



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB CENTRO
DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL**

***O CANTAR DE MÍO CID* PERCEBIDO COMO UMA VELADA EXORTAÇÃO À
ASCENSÃO ESTAMENTAL**

LUIS ERNESTO BARRIGA ALFARO

JOÃO PESSOA – PB

2022

**O CANTAR DE MÍO CID PERCEBIDO COMO UMA VELADA EXORTAÇÃO À
ASCENSÃO ESTAMENTAL**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado-Centurión.
Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução.
Linha de pesquisa: Estudos Medievais.

JOÃO PESSOA – PB

2022



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
LUIS ERNESTO BARRIGA ALFARO

Aos vinte e nove dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e dois, às quinze horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “O CANTAR DE MÍO CID PERCEBIDO COMO UMA VELADA EXORTAÇÃO Á ASCENSÃO ESTAMENTAL”, apresentada pelo(a) aluno(a) Luis Ernesto Barriga Alfaro, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento da Prof^a Dr^a Daniela Maria Segabinazi, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Juan Pablo Martín Rodriguez (UFPE) e Luciano José Vianna UPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADO**. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 29 de agosto de 2022.

Parecer:

O mestrando realizou uma defesa de forma adequada, no tempo estimado, de forma coerente e respondendo às solicitações da banca. A banca pediu para realizar uma revisão ortográfica do texto, assim como a leitura de algumas referências que lhe ajudarão na reformulação de alguns dos assuntos que, de acordo com esta, devem ser reformulados.

Prof. Dr. Juan Ignacio Jurado Centurion Lopez
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. Luciano José Vianna
(Examinador)

Prof. Dr. Juan Pablo Martín Rodriguez
(Examinador)

Luis Ernesto Barriga Alfaro
(Mestrando)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A385c Alfaro, Luis Ernesto Barriga.

O Cantar de Mío Cid percebido como uma velada
exortação à ascensão estamental / Luis Ernesto Barriga
Alfaro. - João Pessoa, 2022.

135 f.

Orientação: Juan Ignacio Jurado-Centurión Lopez.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Crítica literária. 2. Cantar de Mío Cid. 3.
Ascensão estamental. 4. Novo medievalismo. I. Lopez,
Juan Ignacio Jurado-Centurión. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82.09(043)

Para minha filha.

AGRADECIMENTOS

A Deus e a sua misericórdia.

A minha família.

A minha esposa Conceição, minha maior incentivadora.

A minha filha Lis, minha vida.

A meu orientador Juan Ignacio, por todo seu apoio e dedicação.

Ao professor Juan Pablo Martín, pelas contribuições e por aceitar nosso convite.

Ao professor Luciano Vianna, pela gentileza em aceitar nosso convite e pelas contribuições.

À coordenação do PPGL.

As minhas amigas Gilbéria e Gisely.

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê.”

Arthur Schopenhauer.

RESUMO

Esta dissertação se situa na área de concentração de Literatura, Cultura e Tradução, na linha de pesquisa dos estudos Clássicos e Medievais. Tem como *corpus* o *Cantar de Mío Cid* e gira em torno à hipótese: o *Cantar De Mío Cid* é apenas uma alegoria à vida de Rodrigo Díaz de Vivar e a todo ao que o seu imaginário cavaleiresco representa? Ou, aliás, contém diluída uma crítica à rigidez estamental castelhana daquele contexto medieval? Este aspeto aparece encoberto habilmente pelo jogral e as suas capacidades discursivas na obra. Nesta reflexão se analisa o contexto histórico e cultural em conjunto com diversos fragmentos da obra que apontam para a nossa interrogante maior anteriormente citada, onde o Cid Campeador e os seus colaboradores são transparecidos como evidências de mobilidade estamental. Neste estudo se observa que, o nosso *corpus* contém crítica à sociedade estamental do seu contexto, encorajou os indivíduos à reflexão, e não deveria ser considerado apenas como uma obra de exaltação do imaginário cavaleiresco através de um herói mitificado. Como referencial teórico, estão principalmente as contribuições de Carlos Blanco Aguinaga (1976); Francisco López Estrada (1983); Jaume Aurell (2006) com o método analítico do *nuevo medievalismo*; Pierre Bourdieu (1996) e a formação das identidades; e Jonathan Culler (1999) com o campo literário, norteiam este estudo.

Palavras-chave: *Cantar de Mío Cid* – ascensão estamental – literatura como crítica– *novo medievalismo*

ABSTRACT

This dissertation is situated in the concentration area of Literature, Culture and Translation, within the research line of Classical and Medieval studies. Its *corpus* is the *Cantar de Mío Cid* and revolves around the hypothesis: is the *Cantar De Mío Cid* only an allegory to the life of Rodrigo Díaz de Vivar and to all that his chivalric imaginary represents? Or do they contain a diluted critique of the Castilian social rigidity of that medieval context? This aspect is skillfully covered up by the jogler and his discursive capacities in the work. In this reflection we analyze the historical and cultural context together with several fragments of the work that point to our major question previously mentioned, where the *Cid Campeador* and his collaborators are shown as evidences of the mobility of the society. In this study, it is observed that the *corpus* contains criticism of the society of its context, encouraged individuals to reflect, and should not be considered only as a work of exaltation of chivalric imagery through a mythified hero. As theoretical reference, one has mainly the contributions of Carlos Blanco Aguinaga (1976); Francisco López Estrada (1983); Jaume Aurell (2006) with the analytical method of *nuevo medievalismo*; Pierre Bourdieu (1996) and the formation of identities; and Jonathan Culler (1999) and the literary field, guide this study.

Keywords: *Cantar de Mío Cid* – statist rise – literature as criticism – new medievalism

RESUMEN

Esta disertación se sitúa en el área de concentración de Literatura, Cultura y Traducción, dentro de la línea investigativa de los estudios Clásicos y Medievales. Tiene como *corpus* el Cantar de Mío Cid y gira entorno a la hipótesis: ¿el Cantar De Mío Cid es solo una alegoría a la vida de Rodrigo Díaz de Vivar y a todo lo que su imaginario caballeresco representa? O, además, ¿contiene diluida una crítica a la rigidez estamental castellana de aquel contexto medieval? Este aspecto aparece encubierto hábilmente por el juglar y sus capacidades discursivas en la obra. En esta reflexión se analiza el contexto histórico y cultural en conjunto con diversos fragmentos de la obra que apuntan para nuestra interrogante mayor anteriormente citada, donde el Cid Campeador y sus colaboradores son vistos como evidencias de movilidad social estamental. En este estudio se observa que, el *corpus* contiene crítica a la sociedad estamental de su contexto, encoraja a los individuos a reflexionar, y no debería ser considerado tan solo como una obra de exaltación del imaginario caballeresco a través de un héroe mitificado. Como referencial teórico, están principalmente las contribuciones de Carlos Blanco Aguinaga (1976); Francisco López Estrada (1983); Jaume Aurell (2006) con el método analítico del nuevo medievalismo; Pierre Bourdieu (1996) y la teoría de la formación de las identidades; y Jonathan Culler (1999) con la teoría del campo literario, nortean este estudio.

Palabras clave: *Cantar de Mío Cid* – ascensión estamental – literatura como crítica – *nuevo medievalismo*

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	13
1 DELINEAMENTO TEÓRICO.....	22
1.1 O <i>nuevo medievalismo</i> . Perspectiva multifocal sobre o texto medieval.....	22
1.1.1 Noção de <i>presentismo</i> e <i>preterismo</i>	28
1.2 A identificação do sujeito na obra literária. O exemplo como estratégia.....	30
1.3 O campo literário. Analisar a obra desde seu próprio contexto.....	33
2 ACERCA DO <i>CANTAR DE MÍO CID</i>	37
2.1 O pergaminho manuscrito.....	37
2.2 Argumento e personagens.....	38
2.3 O Cid literário e histórico.....	42
2.4 Referente à autoria.....	44
3 ANTECEDENTES DO <i>CANTAR DE MÍO CID</i>	47
3.1 Reconquista.....	47
3.2 Feudalismo.....	50
3.2.1 Repovoadores fronteiriços.....	54
3.2.2 Da liberdade à dependência.....	56
3.3 Castilla, oásis no espaço-tempo medieval.....	58
3.3.1 <i>Fuero</i> de Castrojeríz.....	62
3.3.2 Um novo tipo de cavalaria.....	64
3.3.3 Nobres relações aristocráticas.....	67
4 A ÉPICA CASTELHANA.....	76
4.1 Breve reflexão.....	76
4.2 Origens da épica castelhana.....	78
4.3 Oralidade e registro na épica castelhana inicial.....	80
4.4 Versificar para não esquecer.....	82
4.5 Significar, para valorar.....	85
4.6 Percurso da épica castelhana.....	88

4.7 Influências e identidade na épica castelhana.....	91
4.8 O <i>Cantar de Mio Cid</i> , herói da épica inicial castelhana.....	96
5 UMA VELADA EXORTAÇÃO À ASCENSÃO ESTAMENTAL.....	100
5.1 Sobre a análise.....	100
5.2 As canções de gesta, veículos propagandísticos.....	103
5.3 Função social do <i>mester de juglaría</i>	105
5.3.1 Os jograis de gesta.....	111
5.4 A construção social do herói mítico.....	112
5.4.1 A construção social do mito.....	113
5.4.2 A mitificação social do herói.....	115
5.5 Uma propaganda velada.....	117
5.5.1 Análise e crítica da obra.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	135

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Será que o *Cantar de Mío Cid* em aproximadamente um milênio de existência já foi interpretado desde todas suas possíveis perspectivas? Esta canção de gesta considerada no seu contexto como relato de um passado próximo e posteriormente como crônica medieval, permanece vigente como obra literária dentro do gênero épico medieval. Faz parte do repertório de obras canônicas da literatura espanhola e universal, serve como leitura prazenteira ou como objeto de estudo para a comunidade acadêmica, e conta com um amplo repertório de trabalhos acadêmicos inspirados no universo deste texto medieval.

Apesar de ser quase milenar, o *Cantar de Mío Cid* é leitura atual e solicitada com relativa frequência a estudantes de literatura espanhola, porque, além do seu valor como manifestação poética, o pergaminho manuscrito que contém seu relato é a única evidência tangível da manifestação épica inicial em língua castelhana na Península Ibérica, daí a sua contemporânea importância.

Os leitores aventuram-se nas páginas desta obra que contém assuntos próprios do imaginário cavaleiresco, e encontram também outros assuntos relativamente complexos que geralmente passam despercebidos. Na leitura das edições antigas do manuscrito, também se encontra complexidade lexicográfica por estarem seus versos escritos em castelhano medieval. Contudo, a tradução e a aproximação da obra com o leitor contemporâneo permitem um melhor acesso a este documento. As percepções da supracitada canção de gesta desde diferentes enfoques acadêmicos contribuem para encontrar novos significados que estão diluídos entre seus versos.

Se deve entender que o *Cantar de Mío Cid* é só uma alegoria à vida de Rodrigo Díaz de Vivar e a todo ao que seu imaginário cavaleiresco representa? Em uma leitura no primeiro nível de profundidade, se identifica esse aspecto da obra com relativa facilidade. Entretanto, em um nível maior de aprofundamento, se pode inferir que a obra contém diluída uma crítica à rigidez da sociedade estamental castelhana daquele contexto, desde onde se relatam os acontecimentos pretéritos? Aparentemente, este aspecto se encontra encoberto habilmente pelo jogral e suas capacidades discursivas, naquele relato épico sobre o Cid Campeador.

Desse modo, foi necessária uma revisão do *corpus* objeto desta reflexão com maior critério. A versão selecionada para a análise provém da versão modernizada do *Cantar de Mío Cid*, da edição de Timoteo Riaño Rodríguez y M^a Del Carmen Gutiérrez Aja, *Cantar de Mío Cid III (Texto modernizado)*. Assim, nas suas entranhas textuais, se busca onde poderia estar

sugerido ou de maneira literal, evidências que confirmem a nossa hipótese. Seria possível que, a aludida canção de gesta queria indicar para seus contemporâneos que era possível ascender na rígida sociedade estamental castelhana feudal, através da luta armada? Será que esta canção de gesta contém crítica à sociedade estamental do seu contexto e encorajou os indivíduos à reflexão? Ou apenas é uma obra de exaltação do imaginário cavaleiresco através de um herói mitificado?

O dilema reside na leitura feita nos primeiros níveis de complexidade, sem chegar a considerar de maneira holística seu contexto social e sua recepção como um todo integrado, que é acessível através de um enfoque multidisciplinar que permita decifrar outros significados nesta obra épica.

Nesta canção de gesta existem diversos fragmentos onde se evidenciam algumas das estratégias discursivas utilizadas pelo jogral, que apontam para nossa interrogante maior anteriormente supracitada, onde não apenas este herói e seus colaboradores são apresentados como objetos de admiração, porém, transparecidos como evidências de mobilidade estamental através da ascensão social no rígido sistema feudal.

Se nota que além de transmitir inconformidade contra os altos nobres em alguns dos versos deste poema épico, a figura do Cid gradativamente é exaltada crescendo em honra e riquezas simultaneamente com todos seus colaboradores desde seu desterro, o perdão real, até a recuperação da sua honra no final desta epopeia que provoca empatia entre o público e o mencionado personagem principal.

Esta reflexão tem por objetivo geral, evidenciar a transversalidade entre literatura e sociedade através da análise das funções que os cantares de gesta desempenharam na Europa medieval e suas contribuições como resposta às necessidades sociais do seu contexto.

Em específico, nosso objetivo foi revisar a interpretação tradicional do *Cantar de Mío Cid*, percebida principalmente como obra de exaltação dos valores do imaginário cavaleiresco associada à figura de Rodrigo Díaz de Vivar como mitificado herói, e focar no que ela tem no âmago, uma crítica contra o contexto social estamental desde onde se relatam os acontecimentos do Cid, através da análise do contexto sociocultural e os versos da supracitada obra nos seguintes capítulos.

Como objetivos secundários está evidenciar como esta obra serviu de propaganda para promover desde a ficção narrativa, mobilidade social estamental. Tanto para aqueles considerados da baixa nobreza como para aqueles dos setores mais baixos, por meio das atividades bélicas. Também, evidenciar como esta obra é um chamado à reflexão do público do seu contexto para as relações de poder da alta nobreza aristocrática da sua época.

A metodologia aplicada na realização do presente estudo tem em seu delineamento uma abordagem bibliográfica, uma vez que visa buscar referências teóricas a respeito do assunto em questão, que serviram de sustento teórico e nos ajudaram a encontrar resposta à problemática desta reflexão. O estudo em pauta se situa na área de concentração de Literatura, Cultura e Tradução, dentro da linha de pesquisa dos estudos Clássicos e Medievais, com enfoque interdisciplinar. Por essa razão, nosso trabalho é permeado de conteúdos culturais-históricos-sociais e não apenas literários.

Tendo em vista que a presente pesquisa aborda questões históricas, sociais e culturais inerentes ao contexto do nosso *corpus* de estudo, como referencial teórico, se consideraram as contribuições de acadêmicos como, Hilário Franco Júnior (2001); Jaume Aurell (2016); Jonathan Culler (1999); Pierre Bourdieu (1996); Roland Barthes (2001); Hayden White (1994) e Paul Zumthor (1993).

Do ponto de vista teórico específico, esta reflexão sustenta-se, principalmente, nas contribuições do *nuevo medievalismo*, através da sua abordagem multidisciplinar sobre os textos medievais que permite encontrar novos significados através do delicado equilíbrio entre o *preteritismo* e o *presentismo* expostos através de Jaume Aurell.

Do ponto de vista teórico abrangente, esta reflexão sustenta-se nas contribuições de Hayden White, uma vez que aborda o aspecto do documento histórico como artefato literário. Pierre Bourdieu, desde a teoria do campo literário, para evidenciar como a expressão poética consegue regular e transformar seu contexto do qual ela procede segundo suas próprias necessidades lucrativas, criando assim uma via em sentido duplo entre texto e contexto. Jonathan Culler, com a teoria das identidades, sobre como o grupo se identifica com o que lê e cria sua identidade como coletivo. Hilário Franco Júnior, com o enfoque da utopia da igualdade jurídica, ajuda a entender o processo de mitificação heroica em Rodrigo Díaz de Vivar. Do mesmo modo, Roland Barthes, com os estudos sobre omissão histórica em favor da configuração do herói, evidencia o processo de reconfiguração literária no Cid Campeador. E Paul Zumthor, desde suas contribuições sobre a *performance* do artista, – neste caso específico, dos jograis de gesta que interpretavam o relato do Cid Campeador – facilita o entendimento do processo de recepção da obra entre a interpretação do artista, e os espectadores dentro de seu contexto de representação.

Esta dissertação contém cinco capítulos que se desdobram em vários pontos. No capítulo I, *Delineamento teórico*, se encontra uma breve abordagem às principais contribuições dos teóricos e críticos supracitados que constituem o sustento teórico desta reflexão. Se aborda este capítulo desde uma postura comunicativa e analítica sobre suas contribuições orientadas

para os estudos literários medievais, e como elas se aproximam com nosso *corpus* de estudo. Como a obra estudada é um artefato textual medieval, se evitam abordagens anacrônicas que imponham rigorosos parâmetros projetados desde o atual momento. As reflexões contidas neste capítulo, surgem da licença que permite ver nosso *corpus* também como um artefato histórico; partindo da visão de Américo Castro (2004, p. 347), que considera o *Cantar de Mío Cid* como uma “crônica novelada”; se permite assim, incorporar as contribuições do *nuevo medievalismo*. Para Rico e Deyermond (1980, p. 90); o *Cantar de Mío Cid* possui temática e estrutura integrada, evidenciando a existência de intencional elaboração na sua composição. Por esse motivo, as contribuições dos teóricos e críticos literários estão contidas neste capítulo, mostrando com teoria e método crítico, possíveis aplicações no nosso *corpus* dentro de suas limitações de aplicação por ser um texto medieval.

No capítulo II, *Acerca do Cantar de Mío Cid*, de modo geral, se trata principalmente das questões intrínsecas a referida canção de gesta a modo de apresentação do *corpus* literário escolhido para esta dissertação. Se abordam assuntos relacionados com o enredo, os personagens, o personagem principal, Cid Campeador, nas versões histórica e literária. Também se menciona sobre a autoria e seus possíveis autores e demais assunto que envolvem a referida canção de gesta.

No subcapítulo, *O pergaminho manuscrito*, se menciona principalmente o percurso que trilhou o referido documento do Cid, desde que foi extraído de Burgos para receber sua primeira publicação, até sua atual localização na Biblioteca Nacional de Espanha. Se mencionam alguns assuntos estruturais, sobre os versos e as folhas faltantes.

No subcapítulo, *Argumento e personagens*, se menciona brevemente a recomposição sugerida por Menéndez Pidal para reconstruir o que seriam os versos iniciais da primeira folha perdida e sua informação contida. Se comenta sobre a trama da história dividida também proposta por Menéndez Pidal, em três partes que compartilhem afinidade temática. Os personagens e alguns versos onde eles aparecem também são apresentados.

No subcapítulo, *O Cid literário e histórico*, se aborda de maneira sucinta sobre a relação entre o Cid Campeador histórico Rodrigo Díaz de Vivar, e sua idealização poética, o Cid Campeador do *Cantar de Mío Cid*. Sobre a fusão entre historicidade e verossimilhança histórica que a obra possui.

No subcapítulo, *Referente à autoria*, se aborda a discussão sobre a autoria da referida canção de gesta. Se sugere um possível percurso que a canção do Cid pode ter trilhado desde sua origem, seu desenvolvimento através das constantes representações dos jograis até chegar

a ser fixada em pergaminho. Se reflexiona também sobre quais seriam as possíveis intenções que o autor ou autores tiveram para compor a mencionada obra.

