





*“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.*

Creació, recepció i representació de la  
literatura medieval

*Director de colección:* Carlos Alvar



CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

- El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente*  
*El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza*  
*El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual*  
*El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar*  
*Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)*  
*Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*  
*Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela*  
*Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE*  
*Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín (Italia)*  
*Prof. Jean-Pierre Étienne, Universidad de París-Sorbona (París IV, Francia)*  
*Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco*  
*Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*  
*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad*  
*de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*  
*Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario*

*“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.*  
Creació, recepció i representació de la  
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

---

*cilengua*

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA  
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

#### COMITÈ CIENTÍFIC

*Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)*  
*María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)*  
*Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)*  
*Anna Bognolo (Università di Verona)*  
*Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)*  
*María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)*  
*Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)*  
*María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)*  
*Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)*  
*Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)*  
*José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)*  
*Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)*  
*Maria Ana Ramos (Universität Zürich)*  
*Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)*  
*Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)*  
*Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)*  
*Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)*  
*Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)*

#### COMITÈ ASSESSOR

*María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Blecua, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviova Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato*

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

*A la memòria de Gemma Avenoza*





## ÍNDEX

Pròleg .....	xv
Estefania i Plaerdemavida: juntes i en contrast..... RAFAEL ALEMANY FERRER	1
El tratamiento de la fiebre hética en la Edad Media: estudio de la <i>Cura febris ethice</i> de Arnau de Vilanova..... ALBERTO ALONSO GUARDO	15
O sangue e o símbolo: critérios de legitimação do poder no episódio do advento de Artur em Robert de Boron e em Michael Hirst..... CRISTINA ÁLVARES	31
Una obra medieval en la imprenta barcelonesa: las ediciones de los <i>Siete sabios de Roma</i> de Rafael Figueró..... NURIA ARANDA GARCÍA	43
<i>Age of Empires II: The Conquerors</i> y la reinterpretación de la figura histórico-literaria del Cid..... DANIELE ARCIELLO	61
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica en los siglos XIV y XV. Jerarquías y estructura narrativa en el pacto demoníaco CARMEN ELENA ARMIJO CANTO	75
Biblias romanceadas en Toledo y judeoconversos (1470-1485) .....	87
GEMMA AVENOZA	
La estructura argumentativa de los <i>status causae</i> en el <i>Libro del Arcipreste de Talavera</i> ..... ANTONIO AZAUSTRE LAGO	103

El <i>Curial e Güelfa</i> : un clásico anónimo para el canon europeo.....	113
LOLA BADIA	
O «outro» João de Fernão Lopes .....	133
ISABEL BARROS DIAS	
Experimentos de estilometría en el ámbito de los libros de caballerías. El caso de atribución de un original italiano: <i>Il terzo libro di Palmerino d'Inghilterra</i> (Portonari, 1559).....	149
STEFANO BAZZACO	
De las iglesias de Constantinopla a los campamentos de Samarcanda: la écfrasis en la <i>Embajada a Tamorlán</i> .....	167
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
La integración de un género: el romance renacentista y los géneros literarios .....	181
VICENÇ BELTRAN	
Un nou fragment de traducció de la <i>Historia Apollonii regis Tyri</i> identificat dins el <i>Cançoner Vega-Aguiló</i> : les endevinalles catalanes.....	199
RAFAEL BELTRÁN	
Para un <i>repertorio</i> de los <i>Palmerines</i> italianos.....	215
ANNA BOGNOLO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (IV)	231
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Los <i>libros como medida</i> en los libros de caballerías hispánicos .....	245
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Narradoras femeninas en el <i>Libro de Buen Amor</i> . Funciones, tipos y valoración implícita en el discurso .....	261
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
Entre <i>praguentos e discretos</i> : polémicas dramáticas no quinhentismo português.....	273
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
De Faramondo a Felipe I de Francia en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero.....	283
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN - LOURDES SORIANO ROBLES	
Los tres <i>descensus</i> de <i>La Celestina</i> .....	303
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	

El romancero de corte: criterios para su edición .....	317
VIRGINIE DUMANOIR	
Le <i>Glorie immortali</i> de Ribera (a propósito de recepción y traducción) ....	333
ANITA FABIANI	
Projeto: Repertório métrico do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (cantigas).....	347
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	
Un texto singular en el <i>Cancionero de Palacio (SA7)</i> : la <i>Consideración</i> de Rodrigo de Torres (ID 2497, SA7-108).....	359
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Sobre la historicidad de las crónicas cristianas en torno a la dinastía nazarí: el caso de Fernando de Pulgar .....	375
PATRICIA GARCÍA SÁNCHEZ-MIGALLÓN	
<i>Cantigas de escarnio y tenções</i> . Joan Baveca, Pero d'Ambroa y Pedro Amigo de Sevilha .....	393
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo .....	409
AURELIO GONZÁLEZ	
Historia crítica del ciclo del <i>Pseudo-Robert de Boron</i> . Reconstrucción de la trilogía (1886 a 1966).....	431
PALOMA GRACIA	
Adaptación y pervivencia de la literatura caballeresca (y del Grial) entre el manuscrito y la imprenta .....	443
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
“Alguns fragments duen a Roma”. <i>Frammeti I, Busta 4.E (Roma, Bib. Vallicelliana)</i> . El testimoni català més antic de la <i>Vida i trànsit del gloriós Sant Jeroni</i> (s. XIV).....	459
J. ANTONI IGLESIAS-FONSECA	
La <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> en Barcelona (1525, 1531, 1561, 1566 y 1585): estudio sobre la recepción y lectura.....	475
ANA MILAGROS JIMÉNEZ RUIZ	
La concepción de Merlín en el <i>Merlín</i> de Robert de Boron, <i>El Baladro del Sabio Merlín</i> y la <i>Storia di Merlino</i> de Paulino Pieri .....	493
ROSALBA LENDO	

