfeitamente abrigar-se por trás desse termo. A Literatura da Antiguidade Clássica traz exemplos de heróis que tomaram para si as dores dos amigos: só para ficarmos num exemplo, devemos lembrar de que foi a traição sofrida por Menelau que levou os demais gregos à guerra contra os troianos. Formou-se, então, em torno da nem sempre unida Grécia, uma grande família. Os troianos, por sua vez, eram “irmãos” dos gregos, pois possuíam ascendentes comuns e cultuavam os mesmos deuses; enfim, comungavam das mesmas práticas culturais. A Guerra de Troia foi, portanto, um conflito entre irmãos.

¹ Bolsista de Doutorado Pleno no Exterior da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES (processo 0952-12-5).

Na Idade Média, os cavaleiros comportavam-se, em boa medida, também como os heróis antigos: o que foi a Távola Redonda senão uma irmandade liderada pelo Rei Artur? Tal sentimento de fraternidade, no entanto, não foi capaz de impedir o conflito entre o clã de Artur e o de Lancelote, após aquele ter descoberto que este se deitava com sua mulher, a rainha Genevra.

Neste ensaio, pretendemos mostrar como o conflito entre Amadís e Patín, personagens do *Amadís de Gaula* — novela de cavalaria, ao que tudo indica, da primeira metade do século XIV, de autoria desconhecida — recupera aquele travado entre gregos e troianos pelas planícies de Troia (a Guerra de Troia); inclusive no que diz respeito a ser um embate entre “irmãos”: neste caso, entre os que pertenciam ao clã de Amadís contra os que pertenciam ao clã do rei Lisuarte, ao qual passou a pertencer Patín, imperador de Roma, quando este lhe pediu a filha (Oriana) em casamento. Excertos da novela em apreço deixam claro que o protagonista da novela (Amadís) e seus pares espelhavam-se nos antigos gregos e troianos, pois estes eram tidos por eles como exemplos de coragem, de lealdade e de virtude; sobretudo quando o que estava em jogo era a defesa das mulheres. Desse modo, analisaremos a postura das personagens amadisianas por meio da Teoria da *Residualidade*, de Roberto Pontes, e do que nos dizem acerca dos elementos clássicos presentes no Medievo estudiosos como Fernando Gómez Redondo, Susana Gil-Albarellos e Vicente Cristóbal López. Antes, porém, teceremos algumas considerações sobre *resíduo*, *intertexto* e *alusão literária*, para que os que ora se debruçam sobre o presente ensaio possam entender o que queremos dizer com esses termos.

1. SOBRE OS TERMOS *ALUSÃO*, *INTERTEXTO* E *RESÍDUO*

Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, assim conceituou *alusão*:

Entende-se por alusão toda referência, direta ou indireta, propositada ou casual, a uma obra, personagem, situação, etc., pertencente ao mundo literário, artístico, mitológico, etc., e que seja do conhecimento do leitor. A alusão em geral pode distinguir-se da alusão literária, na medida em que esta pressupõe a relação de dois textos, por meio da similaridade ou da contigüidade (Ben-Porat 1976).

Fundida no magma do texto, ou explícita, a alusão impõe-se pela própria natureza do que se pretende transmitir, e só assim tem razão de ser. As mais das vezes, a alusão insere a obra que a contém numa tradição comum julgada digna de preservar-se. Por vezes, a

evocação de um texto pregresso implica uma atitude de inconformismo ou de repúdio. (Moisés, 2011, p. 18)

Por meio dessa definição dada por Moisés, podemos perceber que a *alusão*, diante daquilo que menciona, pode ser *não literária* (“alusão em geral”) ou *literária*; *implícita* (“Fundida no magma do texto”) ou *explícita*; *corroboradora* (“insere a obra que a contém numa tradição comum julgada digna de preservar-se”) ou *contestatária* (“implica uma atitude de inconformismo ou de repúdio”). Com exceção da primeira oposição binária (*não literária/literária*), as demais (*implícita/explicita*; *corroboradora/contestatária*) não constituem tipos de *alusões*: referem-se, na verdade, às maneiras pelas quais estas podem se manifestar nos textos (*implícita* ou *explicitamente*) e às funções que elas podem exercer frente a elementos de textos predecessores (*corroboração* ou *contestação*); por esse motivo, as oposições binárias *implícita/explicita* e *corroboradora/contestatária* não foram mencionadas por Earl Miner (1965), por Henri Morier (1975) ou por Carlos Ceia (2005) nos seus estudos em torno da classificação das *alusões*. Massaud Moisés, no entanto, prestou-nos já um grande serviço, por meio das palavras que empregou para conceitualizar *alusão*, porque, em poucas linhas, ele apresentou alguns traços típicos dela (relacionados à categorização, a formas de manifestação e a funções) que são também inerentes à *intertextualidade*; assim, os leitores poderão perceber, desde já, o quão próxima esta está daquela, ou aquela desta.

De acordo com Moisés, Miner classificou a *alusão* como: *estrutural*, que ocorre quando um autor vale-se da estrutura de uma determinada obra para escrever a sua; *formal*, quando um poeta utiliza as rimas de outro na sua composição; *imitativa*, por meio da qual um autor, de forma específica, genérica ou parodística, remete-se à obra de outro escritor; *metafórica*, “quando a menção desempenha papel mais complexo, entranhada no contexto metafórico em que se insere” (Moisés, 2011, p. 19); *pessoal*, a partir da qual o autor aponta para acontecimentos relevantes de sua vida; ou *tópica*, sempre que um texto refere-se a fatos recentes.