No capítulo III, *Antecedentes do Cantar de Mío Cid*, foram desenvolvidos assuntos relacionados com o contexto histórico-político-social do *Cantar de Mío Cid*, com o objetivo de entender, a partir do “olhar poliédrico” proposto pelo *nuevo medievalismo*, como esta canção de gesta encontrou no território da Península Ibérica, um lugar fértil para sua composição e reverberação através do tempo até nossos dias. A proximidade entre a historiografia e a ficção literária no *Cid Campeador*, requereu revisar os antecedentes históricos que permitiram o surgimento do *Cantar de Mío Cid*, apesar do objetivo desta reflexão ser estritamente literário.

No subcapítulo *Reconquista*, se busca identificar alguns aspectos que permitiram a reconfiguração do território da Península Ibérica por motivos, principalmente, de ordem político-religioso. Para início do século VIII e por quase oitocentos anos, povoados muçulmanos ocuparam e coexistiram conjuntamente com cristãos numa convivência de tolerância, e que de maneira paulatina esta coexistência declinou no que se conhece atualmente como o período da Reconquista. Essa situação permitiu a consolidação de pequenos condados e alguns destes conseguiram consolidar-se em reinados que tiveram como principal objetivo, a defesa das suas fronteiras.

No subcapítulo *Feudalismo*, se busca entender por que a Península Ibérica teve um sistema feudo-vassálico diferente do restante europeu da sua contemporaneidade. Esta estratégia reflexiva ajudou a entender a popularização das canções de gesta na região de Castilla, que se caracterizou por ser um território em diferentes momentos de maturação do processo feudal; contar com um considerável contingente de força bélica; ter possuído um sistema social diferente entre nobres, cavaleiros vilões e plebeus, entre outros motivos.

No subcapítulo *Repovoadores fronteiriços*, se revisam alguns aspectos relacionados com o repovoamento de uma das fronteiras do reinado de León, especificamente na região de Castilla, por ter existido uma relação direta entre os repovoadores fronteiriços e o surgimento de um novo tipo de cavalaria. Esses indivíduos, também chamados de homens das vilas, eram homens livres naquele território e foram aderidos para o sistema feudal em favor de defender o território a câmbio de concessões legais, o que propiciou o surgimento dos cavaleiros vilões e o aumento da força de batalha em favor do expansionismo e da consolidação do território cristão.

Em *Da liberdade à dependência*, se aborda a situação atípica de alguns moradores da Península Ibérica nos territórios que não eram nem muçulmanos nem cristãos que com o passar do tempo, foram perdendo gradativamente a condição de liberdade em rumo à dependência, na

medida que o sistema feudo-vassálico consolidava-se nas suas regiões. A região fronteiriça do reinado de León, o condado de Castilla, esteve exposto a ataques expansionistas estrangeiros, e foi nesse lugar onde estes homens de condição livre, aceitaram perder essa condição, em favor de proteção num espaço-tempo onde a violência expansionista dos guerreiros era o cotidiano. Essa perda paulatina de liberdade junto com a perda das suas terras em favor do sistema feudal, serviu para a consolidação dos condados e futuros reinados, em especial nas regiões fronteiriças. Nesse lugar a diferença do resto do reinado de León, esses homens que trabalhavam a terra não sofreram de tantos abusos por parte dos seus novos senhores vassallos do rei, porque estes nobres precisavam deles economicamente, para poder manter resistência contra os domínios dos territórios maiores aos que pertenciam.

No tópico *Castilla, oásis no espaço-tempo medieval*, se menciona como esta região fronteiriça do reino de León surgiu como um oásis para o recrutamento de um grande contingente armado, necessário para a defesa das fronteiras contra a expansão territorial dos povos estrangeiros, após uma série de estratégias sociopolíticas que permitiram o surgimento de uma nova ordem de cavalaria. Essa situação ajudou a ganhar autonomia com relação ao reinado de León, após a unificação dos seus condados até sua posterior configuração como reinado.

No *Fuero de Castrojeriz*, se analisa como foi utilizada uma estratégia jurídica no território de Castilla, para proteger as inseguras fronteiras do reinado de León dos ataques estrangeiros e consolidar o seu expansionismo. Estratégia que consistiu em oferecer uma série de benefícios legais, desde a supressão de impostos até o reconhecimento como cavaleiros às pessoas de origens não nobres, que resultou no surgimento dos cavaleiros vilões.

Em *Um novo tipo de cavalaria*, se trata com maior detalhe dos cavaleiros vilões. Se explica como surgiram, quem foram eles, e qual foi a sua importância, dado que não receberam, nem na historiografia nem no espaço literário, a mesma ênfase outorgada à nobreza cavaleiresca da alta aristocracia.

E em *Nobres relações*, se trata da rivalidade que existia entre altos nobres e aqueles que não possuíam “sangue real”; e que em conjunto, configuravam a força armada do reino. Essa situação foi exposta no *Cantar de Mio Cid* e é uma das forças motrizes da obra, expondo a inversão dos valores da nobreza cavaleiresca, em um tempo onde houve mudanças, onde os verdadeiros agentes de câmbios sociais foram aqueles que participavam ativa e efetivamente com a força do braço a golpe de espada, e não apenas desde um patamar de conforto nobiliárquico.

No capítulo VI, *A Épica Castelhana*, se abordam assuntos relacionados com a épica castelhana, não apenas por ser o gênero literário que o *Cantar de Mío Cid* faz parte, senão porque as canções de gesta cumpriram funções específicas nas sociedades onde surgiram, enunciando ideologias e propagandas de viés político e religioso, reforçadoras do seu sistema contemporâneo, em favor do círculo detentor do poder.

A épica teve um forte vínculo com o sistema feudal, com a cultura local e com os modos e maneiras dos indivíduos do seu contexto. Inicialmente, se realizou uma análise sobre as diferentes nomenclaturas outorgadas à expressão poética, os temas desenvolvidos, os artistas que costumavam representar essas obras épicas e sobre o termo Literatura.

Em *Origens da épica castelhana*, se trata sobre a insuficiência de registros escritos deste período, e como aquilo veio ecoar negativamente na atualidade. Por conta desta ausência de artefatos históricos-literários para embasar os estudos, as pesquisas continuam sujeitas às afinidades e hipóteses dos mais representativos acadêmicos.

Em *Oralidade e registro na épica castelhana inicial*, se dá ênfase em três momentos que a épica castelhana percorreu, o momento de exclusiva oralidade, da utilização do texto escrito apenas como uma ajuda nas lacunas da memória e o momento exclusivo das letras escritas.

Em *Versificar, para não esquecer*, se revisa as estratégias, como a mnemotécnica, que o jogral tinha à sua disposição para a enunciação de sua arte em versos. Adicionalmente, se observa como o jogral durante sua *performance*, contava com dois momentos definidos para atuar com maior ou menor liberdade na improvisação do seu relato.

Em *Significar para valorar*, se trata sobre a relação temporal entre a obra e público, quanto mais próximo o passado para eles, mais vivo e significativo ele tornava-se. Essa aproximação com o passado, exigia um cuidado maior com relação à composição do relato épico. Também se nota que, quanto mais próximos estavam os heróis com o público, maior era a recepção do relato épico, evidenciando um nexos empático entre um passado ainda significante, com o presente.

Em *Percurso da épica castelhana*, se revisa o caminho trilhado pela épica castelhana. Se considera a existência de três ciclos: Dos condes de Castilla; do Cid; e o francês. Sem esquecer os períodos de exclusiva oralidade, de semiescrita e o último período, conhecido como verdadeiramente literário.

Em *Influências e identidade*, se discute a originalidade da épica castelhana. Se revisa a ideia de ausência ou insignificância, da épica estrangeira sobre a épica castelhana.

Em *O Cantar de Mío Cid, herói da épica inicial castelhana*, se analisa como esta mencionada obra é o único representante e prova da existência de uma épica inicial castelhana. A própria existência de esta canção de gesta como documento tangível, se configura como um herói salvador da coletividade épica perdida. Documento que prova que existiu uma épica espanhola e não foram invenções de apaixonados acadêmicos.

No capítulo V, *Uma velada exortação à ascensão estamental*, se encontra a análise principal desta reflexão.

No subcapítulo, *Sobre a análise*, se retomam os assuntos que constituem as contribuições teóricas nesta dissertação, visando articular o método do *nuevo medievalismo*, a noção de campo literário e a teoria das identidades, de maneira implícita no *Cantar de Mío Cid* para encontrar respostas as questões levantadas sobre esta obra.

No subcapítulo, *As canções de gesta, veículos propagandísticos*, se busca evidenciar o caráter reforçador da épica com relação aos valores feudais e católicos no seu contexto. Se analisam também assuntos relacionados com o ideal cavaleiresco, o caráter popular das canções de gesta, a intervenção de Alfonso X para doutrinar os cavaleiros nos assuntos bélicos, principalmente.

No subcapítulo, *Função social do mester de juglaría*, se abordam assuntos relacionados à capacidade compositora ou representativa dos membros da *juglaría*. Se discute sobre a dicotomia que procura distanciar os ofícios da *juglaría* e *clerecía*, desconsiderando a possibilidade de intercâmbios culturais entre ambos representantes. Se menciona sobre a capacidade mnemotécnica do jogral e sobre o possível uso de guias a modo de roteiro para executar sua *performance*.

Em *Os jograis de gesta*, se menciona brevemente sobre um tipo de jogral considerado especialista nos relatos épicos. Se comenta sobre sua participação tanto passiva, executando seus memorizados relatos, quanto ativa, participando dos confrontos bélicos, dentro do próprio campo de batalha, onde, a modo de correspondentes de guerra, noticiavam os eventos de maneira direta.

No subcapítulo *A construção social do herói mítico*, se menciona como se efetuou a análise do mitificado herói Rodrigo Díaz de Vivar a partir das teorias propostas por Roland Barthes e Hilário Franco Jr.

Em *A construção social do mito*, a partir da teoria elaborada por Roland Barthes, se menciona que o mito responde a uma necessidade coletiva. O mito é a projeção que a sociedade efetua sobre um determinado objeto. Se aborda o método de mitificação de Rodrigo Díaz de

Vivar, realizado através de um processo de omissão de partes do seu passado, para projetar uma idealização deste personagem em favor de uma necessidade social.

Em *A mitificação social do herói*, se menciona através da teoria desenvolvida por Hilario Franco Jr. sobre as utopias medievais, em específico, a utopia da igualdade jurídica. Se explica como o herói, que se caracteriza por ser a projeção de um sujeito sobre sua sociedade, efetua o percurso de mitificação como resposta a uma necessidade social. Se procura evidenciar o porquê da existência de mais de uma versão de um determinado personagem.

No subcapítulo, *Uma propaganda velada*, se mostra como o *Cantar de Mio Cid* foi veiculado para fazer exaltação dos baixos nobres, mostrando que os altos nobres pertencem a uma classe que já está em decadência, e que os verdadeiros artífices das mudanças se encontram fora do círculo aristocrático. Através das estratégias discursivas, o humor e demais técnicas, aquela mencionada reivindicação, não aparece evidente ou de maneira textual na obra.

No subcapítulo *Análise e crítica da obra* se aborda a canção de gesta do Cid em busca dos argumentos que demonstram através dos medievalistas selecionados, a hipótese levantada nesta dissertação. Dentro dos principais pontos apresentados, se encontram as contribuições de Américo Castro, López Estrada, Blanco Aguinaga e Sanchez Albornoz, dispostos em diálogo dentro de uma temática comum em favor da análise da hipótese de esta dissertação.

– CAPÍTULO I – DELINEAMENTO TEÓRICO

1.1 O *nuevo medievalismo*. Perspectiva multifocal sobre o texto medieval

Abordar o conceito do *nuevo medievalismo* exige mencionar brevemente a trajetória historiográfica. A busca pela recuperação exata, racional e objetiva do medieval, praticada pelos historicistas do século XVIII até o surgimento da tendência *pós-modernista* foi revisada.

Influenciados pelo iluminismo – e sua valorização da razão –, e o positivismo – e sua predileção pela ciência –, os historicistas se caracterizavam por abordar assuntos tradicionais, eram prudentes nas suas pesquisas e estavam constantemente preocupados na veracidade das fontes.

Essa postura foi reconsiderada a partir da primeira metade do século XIX, pela influência das diversas correntes intelectuais que se articulavam desde seus saberes e procuravam novos significados nas intencionalidades, ideologias e estruturas dos documentos medievais. “Medievalistas como Johan Huizinga, Marc Bloch, Georges Duby ou Jacques Le Goff, contribuíram decisivamente a renovar a metodologia utilizada pelos historiadores para construir seus textos”, menciona Aurell (2006, p. 810, tradução do autor)¹ em reconhecimento do valor acadêmico dos referidos medievalistas.

No campo específico da historiografia, a Escola dos *anales* fundada por Marc Bloch e Lucien Febvre nos anos trinta do passado século, revisaram a tendência conservadora da abordagem historicista, analisando os diversos aspectos da expressão humana ligada à análise das estruturas, apresentando novos e substanciais elementos para o melhor conhecimento das sociedades. Foi uma renovação da visão historiográfica anterior.

Com as tendências multidisciplinares *pós-modernistas* na década dos anos setenta do século passado, a referida clássica maneira de abordar os estudos historiográficos medievais e os estudos historiográficos gestados nos períodos do primeiro e segundo modernismo, passaram por um processo de reconciliação e reaproveitamento a partir de uma perspectiva que considera válida toda informação desde que não seja falsa ou manipulada. Uma renovação da renovação.

Nos últimos cinquenta anos, com um enfoque *pós-modernista*, o *nuevo medievalismo* surgiu como um método multidisciplinar, entendido figurativamente como “um olhar

¹ No original: “Medievalistas como Johan Huizinga, Marc Bloch, Georges Duby o Jacques Le Goff, han contribuido decisivamente a renovar el utillaje metodológico con el que los historiadores construyen sus textos”

poliédrico²” (LÓPEZ, 2002, p. 201) projetado sobre um determinado objeto em análises.

Assim, esse novo olhar, através da análise crítica mais rigorosa, nos pode ajudar a traçar um novo retrato dessa época que considere tanto o dito como o não dito. O silêncio assim como as omissões e demais estratégias retóricas empregadas podem ser agora de grande ajuda para redimir essa desastrosa imagem que sobre o medievo ainda temos hoje em dia em alguns âmbitos. (LÓPEZ, 2020, p. 202)

A licença poética supracitada, exemplifica cabalmente a aplicação das contribuições das diversas abordagens disciplinares sobre os textos medievais, agora vistos também como artefatos literários (WHITE, 1978) e não apenas elementos de valor histórico. Ambos textos, os tidos como históricos, como os considerados hoje literários, se servem da discursividade para expressar seus conteúdos.

As crônicas são analisadas agora como uma realidade coerente em si mesma, tanto histórica como literária, que precisa de umas condições específicas para sua compreensão e que, portanto, não podem ser analisadas embasando-se exclusivamente na nossa rígida mentalidade racional. (AURELL, 2006, p. 810, tradução do autor)³

Efetuar a reinterpretação honesta do passado (AURELL, 2016), através da mensagem contida num documento, exige entender que apenas, se pode aproximar e não recuperar o passado como foi configurado no seu próprio contexto de elaboração. O pesquisador está orientado inconscientemente a influenciar aquele documento, com o próprio referencial de mundo, porém, a mensagem do passado não deve ser submetida a estritos parâmetros do presente.

O enfoque pós-modernista com seus postulados multidisciplinares, de revalidação do antes indesejado ou marginalizado dentro dos estudos medievais,

revolucionou a maneira de ver o texto histórico, considerando-o também um artefato literário, uma vez que ambos se servem da discursividade na sua composição argumentativa.

A visão poliédrica, postulada pelo *nuevo medievalismo*, nos ajuda a viajar no tempo com o auxílio de outras disciplinas como a história, a sociologia ou a paleografia, entre outras, e é na junção desses saberes que as ricas manifestações literárias ganham novas interpretações, com a sua equilibrada dose de *preterismo* e de *presentismo*. (LÓPEZ, 2020, p. 202)

² Figura retórica utilizada pelo referido autor para exemplificar a observação realizada sobre um objeto desde diferentes perspectivas.

³ No original: “*Las crónicas son analizadas ahora como una realidad coherente en sí misma, tanto histórica como literaria, que precisa de unas condiciones específicas para su comprensión y que, por tanto, no pueden ser analizadas basándose exclusivamente en nuestra rígida mentalidad racional*”.

O método analítico proposto pelo *nuevo medievalismo* não procura ver inutilidade nas significativas conquistas dos estudos historiográficos anteriores, pelo contrário, as utiliza e adicionalmente, incorpora contribuições das diversas áreas do conhecimento e as aplica sobre um objeto a ser analisado, enriquecendo a experiência de análise e ampliando potencialmente as informações suscetíveis a serem obtidas.

O silêncio e as omissões históricas e literárias, nos documentos medievais, possuem informações implícitas ou tácitas. O referido método analítico, possibilita a obtenção máxima de valiosas informações, porque não desqualifica qualquer dado explícito ou implícito, e o resgata como susceptível a ser aproveitado.

O método citado, propõe a análise dos documentos medievais desde um ponto de vista equilibrado. Nem desde uma perspectiva exageradamente *presentista*, nem *preterista* (AURELL, 2006). A análise desses documentos textuais, deve ser efetuada através de parâmetros apropriados. “Parto da certeza que, da maneira como surgiram os novos enunciados teóricos, é preciso uma aproximação com a historiografia medieval através de uma adequada combinação interdisciplinar entre a história e a crítica literária”, menciona Aurell (2006, p. 811, tradução do autor)⁴.

Se procura desenvolver um caminho paralelo com o método exposto, porém, orientado para os estudos literários. Desde a postura do *nuevo medievalismo*, é possível a investigação do documento histórico que é simultaneamente um artefato literário.

O texto literário medieval, é susceptível de ser analisado através de um equilíbrio entre Sociologia, historiografia, crítica literária e outras áreas das ciências humanas, desde que se reconheça a importância da multidisciplinaridade acadêmica proposta como método analítico sem incorrer em grosseiros erros anacrônicos. “Interessa tanto o real quanto o imaginário, o verídico como o ficcional, o expressado como o silenciado, porque o embasamento ou instabilidade do conhecimento histórico melhoram consideravelmente”, menciona Aurell (2006, p. 813, tradução do autor)⁵.

Que se pode saber e disser sobre o passado? Ele já está perdido ou podemos recuperá-lo? A interrogante lembra a procura contemporânea da ciência genética por ressuscitar o elefante pré-histórico conhecido como “mamute”, através da técnica de clonagem. Ainda que, já tenham conseguido extrair o DNA dos fósseis encontrados, à disposição está apenas, o

⁴ No original: “Parto de la convicción de que, tal como han sugerido los nuevos planteamientos teóricos, es preciso un acercamiento a la historiografía medieval a través de una adecuada combinación interdisciplinar entre la historia y la crítica literaria”.

⁵ No original: “Interesa tanto lo real como lo imaginario, lo verídico como lo ficcional, lo expresado como lo silenciado, por lo que la opacidad y la inestabilidad del conocimiento histórico aumentan considerablemente”.

elefante moderno para servir como suporte genético. Dessa maneira, o elemento ressuscitado será uma lembrança do que foi aquele animal pré-histórico, aportando novas informações que não devem ser descartadas, e muitos outros benefícios desde que, haja consciência que aquilo é um instrumento para o conhecimento e não um fim em si mesmo. “A crença acerca de uma aproximação racional e objetiva com o passado permite-nos recuperar o significado autêntico do passado, foi colocada severamente em dúvida a partir dos anos setenta”, menciona Aurell (2006, p. 811, tradução do autor)⁶.

Analisar o passado desde una postura racional e lógica, não estava dando maiores avanços. “A ideia da prática histórica está sendo transformada progressivamente: segundo as novas tendências, o historiador não é capaz de reconstruir o passado, apenas de voltar a fazê-lo presente (representá-lo)”, explica Aurell (2006, p. 811, tradução do autor)⁷.

Com o surgimento do *nuevo medievalismo*, o objeto de análise tradicionalmente considerado documento, passa a ser visto como um elemento textual, e como todo texto, possui cargas ideológicas motivadas pelas intencionalidades, contendo suas próprias verdades. É assim como o enfoque multidisciplinar do método citado, opera sobre o objeto a ser analisado através de diferentes óticas, visto não apenas como documento, mas como um artefato possuidor de informações.