De cómo Don Juan Manuel construyó su «mala muger»: su relación con doña Leonor de Guzmán .....	509
GLADYS LIZABE	
El triunfo del engaño: el cuento de <i>Canicula del Sendebar</i> .....	527
SALVATORE LUONGO	
«Rey don Sancho, rey don Sancho / mi señor - ¿Y dónde estás?»: el romance del reto de Zamora, texto y transmisión.....	539
MASSIMO MARINI	
El ascenso de la paloma en la estructura de la <i>Razón de amor</i> .....	553
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Noves propostes de la lectura a partir de l'elaboració d'una edició sinòptica de les poesies d'Ausiàs March .....	565
LLÚCIA MARTÍN PASCUAL	
La estructuración de los <i>decires</i> de Gonzalo Martínez de Medina en el <i>Cancionero de Ramón de Llavía</i> y de <i>San Román</i> .....	577
ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ	
La cabalgada del Cid: una lectura rectificadora .....	593
MICHAEL MCGLYNN	
«Trayes los omnes çiegos, que oyen tus loores». La función de los sentidos en el cortejo amoroso en el <i>Libro del buen amor</i> .....	605
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
De la tradición sapiencial a la traducción cortesana: <i>El Libro de la vileza</i> , versión castellana del <i>De miseria humanae conditionis</i> .....	619
ELENA MUÑOZ RODRÍGUEZ	
«Por muger perdidos e redemidos»: el rol de la mujer en la historia de la salvación según <i>Loores de Nuestra Señora</i> de Gonzalo de Berceo.....	631
MARÍA BELÉN NAVARRO	
Literatura de eixo atlántico nas <i>Cantigas de Santa María</i> : estado da cuestión e novas perspectivas.....	645
MANUEL NEGRI	
Recepción de una <i>frottola</i> en la Península: el caso de «De la dulce mia enemiga» .....	661
FRANCISCO JAVIER NOVOA BLANCO	

«Sennor conde Lucanor, agora que vos andades en una tierra tan alongada...»: recepción crítica de las obras de don Juan Manuel en Japón .....	675
YOSHINORI OGAWA	
<i>Mingunt/minant</i> . En torno a la <i>laisse</i> LXXVIII de la <i>Chanson de Roland</i> (la descripción de la tierra de Chernubles de Muneigre) .....	681
JUAN PAREDES	
Una lectura bizantina del <i>Pierres de Provença</i> .....	693
VICENT PASTOR I BRIONES	
Una traducció catalana de la història de Teòfil de Pau Diaca de Nàpols...	707
JOAN M. PERUJO MELGAR	
D. Lourenço Vicente, Primaz de Braga: a (re)configuração de um heroi..	725
NATÁLIA ALBINO PIRES	
Los poemas finales de SA10a: edición crítica y estudio literario.....	739
ANA M. RODADO RUIZ	
La «violación» de Melibea: ¿fantasía medieval o altomoderna? .....	757
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
«Dar-vos-ei conta» de <i>Romances Velhos em Portugal</i> .....	771
ANA SIRGADO	
Tumbas y espadas: una proyección de motivos artúricos en <i>el Libro del conde Partinuplés</i> .....	785
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
O fillo (ou fillos?) de María Pérez <i>Balteira</i> .....	801
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Motivos cómicos del ciclo de los <i>Palmerines</i> : escritura, traducción y reescritura.....	817
FEDERICA ZOPPI	



# O SANGUE E O SÍMBOLO: CRITÉRIOS DE LEGITIMAÇÃO DO PODER NO EPISÓDIO DO ADVENTO DE ARTUR EM ROBERT DE BORON E EM MICHAEL HIRST

CRISTINA ÁLVARES  
*CEHUM, Universidade do Minho*

**Resumo:** É nosso propósito examinar as estratégias de inversão contraficcional que estruturam o episódio do advento de Artur na série televisiva *Camelot* (2011), tendo como referência a versão canónica, sedimentada pelos romances em prosa do século XIII, no seio dos quais *Merlin* de Robert de Boron teve um papel fundador. Inserido no âmbito do medievalismo e dos estudos intermediais, este trabalho debruça-se sobre os critérios de legitimação do poder convocados pela prova qualificante (tirar a espada da pedra) – o critério genético (o Sangue) e o critério simbólico (o Símbolo) – recorrendo aos instrumentos da teoria da transficcionalidade para comparar na versão medieval e na versão neomedieval a interação dos dois critérios e interrogar a significação política e antropológica das convergências (insuficiência do Sangue) e das divergências (configurações do simbólico) entre as duas versões.