Já Morier propôs outra classificação: *alusão histórica*, na qual há uma referência a um fato histórico; *alusão mitológica*, sempre que há menção a um mito ou a uma fábula; *alusão nominal*, quando menciona um nome importante para a Sociedade, para as Ciências ou para as Artes; ou *alusão verbal*, “quando se refere a uma palavra geradora de equívoco” (Moisés, 2011, p. 19).

Em 2005, Carlos Ceia procedeu a uma revisão de tais estudos em torno do fenômeno da *alusão* e propôs a seguinte forma de classificação, que, conforme podemos notar, mescla as que foram propostas por Earl Miner e Henri Morier:

Podemos distinguir os quatro seguintes tipos de alusão, conforme o objecto de estudo: 1) *Nominal*, quando se refere a um nome próprio do conhecimento geral [...]. 2) *Pessoal*, quando se refere a um indivíduo do conhecimento particular do autor, podendo incluir-se nesta categoria as auto-referências [...]. 3) *Histórica*, quando se refere a acontecimentos passados ou recentes [...]. 4) *Textual*, quando se refere a textos preexistentes na tradição literária. (Ceia, 2005)

Já sobre as relações entre *alusão* e *paráfrase* e *alusão* e *paródia*, Carlos Ceia assim se pronunciou:

pode-se dizer que a alusão tem sempre um carácter metafórico; porque condensa numa só expressão um conjunto de significados interrelacionados (*sic*) [...], tem também um carácter parafrásico. A metáfora e a paráfrase não devem ser, pois, condições diferenciadoras dos vários tipos possíveis de alusão. (Ceia, 2005)

Fenómenos como a paródia e a sátira podem recorrer à alusão, mas porque todos os tipos considerados podem servir-se destes recursos, não é correcto falar de “alusão parodística” e “alusão satírica” como espécies diferenciadas. [...] Este propósito de validação estética e científica da alusão e da citação não pode ser partilhado pela paródia, que, pelo contrário, não valida mas invalida o sentido original parodiado. A alusão e a citação baseiam-se numa relação de correspondência verbal entre dois textos, ao passo que a paródia difere sempre do texto que parodia. Como regra geral, certamente sujeita a excepções, podemos dizer que citamos e/ou aludimos para comprovar um ponto forte e parodiamos para mostrar uma fraqueza. (Ceia, 2005)

O termo *intertextualidade* foi cunhado por Julia Kristeva, por volta da década de sessenta, para se referir às relações dialógicas que um texto mantém com outro(s). Kristeva, no entanto, não foi a primeira a perceber essas relações dialógicas que os textos estabelecem entre si. Essa questão já havia sido levantada há mais tempo. As raízes da *intertextualidade*, de acordo com Vítor Manuel de Aguiar e Silva, devem ser procuradas entre os estruturalistas. Saussure, com o seu conceito de *anagrama*, foi o primeiro a lançar as sementes do que mais tarde viria a ser chamado de *intertextualidade*. Por *anagrama* podemos entender o mesmo que *palavra-tema*, ou seja, uma palavra em torno da qual irradiam uma série de outras, que estabelecem, com essa *palavra-tema*, determinadas relações sintagmáticas. Saussure teria percebido que essa *palavra-tema* estabeleceria sempre determinadas relações sintagmáticas com outros vocábulos, independentemente do texto em que ela se encontrasse. Então, ele começou a verificar o “comportamento” de uma mesma *palavra-tema* em textos diferentes. A aproximação dos mais variados textos, portanto, dava-se,

para Saussure, a partir da *palavra-tema* por eles utilizada. Só não podemos dizer que Saussure foi o primeiro a tratar de *intertextualidade* porque, quando falamos de *intertexto* ou de *intertextualidade*, estamos a tratar de estruturas linguísticas que se encontram acima da morfológica, como a sintática e a semântica. Um (pós-)estruturalista que se voltou para o estudo da *intertextualidade* nos âmbitos sintático e semântico foi Michel Riffaterre, a partir do seu conceito de *hipograma*, que pode ser um texto ou um grupo de palavras que pertence a um determinado texto. Contudo, Kristeva, ao chamar de *intertextualidade* o diálogo estabelecido entre os textos, não se baseou nos estudos de Saussure em torno do conceito de *anagrama* ou nos de Riffaterre sobre o de *hipograma*, mas naqueles que Bakhtin já havia realizado em torno do *texto polifônico*. Para Bakhtin, todo texto é polifônico e dialoga sempre com outros textos, no nível da enunciação.

Para evitar que atribuísem um significado muito amplo para *intertextualidade*, Michel Riffaterre propôs uma definição de *intertextualidade* que se circunscrevia apenas ao aspecto estrutural dos textos, sobretudo no que dizia respeito aos aspectos sintático e semântico. Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva, essa proposta de Riffaterre não é viável por dois motivos: em primeiro lugar, porque ela falseia a noção de dinâmica textual; depois, porque não há nada que comprove que a *intertextualidade* trabalhe apenas com os elementos invariantes encontrados num texto e noutro. Sobre essa questão de a *intertextualidade* estar ligada à invariabilidade de determinados elementos textuais, disse Vítor Manuel de Aguiar e Silva: “Ocorrem fenómenos de intertextualidade caracterizáveis em termos de identidade estrutural, mas ocorrem também múltiplos fenómenos de interação textual que são refractários a tal caracterização” (Aguiar e Silva, 2006, p. 626).