Entre as tendências que se concentraram neste primeiro pós-modernismo, é oportuno destacar o pós-estruturalismo *foucaultiano*, o *desconstruccionismo derrideano*, a nova hermenêutica de Paul Ricoeur e Michel de Certeau, o formalismo historicista de Hayden White e todas as derivações associadas ao giro linguístico, sistematizadas por Richard Rorty. (AURELL, 2006, p. 811, tradução do autor)⁸

O *nuevo medievalismo* analisa também os discursos e não apenas os fatos. É por esse motivo que fazer uso da multidisciplinaridade não é moda ou acaso, mas porque se entende o texto como um agente polifônico, onde, para obter uma adequada interpretação dos seus enunciados é necessário fazer uso de todas as ferramentas disponíveis para decodificar seus significados.

No momento, tratar de historiografia e de literatura como disciplinas desconexas,

⁶ No original: “La creencia de que un acercamiento racional y objetivo al pasado nos permite recobrar el significado auténtico del pasado fue puesta severamente en duda a partir de los años setenta”.

⁷ No original: “La idea de la práctica de la historia está siendo transformada progresivamente: según las nuevas tendencias, el historiador no es capaz de reconstruir el pasado sino simplemente de volverlo a hacer presente (representarlo)”.

⁸ No original: “Entre las tendencias que convergieron en este primer postmodernismo cabría destacar el postestructuralismo foucaultiano, el desconstruccionismo derrideano, la nueva hermenéutica de Paul Ricoeur y Michel de Certeau, el formalismo historicista de Hayden White y todas las derivaciones asociadas al giro lingüístico, sistematizadas por Richard Rorty”.

resulta em polêmica. Surge o seguinte questionamento: até que ponto a historiografia e a literatura têm suas relações próximas? Um dos maiores representantes pós-modernistas, o filósofo e historiador estadunidense Hayden White (1978), deu um polêmico parecer sobre a disciplina historiográfica e literária, questionando a visão clássica de como são vistas essas disciplinas, relacionando-as como agentes de uma mesma natureza.

Efetivamente, o sentido comum de todo acadêmico fica chocado frente às afirmações radicais de alguns dos principais expoentes do pós-modernismo, como a que enunciou Hyden V. White num dos seus artigos dos anos setenta: «houve uma resistência por considerar as narrções históricas como o que manifestamente são: ficções verbais onde seus conteúdos são tão inventados quanto expostos, e suas formas têm mais em comum com as formas análogas na literatura que com suas fórmulas análogas nas ciências»⁹. (WHITE, 1978 *apud* AURELL, 2006, p. 811, tradução do autor)⁹

O método do *nuevo medievalismo* analisa os discursos considerando-os históricos e literários, a partir do que entende por análise em terceiro nível. *Grosso modo*, uma análise feita em primeiro nível, está relacionada com aquela abordagem feita pelos estruturalistas, analisando internamente o texto como agente autoexplicativo, sem depender de outros fatores para alcançar todos seus significados. Se analisa neste nível questões de conteúdo, forma, entre outros.

Um estudo em segundo nível é, resumidamente, a relação entre texto e contexto, os aspectos externos ao *corpus* analítico. A análise em terceiro nível, relaciona-se com a discursividade e polifonias que o texto possui e através de um estudo analítico multidisciplinar, é possível acessar a essas informações. A análise em terceiro nível é o referido “olhar poliédrico” sobre o texto.

Os textos históricos medievais deixaram de ser considerados apenas como uns documentos assépticos que podem dar notícias sobre o conhecimento de uma época determinada e passaram a ser considerados uns artefatos literários, onde sua intencionalidade tem que ser desentranhada se é que se quer alcançar sua verdadeira natureza. Desse modo, pode-se localizar nestes textos históricos os diferentes níveis de impressões que o passado tem deixado neles: não apenas dão informações do período ao qual referem-se, mas, quiçá propriamente, do período onde foram articulados. (AURELL, 2006, p. 819, tradução do autor)¹⁰

⁹ No original: *En efecto, el sentido común de todo académico queda conmocionado ante las afirmaciones radicales de algunos de los principales exponentes del postmodernismo, como la que profirió Hayden V. White en uno de sus artículos de los años setenta: «Ha habido una resistencia a considerar las narraciones históricas como lo que manifestamente son: ficciones verbales cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos, y cuyas formas tienen más en común con sus formas análogas en la literatura que con sus formas análogas en las ciencias».*

¹⁰ No original: *“Los textos históricos medievales han dejado de considerarse simplemente como unos documentos asépticos que pueden dar luces para el conocimiento de una época determinada y han pasado a ser considerados unos artefactos literarios cuya intencionalidad hay que desentrañar si se quiere alcanzar su verdadera naturaleza. De este modo, se puede localizar en estos textos históricos los diferentes niveles de las improntas que el pasado*

Um texto portador de informação sobre um declarado passado, na realidade, revela mais do seu contexto no momento do seu desenvolvimento, que da época que menciona seu conteúdo. Se o exposto é aplicado no nosso *corpus* de estudo, o *Cantar de Mío Cid*, o mesmo que foi fixado em manuscrito aproximadamente na primeira metade do século XIII, para retratar parte do passado de Rodrigo Díaz de Vivar, ocorrido em torno da segunda metade do século XI; se evidenciaria que, desde seu momento de fixação em pergaminho, reflete uma imagem *presentista* do seu contexto, e não exclusivamente o passado que procura descrever.

Articulado num momento próximo a mudança e instabilidade na sociedade estamental, o *Cantar de Mío Cid*, expressa implicitamente seu contexto de fixação em pergaminho, além do expressado textualmente sobre quem em vida foi Rodrigo Díaz de Vivar na referida canção de gesta. “Qualquer representação do passado está condicionada pelo contexto social e sua relação com as redes sociais e políticas desde as que foi articulado (o que outros têm denominado «*presentismo*»)", declara Aurell (2006, p. 821, tradução do autor)¹¹.

As diversas análises realizadas pelos acadêmicos de todos os tempos sobre a referida canção de gesta, seguiram o mesmo rumo, aplicando suas diversas posturas ideológicas e políticas, obtiveram diversas interpretações desde suas próprias perspectivas, que refletem principalmente, o contexto de onde foram enunciadas.

Compreender as intenções do *nuevo medievalismo* através do seu enfoque multidisciplinar, sua postura com relação a veracidade constatável e seleção do que é de valor histórico e literário, viabiliza a interpretação do nosso *corpus* de estudo, visto como uma exortação velada para a mudança através da ascensão estamental mediante a luta armada.

A proposta se respalda em acadêmicos influenciados pelos movimentos sociais próprios do contexto do século dezenove. Uma vez que todo enfoque contribui para enriquecer, não devem ser desconsiderados por ser de posicionamentos mais ou menos marxistas, socialistas, progressistas ou reprováveis anacronismos que formulemos. Desde a perspectiva do referido método, suas contribuições são bem-vindas.

Conhecer a noção do *presentismo* ajuda a entender por que motivo, a canção de gesta do Cid a diferença de outras gestas análogas, embora de maneira velada, denuncia as necessidades do seu contexto diluídas com o passado que relata. Porque convida a revisar a

había dejado en ellos: no sólo dan pistas del período al que se refieren sino, quizás más propiamente, del período desde el que han sido articulados”.

¹¹ No original: “cualquier representación del pasado está condicionada por el contexto social y su relación con las redes sociales y políticas desde las que ha sido articulada (lo que otros han denominado «*presentismo*»)”

imanência do texto e das suas circunstâncias de maneira holística.

Como não existe confirmação de Per Abbat ser o único autor do *Cantar de Mio Cid*, é provável que a obra iniciou seu percurso histórico com uma determinada intencionalidade e com o transcorrer do tempo, foi adquirindo novos significados nos diversos contextos por onde se desenvolveu até ser fixada no pergaminho conhecido, para inícios do século XIII. Um momento onde a situação da utilidade dos altos nobres estava em discussão, iniciada pelos nobres de menor prestígio porém, com maior poder econômico. Assunto que abria o caminho para a possibilidade da mobilidade estamental de forma ascendente para os mais influentes nesse novo panorama.

1.1.1 Noção de *presentismo* e *preterismo*

Um conceito amplamente discutido pelo seu caráter ambíguo, aplicado na visão do *nuevo medievalismo* é o chamado *presentismo*. O *presentismo* é a referencialidade do nosso contexto que pretende comunicar-se com algum momento anterior, cada vez que o pesquisador direciona seu objetivo para o passado. Esse movimento anacrônico pode ser ambíguo, porém, evitável desde que se adote uma postura equilibrada na sua utilização.

O *presentismo* domina sobre o *preterismo*, seu oposto, na nossa relação com a época medieval, porque conseguimos identificar a Idade Média mais como um espelho que como uma miragem. Este é de fato, um efeito muito benéfico do *presentismo*, que ajuda a nos identificar com o tempo analisado, por mais distante que seja, e compreendê-lo melhor. Porém, indubitavelmente, o *presentismo* traz o possível efeito negativo de analisar a época distante, aplicando anacronicamente os parâmetros da cultura atual. (AURELL, 2006, p. 828, tradução do autor)¹²

O analista do passado está constantemente sujeito a seu influxo, como a matéria está baixo a força do campo gravitacional¹³. A tomada de consciência da sua interferência sobre o objeto em análise, permite que o pesquisador consiga aproximar-se de uma maneira adequada à informação que o objeto pode oferecer. “Não há um acesso direto aos fatos históricos nem às pessoas, desse modo, todo texto histórico, seja medieval ou moderno, realiza sempre uma

¹² No original: “*El presentismo domina sobre el preterismo, su opuesto, en nuestra relación con la época medieval, porque somos capaces de identificar la edad media más como un espejo que como un espejismo. Este es, desde luego, un efecto muy saludable del presentismo, que nos ayuda a identificarnos con el tiempo analizado, por muy lejano que sea, y a comprenderlo mejor. Pero, indudablemente, el presentismo tiene también el posible efecto perverso de analizar esa época lejana aplicándole anacrónicamente los parámetros de la cultura actual*”.

¹³ Sobre o relato da maçã de Newton, se disse que o físico se tornou consciente da nomeada força nas circunstâncias que a cultura popular se encarregou em disseminar, apesar dele não ter deixado registro do transcendental incidente nos seus escritos. Contudo, aquele relato não se encontra especificamente confinado nos estantes dos livros de ficção científica.

aproximação com o passado através dos discursos, sejam estes do tipo que sejam”, menciona Aurell (2006, p. 829, tradução do autor)¹⁴.

Agir desde a perspectiva do *presentismo*, significa projetar o presente para um momento anterior. Inevitavelmente esse contato entre tempo pretérito e presente é interpretado com base no referencial contemporâneo que contêm visões de mundo, identidades, ideologias, valores de correção moral, ética e tudo quanto da dimensão contextual atual se filtra da sociedade, para os indivíduos. “Nossa época, assentada na revolução historicista e positivista do século XIX, parece estar orgulhosa em excesso de ser imune com relação ao *presentismo* [...] não obstante, nenhuma época – nem a atual – está isenta desta tendência” (AURELL, 2016, p. 144, tradução do autor)¹⁵.

Os postulados do *nuevo medievalismo* formulam que, adotar uma visão *presentista* não é incorreta, porque pode aproximar o objeto analisado para o presente no qual se articule a projeção. Porém, o problema está quando se emitem juízos valorativos desde a contemporaneidade do pesquisador sobre o objeto que se analisa, desconsiderando os próprios parâmetros e normas do objeto em análise no seu contexto.

O acesso ao passado não é direito, porque se produz através da mediação dos textos e dos ícones. Como consequência, o que o medievalista recupera não é estritamente o passado, mas as imagens de si mesmo que o passado produz, as impressões do passado. (AURELL, 2006, p. 813, tradução do autor)¹⁶

O *nuevo medievalismo* aceita a ideia que a recuperação do passado como foi manifestado não é possível e apenas é viável a sua recuperação narrativa. Mas alerta também que, aquela ideia do que foi o passado, pode ser ainda mais desfigurada pelos excessos do *presentismo* e do *preterismo*.

De fato, para mim, o <<*preterismo*>> inerte é um vício quase pior que o *presentismo* reducionista, quando nos aproximamos à história como algo que não nos afeta em nada, sem nenhuma empatia, como se fosse uma relíquia pré-histórica a modo de escultura sem expressão. Desse modo, a história perde todo seu vigor, porque

¹⁴ No original: “No hay un acceso directo a los hechos históricos ni a las personas, por lo que todo texto histórico, sea medieval o moderno, realiza siempre una aproximación al pasado a través de los discursos, sean estos del tipo que sean”.

¹⁵ No original: “Nuestra época, asentada en la revolución historicista y positivista decimonónica, parece pavonearse de haberse inmunizado con respecto al presentismo [...] sin embargo, ninguna época – tampoco la actual – está exenta de esta tendencia”.

¹⁶ No original: “El acceso al pasado no es directo, porque se produce a través de la mediación de los textos y de los iconos. Como consecuencia, lo que el medievalista recupera no es estrictamente el pasado, sino las imágenes de sí mismo que el pasado produce, las improntas del pasado”.

enfraquece pela falta de espírito, vida e paixão. (AURELL, 2016, p. 146, tradução do autor)¹⁷

O supracitado *preterismo* é uma figura retórica utilizada pelos discípulos do *nuevo medievalismo* extraída da terminologia bíblica, para potencializar a ideia um tempo muito antigo e distante da atualidade. Considerado uma versão oposta da visão *presentista* – que procura proximidade com o passado –, a figura do *preterismo* não se manifesta de forma exclusiva, serve apenas para estabelecer um parâmetro contrastado com os excessos do *presentismo*. Adotar uma postura *preterista* significaria em outras palavras, considerar o passado como algo desanexado da realidade desde onde se articula o pesquisador.

No repertório literário existem diversos contos provenientes do período medieval onde se abordam assuntos que, analisados desde uma aproximação *presentista* contemporânea, poderiam ser catalogados de misóginos, machistas, apologéticos à violência, entre outras valorações negativas.

Más, a recepção feita no contexto do medieval, onde esses conceitos não foram desenvolvidos nem incorporados residualmente de sociedade anterior, não causaram a mesma estranheza, desconforto ou nojo que na atualidade. Sua “perversa mensagem” teria provocado pertencer à marginalidade textual medieval. Sugerir essa valoração *presentista* reducionista sobre aquelas obras seria literalmente uma injustiça perpetuada contra essa literatura medieval.

1.2 A identificação do sujeito na obra literária. O exemplo como estratégia

Como diferencial dos outros enfoques e métodos críticos que embasam seus trabalhos desde uma perspectiva principalmente sociológica, Jonathan Culler (1999) considera também os estudos relacionados com as identidades, identidade e identificação, tanto do indivíduo como dos coletivos como entidades orgânicas autônomas.

O referido autor, as chama de identidade individual e identidade de grupo. Para entender essas reflexões sobre indivíduo-coletivo, é necessário considerar esses dois conceitos desde suas definições e perspectivas teóricas. Contudo, sobre o ato de teorizar, o nomeado autor reconhece as limitações da teoria literária.

¹⁷ No original: “De hecho, para mí, el <<preterismo>> inerte es un vicio casi peor que el presentismo reduccionista, al acercarnos a la historia como algo que no nos afecta para nada, sin ninguna empatía, como una reliquia prehistórica a guisa de escultura hierática. Entonces la historia pierde todo su vigor, porque languidece por falta de espíritu, vida y pasión”.

A teoria não nos diz se a poesia é uma vocação transcendente ou um truque retórico ou quanto ela é um pouco de cada coisa (...) A teoria, portanto, oferece não um conjunto de soluções, mas a perspectiva de mais reflexão. Exige o compromisso com o trabalho de leitura, de contestação de pressupostos, de questionamento das suposições a partir das quais você avança. (CULLER, 1999, p. 117)

A individualidade não é uma condição absoluta, ela está vinculada a uma coletividade, que ao mesmo tempo, se configura com um indivíduo. “Duas perguntas básicas subjazem ao pensamento moderno sobre esse tópico: primeiro, o eu é algo dado ou é algo construído e, segundo, ele deveria ser concebido em termos individuais ou sociais?”, explica Culler (1999, p. 107).

Das reflexões de Culler sobre a psicanálise do sujeito, para este estudo interessam principalmente as aproximações com as produções literárias. O crítico afirma que a produção literária como macroelemento, tem preocupação pelas questões relacionadas com as identidades, e que as obras literárias atendem a esta preocupação, tentando dar respostas implícitas ou explícitas.

As obras literárias oferecem uma gama de modelos implícitos de como se forma a identidade. Há narrativas em que a identidade é essencialmente determinada pelo nascimento (...). Em outras narrativas, os personagens mudam de acordo com as mudanças em seus destinos, ou então a identidade se baseia em qualidades pessoais que são reveladas durante as atribuições de uma vida. (CULLER, 1999, p. 109)

No tocante à identidade determinada pelo nascimento, considerando-a como identidade de grupo, se relaciona estreitamente com o formato da sociedade estamental feudo-vassálica alto-medieval, tanto no texto como no contexto de referência do *Cantar de Mío Cid*. Alguns dos membros considerados da alta nobreza, apesar de cometer atos questionáveis à sua condição de elevada conduta moral, permanecem no círculo da nobreza aristocrática, em especial pela sua referência familiar e não a própria.

No referente à mudança dos personagens, por citar um exemplo, quanto mais enriquecia o Cid, mais enriqueciam seus colaboradores, que provinham de estratos inferiores, Cavaleiros Vilões e camponeses que acolheram o caminho das armas na procura de lucros (ALBORNOZ, 1956).

Essa combinação de experiências identitárias individuais e coletivas, surgem na obra literária como elementos que enriquecem e elaboram a trama. “A literatura fornece materiais ricos para complicar as explicações políticas e sociológicas acerca do papel que esses fatores desempenham na construção da identidade”, comenta Culler (1999, p. 109).

Quando o referido autor afirma que “A literatura não apenas fez da identidade um tema, ela desempenhou um papel significativo na construção da identidade dos leitores” (1999, p. 110), ele reconhece o poder criador da própria arte literária, que é a sua vez, criação do objeto que pretende influenciar.

Na permuta entre a maneira de perceber sensorialmente a obra literária, leitores por ouvintes, como foram os receptores da referida canção de gesta interpretada pelo jogral, não é difícil ver na obra, como aquela identidade coletiva de homens – que lutaram para melhorar sua condição dentro do seu estamento através do acúmulo de riqueza proveniente do seu ofício bélico –, influenciou na consciência individual e coletiva daquele público do jogral, que se percebia em situação similar, se identificava através do exemplo, com a versão literária da sua própria existência. A literatura expandia seus horizontes, “possibilitando-lhes saber como é estar em situações específicas e, desta forma, conseguir a disposição para agir e sentir de certas maneiras. As obras literárias encorajam a identificação com os personagens, mostrando as coisas do seu ponto de vista”, comenta Culler (1999, p. 110).

Nesse sentido a obra literária é vista figurativamente como agente ativo, ela é mais que o reflexo do seu contexto. Um espelho reflete a imagem posicionada diante dele, mas apenas isso, não possui influência sobre aquela imagem. Pelo contrário, a obra literária reflete, modifica e atíça o objeto para o movimento, ativando a reflexão individual e coletiva. “Os poemas e os romances se dirigem a nós de maneiras que exigem identificação, e a identificação funciona para criar identidade: nos tornamos quem somos nos identificando com as figuras sobre as quais lemos”, argumenta Culler (1999, p. 110).

Desde um enfoque particular, o *Cantar de Mío Cid* pode ser interpretado como uma obra que vai em sentido contrário a maioria das tradicionais canções de gesta, que eram de caráter reforçador dos valores feudais e das relações de vassalagem do seu contexto. A referida obra se pode perceber como uma obra que dista de reforçar aqueles nomeados valores e procura, através do exemplo, evidenciar movimento nas relações de poder do seu contexto, como uma propaganda subversiva contra a rigidez do sistema estamental feudo-vassálico. “Diz-se que a literatura corrompe através de mecanismos de identificação”, menciona Culler (1999, p. 111).