**Palavras chave:** Artur, legitimação, simbólico, medievalismo, transficcionalidade.

**Abstract:** This paper aims at examining the strategies of contrafictional inversion in action in the episode of Arthur's accession in the *Camelot* tv series (2011), in reference to the canonical version built up by the 13th-century prose novels within which *Merlin* by Robert de Boron played a foundational role. Inserted in the scope of medievalism and intermedial studies, this paper focuses on the criteria of legitimation of power which are at stake in the qualifying test (the sword in the stone) – the genetic criterion (Blood) and the symbolic one (Symbol) – and calls upon the tools of the theory of transfictionality in order to compare in the medieval and in the neomedieval versions the interaction of both criteria that legitimate Arthur's power and to question the political and anthropological

meaning of the convergences (insufficiency of Blood) and the divergences (the symbolic configurations) that exist between the two versions.

**Keywords:** Arthur, legitimization, symbolic, medievalism, transfictionality.

## I. O ADVENTO DE ARTUR: PROVA QUALIFICANTE E CRITÉRIOS DE LEGITIMAÇÃO DO PODER

O episódio em que Artur se manifesta como o legítimo rei da Bretanha, por via de uma prova qualificante consistindo em tirar a espada da pedra onde está cravada, é, sem dúvida, o mais emblemático e o mais popular do universo ficcional arturiano. A pregnância deste episódio na matéria da Bretanha contemporânea deve-se em grande parte à obra de T. H. White *The Sword in the Stone* (1938), livremente transposta para desenho animado por Walt Disney em 1963. Nestas versões que reconfiguram a história de Artur em *Bildungsnarrative* destinada a um público prioritariamente infantil e juvenil,<sup>1</sup> o episódio crucial do seu advento perde a significação eminentemente política que caracteriza as versões medievais, constantes dos ciclos arturianos em prosa, desde o *Merlin* de Robert de Boron até ao *Le Morte de Arthur* de Thomas Malory, passando pela Vulgata e pela Pós-Vulgata. De facto, o que está em jogo neste dramático episódio, tal como Robert de Boron o inventou, é a questão política crucial da legitimidade do poder. Nele se confrontam dois critérios de legitimação, representados por diferentes setores sociais: o critério genético da linhagem (a genealogia) é defendido pela nobreza: é rei o filho do rei; um outro critério, que convoca um plano ontológico e axiológico além da imanência vital, a que chamamos *simbólico*, é defendido conjuntamente pelo clero e pelo povo: é rei quem Deus escolher, independentemente da sua filiação e do seu extrato social. É frequente os estudos sobre os romances arturianos em prosa do século XIII escamotear o núcleo duro de conflito político que estrutura o episódio do advento de Artur, desproblematizando a prova qualificante e obliterando o critério simbólico de legitimação do poder que ela representa e opera.<sup>2</sup> Mas em Robert de Boron, a prova qualificante, na medida em que coloca a vontade de Deus como critério único, constitui um problema para os barões que resistem durante bastante tempo a reconhecer uma legitimidade que não se escora no critério do sangue. Além disso, a tensão do dualismo

1. Cfr. Alban GAUTIER, *Arthur*, Paris, Ellipses, 2013.

2. Cfr. Martin AURELL, *La légende du Roi Arthur*, Paris, Perrin, 2007. Aurell menciona a revolta dos barões na *Suite* do *Merlin* sem, no entanto, articular ao conflito gerado pela prova qualificante em Robert de Boron.



dos critérios de legitimação do poder prolonga-se na *Suite do Merlin* que narra a revolta dos barões após a inronização de Artur, persiste em Malory e, mais tarde, já no âmbito das ficções neoarturianas, em obras audiovisuais que dele se inspiram. É o caso do filme de John Boorman, *Excalibur* (1981) e, mais recentemente, da série televisiva *Camelot*,<sup>3</sup> criada em 2011 por Chris Chibnall e por Michael Hirst que é também o criador da aclamada série *Vikings*. Com uma temporada única de dez episódios, *Camelot* reconfigura estruturalmente o advento de Artur no seu segundo episódio intitulado «The Sword and the Crown».<sup>4</sup> Ainda que o conflito entre categorias sociais não faça parte desta nova versão da história de Artur, até porque no espírito neopagão do *Arthurian fantasy* não há clero nem Igreja, mantém-se o dualismo dos critérios de legitimação do poder, ao mesmo tempo que a prova qualificante sofre uma reestruturação capital. O nosso propósito é analisar a reconfiguração em *Camelot* do episódio do advento tal como ele se apresenta no *Merlin* de Robert de Boron,<sup>5</sup> texto instaurador daquilo que podemos considerar a versão canónica medieval sedimentada pelos grandes ciclos arturianos em prosa que, no século XIII, empreenderam a cristianização da matéria da Bretanha, reorganizando-a por via da demanda do Graal – e aos quais se vem juntar no século XV *Le morte de Arthur* de Malory, indicado por Michael Hirst como a sua referência maior. Interessa-nos particularmente examinar a nova morfologia que toma na série a relação entre o critério genético e o critério simbólico e que significações políticas e/ou de outra ordem daí decorrem.