Entretanto, se Vítor Manuel de Aguiar e Silva mostrou-se cauteloso quanto à visão excessivamente estruturalista (e talvez por isso estreita, para muitos) que Riffaterre tinha da *intertextualidade*, ele não foi menos prudente com relação à ampliação do conceito desta e aos trabalhos com “intertextos” que foram realizados por outros estudiosos no assunto (Roland Barthes, por exemplo). Aguiar e Silva contestou determinados especialistas no fenómeno textual em questão, sem nomeá-los, pelo fato de alguns deles terem estabelecido relações “intertextuais” entre obras literárias somente por elas pertencerem ao mesmo gênero ou ao mesmo subgênero literário, ou ainda pelo fato de eles terem afirmado haver *intertextualidades* entre determinados aspectos sintáticos e semânticos de certas obras literárias e determinados elementos da Pintura ou da Música. Preferindo, portanto, a sensatez do meio-termo, Vítor Manuel de Aguiar e Silva ofereceu as seguintes definições de *intertextualidade* e *intertexto*: “*intertextualidade* como a interacção semiótica de um texto com outro(s) texto(s)” (Aguiar e Silva, 2006, p. 625); “*intertexto* como

o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação” (Aguiar e Silva, 2006, p. 625).

Em *Teoria da Literatura*, Vítor Manuel de Aguiar e Silva assinalou a existência de dois tipos de *intertextualidade*: a *intertextualidade exoliterária*, que podemos entender como o diálogo que uma obra literária estabelece com textos que não pertencem ao âmbito literário; e a *intertextualidade endoliterária*, que é a relação dialógica que uma obra literária estabelece com outras obras do mesmo gênero. Ainda sobre essa questão em torno do(s) diálogo(s) que uma obra literária estabelece com outros textos, não podemos esquecer de que esse diálogo pode ser *hetero-autoral*, quando uma obra literária estabelece relações com obra(s) de outro(s) autor(es), ou *homo-autoral*, quando uma obra literária estabelece contatos com obras do autor que a escreveu.

A *intertextualidade*, para Aguiar e Silva, pode se manifestar de duas formas: de *modo explícito*, através de *citações*, da *paródia* e da *imitação declarada*; e de *modo implícito*, *oculto* ou *dissimulado*, por meio de *alusões*.

Não poderíamos concluir esta breve explanação sobre *intertextualidade* sem que falássemos da importância, para a Literatura, do diálogo que as obras literárias estabelecem entre si. Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva, graças à *intertextualidade* é que não podemos falar em literatura puramente lúdica ou em divertimento gratuito. Para o estudioso português, é através da *intertextualidade* que uma obra literária afirma ou nega algo; daí ele falar nas *funções corroboradora* e *contestatária* (ou *subversiva*) da *intertextualidade*. A *função corroboradora* manifesta-se, nas obras literárias, a partir de *citações* e da *imitação declarada*, ou seja, quando uma obra literária reafirma, confirma, valida ou exalta outra. Já a *função contestatária* faz-se sentir por meio da *paródia*, expediente pelo qual uma obra literária refuta, invalida ou menospreza outra.

A definição de *residual*, certamente o termo que mais interessa a quem se propôs a ler este ensaio, foi elaborada pelo crítico literário Raymond Williams e publicada em seu livro *Marxismo e Literatura*, de 1979. Seu objetivo, ao cunhar esse termo, foi o de mostrar que, numa sociedade de uma determinada época, existem, além dos elementos culturais e dos fenômenos sociais *dominantes*, que são aqueles que melhor caracterizam um período histórico e que, na maioria das vezes, são produzidos no âmbito das classes detentoras de poder, fenômenos sociais e/ou elementos culturais que foram gestados no passado e que, de alguma forma e/ou por algum motivo, vieram à tona em um momento histórico ulterior ou se arrastaram por vários períodos históricos posteriores ao da sua origem. Williams, no seu livro, deu a esses elementos culturais e/ou a esses fenômenos sociais os nomes *residual* e *arcaico*. Vale salientar que ele admitiu, já no começo do seu texto, a dificuldade de se

distinguir, na prática, um do outro: “Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável” (Williams, 1979, p. 125). “Por ‘residual’ quero dizer alguma coisa diferente do ‘arcaico’, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los” (Williams, 1979, p. 125).

Para Raymond Williams, o *arcaico* seria todo e qualquer elemento cultural ou fenômeno social capaz de ser identificado como algo do passado, mas que estaria sendo revivido, por alguma razão, de forma consciente, por um determinado agrupamento social: “Eu chamaria de ‘arcaico’ aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser ‘revivido’ de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante” (Williams, 1979, p. 125).

O *residual*, por sua vez, seria tudo aquilo formado no passado, mas passível de ser constantemente retomado, de forma inconsciente, por indivíduos de um grupo ou camada social, de modo a ser tido como algo próprio mesmo das épocas posteriores ao seu surgimento:

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo — cultural bem como social — de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (Williams, 1979, p. 125)

Williams chamou a atenção, ainda, para o fato de o *residual* poder ser incorporado, total ou parcialmente, sem qualquer conflito, à cultura dominante de uma determinada civilização de um dado período histórico; ou então, para o contrário: de manter, o *residual*, com essa cultura dominante, uma relação alternativa ou mesmo oposta, ou seja, conflituosa:

É importante distinguir esse aspecto do residual, que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante. (Williams, 1979, p. 125)

Um elemento cultural residual fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva, mas certa parte dele, certa versão dele — em especial se o resíduo vem de alguma área importante do passado — terá, na maioria dos casos, sido incorporada para que a cultura dominante tenha sentido nessas áreas. (Williams, 1979, p. 126)

Além disso, em certos pontos, a cultura dominante não pode permitir demasiada experiência e práticas residuais fora de si mesma, pelo menos sem um risco. É pela incorporação daquilo que é ativamente residual — pela reinterpretação, diluição, projeção e inclusão e exclusão discriminativas — que o trabalho de tradição seletiva se faz especialmente evidente. (Williams, 1979, p. 126)

Com base nesse conceito de *residual*, de Raymond Williams, bem como noutros — como os de *ideologia*, *mentalidade* e *imaginário*, da École des Annales; o de *hibridismo cultural*, de Peter Burke; e o de *cristalização*, de James D. Dana —, Roberto Pontes, poeta, crítico e ensaísta, professor do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC/Brasil), elaborou a Teoria da *Residualidade*, cuja máxima é a de que “na Cultura e na Literatura nada é original, tudo é *residual*” (Pontes, s/d, p. 01).