Cabe identificar se aquele discurso reivindicador de mudança, expressado no *Cantar de Mío Cid*, é um discurso que provém da prodigiosa capacidade de imaginação e improvisação dos jograis ou, responde ao conjunto de circunstâncias expressadas inconscientemente pelo coletivo evidenciadas na referida obra. “O discurso representa identidades que já existem ou as produz? Questiona Culler (1999, p. 111). É por esse motivo a necessária revisão dos antecedentes sócio-históricos do nosso *corpus* de reflexão e de qualquer outra produção.

A teoria recente, na realidade, tornou substancial o que para muitos estava implícito nas discussões da literatura ao tratar a identidade sendo formada por um processo de identificação. Para Freud, a identificação é um processo psicológico no qual o sujeito assimila um aspecto do outro e é transformado, inteira ou parcialmente, de acordo com o modelo que o outro fornece. A personalidade ou “eu” é constituído por uma série de identificações. (CULLER, 1999, p. 111)

A Identidade construída através de um processo de identificação, assim como o conhecido mantra reza, você é o que você come; sua identidade é formada com o que você se identifica. Mesmo que de maneira indireta, o sistema feudal pode ter sofrido as consequências da tomada de consciência individual e coletiva, através da identificação com o discurso veiculado na obra literária, em favor da abertura para o domínio burguês.

1.3 O campo literário. Analisar a obra desde seu próprio contexto

Apesar da noção de campo literário estar estritamente vinculada à noção de valor – baixo o influxo das relações econômicas e de poder principalmente a partir da segunda metade do século XIX como sistema autônomo –, numa analogia entre os escritores dentro do campo literário daquele contexto e os jograis dentro das suas limitações temporais, se identificam interessantes coincidências desde os postulados mais amplos do campo literário.

Se permitida a devida licença anacrônica sem submeter o medievo a rigorosos parâmetros contemporâneos – que tanto já alertou a visão *presentista* do método do *nuevo medievalismo* –, e assemelhar os mencionados agentes literários, se evidenciaria que, possuem em comum a produção artística como fonte de subsistência.

O campo literário é o espaço social de produção, distribuição e recepção da obra literária. *Grosso modo*, postula ignorar elementos individuais dentro do universo literário e da sua produção, e articulá-los todos dentro de uma lógica interativa. “É simplesmente olhar as coisas de frente e vê-las como são”, menciona Bourdieu (1996, p.15).

O referido autor reconhece que o campo literário, apesar de ser dominado pelo campo econômico, possui certa autonomia. Questiona a análise do texto de forma exclusivamente literária, como fizeram os formalistas influenciados pelas dicotomias do signo linguístico de Saussure.

Quando Pierre Bourdieu analisou desde a ciência sociológica, questões relacionadas com o universo literário, percebeu que existia resistência, por parte da comunidade acadêmica focada nos estudos literários, em aceitar essa intromissão sociológica naquele território.

“E são incontáveis aqueles, que proíbem a sociologia todo contato profanador com a obra de arte”, menciona Bourdieu (1996, p.17). Notou que aquela resistência procedia do medo à perda da estética que a obra possui, por conta do enfoque científico efetuado na leitura do artefato textual.

Na procura pela conservação da imanência artística da obra literária como único caminho à compreensão, a referida comunidade acadêmica norteadada pela pomposa frase “a arte pela arte”, desestimava o potencial da transcendência da obra literária no meio social, como paradigma do seu contexto e expressão das suas necessidades.

Permitindo-se essa licença, Pierre Bourdieu justifica aquela profanação como uma tentativa por democratizar o acesso a um melhor conhecimento dos textos literários, em favor do homem ordinário, que não está capacitado para conseguir identificar adequadamente o extraordinário potencial da obra artística, a diferença dos que ele chama “iniciados”, únicos detentores daquele privilégio.

Quanto à ameaça que a ciência faria pesar sobre a liberdade e a singularidade da experiência literária, basta para fazer-lhe justiça, observar que a capacidade, proporcionada pela ciência, de explicar e de compreender essa experiência, e de conferir-se assim a possibilidade de uma liberdade real em relação as suas determinações, e oferecida a todos aqueles que desejarem e puderem apropriar-se dela. (BOURDIEU, 1996, p.13)

A análise científica do texto literário fornece ferramentas para a compreensão estrutural e funcional da obra com objetivo de potencializar a experiência estética que ela produz. Para entender o funcionamento da obra de arte como agente expressivo da sociedade, o mencionado autor propõe analisar a obra literária além da sua forma e estrutura, desde seu originário contexto de criação.

Bourdieu sugere analisar a obra de ficção centrado-se na realidade social representada no texto por meio dos personagens e seus comportamentos, nos recursos estruturais e linguísticos, que expõem as relações entre narrador e personagens.

Para o referido autor, o narrador controla a obra como objetos sobre um plano, as relações entre as personagens e a arquitetura imaginada pelo autor. O narrador utiliza estratégias discursivas para aproximar-se ou afastar-se do relato segundo sua intencionalidade para mostrar ou ocultar as intencionalidades das personagens, utiliza também o silêncio para potencializar as intencionalidades, posicionando-se e expressando os sentimentos do autor.

A obra de arte é um reflexo do contexto, mas não manifesta textualmente as ideologias do autor, porém, o narrador serve de meio condutivo. O enfoque sociológico dado na obra

literária permite decifrar o código utilizado pelo autor para confeccionar a realidade do seu texto.

Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico mundos paradoxais que são capazes de inspirar ou de impor os <<interesses>> mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte no que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional obsidiado e regulado por alguma outra coisa, da qual a obra é igualmente sintoma. É supor que nela se enuncia uma pulsão expressiva que a posição, em forma imposta pela necessidade social do campo, tende a tornar-se irreconhecível. (BOURDIEU, 1996, p.18)

O referido autor também comenta sobre a necessidade de inovação por parte dos autores dentro do campo literário, influenciados pela força do campo econômico. Apesar de o autor referir esta inovação a expressões literárias de tipo burguês, comercial e demais conceitos modernos; em uma analogia com o jogral medieval, podemos imaginar que não seria diferente. Assim, o jogral que era autônomo e vivia da sua arte, em um momento onde essas produções eram acolhidas como relatos do passado, a única opção era reinterpretar suas épicas e pouco flexíveis histórias, adaptando-as no seu tempo e ao gosto do seu público, adicionando novos elementos a seu relato e enriquecendo-o.

O artista posiciona-se frente a um problema social para expor e defender com sua obra o que está acontecendo, como um defensor da sua geração, de maneira similar, o jogral com suas relevantes contribuições improvisadas e propositais durante a sua *performance*.

Na perspectiva de Bourdieu (1996), o autor como agente criativo, tem sua capacidade criativa intrinsecamente relacionada à sua posição social, por ser este seu filtro da realidade. Considera o público como agente participativo da criação desde que ele, como consumidor cultural, determina as preferências por algumas temáticas, orientando assim, o processo criativo.

No *Cantar de Mío Cid*, essa informação se torna relevante para a análise do jogral de gesta, pois habilmente este artista andarilho, em contato com a realidade daquele contexto, identificou em Castilla principalmente, o *locus* com potencial para reproduzir sua arte, especializando-se nos relatos épicos, que eram os maiormente demandados por esses homens bélicos fronteiriços, seja por preferência própria ou por ordem real encomendada para os jograis do reino. Conhecer o contexto do autor e sua obra resulta fundamental para a compreensão da obra literária.

Neste capítulo foram abordadas as fundamentações teóricas que serão aplicadas a nosso *corpus* de estudo no intuito de apresentá-las de forma resumida e objetiva. Se bem suas

aplicações irão sendo contornadas nos seguintes capítulos, serão retomadas com maior ênfase na última parte de este análise. No seguinte capítulo se apresenta o *corpus* da nossa análise.

– CAPÍTULO II – ACERCA DO CANTAR DE MÍO CID

2.1 O pergaminho manuscrito

Na seleção, introdução e notas do livro *El Cantar de Mío Cid*, de José Luis Moreno-Ruiz (2002), se encontra uma interessante crônica que trilha o percurso do único pergaminho manuscrito encontrado do *Cantar de Mío Cid*, depois de ser encontrado em Vivar até chegar às mãos do acadêmico Ramón Menéndez Pidal, quem é reverenciado por ser um dos seus maiores estudiosos. O autor também dá algumas descrições dos fólhos da sobrevivente canção de gesta manuscrita em pergaminho.

Moreno-Ruiz, após um intensivo análise da edição paleográfica do *Cantar de Mío Cid* de Menéndez Pidal (1908), menciona que a referida canção de gesta se encontrava até o século XVI no arquivo do Conselho de Vivar e depois passou a ser resguardado num convento de freiras na mesma localidade.

Tempo depois foi extraído da cidade para ser editado e publicado em 1779 pelo secretário do Conselho de estado, Eugenio Llaguno y Amírola. Se ressalta a identidade daquele personagem porque, supostamente, não o devolveu, se apoderou do pergaminho e permaneceu no seu poder, da sua família e dos seus herdeiros.

Mais tarde, de alguma maneira o pergaminho passou a ser possuído pelo historiador e arabista Pascual de Guangayos, conhecido por haver possuído uma ampla coleção de pergaminhos valiosos.

A história que disse sobre este personagem e seu desaparego do pergaminho do Cid, relata que recebeu uma oferta do museu britânico para apropriar-se do pergaminho, mas a final, foi adquirido por compra pelo político e escritor Pedro José Pidal num esforço para manter aquele colossal documento histórico e artístico dentro do território de origem, de valor incalculável para a nação espanhola.

Chegou por herança a seu filho Alejandro Pidal, quem era tio por parte materna do mestre medievalista, o erudito Ramón Menéndez Pidal, mencionado anteriormente. Comprado da família Pidal em 1960 pela fundação Juan March, foi doado para o Ministério da Cultura espanhola e destinado para a biblioteca Nacional de Madrid, onde se encontra na atualidade. Se pode disser que, o pergaminho da história do Cid, possui uma singular história em si mesmo.

Sobre o pergaminho, se sabe que está constituído por setenta e quatro folhas, escritas em letra gótica cursiva, em onze cadernos com diferentes números de folhas. Está elaborado

em pele de cabra, suporte comum na época medieval, e sobrevive maltratado com quase um milênio de existência como amostra fidedigna da existência do *Cantar de Mío Cid* nesta época.

Falta a primeira folha no primeiro caderno, e foi cortada outra no sétimo, que haveria de ir entre a 47 e 48, e falta também uma folha no décimo caderno, que haveria de ir entre a 69 e a 70. Na sua última encadernação, o códice sofreu no mínimo, dois atentados a sua informação, que mutilaram algumas fileiras dos mais cumpridos, nos cadernos 7,8 e 9. (MORENO-RUIZ, 2002, p. 8, tradução do autor)¹⁸

Se estima que cada uma de essas folhas faltantes conteriam 50 versos cada uma e provavelmente o título estivesse na primeira folha. Sua métrica varia entre as 12 e 18 sílabas, e se calcula um total de 3730 versos que relatam desde a ficção literária, o segundo desterro de Rodrigo Díaz de Vivar do território de Castilla até o segundo casamento das suas filhas.

Os acadêmicos majoritariamente admitem a existência de três partes que dividem a referida canção de gesta, pela temática e ritmo como são relatados os acontecimentos: a canção do desterro, a canção das bodas e a canção da afronta de Corpes. Proposta inicialmente pelo eminente estudioso do Cid, Ramón Menéndez Pidal (1908), estas três partes são: do verso 1 até o verso 1084; do verso 1085 até o verso 2277; e do verso 2278 até o verso 3730 da referida canção de gesta.

2.2 Argumento e personagens

Não sabemos como iniciam originalmente os primeiros versos do *Cantar de Mío Cid* porque o documento encontrado, portador da canção de gesta fixada por Per Abbat seja elaborado por ele ou copiado, não possui mais a primeira folha. Se entende que, esta parte ausente informaria o motivo pelo qual o Cid perde o favor real como consequência das injúrias levantadas sobre sua honra, assim como também informaria algumas questões relacionadas com os preparativos da saída de Vivar. Contudo, não se altera de maneira drástica os posteriores eventos.

Ramón Menéndez Pidal menciona, é possível ter uma noção do que poderia ser o assunto inicial do *Cantar de Mío Cid* nesta folha faltante. Elaborou uma versão¹⁹ extraindo fragmentos de crônicas onde fazem referência a este início, como a *Crónica de veinte reyes* e a

¹⁸ No original: “Al primer cuaderno le falta la primera hoja, al séptimo se le cortó otra, que había de ir entre la 47 y 48, y al décimo también le falta una, que había de ir entre la 69 y la 70. En su última encuadernación el códice sufrió por lo menos dos expurgaciones, que mutilaron algunos reglones de los más largos, en los cuadernos 7,8 y 9”.

¹⁹ Se poderia dizer que, está mais próxima de ser a versão de um *Fanfic*, que os verdadeiros versos perdidos, se é que se permite a devida licença anacrônica.

Crónica de Castilla. Nesse suposto início se aborda o motivo da perda do favor real, e os preparativos da viagem de exílio do Cid. Para o mencionado medievalista, diriam assim os primeiros versos do *Cantar de Mío Cid*:

Y los que conmigo fuereis de Dios hayáis buen grado,
 Mas, los que acá quedarais quiérome ir de vos calmado.
 Entonces habló Álvar Fáñez su primo cohermano:
 Con vos iremos Cid por yermos y por poblados,
 Que nunca os faltaremos las mulas y los caballos,
 Con vos emplearemos mientras estemos sanos;
 Y los hombres y los paños.
 Siempre os serviremos como leales vasallos.
 Entonces, otorgaron todos cuanto dijo don Álvaro. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007,
 p. 68)

Esta elaboração do mestre medievalista, não foi considerada pela totalidade da acadêmica porque os versos partem já de um imaginário consolidado do Cid, por serem estas crônicas posteriores à referida canção de gesta. Na maior parte dos livros na atualidade que relatam a mencionada canção de gesta, não incluem este quiçá anacrônico acréscimo. Contudo, o desconhecimento dos motivos e dos detalhes da saída, não modificam o argumento. De maneira sucinta, López Estrada (1983) comenta o argumento da referida canção de gesta.

O rei irou-se contra Rodrigo e o desterrou. Na frente dos seus guerreiros, o Cid afastase de Castilla, mas não desafia a seu senhor, penetra em terra de mouros, a uns vence com as armas e com outros faz vassallos por alianças. Inicia uma política de guerras e acordos que permitem-lhe conquistar a cidade de Valencia. Não entanto, volta para o favor do seu rei e sua consideração e honra crescem tanto que, chega a ser parente consogro, com nobres de linhagem real. (ESTRADA, 1983, p. 358, tradução do autor)²⁰

A diferença da maioria das canções de gesta que surgiram na Europa medieval, o jogral do *Cantar de Mío Cid* concentrou esforços em ressaltar principalmente, a figura de Rodrigo Díaz de Vivar e dos nobres considerados da baixa nobreza que junto ao Cid, participaram ativamente nas conquistas e foram artífices dos seus destinos. Dizem assim os versos 3063 – 3072 da referida canção de gesta:

Vos, Minaya Álvar Fáñez, el mi brazo mejor,
 Vos iréis conmigo y el obispo don Jerónimo,
 Y Pero Bermúdez y este Muño Gustioz

²⁰ No original: “*El Rey se enojó con don Rodrigo y lo desterró. Al frente de su hueste, el Cid se aleja de Castilla, pero no se rebela contra su señor; penetra en tierra de moros, y a unos vence con las armas y a otros los hace sus vasallos por tratos. Emprende una política de guerras y acuerdos que le conduce a ganar la ciudad de Valencia. Entre tanto, vuelve al favor de su Rey, y su consideración y honra crecen tanto que llega a emparentar como suegro con linajes reales*”.

Y Martín Antolínez, el burgalés de pro,
 Y Álvar Álvarez y Álvar Salvadórez
 Y Martín Muñoz, que en buen punto nació,
 Y mi sobrino, Félez Muñoz;
 Conmigo irá Mal Anda, que es buen sabedor,
 Y Galindo García, el bueno de Aragón;
 Con éstos, cúmplanse ciento de los buenos que aquí son. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 232)

A reunião mencionada no último verso, se refere ao juízo convocado pelo rei Alfonso em favor do Cid, como uma maneira de ressarcir ao Campeador pela sua desacertada intromissão casamenteira, onde, se encontram frente a frente os nobres da alta e baixa linhagem da obra, separados em dois bandos definidos.

A figura do rei Alfonso e dos altos nobres, obtém destaque, mas não da mesma maneira que o Cid e os aliados dele. Eles são apresentados como personagens que pertencem a uma nobreza que já foi importante, mas que se encontra desgastada, acomodada e invejosa dos feitos dos outros nobres de menor categoria que eles. Dizem assim os versos 1346 – 1349, onde categoricamente o rei disse para García Ordoñez, e por extensão, se entende como uma avaliação entre o potencial de vassalagem e serviço entre um alto e um baixo nobre naquele contexto:

¡Parece que en tierra de moros no hay vivo hombre
 cuando así hace a su guisa el Cid Campeador!
 Dijo el Rey al conde: ¡Dejad esa razón,
 ¡Que en todas guisas mejor me sirve que vos! (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 141)

De maneira implícita, o personagem do rei é apresentado como injusto, interesseiro e imprudente em cada uma das três partes da referida canção de gesta. García Ordoñez, o maior inimigo do Cid e os *infantes* de Carrión, são altos nobres representados como caluniadores e cobardes de maneira explícita, por citar alguns exemplos.

Como ponto comparativo entre épicas, no *Cantar de Roldán*, canção de gesta que pertence a épica francesa, a figura do rei Carlomagno em nenhum momento é colocada de maneira secundária com relação a seu sobrinho, protagonista da obra. Todo esforço realizado pelo herói e pelos doze pares é empreendido em favor do rei da França. Seu poderio é inquestionável.

Em sentido oposto, no *Cantar de Mio Cid* a valiosa cidade de Valencia e outros territórios conquistados pelo Cid, são devolvidos ao rei Alfonso para que ele volte a ser o rei de aqueles territórios recuperados. O rei volta a reinar neles, porque o Cid lhe entrega suas

conquistas. Se evidencia desse modo, o papel do rei na referida canção de gesta. Dizem assim os versos 1321 – 1331 e 1470 – 1472 da referida canção de gesta:

¡Por favor, don Alfonso, por amor del Creador!
 Os besa las manos mio Cid el luchador,
 los pies y las manos, como a tan buen señor,
 que le concedáis merced y que os valga el Creador.
 Le expulsasteis del reino, no tiene vuestro favor;
 aunque está en tierra ajena, lo suyo lleva a mejor:
 ha ganado Jérica y la que tiene Onda por nombre,
 conquistó Almenara y Murviedro, que es mejor,
 lo mismo hizo con Cebolla y después con Castellón
 y con Peña Cadiella, que es una peña fuerte;
 junto con todas éstas de Valencia es señor.
 (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 140)

Yo me quedaré en Valencia, que mucho costado me ha,
 sería una gran locura si la desamparase;
 yo me quedaré en Valencia, pues la tengo en propiedad. (RODRÍGUEZ; AJA,
 2007, p. 148)

Além do Cid Campeador, os outros personagens que aparecem na obra também são inspirados em personagens históricos, dentre eles se destacam: dona Jimena, esposa do Cid; Elvira e Sol, as filhas do Cid; o rei Alfonso; Diego e Fernando, os *infantes* de Carrión, genros do Cid; o Conde García Ordóñez, inimigo do Cid; Álvaro Fáñez Minaya, sobrinho do Cid, Martín Antolínez; Raquel y Vidas, mouros prestamistas; Abengalbón, senhor mouro de Molina e amigo do Cid; Martín Muñoz, Muño Gustios, Galindo García, e outros.