## 2. MEDIEVALISMO, INTERMEDIALIDADE, TRANSFICCIONALIDADE

Este trabalho insere-se, portanto, no âmbito do medievalismo entendido como os usos pós-medievais da Idade Média, ou modernidades medievais, bem

3. Chris CHIBNALL e Michael HIRST, *Camelot – Season One*. Reino Unido: Starz e TV GK, 2011 (DVD).
4. São raros os estudos académicos sobre séries televisivas arturianas. A respeito desta escassez leia-se a introdução de Tara FOSTER e Jon SHERMAN ao volume 25, número 1, 2015, de *Arthuriana* que apresenta um conjunto de estudos sobre três séries televisivas: *Kaamelott*, *Merlin* e *Camelot*. O ensaio recente de William Blanc sobre o mito arturiano contemporâneo não inclui *Camelot* no seu corpus. Cfr. William BLANC, *Le roi Arthur, un mythe contemporain. De Chrétien de Troyes à Kaamelott en passant par les Monty Python*, Paris, Libertalia, 2016. Um estudo de 2013, de Renée WARD, intitulado «The Magic of Medievalism: Teaching Arthuriana with *Camelot*», com objetivos pedagógico-didáticos, está disponível em [https://once-and-future-classroom.org/archives/?page\\_id=794](https://once-and-future-classroom.org/archives/?page_id=794).
5. Robert de BORON, *Merlin*, ed. Gaston PARIS et Jacob ULRICH, Paris, Firmin Didot, 1886.

como o estudo desses usos.<sup>6</sup> Compreendendo as manifestações do medieval em contextos não medievais, o medievalismo constitui uma receção ativa e criativa das obras da Idade Média, de que uma das formas é a produção de ficções neo-medievais no seio das quais se destacam, pela sua grande vitalidade, as ficções neoarturianas muitas das quais participam do género *heroic fantasy*.

Mas como abordar a relação de uma série televisiva neoarturiana com o seu paradigma medieval e, mais precisamente, que instrumentos utilizar para analisar a reconfiguração, no segundo episódio da série *Camelot*, da versão canónica do advento de Artur representada por *Merlin* de Robert de Boron? A comparação entre uma obra textual do século XIII e uma obra fílmica atual, focando a transposição do material diegético de um *media* para outro, lida com uma relação intermedial diacrónica ou extracomposicional.<sup>7</sup> Apesar de não se restringir nem a transformações diacrónicas nem a relações intermediais, a noção de transficcionalidade, forjada por Richard Saint-Gélais,<sup>8</sup> parece-nos constituir um instrumento teórico-metodológico de grande utilidade e operacionalidade para analisar a transposição de um episódio de uma obra do passado por outra obra, neste caso audiovisual. Situada na confluência da teoria da ficção e da narratologia, a transficcionalidade levanta a questão da relação entre ficção e aquelas entidades que funcionam como sua fronteira: narrativa, texto, obra, livro, pois ela designa a capacidade que tem um universo ficcional de adquirir uma existência independente do texto que o instaurou<sup>9</sup> e da narrativa que aí se desenrola, materializando-se noutra ou noutros textos da mesma ou de diversas materialidades, os quais são outras tantas versões desse mundo ficcional.<sup>10</sup> Há transficcionalidade quando o referente de uma ficção é outra ficção. Não é exatamente isto que define uma ficção neoarturiana? Não se pense, no entanto, que a transficcionalidade é uma prática específica dos nossos dias. A transficcionalidade já regia a produção ficcional medieval, nomeadamente a de narrativas arturianas em vários géneros

6. Cfr. Alain CORBELLARI, *Le Moyen Âge à travers les âges*, Neuchâtel, Libreo-Alphil, 2019, p. 8-9; Vincent Ferré, «Médiévalisme» in ed. Emmanuel BOUJU, *Fragments d'un discours théorique*, Nantes, C. Defaut, 2015, pp. 249-265.
7. Cfr. Julio PRIETO, «El concepto de intermedialidad: une reflexión histórico-crítica», *Pasavento*, 5,1, 2017, pp. 7-18.
8. Richard SAINT-GÉLAIS, *Fictions transfuges. La transficcionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.
9. Cfr. Thomas PAVEL, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1986; Lubomir DOLEZEL, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, John Hopkins, 2000.
10. Nenhum texto/narrativa/história esgota o mundo de ficção cuja incompletude e indeterminação são estruturais. Há porções ou zonas diegéticas sobre as quais a narrativa nada diz (por exemplo, mãe adotiva de Artur) e que constituem os seus «possíveis» ou «potenciais» a explorar por outros textos. A transficcionalidade é um caso particular de intertextualidade que focaliza menos a materialidade discursiva (forma narrativa) do que o material diegético (conteúdo da história). Fala-se assim menos de narrativa do que de mundo ou universo.

(romance em verso, romance em prosa, crônica, hagiografia, lai), línguas (latim e línguas vulgares) e *media* (manuscrito e voz) que coexistiam em interação e interdependência.