Com essa teoria, quis Roberto Pontes mostrar (sobretudo na Literatura) que certos aspectos comportamentais e culturais “vivos” e tidos como pertencentes a um dado momento histórico são, na verdade, traços característicos duma era passada, que foram retomados, por uma pessoa ou por um determinado grupo, de forma consciente ou inconsciente.

Articulando diversos conceitos, Roberto Pontes procurou explicar como certos modos de agir, de pensar e de sentir dum determinado conjunto de indivíduos foram parar noutro(s) grupo(s) social(is) tempos depois. Para tanto, ele não só tomou emprestado ideias e termos de pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento humano (como a História, a Antropologia, a Literatura e até mesmo a Química) como também (re)trabalhou esses termos, de modo a criar os seus próprios, para aclimatá-los a uma realidade brasileira; como, por exemplo, o de *hibridação cultural* e o de *cristalização*.

No âmbito das mudanças operadas por Roberto Pontes sobre os termos por ele utilizados na construção de sua teoria, não há como nos esquecermos do descarte que o teórico cearense realizou do caráter inconsciente do *residual*, de Raymond Williams, de modo a considerar como *resíduo* tudo aquilo que remanesce do passado, independente de ter sido retomado de forma consciente ou inconsciente por parte de um indivíduo ou de um grupo ou camada social. Acontece que Pontes, como muitos antropólogos contemporâneos², sabe das dificuldades de se provar a (in)consciência de um ato praticado por um indivíduo ou por um agrupamento social. E assim chegamos ao conceito de *resíduo* visto a partir da Teoria da *Residualidade*:

² François Laplantine, por exemplo.

O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*. Não é reanimar um cadáver da cultura grega, da cultura medieval, e venerá-lo num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante a fase do Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. (Pontes, 2006, p. 09)

A *alusão* e a *intertextualidade*, conforme mostramos, são fenômenos exclusivamente textuais, ou seja, possuem como suporte principal o texto; sobretudo o escrito, o verbal (linguístico, literário etc.)³. É a partir das relações estabelecidas entre os textos que a *alusão* e a *intertextualidade* passam a existir: geralmente, ambas, por meio das mais diferentes roupagens — imitações declaradas, plágios, paródias, sátiras etc. —, o que equivale a dizer “explícita ou implicitamente”, podem *corroborar* ou *contestar* conteúdos de obras predecessoras. No quesito “identificação”, *alusão* e *intertextualidade* também se aproximam. Para que possamos apontar o excerto de uma obra como *alusão* ou como *intertexto*, precisamos de uma razoável bagagem cultural: conhecer um bom número de narrativas — e, se possível, seus autores, os contextos históricos em que foram elaboradas e as intenções por trás dessas elaborações — costuma ser fundamental para isso.

Como se pode facilmente notar, a fronteira que separa a *alusão* da *intertextualidade* é muito tênue — até inexistente, para alguns —, mas ela existe. No nosso ponto de vista, só podemos falar em *intertextualidade* a partir do momento em que conseguimos apontar, identificar, com certa margem de segurança, de certeza, pelo menos o texto ao qual determinada obra faz referência. Não esperamos que toda menção “intertextual” esteja sempre presa, sintático-semanticamente, à estrutura de um determinado trecho da obra referida, como queria Riffaterre, pois partilhamos com Aguiar e Silva a ideia de que “ocorrem fenômenos de intertextualidade caracterizáveis em termos de identidade estrutural, mas ocorrem também múltiplos fenômenos de interação textual que são refractários a tal caracterização” (Aguiar e Silva, 2006, p. 626), mas que pelo menos a “intertextualidade” não seja tão vaga a ponto de não conseguirmos identificar sequer o texto ao qual determinada obra faz referência. Caso não seja possível identificar a obra referida, pensamos que seja melhor falar mesmo em *alusão*; sobretudo nos termos de Henri Morier (1975): *alusão*

³ Levando em consideração o “conceito de texto como entidade semiótica”, Vítor Manuel de Aguiar e Silva fala também em “texto fílmico”, “texto pictórico”, “texto coreográfico” etc. (Aguiar e Silva, 2006, p. 563).

histórica, alusão mitológica, alusão nominal e alusão verbal. Isso porque, em muitos casos, somos capazes de identificar personagens (reais ou ficcionais), fatos históricos e até episódios mitológicos mencionados, mas completamente incapazes de dizer com quais textos determinadas passagens de certas obras estão estabelecendo diálogo ou “intertextualidade”. Assim, vemos, nessa “vaguidade referencial”, a principal diferença entre a *alusão* e a *intertextualidade*: esta, mais precisa; aquela, mais vaga.