É essencial destacar a participação dos personagens que constituem a população de Vivar na obra e dos combatentes aderidos das aldeias que conformavam as *mesnadas*²¹ do Cid, que aparecem principalmente na primeira parte e na segunda no *Cantar de Mío Cid*, porque evidenciam a participação do popular nesta canção de gesta de maneira intrínseca à obra.

Usualmente as canções de gesta eram dirigidas para os membros da corte e para que a população admirasse um relato histórico sobre um destacado personagem nobre.

O tema encontra-se também, inevitavelmente, unido a estrutura. A luz de distintos análises recentes (Salinas [1947]; De Chasca [1972]; Deyermond [1973]; Hart [1977]), fica claro que a canção de gesta do Cid foi planeada com grande cuidado e sutileza; a estrutura reforça o tema, e os esquemas estilístico e estruturais, ao mesmo tempo, se apoiam entre si. Vários aspetos estilísticos tem sido retratados por Dámaso Alonso [1941], De Chasca [1972], Deyermond [1973], Gilman [1961 , 1972] , Eleazar Huerta [1948] y Salinas [1947]. A impressão general que se tem destes ensaios é que o estilo do poema, como a sua estrutura, está cuidadosamente elaborado; não é possível deixar de sentir admiração crescente, não apenas pelo poeta, mas também pelo seu público, que deveu ser capaz de reagir mais rápido e sensitivamente

²¹ Contingente armado ao serviço de um rei, nobre ou senhor em favor de compensação econômica.

que o público moderno frente a um espetáculo. (cf. Montgomery [1977]). (RICO; DEYERMOND, 1980, p. 90, tradução do autor)²²

De maneira extrínseca a obra, o popular também é destacável. Como menciona a cita, aquele público que acudia para ouvir o jogral e ver sua *performance*, era um elemento fundamental. Possivelmente não apenas passivo, interagiu com o desenvolvimento do relato de uma maneira vivida no desenvolvimento do tema, que cativou ao público do seu contexto, e aos acadêmicos modernos.

2.3 O Cid literário e histórico

Elaborado através da mente criativa do primeiro artista que desenvolveu o personagem da obra e das sucessivas reinterpretações efetuadas pelos jograis, o Cid da canção de gesta com o mesmo nome, apresenta principalmente três rasgos caraterísticos comportamentais que norteiam seu proceder também conhecidos como os três eixos do ideal cavalheiresco ou códigos de conduta: bom vassalo, amor a sua dama e bom guerreiro, colocados em evidencia em todo o percurso da obra. Quiçá a maior prova da lealdade do Cid ao rei Alfonso está versificada no dramático encontro entre ambos no momento que é liberado o perdão real. Dizem assim os versos 2030 – 2035 da referida canção de gesta:

Hijos hincados, estaba el Campeador:
 Merced os pido a vos, mi natural señor,
 Estando así, me deis vuestro amor:
 Que lo oigan cuantos aquí son.
 Esto haré de alma y de corazón.
 Aquí os perdono y os doy mi amor;
 En todo mi reino, parte desde hoy. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 177)

É possível que aquele encontro não ocorrera exatamente como relatado, porém, na maior parte dos versos da referida canção de gesta, o jogral se esforçou para dotar de verossimilitude histórica a referida obra, na sua composição artística e está provoca que, ambos personagens do Cid, histórico e literário, sejam confundidos no decorrer do relato.

²² No original: “*El tema se halla también, inevitablemente, unido a la estructura. A la luz de distintos análisis recientes (Salinas [1947] ; De Chasca [1972] ; Deyermond [1973] ; Hart [1 977]), queda claro que el Cantar fue planeado con gran cuidado y sutileza; la estructura refuerza el tema, y los esquemas estilísticos y estructurales, a su vez, se apoyan entre sí. Varios aspectos estilísticos han sido tratados por Dámaso Alonso [1941], De Chasca [1972] , Deyermond [1973] , Gilman [1961 , 1972] , Eleazar Huerta [1948] y Salinas [1 947] . La impresión general que se desprende de estos ensayos es que el estilo del poema, al igual que su estructura, está cuidadosamente elaborado; no es posible dejar de sentir admiración creciente no sólo por el poeta, sino también por su público, que debió de ser capaz de reaccionar más rápida y sensitivamente que el público moderno ante un espectáculo (cf. Montgomery [1977])”.*

Rodrigo Díaz de Vivar, Ruy ou Ruderico, como aparece num suposto documento assinado por ele, foi filho de Diego Laínez de Vivar, quem era um capitão *infanzón* da localidade de Vivar (DIEZ, 2001). Se atribui seu nascimento para o ano de 1043 e sua morte para o ano 1099. Foi um destacado guerreiro que serviu a Fernando I, e participou da guerra de sucessão entre Sancho II e Alfonso VI servindo para ambos bandos em diferentes momentos. Foi casado com Jimena Díaz, prima do último rei mencionado, e teve duas filhas, Cristina e María e se menciona também que teve um filho, Diego Rodríguez, de quem pouco se sabe. Foi esta pessoa quem inspirou a criação do personagem da referida canção de gesta.

Existe um paralelo entre o Cid que serviu de inspiração e sua criação literária, o Cid Campeador do *Cantar de Mio Cid*. Se entende que, do personagem histórico foram potencializadas e omitidas algumas características para criar o personagem literário.

Caso for examinado o argumento do *Poema del Cid*, será manifestado que, se encontra relacionado com os fatos realizados pelo cavaleiro Rodrigo Díaz de Vivar. Como já foi dito anteriormente, não significa que o poema haja de ser entendido, nos seus detalhes, como um relato de sentido histórico. (ESTRADA, 1983, p. 358, tradução do autor)²³

O caráter historicista da obra, que aborda assuntos próximos do personagem histórico Rodrigo Díaz, por algum tempo confundiu os acadêmicos que dedicaram extensas discussões sobre a veracidade do relato como crônica histórica. A diferença de outras épicas europeias onde é menos exaustiva a identificação do caráter ficcional dos acontecimentos relatados, o *Cantar de Mio Cid* exigiu por parte de seus críticos uma maior análise e pesquisa historiográfica, porque a fusão entre historicidade e verossimilhança histórica, são rasgos distintivos da literatura épica castelhana (CASTRO, 2004).

A questão está em dar prioridade ao sentido historicista da obra (tese de Menéndez Pidal) ou a seu sentido poético (tese de C. Smith, quem não acredita possível que, se caso o poema foi escrito perto dos fatos do Cid, poderia ser verificado o processo de transformação artística do conjunto). (ESTRADA, 1983, p. 359, tradução do autor)²⁴

Se um artista inicial criou em algum determinado momento o Cid, personagem literário tomado de um histórico e logo recitado pelos jograis, se pode pensar que foi Menéndez Pidal quem desenvolveu a maior parte do imaginário do “universo cidiano” com seus elaborados

²³ No original: “Si se examina el argumento del Poema del Cid, queda de manifiesto que se encuentra en relación con los hechos realizados por el caballero Rodrigo Díaz de Vivar. Como ya se dijo antes, no significa esto que el poema pueda ser entendido al pie de la letra como una narración de sentido histórico”.

²⁴ No original: “La cuestión está en que se dé prioridad al sentido historicista de la obra (tesis de Menéndez Pidal) o al sentido poético (tesis de C. Smith, al que no le parece creíble que, si el Poema se hubiese escrito cerca de los hechos del Cid, se hubiera verificado el proceso de transformación artística del conjunto)”.

trabalhos e fervida paixão entendida as vezes como fanatismo, por esta referida obra e personagem, como se pode ver em sua obra: *La España del Cid* (1929), onde se entrelaçam as relações históricas e poéticas do Campeador.

2.4 Referente à autoria

Não se sabe quem foi o autor do *Cantar de Mío Cid*, não é tarefa fácil poder rastrear tanto autor como o início da referida canção de gesta, pela insuficiência de material para análise e por se tratar de uma produção ainda sem determinar sua origem de maneira oral exclusivamente ou se teve também um suporte escrito.

A lógica induz-nos a pensar que, esta canção de gesta necessariamente nasceu da mente de um artista inicial quem pode ter escrito a ideia ou mantido na memória. Logo, a essência do *Cantar de Mío Cid* extrapolou o artista e foi ouvido por outras pessoas, dentre elas, outros jograis que podem ter reiniciado o processo de recomposição de maneira idêntica ou aproximada, retido na memória ou escrito ou quiçá ambas formas, sendo elaboradas diversas versões desta canção de gesta, até ser fixada a versão que conhecemos, no pergaminho que conhecemos.

O exemplo serve apenas para formular uma ideia dos possíveis diferentes rumos que a referida canção de gesta pode ter trilhado na época dos jograis de gesta, onde apenas se tem a certeza que todos os exemplares escritos menos um, estão perdidos.

Possivelmente o atual e único pergaminho encontrado é uma cópia de um outro que existiu e que está perdido ou não existe mais. Se é difícil trilhar o desenvolvimento da referida canção de gesta, não é menos descobrir sua autoria e determinar sua datação.

Espalhar no ar palavras harmoniosas que maravilham a imaginação, e não afetarem a conduta religiosa ou a moral do ouvinte, era uma arte que correspondia a certos espetáculos teatrais que encantavam o público, sem que parassem para pensar quem os produziu. (CASTRO, 2004, p. 341, tradução do autor)²⁵

No ambiente acadêmico circulam algumas hipóteses que procuram dar resposta a questão da, ainda não resolvida, autoria da referida canção de gesta. *Grosso modo*, se considera que entre os possíveis compositores puderam ser, um autor popular ou um autor culto, ou quiçá a combinação de ambos.

²⁵ No original: “*El verter al aire palabras armoniosas que encandilaban la imaginación, y no afectaban la conducta religiosa o la moral del oyente, era un arte que correspondería a ciertos espectáculos teatrales que encantan al público, sin que se piensen en quien los compuso*”

Durante algum tempo ganhou simpatia a possibilidade de ser o autor, um personagem que aparece textualmente no *explicit* da obra, de nome Per Abbat, referenciado no verso 3732 do *Cantar de Mío Cid*.

Ainda não se determinou se ele foi quem elaborou o manuscrito ou é o confesso autor. “No manuscrito disse Per Abbat «escreveu» o poema. (e normalmente «escrever» significava 'copiar'”) (RICO; DEYERMOND, 1979, p. 89, tradução do autor)²⁶. Desse modo, foram elaboradas algumas pesquisas historiográficas em documentos da época e crônicas para determinar quem poderia ser aquele referenciado personagem.

A interpretação do *explicit* acerca de Per Abbat que disse o <<escreveu>> em 1207, se aceitamos essa data, tem conduzido a T. Riaño a propor que o compositor do *Poema* é um Pedro Abad, clérigo de Fresno de Caracena (próximo de Gormáz, na província de Soria); por outro lado, C. Smith propõe a hipótese de, caso o autor da versão estudada (autor-escritor) pode ser um Pedro Abad <<de Santa Eugenia>>, homem de leis, que pode ter vivido num lugar chamado Cordobilla (Palencia) próximo de León. (ESTRADA, 1983, p. 355, tradução do autor)²⁷

Para os que aceitam que Per Abbat seja apenas o copista e não o autor, existe outra postura crítica que argumenta que, a referida obra apresenta descontinuidades entre alguns eventos. É possível que o *Cantar de Mío Cid* haja sido composto por mais de um autor, por não apresentar uma adequada coesão, comum nas obras de autoria individual. Estas descontinuidades ou fragmentações podem apenas ser o resultado da necessidade de introduzir momentos de descanso para o jogral poder continuar a recitar o extenso poema durante a sua atuação, menciona Estrada (1983)

Menéndez Pidal refere-se a dois poetas no processo da formação do atual *Poema del Cid*. Um deles, é chamado <<poeta de San Esteban de Gormáz>>, seria o primeiro <<autor>> da obra [...] o outro <<autor>>, chamado por ele, o <<poeta de Medinaceli>>, atuou em funções de aprimoramento, longe dos fatos e sem uma relação imediata com a veracidade histórica. (ESTRADA, 1983, p. 360, tradução do autor)²⁸

²⁶ No original: “El manuscrito dice que Per Abbat «escribió» el poema (y normalmente «escribir» significaba 'copiar'”).

²⁷ No original: “La interpretación del explicit acerca del Per Abbat que dice lo <<escribió>> en 1207, si aceptamos esta fecha, ha conducido a T. Riaño a proponer que compuso el Poema un Pedro Abad, clérigo de Fresno de Caracena (cerca de Gormaz, en la provincia de Soria); por su parte, C. Smith plantea la hipótesis de si el autor de la versión estudiada (autor-refundidor) pudo ser un Pedro Abad <<de Santa Eugenia>>, hombre de leyes que pudo vivir en un lugar llamado Cordobilla (Palencia) lindando con León”.

²⁸ No original: “Menéndez Pidal se refiere a dos poetas en el proceso de la formación del actual Poema del Cid. Uno de ellos, al que llama el <<poeta de San Esteban de Gormáz>>, sería el primer <<autor>> de la obra [...] El otro <<autor>>, llamado por él, el <<poeta de Medinaceli>>, actuó en funciones de refundidor, lejos de los hechos y sin una relación inmediata con la verdad histórica”.

Em “*Dos poetas en el Cantar de Mío Cid*” comenta Menéndez Pidal (1961), que o mencionado primeiro autor seria o responsável do caráter historiográfico e geográfico da obra, relacionados com os eventos de Rodrigo Díaz de Vivar e sua descrição como cavaleiro heroico. O segundo autor, seria o artífice dos elementos poéticos.

Com mais de um autor ou não, certamente o último artista que legou a referida canção de gesta, deu a ela coesão, evidenciada no pergaminho existente, menciona Estrada (1983).

Neste capítulo foram abordadas questões especificamente relacionadas com o pergaminho manuscrito portador da canção de gesta do Cid que, como já mencionado, atualmente se encontra na biblioteca nacional de Madrid. Embora nosso estudo utilize uma versão traduzida para o espanhol contemporâneo, é possível ter relativa confiança na fidelidade da tradução. A maioria das traduções modernas conhecidas partem da tradução realizada por Menéndez Pidal, tradução que se sustenta na sua louvada edição paleográfica: *Cantar de Mío Cid; texto, gramática y vocabulário*, de 1908. Aceitamos a tradução moderna porque não dominamos o espanhol medieval e também porque não é relevante para nosso objetivo de pesquisa. Tomar conhecimento deste documento medieval que se conserva quase com milênar idade, serviu para conhecer com maior intimidade, nosso *corpus* de estudo. No seguinte capítulo se aborda o contexto social, político e cultura relacionado com o *Cantar de Mío Cid*.

– CAPÍTULO III –
ANTECEDENTES DO *CANTAR DE MÍO CID*

3.1 Reconquista

Sabe-se que o uso da palavra Reconquista da Península Ibérica na atualidade, é um assunto controverso e de amplo espaço para a discussão. Entende-se que se refere a um processo que iniciou por volta do ano 711 até 1492 onde, foram séculos de convivência e intercâmbio cultural entre os diversos povos que coabitavam a Península Ibérica, quiçá apenas separados por seus posicionamentos religiosos. Talvez para dizer propriamente Reconquista, teríamos que imaginar que aquele território peninsular foi novamente possuído pelos habitantes anteriores a este contingente geracional de quase oito séculos, populações anteriores a ocupação do Al Andalus e que não mantiveram intercâmbio cultural com mouros. Alguns reis católicos para legitimar suas conquistas territoriais afirmaram possuir vínculos genealógicos com “A realeza visigoda e astur. A reconquista foi então, a noção ideológica que justificava uma conquista” (ASTARITA, 2007, p. 281, tradução do autor)²⁹. Assim, se justificou o uso do nome Reconquista. Quiçá deveríamos chamar a este processo de expansão dos reinos cristãos do norte de León, Castela, Navarra e Aragão pela Península Ibérica. Contudo, por motivos práticos, continuaremos utilizando a palavra Reconquista para fazer referência a este processo, feito já os devidos esclarecimentos.

A região que conhecemos atualmente como Península Ibérica, Hispania naquele contexto de Reconquista, foi um local fértil culturalmente devido aos povos que coexistiram e compartilharam – com maior ou menor resistência – suas manifestações culturais. Apesar de essas populações terem possuído diferentes religiões eram, principalmente, cristãos, muçulmanos e judeus e distintas organizações sociopolíticas; quando não entravam em atrito pelas suas diferenças, se toleravam e, muitas vezes, formavam alianças.

É necessário lembrar também que, os reinados cristãos hispânicos constituíram unidades políticas diferenciadas e de interesses, quase sempre, contrários, e que, o jogo das forças, incluiu muitas vezes alianças com os muçulmanos. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA 1979, p.47, tradução do autor)³⁰

²⁹ No original: “*Las realezas visigoda y astur, la reconquista sería entonces la noción ideológica que justificaba una conquista*”.

³⁰ No original: “*Es preciso recordar, además que los reinos cristianos hispánicos constituían unidades políticas diferenciadas y de intereses a menudo contrarios, y que el juego de fuerzas incluía muchas veces alianzas con los musulmanes*”.

Dos territórios cristãos, Castilla possui singular relevância por ser o *locus* originário do Cid Campeador e dos eventos do contexto de referência da canção de gesta que leva seu nome.

É difícil referir-se aos territórios cristãos sem se fazer referência ao cristianismo. Por este motivo, toma-se conhecimento de que a presença desta corrente religiosa na Hispania já estava desde o início da Era Cristã:

O cristianismo havia chegado à Península Ibérica já nos anos da aparição de Jesus Cristo como filho de Deus. A missão dos seus doze apóstolos de levar a palavra de Deus pelo mundo tinha levado Santiago a visitar a Península e fazer as primeiras conversões e os primeiros discípulos na Hispania, os conhecidos como os Varões apostólicos. (LÓPEZ, 2015, p. 93)

Segundo Aguinaga, Puértolas, Zavala e López, assim como é interessante conhecer sobre as origens do cristianismo na Península Ibérica, é necessário considerar o início da presença muçulmana na Hispania, porque ambos, cristãos e muçulmanos, na Hispania medieval, foram forças motrizes de viés religioso.

[...] durante os quase oito séculos de convivência com a cultura árabe, a velha Hispania dos fenícios passou por diferentes etapas desde a severa intolerância religiosa e social, até a crença de que a convivência com tal cultura era bem melhor que com a apresentada pelos cristãos [...]. (LÓPEZ, 2015, p. 97)

Aguinaga, Puértolas e Zavala (1979), datam este primeiro contato entre ambas culturas setecentos anos após o início do calendário cristão. Considera-se que o *pot-pourri* cultural hispânico do medievo daquele contexto, propiciou um desenvolvimento próprio, diferente dos outros territórios fora da Península.

A existência de cristãos e muçulmanos, soma-se a dos judeus, uma cidade peninsular qualquer terá três bairros bem delimitados. Porém, existem também outros grupos étnicos-sociais, como os mudéjares e os moçárabes, os primeiros muçulmanos em território cristão, os outros, cristãos em território muçulmano. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.47, tradução do autor)³¹

Com os árabes no território da Península Ibérica, em coexistência com outros povos cristãos, judeus e semelhantes, naquele território peninsular se perfilou uma história com características próprias. Os aspectos que foram mencionadas por Aguinaga, Puértolas, Zavala

³¹ No original: “A la existencia de cristianos y musulmanes se une la de los judíos, una ciudad peninsular cualquiera contará con tres barrios bien delimitados. Pero hay también otros grupos étnicos-sociales, como los mudéjares y los mozárabes, los primeros, musulmanes en territorio cristiano, los segundos, cristianos en territorio musulmán.”

(1979) e López (2015) – entre outros fatores –, contribuíram para, posteriormente, o surgimento da canção de gesta, o *Cantar de Mío Cid*.