Saint-Gélais divide as operações transficcionais em duas grandes categorias: as que alteram decisivamente o material diegético como é o caso do *crossover*, das contra-ficções, das versões alternativas; e as que não o alteram (prequelas, sequelas, séries, ciclos) ou não o alteram decisivamente (reinterpretações). Há certamente muitos casos de hibridismo ou de hesitação entre estas categorias (por exemplo, o filme *Excalibur*, com as suas amálgamas de personagens, é uma reinterpretação ou uma nova versão?) e o advérbio «decisivamente» é suscetível de medidas várias. Mas *Camelot* não deixa margem para dúvidas. Trata-se de uma versão alternativa do universo arturiano que opera através da reapropriação contraficcional. Uma das estratégias contraficcionais mais usadas é a inversão de elementos quer semânticos quer sintáticos. No campo da semântica das personagens, por exemplo, Gauvain, que é nos romances medievais o mais mundano cavaleiro da corte, tornou-se um eremita. Mais surpreendente ainda é o caso de Guenièvre, infiel a Leontes/Lancelot, de quem é noiva, com Artur. Posto isto, vejamos brevemente como se apresenta a prova qualificante na versão canónica.

### 3. PREVALÊNCIA DO SIMBÓLICO EM *MERLIN*

A primeira ocorrência do advento de Artur encontra-se em *Merlin*, o primeiro romance em prosa, escrito por Robert de Boron entre 1200 e 1220. Este romance estabelece uma articulação direta entre o episódio do advento e o da conceção de Artur onde, por ação de Merlin, a magia torna possível o encontro erótico de Uterpendragon com Igerne. Merlin viabilizou o adultério mas obrigou Uter a entregar-lhe incondicionalmente o bebé que dele resultou e que ele próprio entrega a uma honrada família da baixa nobreza que desconhece por completo a origem do seu novo membro. Com esta inovação relativamente às versões anteriores de Geoffrey de Monmouth e de Wace, Robert de Boron inseriu a história de Artur no imaginário do filho abandonado, como Moisés ou Édipo, que um dia se descobre órfão, sem família e sem identidade. Sem a instauração da clivagem antropológica fundamental entre *Nature* e *Nourriture*, representada aqui pela disjunção entre família biológica e família adotiva, pai que dá a vida e pai que dá a existência, o episódio do advento, com a sua carga dramática em torno de um rei que ninguém sabe quem é, não teria qualquer sentido (por isso ele não existe em Geoffrey e Wace).

O momento epifânico é aquele em que, sem o menor esforço, Artur, que mais não era então do que o escudeiro do seu suposto irmão Keu, tira da bigorna

pousada sobre a pedra de mármore a espada que ostenta uma inscrição dizendo que quem conseguisse retirá-la seria rei da Bretanha por vontade de Jesus-Cristo. O gesto de retirar a espada desencadeia imediatamente uma dupla crise: crise de identidade subjetiva e crise de legitimidade política. Designado rei da Bretanha, Artur não sabe quem é porque não sabe de quem é filho, ao mesmo tempo que os feudais protestam que um bastardo não pode ser rei. A intervenção do arcebispo é decisiva: Artur é o rei escolhido por Deus e essa escolha basta-se a si mesma. A ideia de que o poder só se legitima de Deus e que, por conseguinte, ser rei não é um privilégio de classe, tem um valor subversivo que desafia frontalmente o *status quo* feudal. Daí a resistência dos barões:

«Lors dist li archevesques une hardie parole : «Signeur, se tout cil dou monde voloient aller contre ceste election et nostre sires tous seus le vausist, si seroit elle. Et je vous mousterrai quel fianche j'ai en Dieu. Alés, Artus, biau frere, remetre l'espee ou vous le presistes.» Et Artus le reporta et le remist voiant tous. Et quant il l'ot remise, si parla li archevesques et dist: « Onques mais plus biele election ne fu faite ne veue. Ore alés, signeur riche houme, et essaiés se vous le porrés oster». Et il si font, mais ains n'i ot nul qui avoir le peust. Et li archevesques lour dist: «Moult est faus ki contre la volenté de Dieu vait». Et il dient: «Sire, nous n'alons pas contre sa volenté, mais il nous est moult estrange chose que uns garchons soit sires de nous». Et li archevesques lour dist que «cil qui l'a esleut le connoist mieus de vous».

O arcebispo defende, contra os barões, o critério transcendente de legitimação do poder que suspende dramaticamente a biopolítica feudal: pouco importa o berço, a genealogia, a linhagem, só importa a vontade de Deus. Por outras palavras, a paternidade transcendente (divina) prevalece sobre a paternidade biológica, o espírito prevalece sobre a substância (sangue e sexo), o céu sobre a terra. E assim, depois de extrair a espada por várias vezes, em datas festivas diferentes, diante dos nobres relutantes, Artur acaba por ser intronizado sem saber quem é o seu pai biológico e, por conseguinte, sem conhecer a sua identidade. É o poder sem o saber. Só mais tarde, no fim do romance, Merlin aparece na corte para informar que Artur é filho de Uterpendragon, reconciliando assim os dois critérios de legitimação do poder, o critério genético da linhagem e o critério simbólico do espírito. Esta intervenção não deixa de tranquilizar os feudais, porque lhes significa que a vontade Deus, longe de ser arbitrária, está em consonância com a ordem social. Mas o facto de o critério do sangue vir retroativamente confirmar o critério do espírito, desativando o seu impacto subversivo (e assim reforçar a união da aristocracia e da Igreja em torno do rei), não invalida um outro facto, que nos parece absolutamente incontornável, e que é este: o acesso de Artur ao