Agora vejamos quais as relações, as semelhanças e as diferenças existentes entre os fenômenos há pouco vistos, ou seja, o da *alusão*, o da *intertextualidade* e o da *residualidade*. Como vimos, a *alusão* e a *intertextualidade* são fenômenos textuais, pois ocorrem no âmbito dos textos, nomeadamente dos textos escritos, e giram em torno das referências que uns textos fazem a outros, em termos específicos ou gerais. A *residualidade*, por sua vez, é um fenômeno mais amplo e, por isso mesmo, mais complexo, porque não se circunscreve apenas aos limites dos textos; está, antes, no plano dos modos de agir, de pensar e de sentir, de modo que aqueles, os textos, só lhe servem (referimo-nos, aqui, à *residualidade*) como meios para chegar a comportamentos, a ideias e a sentimentos de um determinado povo de outrora. A *residualidade* procura estudar como os modos de agir, de pensar e de sentir de certo grupo ou de certa camada social dum período histórico, noutras palavras, como os *imaginários* de um determinado agrupamento ou classe social duma dada época, foram parar, tempos depois, noutra civilização. Sendo assim, a *residualidade* pode utilizar quaisquer objetos como fontes de estudo. Por acaso, pode realizar sua análise comparatista com base em obras literárias, mas não necessariamente. Por se tratarem de fenômenos textuais naturalmente “comparatistas”, a *alusão* e a *intertextualidade* podem servir como pontos de partida para os estudos “residuais”, ou seja, esses fenômenos textuais podem acabar chamando a atenção para questões mais profundas, culturais. Foi o que aconteceu no nosso caso, em que as *alusões* e as *intertextualidades* “clássicas” presentes no *Amadís de Gaula*, como mostraremos no próximo tópico, fizeram com que nos voltássemos para o estudo do *imaginário* do antigo herói greco-romano que se encontra, por essa novela, na figura do cavaleiro medieval.

2. PRESENÇA DA GUERRA DE TROIA NO *AMADÍS DE GAULA*: *ALUSÕES, INTERTEXTOS E RESÍDUOS*

A presença da Guerra de Troia no *Amadís de Gaula* só se faz sentir quando o leitor entra em contato com o seguinte excerto da novela:

— Después que no me vistes, mis buenos señores, muchas tierras estrañas he andado, grandes aventuras han pasado por mí que largas serían de contar; pero las que más me ocuparon y mayores peligros me atraxeron fue socorrer dueñas y donzellas en muchos tuertos y agravios que les fazían, porque assí como éstas nascieron para obedescer con flacos ánimos y las más fuertes armas suyas sean lágrimas y sospiros, así los de fuertes coraçones estremadamente entre las otras cosas las suyas deven tomar, amparándolas, defendiéndolas de aquellos que con poca virtud las maltratan y deshonoran, como los griegos [y] los romanos en los tiempos antiguos lo fizieron, passando las mares, destruyendo las tierras, venciendo batallas, matando reyes y de sus reinos los echando, solamente por satisfazer las fuerças y injurias a ellas fechas, por donde tanta fama y gloria dellos en sus istorias ha quedado, y quedará en cuanto el mundo durare. (Montalvo, 2008, II, pp. 1282-1283)

Clara está, nesse trecho, a *alusão* (o termo deve ser mesmo esse) feita pela personagem principal, o Amadís (nesse momento da narrativa autodenominava-se “Cavallero Griego”), à Guerra de Troia; afinal, teria sido pelo ultraje feito à Helena, devido a seu rapto por Páris, que “os gregos [...] em tempos antigos [...] [atravessaram] os mares, destruindo as terras, vencendo batalhas, matando reis e de seus reinos expulsando-os, somente por satisfazer as forças e injúrias” a ela feita (tradução nossa). Esse discurso foi proferido por Amadís aos seus quando ele soube que a sua amada, Oriana, estava prometida ao imperador de Roma, Patín, e que, muito em breve, ela iria ser levada, por mar, para a Itália. O ultraje à Oriana consistia no fato de ela não querer casar-se com Patín: disso sabiam todos. O que não sabiam era que Oriana amava Amadís, e vice-versa; daí este se empenhar tanto na defesa daquela, contando aos seus meia verdade sobre a causa da Guerra de Troia, pois sabemos que o ultrajado, nesta história, foi mesmo Menelau, não Helena, visto que esta foi para Troia de bom grado, ou seja, de boa vontade, pois, por artes de Afrodite (ou Vênus), ela se apaixonou por Páris. De todo modo, Amadís, com esse discurso, apelou aos seus para que agissem em defesa de Oriana como os antigos gregos agiram em defesa de Helena, destruindo os inimigos. Amadís sabia que, com o apoio de seus amigos, excelentes cavaleiros, a sua vitória sobre o imperador de Roma e sobre a cavalaria do rei Lisuarte, pai de Oriana, estaria garantida. Não fosse essa passagem da novela, ou seja, essa *alusão mitológica* feita à Guerra de Troia, certamente não teríamos percebido que o conflito entre Amadís e Patín retomava aquele que ocorreu entre Menelau e Páris, ou, noutro momento da narrativa, aquele embate que se deu entre Aquiles e Heitor pelas planícies de Troia. Também não teríamos percebido algo ainda mais profundo: que os cavaleiros amadisianos — notadamente Amadís, Galaor e Esplandián — tinham os heróis da Antiguidade Clássica como modelos de comportamento e que a própria novela, *o Amadís de Gaula*, encontra-

-se alicerçada sobre as três histórias da Mitologia Greco-Romana que mais influenciaram os escritores da Idade Média: “Jasão e os argonautas em busca do velocino de ouro”; “A Guerra de Troia” e “A Morte de Ulisses pelas mãos de seu filho Telégono”. Foi, portanto, essa “simples” *alusão* que nos levou a perceber o forte caráter *clássico-residual* do *Amadís*, bem como a teia *intertextual* em que essa novela estava envolvida. E se insistimos em tratar desse excerto do *Amadís* sob o ponto de vista da *alusão*, isso certamente se deve ao fato de não conseguirmos apontar, peremptoriamente, sobre qual(is) obra(s) da Antiguidade ou do Medievo o(s) autor(es) e/ou o refundidor do *Amadís de Gaula*, Garcí Rodríguez de Montalvo, debruçou(aram)-se para ler acerca da Guerra de Troia. Não somos capazes, portanto, de indicar o(s) texto(s) exato(s) que o(s) influenciou(aram). Assim, não podemos falar em *intertextualidade*, mas em *alusão* (*literária; mitológica*, nos termos de Henri Morier; *implícita e parafrásica*, o que significa dizer, também, *corroboradora*), dada essa vaguidade referencial. Este próximo excerto reforça o episódio de Amadís *versus* Patín como *resíduo*, ou seja, como retomada, mas de forma transfigurada — “*remanescente dotado de força viva* [...] [,] uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma”, diria Pontes —, da Guerra de Troia:

El rey Perión traxo de los suyos y de sus amigos tres mil cavalleros. El rey Tafinor de Bohemia embió con el conde Galtines mil y quinientos cavalleros. Tantiles, mayordomo de la reina Briolanja, traxo mil y dozientos cavalleros. Branfil, hermano de don Bruneo, traxo seis cientos cavalleros. Landín, sobrinho de don Cuadragante, traxo de Irlanda seis cientos cavalleros. El rey Ladasán de España embió a su hijo don Brian de Monjaste dos mil cavalleros. Don Gandales traxo del rey Languines de Escocia, padre de Agrajes, mil y quinientos cavalleros. La gente del Emperador de Constantinopla que traxo Gastiles, su sobrinho, fueron ocho mil cavalleros. Todas estas gentes que la istoria cuenta llegaron a Ínsola Firme. (Montalvo, 2008, II, p. 1422)

Trata-se, como se pode facilmente notar, do rol de heróis que foram ajudar Amadís contra os homens que estavam a serviço do rei Lisuarte, outrora seu grande amigo, quase pai. Essa lista lembra imenso o catálogo das naus presente no Canto II da *Iliada* ou aquele presente na *Eneida*, que mostra quem foram os apoiadores de Eneias contra Latino e Turno. A derrota de Patín deu-se, primeiramente, por mar, como nos mostra esta passagem: “Y assí se fizo que, desbaratada la flota de los romanos y muertos muchos y los otros presos, fue por nosotros tomada y socorrida esta Princesa [Oriana] con todas sus dueñas y donzelas” (Montalvo, 2008, II, p. 1341). No entanto, a sua derrocada deu-se de forma inequívoca num embate que travou contra Amadís, tempos depois.

Apesar de a Guerra de Troia ter sido matéria principal das duas grandes epopeias da Grécia antiga — *Ilíada* e *Odisseia* —, devemos dizer que não parece ter sido delas, ou de suas glosas medievais, que o(s) autor(es) e/ou o refundidor do *Amadís de Gaula* foi(foram) retirar inspiração para a elaboração do episódio em causa: o do conflito entre Amadís e Patín. Isso porque, segundo Fernando Gómez Redondo, essas epopeias só se fizeram sentir pela Idade Média a partir de meados do século XV; ou seja, mais de um século depois do período em que se acredita ter surgido o *Amadís de Gaula* (entre fins do século XIII e meados do XIV). Vejamos:

La llegada de Homero a la Península fue lenta, debido a la particular transmisión de su obra; tras la primera versión fijada por Leoncio Pilato, la *Ilíada* tiene que esperar a ser traducida del griego al latín por Pier Candido Decembrio, sirviéndose de una copia que había pertenecido a Petrarca; [...]

Si Decembrio prepara su texto entre 1442 y 1446, la traducción al castellano del mismo se realiza entre 1446 y 1452, encomendada por quien ya era Marqués de Santillana a su hijo don Pedro González de Mendoza. (Gómez Redondo, 2002, III, pp. 2734-2735)

Ao contrário do que ocorreu com a obra de Homero pela Ibéria, as de Vergílio, Ovídio, Dícitis e Dares já eram amplamente conhecidas antes da escrita do *Amadís*, conforme nos dão provas disso Susana Gil-Albarellos, Gómez Redondo e Vicente Cristóbal López:

En cuanto a los autores de los *romans* medievales es evidente que se trata de hombres esencialmente cultos: conocen el latín y poseen una importante cultura clásica. Para componer sus obras toman materiales de la literatura latina y conocen con profundidad las obras de Virgilio y Ovidio. (Gil-Albarellos, 1999, p. 18)

Una arquitectura narrativa de estas dimensiones⁴ requiere de la acumulación de todas las fuentes posibles que los “auctores” medievales pudieran allegar; la antigüedad clásica fija sus imágenes en obras tan consultadas como las *Metamorfosis* o las *Heroidas*; Virgilio aporta interpretaciones y secuelas argumentales. (Gómez Redondo, 2002, I, p. 799)

[Dícitis y Dares] fueron clásicos en la Edad Media y gozaron de una autoridad y un prestigio singulares como testigos fidedignos de los hechos que narraban. Muy por encima de los poetas, muy por encima de Homero y de Virgilio. (Cristóbal López, 2001, p. 120)

⁴ Fernando Gómez Redondo refere-se, neste ponto, à *General Estoria*, de D. Alfonso X, mas sabemos que as influências clássicas, na Espanha trecentista, não ficaram restritas apenas a essa obra.