Também será necessário não esquecer que, o fenômeno chamado Reconquista, de oito séculos de duração, não é na realidade, um confronto violento e contínuo entre duas religiões, pelo contrário, houve longos períodos de coexistência e mútua compreensão e tolerância, inclusive, de influência uns com outros. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.48, tradução do autor)³²

Essa convivência de tolerância produziu hibridações socioculturais como as sociedades moçárabes e mudéjares, amostra histórica de um intercâmbio cultural, motivado pela proximidade destes povos assentados na Hispania. Por causa disso é questionável o uso estendido da palavra Reconquista após séculos de intercâmbio cultural, visível ainda nos dias que decorrem, nos arabismos na língua espanhola, no fenótipo das pessoas, ou na arquitetura em algumas localidades.

A cultura moçárabe no território muçulmano e os mudéjares no território cristão, são um vivo exemplo da hibridação cultural que caracterizou o período e, por outro lado, também um belíssimo paradigma da possível convivência pacífica de duas culturas dentro de uma terra ocupada. (LÓPEZ, 2015, p. 100)

De forma gradativa, essa coexistência declinou até definhar e dar início ao referenciado período, por uma aliança de líderes cristãos ao longo de oitocentos anos, em nome da fé e da cristandade, com o objetivo de levar os evangelhos a toda a Península, erradicando o paganismo e, também, para obter territórios. Desse modo, jogaram por terra o sonho idílico – ao estilo dos franciscanos no Novo Mundo, onde também fracassou (LÓPEZ, 2015) embora, foram muito influentes nas diferentes esferas da vida medieval (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979) – de continuar coabitando a Península Ibérica em concórdia.

O *Cantar de Mío Cid* evidencia a mencionada convivência de tolerância social entre cristão e muçulmanos na figura do Cid Campeador e seu amigo Abengalbón. Dizem assim os versos 1462 – 1464 e 1477 – 1479 do *Cantar de Mío Cid*, para expressar a recíproca amizade de ambos respetivamente:

Por Santa María, vos vayáis a pasar;
Vayáis a Molina, que está más adelante;
Tiénela Abengalbón, mi amigo es de paz; (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 148)

³² No original: “También será necesario no olvidar que el fenómeno llamado Reconquista, de ocho siglos de duración, no es en realidad, un enfrentamiento violento y continuo entre dos religiones, sino que hubo largas épocas de coexistencia y de mutua compensación y tolerancia, incluso de influencia de unos en otros.”

El moro Abengalbón, cuando supo el mensaje,
 Saliolos a recibir con gran gozo que hace:
 ¿Venís, los vasallos de mi amigo natural? (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 149)

A reconquista foi o período marcado pela paulatina perda da tolerância e da coexistência pacífica entre os povos estabelecidos na Península Ibérica. Essa situação permitiu a consolidação de pequenos condados e alguns destes conseguiram configurar-se como reinados que, por meio da união intrafamiliar como estratégia, mantinham a unidade dos seus territórios e faziam esforços desmedidos para não perder seu poderio, contraindo laços matrimoniais entre familiares.

Enfrentavam-se com os outros territórios ocupados por povos não cristãos e utilizavam estratégias políticas para fixar suas fronteiras, incrementá-las cada vez mais e progressivamente ir ganhando território. Um exemplo é o condado de Castilla, que conseguiu do reino de León, inicialmente uma tímida autonomia, até alcançar sua independência e sair do seu *status quo* de condado para reinado.

3.2 Feudalismo

O período conhecido por Reconquista está relacionado, principalmente, às questões de cunho religioso e a um processo de expansionismo territorial bélico na procura desenfreada por recursos. O sistema feudal foi adotado gradativamente desde o início do período alto medieval e acompanhou este processo expansionista como provedor de meios de acúmulo de riqueza, para que os reinos ou condados cristãos independentes, obtivessem as forças necessárias para facilitar a expansão da cristandade e de suas fronteiras na Península Ibérica. Esse sistema econômico foi adotado gradativamente desde o início do período alto medieval.

O feudalismo prosperou por diversos motivos, dentre eles a necessidade por proteção e obtenção de recursos em um tempo no qual a violência era elemento cotidiano daquele contexto de luta por territórios, também prosperou pela geografia e localização dos assentamentos humanos onde, sem meios de transporte mais velozes que a força motriz equina, os indivíduos não podiam desenvolver relações comerciais avançadas, conformando-se a ver, naquele sistema feudo-vassálico, a resposta às suas necessidades, tendo que trabalhar a terra e praticar o escambo para sua subsistência, mencionam Aguinaga, Puértolas e Zavala (1979).

Um dos efeitos colaterais desta situação de distanciamento, foi a dificuldade para praticar o intercâmbio comercial, o que permitiu o prolongamento deste sistema até que esta

barreira logística foi ultrapassada com o crescimento e aproximação entre as cidades.

Essa forma de estrutura feudalizada, com o tempo, motivou o surgimento da consolidação da ordem social estamental. Os senhores feudais obtinham ganâncias do trabalho excedente dos camponeses. Aqueles senhores feudais estavam associados por vínculos de vassalagem a um monarca ou a uma ordem clerical e, afinal, essas relações eram, por consequência, transferidas para os camponeses e tinham que submeter-se à ordem hierárquica. “Os camponeses, aderidos à terra, encontravam-se sometidos as rígidas cobranças, em troca de proteção por parte do senhor, civil ou religioso”, mencionam Aguinaga, Puértolas e Zavala (1979, p.45, tradução do autor)³³.

Aqueles homens que iniciaram sua trajetória como seres livres, negociaram essa liberdade em favor de subsistir e de proteção. Observa-se que, nesse contexto, não tiveram alternativas, era um momento no qual valorizava-se menos a liberdade e mais poder sobreviver.

A Igreja Católica teve um papel importante nesta ordenança hierárquica, porque foi a instituição que outorgou legitimidade ao sistema feudo-vassálico – como fazem na atualidade os estados com os bancos – para que os nobres fossem considerados os escolhidos para liderar e serem obedecidos. Quando a Igreja Católica convertia uma afirmação em verdade dogmática, não se devia contestar aquilo. Assim, justificava-se a função que cada homem tinha dentro do plano divino.

O sistema, na teoria e para seus privilegiados, é perfeito: cada homem nasce numa determinada situação social e sua função consiste em viver de acordo com ela; assim, não apenas contribuirá para o bem comum, também salvará sua alma e chegará até o Reino dos Céus, que não possui menos hierarquia que as deste mundo. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.45, tradução do autor)³⁴

O desenvolvimento do sistema feudal especificamente na Península Ibérica, foi distinto do resto da Europa do seu tempo, porque aquele território ibérico esteve exposto a diversos fatores. Aquela situação fez desse território peninsular um lugar atípico e foi em maior medida, na região de Castilla. Considera-se este espaço como um oásis sociopolítico-econômico, devido à sua configuração de pequenos proprietários livres, de cavaleiros plebeus, da sua particular ordem social estamental, entre outros elementos. Esse feudalismo peninsular ibérico, adaptou-se às circunstâncias. Teve identidade própria.

³³ No original: “*Los campesinos, adscritos a la tierra, se hallaban sometidos a rígidas prestaciones y exacciones, a cambio de la protección por parte del señor, civil o religioso*”.

³⁴ No original: “*El sistema, teóricamente y para sus privilegiados, es perfecto: cada hombre nace en una determinada situación social y su papel consiste en vivir de acuerdo con ella; de este modo no sólo contribuirá al bien común, sino que salvará su alma y llegará al Reino de los Cielos, no menos jerarquizado que el de este mundo*”.

De fato, em nenhum lugar existiu um sistema feudal puro. Entre eles, estão alguns dos países cristãos hispânicos, sem considerar a Catalunha, – diga-se apêndice da França – que sim apresentava maior pureza. Na península, logicamente, pelas suas peculiares características históricas, como a presença muçulmana, as diversas e constantes relações entre ambas culturas, e o fenômeno chamado «Reconquista», o desenvolvimento do feudalismo não alcançou nunca o nível europeu. O repovoamento dos territórios do vale do Duero, por exemplo, insinua a existência de uma porção de pequenos proprietários camponeses livres, e aquilo, é empecilho para a configuração de um sistema feudal fechado. Porém, suas bases ideológicas e teóricas funcionaram claramente. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.46, tradução do autor)³⁵

Embora com ausência dessa pureza, o feudalismo da Península Ibérica, pelas suas peculiares características, tinha nas suas bases a estrutura do sistema feudal. Como contra-argumento relacionado ao desfasamento Feudal entre a Europa e a Península Ibérica proposto por Aguinaga, Puértolas e Zavala (1979) como um insucesso histórico, estudos contemporâneos expõem que não se tratava de um sistema feudal mal instituído, senão os diversos fatores do contexto daquele território e das especificidades de cada região, possibilitaram um desenvolvimento individual em diferentes etapas do mesmo processo, afirma Martín (2004).

[...] todos os domínios cristãos da península se encontravam em situação similar à da Europa no mesmo período, e que definitivamente, mesmo que não existiu um feudalismo pleno, do tipo francês, sim existiram as condições econômicas e sociais que permite falar de uma sociedade em diferentes estágios feudais. Em todas as situações, as peculiaridades da sociedade, a situação geográfica, a abundância e escassez da terra, a posição militar, as origens dos povoadores, as modalidades de repovoamento, as influências externas... interferem e determinam uma evolução distinta desta sociedade, onde podem se evidenciadas todas as fases do processo feudal. (MARTÍN, 2004, p. 654, tradução do autor)³⁶

Essas peculiaridades apontadas por Martín (2004), determinaram a evolução de uma sociedade específica dentro dos territórios cristãos, e relacionam-se com Castilla e suas

³⁵ No original: “*De hecho, en parte alguna se da en pureza el sistema feudal. Entre los más excepcionales, sin embargo, figuran los países cristianos hispánicos, si bien Cataluña – a este respecto apéndice de Francia – es un caso aparte. En la Península, en efecto, debido a sus peculiares características históricas, como la presencia musulmana, las variadas y continuas relaciones entre ambas culturas y el fenómeno de la llamada «Reconquista», el desarrollo del feudalismo no alcanzó nunca el nivel europeo. La repoblación de los territorios del valle del Duero, por ejemplo, supone la existencia de una masa de pequeños propietarios campesinos libres, lo que impide la formación de un sistema feudal cerrado. Pero sus presupuestos teóricos e ideológicos funcionan claramente*”.

³⁶ No original: “[...] *todos los dominios cristianos de la Península se hallan en una situación similar a la de Europa durante este periodo y que, en definitiva, aunque no exista un feudalismo pleno, de tipo francés, si se dan las condiciones económicas y sociales que permiten hablar de una sociedad en diferentes estadios de feudalización. En cada caso, las situaciones peculiares de la sociedad, la situación geográfica, la abundancia o escasez de tierra, la posición militar, los orígenes de los pobladores, las modalidades de repoblación, las influencias externas... influyen y determinan una evolución distinta de esta sociedad, en la que pueden verse todas las fases del proceso feudal*”.

singularidades. Esse sistema feudal tem como consequência a criação e a consolidação de relações de proteção e vassalagem, bases da hierarquia da estrutura piramidal da ordem social estamental feudal. Como resultado deste sistema que necessita de liderança e de proteção armada e espiritual, aparecem as figuras do rei e dos condes, dos cavaleiros e da ordem clerical, configurando-se, assim, a nobreza, sustentados pelos camponeses em favor de proteção. No entanto, foi a cavalaria a força motriz que obteve maior importância neste período, pelo seu caráter ofensivo e expansionista.

Efetivamente, é necessário deter-nos brevemente neste ponto pela decisiva influência do feudalismo nas pautas que determinaram a configuração da nobreza medieval por hierarquias. De fato, afirma-se que a nobreza medieval se origina no século X durante o período tardo-carolíngio por conta do desenvolvimento da cavalaria promovida pelos vínculos feudais. (PLANAS, 2006, p. 451, tradução do autor)³⁷

No dicionário da Idade Média, organizado por Loyn (1990), encontra-se também o que se considera um paulatino início do sistema feudal, ainda antes do período considerado medieval no século IX até “Seu desaparecimento no século XVI” (LOYN, 1990, p. 353).

Para Loyn (1990), a nobreza bélica adquiriu destaque após incorporar o uso do cavalo nas batalhas. Essa nova forma centáurica de combate era eficiente e rápida e desarticulava facilmente o inimigo. Todavia, demandava custos elevados para aquela época, por conta dos equinos e dos equipamentos. Foi essa diferenciação entre os que podiam ou não se tornar homens a cavalo ou cavaleiros, que propiciou uma classificação de *status* entre guerreiros. Essa elite foi considerada como nobreza aristocrática por suas qualidades destacadas como guerreiros e pela sua influência e poder político adquiridos com o tempo, deslocando qualquer outro tipo de nobre ou aristocrata anteriores a eles. Assim, explica-se *grosso modo*, como os nobres guerreiros se tornaram aristocratas no contexto alto-medieval na Península Ibérica.

[...] Muito preferível, sem dúvida, é começar com “a supremacia de uma classe de guerreiros especializados” e chamar-lhes cavaleiros, pois estes formavam a classe dominante. Com efeito, na concepção clássica, as origens do feudalismo situam-se numa revolução militar pela qual os francos, que tinham até então combatido a pé, adotaram cada vez mais a cavalaria pesada a partir de meados do século VIII. [...] sendo a guerra montada muito dispendiosa, especializada e exclusiva, a elite militar converteu-se numa elite social e ancestral de uma nova nobreza feudal. Somente no século X ou ainda mais tarde, os cavaleiros obtiveram hegemonia militar e, portanto, social e a tendência moderna é de enfatizar a sobrevivência de uma aristocracia Carolíngia nos primórdios da era feudal; mas não há dúvidas quanto à importância desses desenvolvimentos militares, que também deram origem à cavalaria (não há

³⁷ No original: “*En efecto, es preciso detenernos brevemente en este punto habida cuenta de la decisiva influencia del feudalismo en las pautas que determinaron la jerarquización de la nobleza medieval. De hecho, se afirma que la nobleza medieval se origina en el siglo x durante el período tardo-carolingio a raíz del desarrollo de la caballería promovida por los vínculos feudales*”.

cavaleiro sem cavalo) e às divisas heráldicas que distinguiram o cavaleiro dentro de sua armadura. (LOYN, 1990, p. 353)

Aquela mencionada importância dada ao equino também é retratada no *Cantar de Mío Cid*. Eram os cavalos importantes instrumentos bélicos no campo de batalha que incrementava o poder de ataque dos combatentes e ao mesmo tempo, eram cobiçados tesouros conquistados na luta. Dizem assim os versos 1777 – 1781 da referida canção de gesta, quando o Cid ganhou Valencia do rei de Marrocos, Yusuf.

No pudieron ellos saber	la cuenta de todos los caballos
Que andan descarriados	y no hay quien pueda tomarlos;
Los moros de las tierras	allí se han ganado algo.
A pesar de todo esto,	al Campeador contado,
De los buenos y otorgados,	cayéronle mil quinientos caballos;

(RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 164)

Considerando que na referida canção de gesta o Cid reclamava para si a quinta parte do botim de guerra – Disse assim o Verso 1809 “*Con caballos de esta quinta, que yo tengo ganada*” (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 166) –, seriam aproximadamente sete mil e quinhentos nada desprezíveis cavalos que, habilmente o jogral deixava à imaginação a quantia total, para manter maravilhados seus ouvintes, sendo conhecedor do quanto valioso era aquele bem.

Em harmonia com a nossa linha de raciocínio sobre a influência do sistema feudal sobre o crescimento dos reinados e condados cristãos na Península Ibérica, é necessário, também, considerar que existiram outras formas de cavaleiros de origens plebeias. Naquele contexto, foi indispensável o recrutamento de nova força bélica, armando cavaleiros pelas fronteiras do reino, a todos aqueles que estivessem dispostos a participar da defesa do território, podendo custear-se ou não seus equipamentos. Foi essa nova força guerreira de baixa categoria que, tempos depois, serão conhecidos como Cavaleiros Vilões, porque eram homens que pertenciam às vilas, muitos deles, seduzidos pelos benefícios de pertencer à força centáurica, em troca de cuidar das fronteiras do reinado ou condado. Conceito retomado e desenvolvido a posteriori.

3.2.1 Repovoadores fronteiriços

Os repovoadores fronteiriços tiveram um papel importante no processo de configuração dos reinados cristãos, principalmente na região de Castilla. Esses homens livres, na sua maioria provenientes das montanhas, eram pequenos camponeses que encontraram no

sistema feudal dos reinados ou condados cristãos, um amparo e um meio de sobrevivência naquele contexto alto-medieval (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979).

Muitos desses homens das vilas dispersas sentiram-se atraídos pelos favores concedidos a câmbio de repovoar as fronteiras e defendê-las. Foram implantadas ordenanças jurídicas que outorgavam direitos a todos aqueles que aceitassem morar nas perigosas fronteiras expostas a ataques expansionistas estrangeiros. Logo, introduziram-se os *fueros* privilegiados (MARTÍN, 2004).

Para que esses moradores das vilas conseguissem a proeza de organizar-se e defender-se dos ataques estrangeiros, pois não contavam com o apoio bélico do reinado por questões logísticas, como a distância, que demandaria tempo em chegarem reforços, foram outorgados, além de isenção de impostos para que estes se armassem, um certo grau de autonomia e elevação à categoria de Cavaleiros, os chamados Cavaleiros Vilões (PLANAS, 2006). Com todos esses privilégios, as fronteiras e a cavalaria beneficiaram-se da coragem e da ambição daqueles homens livres com restrições.

Foi conveniente analisar as vilas e seus moradores porque – durante o processo expansionista da Reconquista e com o crescimento das fronteiras dos reinos cristãos – receberam os favores reais, como foram os *fueros*, que outorgavam privilégios e que permitiam que estas povoações pudessem configurar-se como entidades políticas autônomas.

Expliquei o processo de ascensão de Castilla na cena histórica, [entre outras razões, por] sua condição de Povo de homens livres, livres do poder de grandes magnatas laicos e de grandes senhores eclesiásticos; de homens livres, todos artífices das suas próprias vidas, configurados em classes fluidas – infanzones, cavaleiros, cidadãos, homens de behetría e solariegos – e sempre abertos para horizontes de grandes ganhos econômicos e sociais, no livre jogo da história; de homens senhores dos seus próprios destinos e com a capacidade de pular a barreira dos seus origens, graças a sua audácia, coragem e o perigoso flertar com a morte, na batalha contra o moro e no repovoamento das sempre inseguras fronteiras. (ALBORNOZ, 1956 em RICO, 1980, p.27, tradução do autor)³⁸

A repovoação dos territórios conquistados permitiu que os repovoadores, que decidiram morar nas fronteiras, transformarem-se em homens livres e com propriedades. Então, surgiu a força centáurica sem nobreza chamada de Cavaleiros Vilões, que não eram homens

³⁸ No original: “*Me he explicado el movimiento ascensional de Castilla en la escena histórica, [entre otras razones, por] su condición de Pueblo de hombres libres, horros del poder mediatizador de grandes magnates laicos y de grandes señores eclesiásticos; de hombres libres, todos rectores de sus propias vidas, articulados en clases fluidas – infanzones, caballeros, ciudadanos, hombres de behetría y solariegos – y siempre abiertos hacia horizontes de afortunados medros económicos y sociales, en el libre juego de la historia; de hombres señores de sus propios destinos y capaces de saltar la barrera de su nativa condición por obra de la audacia, el coraje y el trágico coqueteo con la muerte, en la batalla contra el moro y en la repoblación de las nunca seguras fronteras.*”

totalmente livres, pois alguns podiam aderir-se livremente ou não, para o sistema feudo-vassálico.

Evidencia-se que existe uma relação direta entre o sistema feudal; os homens livres que foram repovoar as fronteiras; a nova força armada a cavalo; e a paulatina aquisição da independência, que os condados, como no caso de Castilla, foram adquirindo com o passar do tempo.

3.2.2 Da liberdade à dependência

No século IX, na Península Ibérica, o Feudalismo ainda não se encontrava instaurado como sistema sociopolítico-econômico hegemônico, devido – entre outras questões históricas – à diversidade cultural-étnica da região. A diferença do resto da Europa e o processo de assimilação dessa relação feudo-vassálica foi efetuado lentamente e de maneira desigual (MARTÍN, 2004).