poder legitimou-se apenas na vontade de Deus, independentemente de toda e qualquer filiação genética. Isto significa que a questão política fundamental da legitimidade do poder não se equaciona no plano da imanência vital do parentesco consanguíneo, mas no plano transbiológico do simbólico que rege a forma de vida humana enquanto vida estruturada na e pela linguagem, e a projeta para lá do círculo fechado dos laços de sangue. Trata-se, a bem dizer, de uma questão tão política como antropológica (ou que dá à política um fundamento antropológico).<sup>11</sup> O acesso ao poder determinado por um princípio transcendente (vontade de Deus) e não por um princípio imanente (genético) indica que a autonomia do simbólico pode ser política e socialmente subversiva, porque o seu alcance universal (qualquer um pode ser rei) nivela hierarquias sociais, desativa privilégios de classe e suspende prerrogativas dinásticas e interesses familiares.

#### 4. PREVALÊNCIA DO SIMBÓLICO EM *CAMELOT*

A figura transficcional estruturante de *Camelot* é, como já dissemos, a contraficção. Uma das inversões contraficcionais diz respeito à ordem cronológica entre acesso ao poder e acesso ao saber. Enquanto que na versão medieval, o acesso ao saber só acontece depois da intronização (é o poder sem o saber), na série, Artur fica a saber quem é antes de se submeter à prova qualificante que lhe dá acesso ao trono. É o saber com o poder. Logo após a morte de Uterpendragon (assassinado por Morgana), Merlin (Joseph Fiennes) vai buscar Artur (Jamie Campbell Bower) a casa da sua família adotiva para suceder ao pai. Obviamente tem então de lhe contar quem é, quem são os seus pais biológicos, em que circunstâncias foi concebido. A crise subjetiva é violenta e a relutância não vem aqui dos barões mas do próprio Artur que não quer admitir que a sua família não é afinal a sua família, nem quer deixar a sua vida banal de rapaz despreocupado para assumir a mais alta responsabilidade política.

Esta inversão da ordem cronológica entre acesso ao poder e acesso ao saber determina outras inversões. Uma vez que todos sabem que Artur é filho de Uterpendragon e, como tal, lhe deve suceder, o critério genético de legitimação do poder está já estabelecido antes da prova qualificante. Assim sendo, a função desta já não poderá ser a de instaurar uma crise de identidade e de legitimidade, como

11. Em ensaios sobre a diferença antropológica e o animalismo, Étienne Bimbenet considera que a política é uma prática orientada e regulada pela questão da legitimidade e por aí irreduzível às «políticas animais», nomeadamente as dos primatas, que são políticas assentes na dominação e em formas de cooperação que se baseiam exclusivamente em circuitos simétricos de reciprocidade dentro do círculo consanguíneo. Cfr. Étienne BIMBENET, *L'animal que je ne suis plus*, Paris, Gallimard, 2011; *Le complexe des trois singes. Essai sur l'animalité humaine*, Paris, Seuil, 2017.

acontece na versão canónica. Mas a prova existe e ocupa uma grande parte do segundo episódio. Para que serve então a prova? Na vertente subjetiva, a prova dá confiança a Artur, demonstrando-lhe que possui as qualidades e as competências requeridas para o exercício da função a que está destinado. Na vertente coletiva, a prova implica que o critério biológico de legitimação do poder é insuficiente. Algo mais é necessário, um critério transbiológico deve vir suplementar o critério do sangue. Numa cena situada no castelo de Camelot, Merlin explica a Artur e a Keu que um rei existe antes de mais como uma ideia que mobiliza as pessoas. Daí resulta implicitamente que não basta ser filho de rei para ser rei. Um plano para lá do parentesco de sangue é necessário à legitimação política de Artur. É na dimensão simbólica desse *para lá* que o rei tem existência política como encarnação de um ideia. Quando Artur lhe pergunta de que maneira se pode tornar uma ideia, Merlin responde: *by doing the impossible*. A prova qualificante já releva do impossível em Robert de Boron, onde tirar a espada da pedra é um feito impossível a todo e qualquer homem, exceto ao eleito de Deus. Mas enquanto que o Artur medieval, preocupado apenas em achar uma espada para Keu, realiza a prova sem o menor esforço físico ou mental, o Artur neomedieval tem de passar por uma penosa e exigente prova para conseguir tirar a espada do rochedo em que está cravada. A resistência do jovem, que não se acha capaz de *fazer o impossível*, colide com a insistência que Merlin põe na necessidade imperativa da prova: ninguém mais do que Artur precisa de se submeter à prova e, se não tentar, então não será o seu rei e tudo terá sido em vão. E acrescenta: *believe in yourself*.