Pelo fato de as obras de Díctis e Dares em torno da Guerra de Troia terem sido tão abrangentes — mais até do que aquelas que foram escritas por Homero, Vergílio e Ovídio sobre esse conflito —, as suas narrativas foram tidas, durante muito tempo e por inúmeros autores do Medievo, como os “texto[s] más unitario[s] y abarcador[es] de que se disponía” (Cristóbal López, 2001, p. 153), à época, sobre o assunto; o que, de acordo com Vicente Cristóbal López, também serve para explicar o motivo de o *Diário da Guerra de Troia*, de Díctis, e a *História da Destruição de Troia*, de Dares, terem gozado de tanto prestígio ao longo de toda a Baixa Idade Média. Não podemos esquecer de que, entre as três maiores epopeias da Antiguidade Clássica — a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida* — e as obras de Díctis e Dares — *Diário da Guerra de Troia* e *História da Destruição de Troia* —, temos séculos de produção literária no âmbito dos gêneros épico, lírico e dramático, de modo que Díctis e Dares — ou melhor, os autores por trás destes nomes — puderam lançar mão de um vasto material em torno da matéria troiana quando elaboraram seus textos. Estes funcionaram, então, ao fim da Antiguidade Clássica, como um grande repositório de tudo aquilo que tinha, até então, sido escrito sobre a Guerra de Troia. Díctis e Dares puderam, assim, comparar versões de uma mesma história; interpretá-las; optar por uma (ou até por mais de uma) delas; realizar acréscimos e supressões de informações em cima daquilo que tinham lido; e, claro, dar as suas contribuições à história, com base na livre criação. Exatamente por isso, até o século XIV — e arriscaríamos dizer, aqui, que até mesmo depois desse período —, quando a *Ilíada* ainda não tinha sido traduzida ou glosada, os autores do Medievo tinham o *Diário da Guerra de Troia* e a *História da Destruição de Troia* como os “texto[s] más unitario[s] y abarcador[es] de que se disponía” (Cristóbal López, 2001, p. 153), à época, sobre o assunto.

O tema (comum) sobre o qual versam os textos de Díctis e Dares — a Guerra de Troia — e a componente bélica desses escritos são apenas dois pontos que os aproximam das epopeias da Antiguidade Clássica. Os outros são os inúmeros diálogos que eles estabelecem com a *Ilíada*, com a *Odisseia* e com a *Eneida*, no nível da *intertextualidade*, quando corroboram ou refutam o que nelas vai dito; aliás, mais refutam que corroboram, visto que o *Diário da Guerra de Troia* e a *História da Destruição de Troia* “pretenden ser testimonios coetáneos, auténticos y fidedignos, de la propia guerra de Troya, anteriores, por tanto, a Homero” (Cristóbal López, 2001, p. 117); ou seja, refutar Homero e Vergílio, poetas renomados da Antiguidade Clássica, significava, tanto para Díctis quanto para Dares, dotar ainda mais a sua obra — que se queria sobretudo histórica, não esqueçamos — de verossimilhança.

O *Diário da Guerra de Troia* e a *História da Destruição de Troia* também aludem a episódios mitológicos que não estão pela *Ilíada*, pela *Odisseia* e/ou pela *Eneida*. Um desses

episódios é aquele que diz respeito à morte de Ulisses pelas mãos de seu filho, Telégono, que podemos encontrar pelo texto de Díctis. Outro é o que remonta à destruição da muralha de Troia por Hércules, nos tempos de Laomedonte, devido a um perjúrio — de acordo com a versão de Díctis — ou a uma injúria — segundo a versão de Dares — que este cometeu com relação àquele.

Este episódio da destruição de Troia por Hércules — bem como o do assassinato de Ulisses por Telégono — também se encontra pelo *Amadís de Gaula*, motivo pelo qual o mencionamos. O narrador desta novela de cavalaria citou-o para exemplificar o que costumava acontecer aos reis perjuros e soberbos: eles acabavam por se dar mal em algum momento.

Na nossa opinião, o *Diário da Guerra de Troia* e a *História da Destruição de Troia* influenciaram o(s) autor(es) e o refundidor do *Amadís* apenas quanto aos episódios mitológicos, pois percebemos que esta novela de cavalaria remete-se, de alguma forma, às três histórias que podemos encontrar pelos textos de Díctis e Dares; qual sejam: a de Jasão e dos demais argonautas em busca do velocino de ouro, por meio de uma *alusão mitológica*; a da Guerra de Troia (seus antecedentes ou sua causa, o seu desenrolar e as suas consequências), por meio de *alusões mitológicas* e de *resíduos clássicos*; e a do assassinato de Ulisses pelas mãos de seu filho bastardo, Telégono, por meio de um *resíduo clássico*. No *Amadís de Gaula*, há uma *alusão* à destruição do porto de Simeonta por Hércules, ocasião em que este herói deu Hesíone, a filha de Laomedonte, a Telémaco. Praticamente todas as grandes obras da Antiguidade Clássica — *Ilíada*, *Odisseia*, *Eneida* e *Metamorfoses* — mencionam este episódio; no entanto, somente a *História da Destruição de Troia*, de Dares, aponta o porto de Simois como aquele que foi destruído por Hércules. O episódio do assassinato de Ulisses por Telégono, seu filho bastardo, que teria — segundo Maria Rosa Lida de Malkiel — influenciado o final do *Amadís* “primitivo”, em que o protagonista é morto por seu filho, Esplandián, só existe, entre todas as obras da Antiguidade Clássica que exerceram alguma influência sobre a Idade Média (*Eneida*, *Metamorfoses*, *Heroidas*, *Diário da Guerra de Troia*, *História da Destruição de Troia*...), no *Diário da Guerra de Troia*, de Díctis. Isso reforça a nossa tese de que os episódios mitológicos que encontramos pelo *Amadís de Gaula*, aos quais nos referimos há pouco, têm suas origens nos textos de Díctis e Dares. Eles, porém, chegaram ao século XIV por meio de várias narrativas medievais em verso e em prosa: bastante pelo *Libro de Troya* (*Roman de Troie*), de acordo com Celso García de la Riega; muito pelas *Sumas de Historia Troyana* de Leomarte, segundo Cacho Blecua; um bom bocado pela *Historia Troyana Polimétrica*, de acordo com James Donald Fogelquist.