Em relação a isso; existem três espaços diferentes: o norte do Duero, com uma evolução mais antecipada do feudalismo, onde abundaram os *infanzones*; as terras que estão desde esse rio até o Sistema Central, a chama Extremadura Histórica, lugar dos cavaleiros vilões, e por último, os territórios conquistados do islã, desde Toledo até o Sul, onde coexistiram as duas tipologias. (ASTARITA, 2007, p. 281-282, tradução do autor)³⁹

Em princípio, existiu um considerável contingente de homens livres, que com o passar do tempo foram perdendo suas posses territoriais, e com elas, sua condição de liberdade na medida que o sistema feudo-vassálico enraizava-se, paulatinamente, naquela região (RODRÍGUEZ, 1995). Essa situação era evidente em especial nas fronteiras dos reinados, menciona Martín (2004).

“O processo feudal também se dá em Castilla, embora, em data um pouco depois”, afirma Rodríguez (1995, p. 14, tradução do autor)⁴⁰. Para Albornoz (1942), a região atualmente conhecida por Castilla, inicialmente tratava-se de um território com moradores provenientes das montanhas, homens livres e camponeses alheios ao sistema feudo-vassálico, porém, vinculados com o reinado de León em uma de suas regiões fronteiriças. Essa teoria defendida por Albornoz (1942) durante décadas, ganhou adeptos e foi referência na academia. Na

³⁹ No original: “*Al respecto, cuentan tres distinciones espaciales: el norte del Duero con una evolución más temprana del feudalismo, donde abundaron los infanzones; las tierras que comprenden desde ese río al Sistema Central, la llamada Extremadura Histórica, ámbito de los caballeros villanos, y por último los territorios conquistados al islam, desde Toledo al sur, donde coexistieron las dos tipologías*”.

⁴⁰ No original: “*El proceso feudal también se da en Castilla, aunque en fecha ligeramente posterior*”.

atualidade, o debate encontra-se em aberto pelos estudos medievalistas, que apareceram na década dos anos setenta do século passado.

Abilio Barbero e Marcelo Vigil (1978), publicaram seu livro sobre a configuração do feudalismo hispânico, entrando em polêmica com Claudio Sánchez Albornoz [...] Estes autores postularam que, desde a invasão árabe, no ano 711, no norte peninsular, evoluíram comunidades livres, com terras compartilhadas e vínculos de parentesco de origem matriarcal, formadas por astures, cántabros e vascones. Dessa evolução surgiu o feudalismo à medida que os povoadores se deslocavam para o sul. (ASTARITA, 2007, p. 281, tradução do autor)⁴¹

Por um lado, surge a tese de uma coletividade livre que, em algum momento, pelos seus vínculos com outras regências, adotaram o Feudalismo como sistema, por outro lado, postula-se que, de uma outra comunidade de seres livres, surgiu espontaneamente um tipo de feudalismo. Afinal, de maneira espontânea ou por posterior incorporação ao Sistema feudo-Vassálico, estes coletivos tiveram em comum, a perda da sua autonomia e a sua liberdade em maior ou menor medida. Diante de essas duas hipóteses decidiu-se permanecer com os estudos de Albornoz (1942), que tanto veio a contribuir para os estudos sobre o *Cantar de Mio Cid* desde a historiografia, com conhecimento do estado da questão.

Contudo, não podemos negar que essas pressuposições, planteadas pelo mestre medievalista, encontram-se ainda em revisão. “Alguns aceitaram a tese na sua totalidade, outros, de maneira parcial”, relata Astarita (2007, p. 282, tradução do autor)⁴².

Essas comunidades de homens livres, lentamente, iriam perdendo sua condição de liberdade, após um camponês livre doar suas posses territoriais em favor da proteção física ou espiritual, para algum Nobre ou para a Igreja Católica, menciona Rodríguez (1995). Após essa doação, ele podia passar a trabalhar sua anterior propriedade e pagar ao novo proprietário em tributo ou trabalhos. Esse processo seria o comum rumo da liberdade à dependência, podendo ser diferente em outros casos.

Em outros casos, o processo de perda da liberdade poderia ser mais complexo: inclui uma primeira fase de perda das propriedades em anos difíceis, e uma segunda de perda da liberdade quando o camponês, sem terras, vê-se obrigado a aceitar as condições do grande proprietário. (MARTÍN, 2004, p. 667, tradução do autor)⁴³

⁴¹ No original: “Abilio Barbero y Marcelo Vigil (1978) publican su libro sobre la formación del feudalismo hispánico, en polémica con Claudio Sánchez Albornoz [...]. Estos autores postularon que, desde la invasión árabe, en el año 711, en el norte peninsular, evolucionaron comunidades libres, con tierras compartidas y lazos de parentesco de origen matriarcal, formadas por astures, cántabros y vascones. De esa evolución surgía el feudalismo a medida que los pobladores se desplazaban hacia el sur”.

⁴² No original: “Algunos aceptaron la tesis en su totalidad, otros de manera parcial”.

⁴³ No original: “En otros casos, el proceso de pérdida de la libertad podía ser, más complejo: incluye una primera fase de pérdida de las propiedades en años difíciles y una segunda de pérdida de la libertad cuando el campesino, sin tierras, se ve obligado a aceptar las condiciones del gran propietario”.

Embora esses antigos proprietários tenham perdido suas terras e sua liberdade em favor de proteção nas regiões fronteiriças, como era Castilla, esses homens que trabalhavam a terra não sofreram de tantos abusos por parte dos seus novos senhores, especialmente porque precisavam deles economicamente para poder manter resistência contra os domínios dos territórios maiores aos que pertenciam.

No caso de Castilla, as ameaças eram o reinado de León e outras localidades, como Navarra, Córdoba, e os domínios do Al-Andalus. Quanto mais afastados do poder central, eram mais livres. As condições de esses indivíduos em processo de feudalização naquela região castelhana e as particularidades mencionadas em capítulos anteriores, permitiram o surgimento de um oásis no espaço-tempo medieval.

3.3 Castilla, oásis no espaço-tempo medieval

De relevante importância para o surgimento do *Cantar de Mio Cid*, foi o território castelhana. A população deste território possuía características singulares, resultantes do caráter belicoso dos habitantes próximos naquele contexto alto-medieval.

A cultura bélica dos castelhanos não deixou muito espaço para a tolerância, porém, tal atitude extremadamente intolerante com os invasores não havia sido sempre assim, a convivência das culturas cristã, judaica e muçulmana foi, sem dúvida, um fato relevante no reinado de Alfonso X, o Sábio. (LÓPEZ, 2015, p. 98)

Albornoz confirma o caráter rude do povoado de Castilla, “Essa prática foi efetuada pelo exaltado e rude homem de Castilla para a área dos seus relacionamentos com as divindades” (ALBORNOZ, 1956 apud RICO, 1980, p.29, tradução do autor)⁴⁴. O referido autor menciona o caráter excepcional do povo castelhana divergente dos outros povos, com maior rigidez nas hierarquias sociais, arriscando-se a qualificar a estrutura social castelhana como democrática; um conceito brutalmente em contraste para aquele contexto Feudal tardio:

O povoado de Castilla, prepotente, dinâmico e batalhador, não aceitava o papel passivo e tangencial de indiferença com a vida pública, pelo contrário, combatia com os nobres e em conjunto, fazia e desfazia o destino dos seus homens, com simpatia intensa, com sua ajuda ou com sua ira, como em toda democracia. (ALBORNOZ,

⁴⁴ No original: “Esa práctica fue llevada por el exaltado y rudo hombre de Castilla al área de sus relaciones con las potestades celestiales”.

1956 apud RICO, 1980, p.28, tradução do autor)⁴⁵

Para Rodriguez (1995), Castilla desde sua gênese tem por característica um marcado distanciamento com a cultura e a tradição visigoda, a qual caracterizava-se por ser feudalizada devido às suas relações de vassalagem e servilismo. Em sintonia com essa ideia, para Albornoz, eles eram homens de uma sociedade com características distintas das relações feudo-vassálicas “[...] na ilha de homens livres da Europa feudal que foi Castilla” (1956 em RICO, 1980, p.27, tradução do autor)⁴⁶. É necessário deter-se neste ponto já que, aqueles homens eram homens livres provenientes das montanhas, com suas maneiras de ser e existir diferentes dos povos romanizados.

Castilla foi repovoada pelos cântabros e vascos ocidentais pouco civilizados, quer disser, pouco romanizados e escassamente influenciados pela cultura visigoda, e estes castelões desconhecem a hierarquia social marcada que, provem do mundo visigodo, e pode observa-se em León. A liberdade individual face a servidão gótico-asturleonense será uma das diferenças fundamentais entre castelões e leoneses, que se diferenciam além da língua, pelo direito e por não existir na Castilla do século X, por conta da situação de fronteira, uma forte nobreza e uma hierarquia clerical importante capaz de concentrar a propriedade e someter aos pequenos proprietários. (RODRÍGUEZ, 1995, p. 12, tradução do autor)⁴⁷

Castilla iniciou seu percurso na história como um conglomerado de pequenos condados, anexados ao reino de León, num território fronteiriço próximo aos domínios dos árabes na Península Ibérica. A sua posição geográfica fronteiriça, ajudou a manter resistência e posteriormente revelar-se contra os domínios do reino de León, que fazia parte e conquistar sua independência no século X, afirma Rodriguez (1995).

Esta busca pela autonomia foi uma constante nos povos cristãos das regiões fronteiriças, onde alguns obtiveram sucesso durante o decorrer da história da Península Ibérica, como o território do país hoje chamado de Andorra, e de outros insucessos históricos, como no território da Catalunha.

Um aspeto oportunamente apontado por Rodriguez (1995) é a questão levantada sobre

⁴⁵ No original: “*El pueblo de Castilla, altanero, dinámico y batallador, no aceptaba el papel pasivo y tangencial de asombrado y temeroso espectador de la vida pública, sino que combatía como los nobles y junto a ellos y hacía y deshacía sus hombres, con su simpatía férvida, su ayuda o su saña, como en toda democracia*”.

⁴⁶ No original: “[...] *en el islote de hombres libres de la Europa feudal que fue Castilla*”.

⁴⁷ No original: “*Castilla fue repoblada por cántabros y vascos occidentales poco civilizados, es decir, poco romanizados y escasamente influidos por la cultura visigoda, y estos castellanos desconocen la jerarquización social acentuada que, procedente del mundo visigodo, se observa en León. La libertad individual frente a la servidumbre gótico-asturleonense será una de las diferencias fundamentales entre castellanos y leoneses, que se distinguen además por la lengua, por el derecho y por no existir en la Castilla del siglo X, debido al carácter fronterizo, una fuerte nobleza y una jerarquía eclesiástica importante capaces de concentrar la propiedad y someter a los pequeños propietarios*”.

as relações bélicas da região dos condados naquele momento, antes da configuração de Castilla como reino independente. Em grande parte, foram responsáveis desta consolidação como reinado os constantes ataques de apropriação territorial cometidos pelos povos que professavam, naquele espaço, a fé islâmica. Esses muçulmanos seriam, então, indiretamente, os principais artífices da unificação e posterior consolidação do território castelhano. Assim, para deixar de ser apenas condados dispersos e alcançar, tempos depois, o patamar de reino unificado, houve a necessidade de erigir um representante dentre os outros condes, o escolhido foi Fernán González.

A união dos diversos condados deu ao novo conde, Fernán González, um poder que permitiu-lhe enfrentar o rei de León e conseguir para Castilla uma situação de independência; a sucessão por herança do condado. Isto não teria sido possível caso leoneses e castelhanos não fossem diferentes ou não se sentissem diferentes. (RODRÍGUEZ, 1995, p. 12, tradução do autor)⁴⁸

Considerado como o primeiro herói de Castilla antes que o Cid Campeador, “[...] Castilla, que já tinha encontrado seu primeiro herói em Fernán González, volta a achá-lo agora em Rodrigo Díaz [...]”, expõem Aguinaga, Puértolas, Zavala (1979, p.57, tradução do autor)⁴⁹, Fernán González é reconhecido pelo seu labor de consolidador e unificador dos condados dispersos em Castilla. Chegou a ser lisonjeado com uns versos, conhecidos hoje por *El poema de Fernán González*, onde exalta-se, tempos depois, a importância de Castilla para o já configurado território espanhol.

Seu herdeiro, Garcia Fernández – “*el de las manos blancas*” – como também era chamado, intensificou a tarefa do seu antecessor, outorgando direitos e privilégios nobiliárquicos, para incentivar o repovoamento nas fronteiras de Castilla, referindo-se ao *Fuero de Castrojeriz*.

Como se justifica pelo cunho histórico-genealógico deste subcapítulo, é interessante ressaltar que o neto de Fernán González, Sancho García, também será lembrado como “*El de los Buenos fueros*”, por intensificar as ordenanças e favores concedidos, também, pelo seu progenitor.

⁴⁸ No original: “*La unión de los diversos condados dará al nuevo conde, Fernán González, un poder que le permite enfrentarse al rey de León y conseguir para Castilla una situación de independencia, hacer hereditario el condado, esto no habría sido posible si leoneses y castellanos no hubieran sido o no se hubieran sentido diferentes*”.

⁴⁹ No original: “[...] Castilla, que había hallado ya su héroe primigenio en Fernán González, vuelve a hallarlo ahora en Rodrigo Díaz [...]”.

Podemos e devemos afirmar com absoluta certeza que Fernando nunca foi o rei de Castilla, e que esta nunca mudou sua natureza de condado, subordinado do rei de León, para converter-se num reinado, até a morte de Fernando I no ano de 1065. (DÍEZ, 2005, p. 713, tradução do autor)⁵⁰

Houve um esforço dessa progênie por conseguir a consolidação dos condados unificados em reinado. Para a crítica historiográfica, o verdadeiro reinado de Castilla iniciou com Sancho II, quem herdou do seu pai o reino dividido de Castilla y León. Alfonso VI era irmão de Sancho II e recebeu o reinado de León. Após reunificação dos reinos de Castilla y León logo Sancho II morrer, ele foi rei desses territórios. No *Cantar de Mío Cid*, aparece como o monarca a quem o Cid rende vassalagem. Dizem assim os versos 2936 – 2938 do *Cantar de Mío Cid*:

¡Merced, rey Alfonso,	de extensos reinos a vos dicen señor!
Los pies y las manos	os besa el Campeador;
Él es vuestro vasallo	y vos sois su señor. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 226)

Este oásis do tipo jurídico-socioeconômico constituído em Castilla, permitiu a chegada de repovoadores atraídos pela sua configuração peculiar. Esse contexto de condado unificado em expansão atraiu aos artistas do povo conhecidos como os jograis.

Nenhum abismo separava em Castilla as massas populares, as minorias, dos pequenos nobres de interior, ou *infanzones*, que entre as massas, e com as massas viviam – o Cid costumava moer seus alimentos nos seus moinhos em Ubierna. (ALBORNOZ, 1956 Apud RICO, 1980, p.27, tradução do autor)⁵¹

Se para o jogral o contexto feudal já era um local fértil que oferecia oportunidades para sua manifestação artística e consequente fonte de renda, a situação atípica em Castilla deveria ser como mel para seu paladar. É neste contexto de oásis histórico-temporal, que o jogral achou oportunamente todos os elementos – em toda Castilla e próximo das suas fronteiras – para pregoar o *Cantar de Mío Cid* e agradar ao seu público constituído por homens livres; donos da sua força de trabalho; não inseridos totalmente no regime feudal, como acontecia nos outros condados e reinos, que graças aos *fueros* podiam mudar seu *status* social; homens que não se distinguiam por hierarquias nobiliárquicas e, como no *Cantar de Mío Cid*, estes homens podiam ter outra sorte além da já predestinada.

De modo geral, para ser entendida a sentença de Albornoz (1956) é necessário

⁵⁰ No original: “Podemos y debemos afirmar con absoluta certeza el hecho de que Fernando nunca fue rey de Castilla, y que ésta nunca cambió su naturaleza de condado, subordinado al rey de León, para convertirse en un reino, hasta la muerte de Fernando I el año 1065”.

⁵¹ No original: “Ningún abismo separaba en Castilla a las masas populares de la minoría de pequeños nobles rurales o infanzones que entre ellas y como ellas vivían – el Cid iba a picar sus molinos de Ubierna –”.

considerar o contexto sociopolítico-econômico e cultural da época na região específica que foi Castilla. O mencionado autor refere-se à nobreza no seu sentido mais amplo, que contém a nobreza de segunda linha ou baixa nobreza, que era possível ser alcançada graças aos *fueros*, anteriormente citados, ao caráter natural bélico do povo castelhano e às características próprias dos homens que não nasceram em escravidão e veem no seu destino algo além da resignação, aventurando-se a repovoar e consolidar as fronteiras do inicialmente conglomerado de condados, depois reinado de Castilla.

3.3.1 *Fuero de Castrojeríz*

Dos aspectos sociopolíticos do contexto expansionista no território castelhano, houve um evento que permitiu que Castilla adquirisse relevância, percebida especificamente pelos homens que queriam algo distinto para suas vidas fora da rigidez estamental da ordem a que pertenciam dentro da pirâmide social do sistema feudal. Para Martín (2004), tratou-se de uma implementação jurídica que outorgava privilégios específicos em favor da defesa das afastadas fronteiras dos territórios cristão e como efeito colateral, surgiam laços de vassalagem.

A necessidade de defender o território obrigou ao poder público a conceder numerosos privilégios a quem habitava nessas terras, privilégios que entendem-se como o reconhecimento da liberdade individual e da propriedade dos pequenos camponeses, até que a fronteira se afastar e finalmente, imponham-se nobres e clérigos, donos das grandes propriedades. (Martín, 2004, p. 665, tradução do autor)⁵²

O *Fuero de Castrojeríz*⁵³, foi uma ordenança de concessão de privilégios, de tipo sociopolítica que de modo sumário, era uma estratégia que permitia que as pessoas dos vilarejos, chamados também vilões, pudessem tornar-se nobres – nos documentos – e obter junto com esse favor outros benefícios, como: isenção de impostos, ser proprietários de terras, entre outros. Como escambo pelos favores ao conde – neste caso a Garcia Fernández, criador do *Fuero de Castrojeríz* – o futuro Cavaleiro Vilão se comprometia a entregar-se em vassalagem, cuidar das sempre inseguras fronteiras, consolidar o território, entre outros serviços.

⁵² No original: “La necesidad de atender a la defensa del territorio obliga al poder público a conceder numerosos privilegios a quienes habitan en ellas, privilegios que se traducen en el reconocimiento de la libertad individual y de la propiedad de los pequeños campesinos, hasta que la frontera se aleje y acaben imponiéndose nobles y eclesiásticos, dueños de grandes propiedades”.

⁵³ É um município da Espanha na província de Burgos, dista aproximadamente sessenta quilômetros da capital.

Um dos *fueros* mais antigos conservados, é o de Castrojeríz (ano 974), que concedeu privilégios jurídicos e econômicos aos vilões que acudirem com um cavalo, a expedição militar. Em concreto, outorgava o direito de escolher ao seu senhor e receber os benefícios dele (*habeant segniorem qui benefecerit illos*) de maneira semelhante como acontecia com os *infanzones*. Entre outras coisas, isto implicava o privilégio de não acudir à batalha se antecipadamente não receberem algum benefício. (PLANAS, 2006, p. 453, tradução do autor)⁵⁴

Evidencia-se o caráter excludente da Nobreza naquele contexto e os benefícios que essa categoria recebia pela proximidade com o rei, como componente da sua corte, a diferença do vilão, que era excluído de qualquer possibilidade de pertencer ao círculo de poder e aos favores reais. É possível imaginar o difícil que deveu ser conseguir mobilidade social estamental naquele tempo na Península Ibérica, e entender o porquê de muitos se aventurarem a ir para aquelas regiões adversas fronteiriças, isoladas pelas montanhas, de constantes perigos por conta dos ataques dos estrangeiros, expondo as próprias vidas e das suas famílias naquela região de Castilla. Assim, alguns acharam, no *Fuero de Castrojeríz*, uma alternativa e aceitaram seus benefícios e condições.