Em *Camelot*, a prova qualificante não é um dispositivo de competição, porque ela destina-se unicamente a Artur, filho de Uterpendragon. Não se trata aqui de identificar o rei na massa dos homens, mas de pôr à prova aquele que já foi identificado como rei. A prova não se desenrola no átrio da igreja, como em Robert de Boron, mas numa soberba paisagem natural, axialmente organizada em torno de uma elevada queda de água que escorre energeticamente do alto de uma penedia onde está cravada a espada. Esta não apresenta nenhuma inscrição remetendo para Jesus Cristo. Segundo Merlin, a espada pertence a Marte e diz a lenda que quem conseguir tirá-la será rei da Bretanha. *Camelot* descristianiza e destextualiza o mundo arturiano, inscrevendo o seu episódio central num contexto mitológico e lendário pré-cristão.

A prova consiste na difícil e perigosa escalada de agrestes e escorregadias rochas graníticas sob a pressão da água. Numa primeira fase é utilizado um dispositivo de cordas com o qual Keu içava o irmão até uma plataforma lateral à cascata. Mas a partir daí, Artur empreende solitariamente a escalada. Leontes faz notar a Merlin que estão a expor o rei à morte quando o dever deles é protegê-lo. Merlin não vacila. O risco eminente de queda e de morte é exigido pelo impossível inerente à prova, que se traduz visualmente em planos que realçam o des-

equilíbrio entre um Artur minúsculo e o volume esmagador das pedras. Fazer o impossível é elevar-se de penedo em penedo, contra a força da água, num esforço que manifesta as qualidades físicas, psíquicas e morais que estavam latentes no jovem e que comprovam que ele está à altura da função para a qual nasceu. À medida que ele vai subindo e aproximando-se da espada, aumenta a tensão dos que ficaram em baixo a vê-lo escalar: grandes planos de Merlin, Leontes e Keu. A música acentua a angústia do momento em que Artur, ao tocar na espada, escorrega, mas agarra-se a ela com as duas mãos e fica suspenso sobre o abismo. Mais um esforço e consegue, sempre sob a pressão da cascata, colocar os joelhos num rochedo e adotar uma posição mais confortável para puxar a espada. As primeiras tentativas não resultam. Mas as palavras de Merlin, instando-o a *pushing yourself*, ressoam então na sua mente e é aí que, em vez de puxar a espada, a empurra e ela cede finalmente. Uma expressão de surpresa e de triunfo aparece nos rostos. Mas ao retirar com as duas mãos a espada da pedra, Artur inclina-se para trás, resvala e cai dramaticamente do alto da cascata, ele e a espada.

O instante epifânico de Artur é um ato falhado que marca o ponto crítico em que o herói não se reconhece no seu próprio sucesso que é maior do que ele e o sidera. Neste aspeto, o Artur da série não é diferente do Artur de Robert de Boron, pois ambos são excedidos pelo impossível do feito. O que é diferente na versão contemporânea é que esse ponto crítico não se restringe ao espanto. Fazer o impossível tem aqui uma componente física que faz a personagem escorregar, desequilibrar-se e cair na água, entrando num ciclo simbólico de morte e renascimento. Leontes mergulha imediatamente e traz o rei, inconsciente, para a superfície. Artur é assim um salvo das águas que fica três dias e três noites em coma, ou seja, num estado letárgico liminar entre vida e morte. Ao fim da terceira noite, acorda pronto para ser coroado, sem ter de enfrentar qualquer espécie de resistência coletiva ou subjetiva, nem a sua, nem a dos barões nem a do povo. O filho do rei que se tornou rei pelo seu próprio esforço, goza de total legitimidade. Ele encarna agora uma ideia em que todos acreditam.

O que merece ser sublinhado é a morfologia da prova qualificante. Em vez de um gesto instantâneo, fácil e predestinado, temos aqui uma verdadeira provação em forma de ascensão e queda, seguida de morte e renascimento eufemizados em desativação e reativação das funções cerebrais. Podemos então dizer que a versão contemporânea amplia e aprofunda a dimensão iniciática da prova, estruturando-a como um processo ao longo do qual o herói morre à antiga condição de moço e renasce à nova condição de rei. Pelo contrário, na versão medieval, a prova propriamente dita reduz-se a um gesto de designação sem nomeação – este é o rei, um rei sem identidade –, tendo uma função puramente deíctica. O lado iniciático ou simplesmente difícil, demorado e transformador da passagem é as-

sumido pelos barões, pois são eles que penam mentalmente durante vários meses até conseguirem assimilar que um moço é o rei.