Como vimos, as influências que as obras de Díctis e Dares exerceram, quer de forma direta, quer de forma indireta, sobre as mais diversas narrativas da Baixa Idade Média — de

romances a novelas de cavalaria (entre estas, o *Amadís de Gaula*), passando por obras que se queriam históricas e por crônicas — foram mesmo enormes; o que só reforça a nossa tese de que foram sobre os seus três episódios mitológicos (“Jasão e os demais argonautas em busca do velocino de ouro”, “Guerra de Troia” e “Assassinato de Ulisses por Telégono”) que os escritores do Medievo — primeiro Benoît de Sainte-Maure; depois D. Alfonso X (ou alguém a seu mando), Guido de Colonna, Leomarte *etc.* — alicerçaram suas histórias em torno da matéria troiana. Os poemas de Ovídio (*Metamorfoses*, *Heroidas...*), que também influenciaram fortemente alguns desses autores — notadamente D. Alfonso X (ou alguém por ele indicado), Guido de Colonna e Leomarte —, teriam ajudado a desenvolver melhor esses três episódios, acrescentando-lhes personagens (Medeia, Apolo, Circe...) e dotando as já existentes (os heróis greco-romanos, por exemplo) de novos comportamentos, de novas habilidades ou, simplesmente, de novas informações acerca de suas vidas, relacionadas às suas concepções, aos seus nascimentos, às suas exposições, às suas infâncias, às suas juventudes, às suas formações iniciática e/ou aos seus ritos de passagem. Reforça esta nossa tese o fato de algumas passagens do *Amadís* e de outras obras medievais — *Libro de Troya* (*Roman de Troie*), *Historia Troyana Polimétrica*, *Sumas de Historia Troyana* —, conforme mostraram Celso García de la Riega, Juan Manuel Cacho Blecua e James Donald Fogelquist, em seus estudos, *aludirem* (*alusão mitológica*) a — ou recuperarem, sob a forma de *resíduos clássicos* (com uma nova roupagem, mas com uma essência antiga) — episódios (“A Batalha dos Lápitas e Centauros”) e personagens mitológicos (Medeia, Apolo, Circe...) somente encontráveis pelas obras ovidianas. Díctis e Dares (mas também Ovídio) foram, portanto, os escritores da Antiguidade Clássica que mais forte influência exerceram sobre os da Baixa Idade Média, suplantando mesmo Vergílio, cuja influência só iria se fazer sentir, pelo Medievo, a partir do século XVI. Assim, temos, como disse Vicente Cristóbal López no prefácio que escreveu às edições castelhanas do *Diário da Guerra de Troia*, de Díctis, e da *História da Destruição de Troia*, de Dares, a partir destas obras e ao longo de todo o Medievo “una intertextualidad en cadena” (Cristóbal López, 2001, p. 151). Apenas completariamos: uma *intertextualidade endo e exoliterária*, visto que ocorreu entre textos literários e não-literários; *hetero-autoral*, já que envolveu obras que sabemos terem sido escritas por diferentes autores; e, na sua esmagadora maioria, *corroboradora*, porque parafrásicas, essas obras, uma vez que repisavam os conteúdos dos textos de Díctis e Dares.

O *resíduo* em torno do conflito entre Amadís e Patín, acreditamos ter ficado claro, diz respeito à retomada que foi feita da Guerra de Troia a partir da transfiguração de personagens (nova roupagem) e mesmo da própria situação em que se desenrolou a contenda, de modo a quase perdermos a referência mitológica que o originou. A rede *intertextual* que se

deu entre os textos da Idade Média, a partir das obras de Díctis e Dares, certamente ajudou nessa “diluição” da história em torno da Guerra de Troia, facilitando a sua reelaboração *residual* por parte do(s) autor(es) e/ou do refundidor do *Amadís de Gaula*.

CONCLUSÃO

Ao cabo de tudo o que foi dito, acreditamos ter ficado claro que o *Amadís de Gaula*, em boa medida, recupera, de modo *residual*, os episódios mitológicos presentes no *Diário da Guerra de Troia*, de Díctis, e na *História da Destruição de Troia*, de Dares: foi o que procuramos mostrar a partir das *alusões* à história da Guerra de Troia que podemos encontrar espargidas pela própria novela e da rede *intertextual* que sabemos ter existido/existir entre as obras de Díctis e Dares e as narrativas medievais, em verso ou em prosa, ficcionais ou de teor histórico, da Baixa Idade Média.

Também esperamos ter dado alguma contribuição quanto às diferenças e às semelhanças existentes entre as *alusões literárias* e as *intertextualidades*, não raro tomadas umas pelas outras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar e Silva, V. M. (2006). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.
- Ceia, C. (2005). *E-Dicionário de Termos Literários*. Capturado em 28 agosto 2015, de <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6597/alusao/>
- Cristóbal López, V. (2001) (trad.). *Diario de la Guerra de Troia de Dictis Cretense y Historia de la Destrucción de Troya de Dares Frigio*. Madrid: Editorial Gredos.
- Gil-Albarells, S. (1999). *“Amadís de Gaula” y el género caballeresco en España*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial / Universidad de Valladolid.
- Gómez Redondo, F. (2002). *Historia de la prosa medieval castellana*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Moisés, M. (2011). *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix.
- Montalvo, G. R. (2008). *Amadís de Gaula*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pontes, R. (2006). *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06*. Fortaleza (mimeografado).
- Pontes, R. (s.d.). *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza (mimeografado).
- Williams, R. (1979). *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

RESUMO

O presente texto tem por objetivo apontar *resíduos* clássicos no *Amadís de Gaula* a partir do episódio que narra o embate entre o personagem principal e Patín, que, ao que tudo indica, retoma o motivo da Guerra de Troia.

ABSTRACT

This text aims to point passages of classic content in the medieval novel *Amadis of Gaul* through the episode that narrates the clash between the main character, or protagonist (Amadis), and Patín: this episode — we believe — is based on the history of the Trojan War.