## 5. CONFIGURAÇÕES DO SIMBÓLICO

Tanto na ficção medieval como na ficção neomedieval, o critério simbólico de legitimação do poder, que a prova qualificante materializa, prevalece sobre o critério do sangue. Que este seja estabelecido à partida, ou melhor, antes da prova qualificante, ou depois dela, retroativamente, o certo é que o Sangue é sempre insuficiente face à preeminência do Símbolo. É este que inscreve a atividade política, mormente a questão crucial da legitimidade do poder, numa esfera transbiológica bem mais ampla do que a do círculo dos laços de sangue, regida por valores irredutíveis ao sucesso vital e à dominação. A disjunção entre *Nature* e *Nourriture*, na medida em que instaura laços familiares que não são consanguíneos, coloca a autonomia do simbólico face ao plano das substâncias vitais que irrigam as solidariedades de parentesco: há uma vida para lá da vida. E é nessa vida para lá da vida que se situa a política: no desfazamento e na tensão entre bem comum e bem ou bens de família, entre valores e genes. Por isso, o Sangue nunca é eliminado. Ele está sempre presente, seja *a priori* seja *a posteriori*, combinando-se com o Símbolo para conectar a sua dimensão (tendencialmente) universal aos interesses particulares. A autonomia do simbólico em relação à vida não é total, não pode sê-lo. Pois não é a política a difícil gestão desta não-coincidência entre universal e particular, comunidade e família, público e privado?

A reconfiguração do episódio do advento de Artur em *Camelot* aponta para uma reconceptualização do simbólico. Em *Merlin*, o critério simbólico tem a forma e a significação teológica da transcendência divina. É por vontade de Deus, e unicamente por vontade de Deus, que Artur se torna rei. Como vimos, a sua intronização sustenta-se unicamente neste critério que anula a paternidade biológica e lhe substitui a paternidade puramente espiritual de Deus. Até ao dia em que Merlin vem confirmar que Uterpendragon é o pai de Artur, o rei é um sujeito privado daquela identidade imediata que resulta da consanguinidade e instala o indivíduo numa família e numa cadeia de gerações. Órfão radical, Artur identifica-se integralmente com a sua função política, ou seja, com a missão para a qual foi incumbido por uma instância divina e transcendente. Suspenso no vazio da sua identidade primeira, o lugar de Artur é na esfera universal e abstrata do simbólico, esfera essa que, na sua transcendência divina, é estranha e exterior à vida e às suas substâncias. Tal suspensão é provisória, pois Merlin encarregar-se-á de lhe restituir os seus vínculos de sangue, ou melhor, o saber sobre eles. A identidade é esse saber sobre a sua vida e o seu lugar na vida e é graças a ele que,



na existência de Artur, o Símbolo coexiste com o Sangue, depois de a prova qualificante ter excluído este último critério.

Em *Camelot*, a correlação entre o Símbolo e o Sangue é, como explicamos, bem diferente. A identidade primeira ou primária do herói está assente desde o primeiro episódio. Se, a certo passo da escalada, Artur fica suspenso sobre o abismo, essa suspensão não é comparável à do Artur medieval que, ao retirar a espada, fica metaforicamente suspenso sobre o vazio da sua identidade. O Artur neomedieval fica literalmente suspenso numa posição que roça a morte e lhe dá a ver vertiginosamente o caminho ascensional já percorrido e prestes a chegar ao seu fim. Na sua forma de desporto radical, a prova qualificante mostra que o simbólico de que aqui se trata tem um estatuto diferente do simbólico medieval, o que não é de admirar, pois aquilo a que chamamos épocas ou eras ou períodos são introduzidos por alterações mais ou menos bruscas na configuração do simbólico. Sendo sempre um plano transbiológico, o simbólico em *Camelot* não tem a forma da transcendência divina e não tem em relação à vida coletiva e subjetiva a estranheza ou a exterioridade que tem o simbólico em *Merlin*. É certo que Merlin impõe a sua vontade a Artur, forçando-o a submeter-se à prova qualificante, mas a vontade de Merlin, que implementa um projeto político, não é enigmática como a de Deus nem desafia a ordem social. A irredutibilidade do simbólico às determinações de *Nature* não se traduz em autonomia. Não é preciso substituir pai biológico por pai simbólico nem sequer suplementar aquele por este. O simbólico não passa aqui pela paternidade nem é anterior ou externo a Artur. Não é nada que esteja fora dele, mas que está dentro dele e se manifesta durante a prova qualificante: são as qualidades que o protagonista desconhecia em si mesmo e cuja exteriorização legitima o seu acesso à condição de rei. Por outras palavras, e diferentemente do Artur medieval que é legitimado por instâncias externas – Deus primeiro, Merlin depois – o Artur contemporâneo autolegitima-se. É certo que a prova tem de ser testemunhada por outrém (Merlin, Keu, Leontes e outras personagens) para ter efeito e impacto legitimador. A prova é sempre um espetáculo que reúne uma comunidade em torno de algo que todos viram, testemunharam e ratificaram. Mas a necessária presença do público numa cena de natureza política não invalida o facto de que, num caso, a prova manifesta a vontade de Deus, enquanto que no outro, ela manifesta a (força de) vontade do homem, ou antes, do moço.

Diremos, então, para concluir, que o simbólico é divino e externo no contexto teológico do *Merlin*; humano e interno no contexto contemporâneo de *Camelot*. Em vez de legitimar de fora o ser-rei, o simbólico, vindo do próprio sujeito, (auto) legitima o devir-rei. Na série, o simbólico é menos uma instância que préexiste ao homem e o determina do que o efeito de um processo pelo qual um rapaz cumpre o seu destino, tornando-se rei pela sua própria vontade.