Não obstante, na Alta Idade Média, diante do caráter fechado da nobreza visigoda, as necessidades de recrutamento de homens armados a cavalo, forçaram a flexibilização das condições de acesso à aristocracia. Temos constância da ascendência, por motivos militares, de uma nova cavalaria “filha de alguma coisa ou fidalga” em diversas localidades de Castrojeríz. (PLANAS, 2006, p. 448, tradução do autor)⁵⁵

Foi necessário conhecer esta ordenança jurídica dada em Castrojeríz daquele momento para entender a relação que possui o nosso *corpus* de estudo e a nossa hipótese. Na atualidade, esta região é um município da província de Burgos, comunidade autônoma de Castilla y León na Espanha.

Dentro do âmbito legal o *Fuero de Castrojeríz* contribuiu de maneira substancial para a configuração do terreno fértil que permitiu a aparição e a consolidação, tanto do território de Castilla como para o surgimento do *Cantar de Mío Cid*, tem como herói principal O Cid Campeador, o *burgalés* Rodrigo Díaz de Vivar, um Cavaleiro *Infanzón* que, na literatura, chegou a estar emparentado com monarcas. Dizem assim os versos 3395 – 3399 do *Cantar de*

⁵⁴ No original: “*Uno de los fueros más antiguos conservados, el de Castrojeriz (año 974), otorga privilegios jurídicos y económicos a los villanos que acudan con un caballo a la expedición militar. Concretamente, les otorga el derecho a elegir el señor que quieran y a recibir los beneficia de él («habeant segniorem qui benefecerit illos») de manera semejante a como los percibían los infanzones. Entre otras cosas, esto implicaba el privilegio de no acudir a la hueste si previamente no recibían su préstamo o beneficio militar».*”

⁵⁵ No original: “*Sin embargo, en la Alta Edad Media, frente al carácter cerrado de la nobleza visigoda, las necesidades de reclutamiento de hombres armados a caballo forzaron la flexibilización de las condiciones de acceso a la aristocracia. Tenemos constancia de la promoción por razones militares de una nueva caballería hijodalga en diversas localidades de Castrojeríz.*”

Mío Cid:

Al uno llaman Ojarra y al otro Íñigo Ximenez;
 El uno es del infante de Navarra y el otro del infante de Aragón.
 Besan las manos al rey don Alfonso;
 Piden sus hijas a mío Cid el Campeador
 Para ser reinas de Navarra y de Aragón; (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 250)

O Cid literário conseguiu a ascensão social estamental junto aos seus homens de guerra. Aquilo pode ter criado expectativas em alguns homens, com a esperança de também mudar de posição naquela Castilla geográfica, como aconteceu na Castilla do contexto de referência da Canção do Cid. Nessas circunstâncias, o jogral achou algo que chamamos de “a fórmula do êxito”, que simpatizou com o coletivo dos Cavaleiros, que eram uma mistura tanto de nobres de primeira e segunda linhas quanto de não nobres, como os Cavaleiros Vilões – assunto abordado a seguir – e os combatentes de a pé.

3.3.2 Um novo tipo de cavalaria

Os *Fueros* foram estratégias legais que serviram na procura de novos habitantes para povoar as fronteiras e que estes as defendiam em troca de favores. Também existia a necessidade de possuir um contingente armado capaz de enfrentar os invasores, fossem estes muçulmanos ou dos outros reinados cristãos, incluindo o próprio reinado de León.

A configuração desta nova frente defensiva foi possível graças aos grupos dos moradores das vilas, na grande maioria camponeses livres. Muitos deles possuíam cavalos e algum armamento. Eram os já mencionados Cavaleiros Vilões.

Ajuda a continuar permanecendo como homens livres a promoção de um certo tipo de nobreza dos camponeses que tinham meios suficientes para combater a cavalo (cavaleiros vilões), que existiram também nos outros reinos e condados, embora não alcançarem a importância que tinham em Castilla. (MARTÍN, 2004, p. 669, tradução do autor)⁵⁶

Na região de Castrojeriz na Castilla daquele momento e por influência do *Fuero* supracitado, floresceu um novo tipo de Cavaleiro. “Temos conhecimento da promoção, por motivos militares, de uma nova cavalaria “filhos de algo” em diversas localidades de

⁵⁶ No original: “*Colabora a pervivencia de hombres libres la elevación de un cierto tipo de nobleza de los campesinos que tenían medios suficientes para combatir a caballo (caballeros villanos), que existieron también en los demás reinos y condados, aunque no alcanzaron la importancia que en Castilla*”.

Castrojeriz” (PLANAS, 2006, p. 449, tradução do autor)⁵⁷.

A necessidade de possuir uma força armada suficientemente sólida para defender as fronteiras do território castelhano em consolidação, foi o *leitmotiv* para que existisse uma flexibilização da rígida estrutura social, predispondo-se em favor dos homens impossibilitados de ascender socialmente, recurso característico deste período alto medieval, como já mencionado anteriormente.

Como consequência das concessões dos privilégios e da grande adesão dos plebeus convertidos em Cavaleiros Vilões, a força armada em Castilla cresceu consideravelmente. Junto com os nobres de primeira e segunda linhas – configurando-se, assim, como uma força bélica autônoma, a força armada de Castilla –, esta força armada fez possível que além de repelir os invasores, o condado unificado de Castilla chegasse a ser o reinado de Castilla após medir forças com o reinado de León, reino ao qual pertencia.

Aquela força de combate fez o possível para afastar todos aqueles que consideraram intrusos. Aconteceu também no *Cantar de Mio Cid* após Rodrigo Díaz crescer em poder e honra, força quiçá equiparada com a armada do rei Alfonso VI.

Dizem assim os versos 1838 – 1840 do *Cantar de Mio Cid*, sobre o segundo encontro do rei e os emissários do Cid. Evidencia-se que a armada do Cid era superior à do rei naquela reunião, porque este fez um gesto cristão, sinal de proteção espiritual. Obviamente o humor não é um elemento alheio da referida canção de gesta.

A la vista los tenían a los del Campeador contado.
Piensan que es cabalgada pues no vienen con mandado.
El rey don Alfonso estábase santiguando. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 167)

Do excerto extraído de Planas, o razoamento formulado por Menéndez Pidal sobre um suposto estado “democrático” na Castilla daquele contexto, serve para entender que a Castilla daquele espaço-tempo, não era um território de homens comuns.

Ainda, surgiu uma nova categoria de nobreza inferior e limitada localmente, pela concessão de alguns privilégios aos camponeses que acudiam armados e a cavalo no serviço militar. O que era essa promoção social do cavaleiro vilão? Essencialmente, no restringido ambiente local, uma gradativa equivalência com a nobreza. Aquela medida, desenvolvida principalmente pelo sucessor de Fernán González, o conde García Fernández, veio praticamente a dobrar o número de cavaleiros que se apresentavam no exército. Na opinião de Menéndez Pidal, aquela reforma foi revolucionária, devido a que «implicava uma extensão do conceito de nobreza, uma democratização dos de arriba tornando aristocratas os de baixo, pois, a reforma

⁵⁷ No original: “Tenemos constancia de la promoción por razones militares de una nueva caballería hijodalga en diversas localidades de Castrojeriz”.

consistiu em conceder privilégios de *infanzón* aos cavaleiros vilões que serviam a cavalo na guerra». Desse modo, os privilégios concedidos no século X, foram ampliando-se em qualidade e quantidade, chegando a consolidar-se, durante os séculos XI e XII, como uma classe aristocrática que dominava numerosos espaços políticos e que, no século XIII, já era reconhecida pelos monarcas como classe com direito de transmissão hereditária que, aliás, reservava-se o e controlava cargos maiores, e ainda, conseguiam impedir obstaculizar o acesso a promoção de outros vizinhos à cavalaria vilã. (PLANAS, 2006, p. 449, tradução do autor)⁵⁸

Podemos descrever, brevemente, o percurso destes cavaleiros vilões. Eles foram camponeses moradores das vilas, gente não inserida de fato na estrutura social-feudal e que, após aderir-se à armada pelos seus próprios meios, conseguiram ganhar uma certa representatividade e favores até alcançar um *status* equiparável com a nobreza.

Primeiro, com um reconhecimento parecido com o outorgado aos nobres de segunda linha, como os *infanzones* e, algum tempo depois, foram reconhecidos como uma classe aristocrática comparável com os nobres de primeira linha ou altos aristocratas, concluindo assim seu percurso, distantes do quem foram num primeiro momento. Aqueles homens com o transcurso dos séculos conseguiram penetrar nas camadas da pirâmide social estamental feudal, através das concessões legais.

O território castelhano configurou-se, majoritariamente, como um lugar com um grande contingente bélico, uma armada cavaleiresca mista, constituída majoritariamente por nobres, *infanzones* e cavaleiros vilões. Esse contexto atraiu o jogral, como já foi observado, e viu uma oportunidade para a realização das canções de gesta, tratando-se de um público eminentemente bélico.

Num primeiro momento, aqueles jograis foram guiados pela intuição e acharam no território castelhano a “fórmula do êxito” e, num segundo momento, eles foram orientados normativamente pelo código de “*Las Siete Partidas de Alfonso X el Rey Sabio*”, mencionam Aguinaga; Puértolas; Zavala, (1979).

Foi assim que essa força armada foi configurando-se com o passar do tempo.

⁵⁸ No original: “*Incluso surgió una nueva categoría de nobleza inferior restringida al ámbito municipal mediante la concesión de ciertos privilegios a los campesinos que acudían armados y a caballo al servicio militar. ¿En qué consistía esta promoción social del caballero villano? En esencia supuso, dentro del restringido ámbito municipal, una paulatina equiparación a la nobleza. Tal medida, desarrollada especialmente por el sucesor de Fernán González, el conde García Fernández, vino prácticamente a duplicar el número de caballeros que acudían al ejército. En opinión de Menéndez Pidal, tal reforma fue revolucionaria dado que «implicaba una extensión del concepto de nobleza, una democratización de los de arriba al aristocratizar a los de abajo, pues la reforma consistió en conceder privilegio de infanzonía a los caballeros villanos que servían a caballo en la guerra». De este modo, los privilegios concedidos en el siglo x, fueron ampliándose en calidad y cantidad llegando a consolidarse, durante los siglos xi y xii, como una clase aristocrática que dominaba numerosos concejos y que en el siglo xiii es reconocida ya por los monarcas como clase hereditaria que, además, se reservaba el acceso a los cargos concejiles y el control del concejo e, incluso, pretenderá impedir u obstaculizar el acceso o promoción de otros vecinos a la caballería villana”.*

No *Cantar de Mío Cid*, é possível identificar esse tipo de Cavaleiro, que para aquela época do contexto de produção da versão consolidada da canção de gesta manuscrita por Per Abbat, essa prática de tornar-se vilão para Cavaleiro já estava aparentemente estendida e disposta em contínua prática.

Tanto no âmbito jurídico como nos textos que hoje entendemos como literários, fazia-se referência destes homens das vilas, povoadores fronteiriços e guerreiros ao mesmo tempo. Disse assim o Verso 1213 do *Cantar de Mío Cid*: “*Los que fueron de a pie, caballeros se hacen*” (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 250).

O *Cantar de Mío Cid* resgatou da prática, a possibilidade de ascender na escala social estamental na Castilla Medieval e a transparece em alguns dos seus versos. Desse modo, mostra-se como um texto marco teórico. Essa canção de gesta, pela sua temática, sua flexibilidade devido à oralidade e do contexto anteriormente mencionado, foi abraçada pela coletividade e, como toda canção de gesta, serviu como veículo propagandístico (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979), disseminador e reforçador ideológico.

3.3.3 Nobres relações aristocráticas

É frequente encontrar similitudes entre os conceitos de nobreza e aristocracia, pois referem-se, *grosso modo*, a um tipo de indivíduo ou família, que tem um destaque na sociedade a qual pertence. Num esforço por encontrar suas diferenças nota-se que, o termo aristocracia, possui relação direta, principalmente com as questões de viés político e com um restrito número de participantes. Já o termo nobre disse sobre qualidade superior, como indivíduo e que também possui um limitado número de participantes.

Para Vigón (1947), essa necessidade por diferenciar-se uns de outros, faz parte do processo de configuração das sociedades dentro de um processo totalmente justificável, produto da evolução humana no seu percurso histórico-social pela vida.

«Resulta completamente ocioso – escreveu faz tempo Ortega y Gasset – discutir se uma sociedade deve ser ou não deve ser constituída pela intervenção de uma aristocracia. Esta questão está resolvida desde o primeiro dia da humanidade: uma sociedade sem aristocracia, sem minoria egrégia, não é uma sociedade». Aqui está o verdadeiro conceito de aristocracia; um grupo minoritário de excepcional qualidade onde, por volta dela, uma sociedade organiza a sua vida e realiza seu destino histórico. Aquilo pressupõe diferenciação dos homens que a constituem numa acomodação de hierarquias de valores, o que não é comum em todas as sociedades, nem constante ao longo do tempo em cada uma. (VIGÓN, 1947, p.147, tradução do autor)⁵⁹

⁵⁹ No original: “«*Resulta completamente ocioso —escribía hace tiempo Ortega y Gasset— discutir si una sociedad debe ser o no debe ser constituída con la intervención de una aristocracia. La cuestión está resuelta desde el*

Quando alguns indivíduos “com qualidades superiores” (ou nobres) eram “chamados a governar”, passavam a fazer parte da aristocracia (ou governo de alguns), dentro de alguma determinada sociedade. Essa distinção aristocrática, muitas vezes, senão quase sempre, acontecia por sucessão hereditária. Mas, nem sempre foi assim.

Na Antiguidade aristotélica, entendia-se que aristocracia era o governo de apenas uns poucos selecionados do povo, eles obtinham esse destaque dentre os seus semelhantes por possuírem qualidades principalmente ético-morais destacadas e maior capacidade intelectual, que fariam destes homens seres superiores dentre o comum, para poder governar com dignidade e eficiência. Aqui, podemos notar que o indivíduo grego valia pelas suas próprias capacidades e qualidades sociais.

Na Idade Média, a maneira de valorizar o indivíduo muda. O indivíduo vale especialmente pelos feitos do passado dos seus familiares que do seu próprio caráter. Dessa forma, a sociedade medieval aparenta ser mais exigente na hora de outorgar os votos de confiança nas pessoas, como se além de possuir uma condição moral incontestável, tem que proceder também de uma linhagem de iguais em comportamento, porém, nem sempre era assim. O valor outorgado já não recai diretamente no indivíduo, ele passou a receber o voto de confiança apenas por proceder de alguma determinada linhagem.

O destaque e poder do indivíduo era consequência da herança consanguínea ou concedida em determinado momento a um indivíduo o qual após ter descendência, transmitia por sangue e por direito, dita condição aristocrática.

Existe uma aristocracia factual (seja religiosa, social, política, etc.), que não se reconhece como tal, nem possui nenhum reconhecimento ou privilégio jurídico. Existe, além disso, uma aristocracia que sim, possuem direitos, quanto a esse reconhecimento por motivos sociais, religiosos, militares ou econômicos, vinculam-se uma série de privilégios jurídicos, sejam estes vitalícios ou condicionados com o desempenho da sua função. Também existe uma aristocracia de sangue, se é permitido que, dito *status* social privilegiado possa ser transmitido para seus sucessores. Paralelamente, a aristocracia pode ser reconhecida por títulos de nobreza, se aquela condição encontrasse interligada com uma honra ou dignidade concreta. (Já seja com caráter vitalício ou transmissível aos herdeiros). (PLANAS, 2006, p. 451, tradução do autor)⁶⁰

primer día de la historia humana: una sociedad sin aristocracia, sin minoría egregia, no es una sociedad.» He aquí el verdadero concepto de aristocracia, grupo minoritario de excepcional calidad en torno al cual, en cada momento, una sociedad organiza su vida y realiza su destino histórico. Ello supone diferenciación de los hombres que la constituyen con arreglo a una jerarquía de valores, ni común a todas las sociedades ni constante a lo largo del tiempo en cada una”.

⁶⁰ No original: “Hay una aristocracia de hecho (ya sea religiosa, social, política, etc.), que no se plantea ni lleva aparejado ningún reconocimiento o privilegio jurídico. Existe, además, una aristocracia de derecho, cuando a ese reconocimiento por motivos sociales, religiosos, militares o económicos se vinculan una serie de privilegios jurídicos ya sean vitalicios o condicionados al ejercicio de una función. También existe una aristocracia de sangre

Essa situação coloca em discussão as virtudes e as capacidades intelectuais dos seus antecessores como agentes transmissores de “excelência”. Naquele contexto feudal, essas dúvidas foram possivelmente pensadas, e em menor grau expressas publicamente, por conta da repressão da sociedade estamental. Dessa maneira, com ou sem transmissão bem ou malsucedida, com o apoio da Igreja Católica e da lei, que garantiam o direito divino a governar e normatizar a vida dos homens, ficava encerrada por ali a discussão.

Por nobre, entende-se que é aquele que possui inteireza moral, comportamento exemplar. É comum também associar seu comportamento com a conduta dos seus antepassados, os que supostamente garantem um ser com qualidades superiores. Em ambos os casos, vemos que a família como agente moldador de indivíduos obtém destaque quicá maior que o indivíduo e suas qualidades inerentes.

Nobre para Ortega, é o conhecido, o esforçado o excelente, que adquiriu esta notoriedade pelo seu próprio esforço. Porém, a definição é incompleta; porque desde seu próprio ponto de vista etimológico, nobre é também aquele que por proceder de uma estirpe notória é conhecido, apontado por todos, e obrigado, por tanto, a vigiar-se com severidade e a conduzir-se esforçadamente. O conceito de nobreza apoia-se sobre o passado para projetar-se para o porvir. [...] A nobreza forma parte da aristocracia, mas, a aristocracia não é totalmente nobre, embora, esteja no caminho certo para sê-lo. Sem dúvida, porque exige a colaboração do tempo, que é independente da vontade humana, é pelo que Pío XI advertiu uma vez: «a nobreza é dom de Deus e por isso, deve conservar-se cuidadosamente». (VIGÓN, 1947, p.148, tradução do autor)⁶¹

Toda nobreza forma parte da aristocracia, porém, ser da aristocracia não quer dizer ser também Nobre. Entendemos que a nobreza e sua relação com os valores ético-morais, vai além da condição aristocrática, a qual está relacionada com a função social por determinação. Nobreza sempre existiu em toda manifestação social. Ela foi considerada como o grupo que adquiriu destaque em detrimento dos outros, por diversos motivos. Aconteceu nas culturas que emergiram no chamado “Velho Mundo”, também nas culturas pré-hispânicas em América e

si se permite que dicho status social privilegiado pueda ser transmitido a los sucesores. Paralelamente, la aristocracia puede ser titulada si, además, tal condición va ligada a un honor o dignidad concreta (ya sea con carácter vitalicio o transmisible a los herederos)”.

⁶¹ No original: “Noble, para Ortega, es el conocido, el esforzado o excelente, que ha adquirido esta notoriedad por su propio esfuerzo. Pero la definición es incompleta; porque desde su mismo punto de vista etimológico, noble es también el que por venir de una estirpe notoria es conocido, señalado por todos, y obligado, por tanto, a vigilarse con severidad y a conducirse esforçadamente. El concepto de nobleza se apoya sobre el pasado para proyectarse hacia el porvenir. [...] La nobleza forma parte de la aristocracia, pero la aristocracia no es toda ella nobleza, aunque esté en buen camino para serlo. Sin duda, porque exige la colaboración del tiempo, que es independiente de la voluntad humana, es por lo que Pío XI advertía en cierta ocasión: «la nobleza es don de Dios y por eso debe conservarse cuidadosamente)”.

acontece em qualquer tribo fechada para o mundo na atualidade, um xamã, o melhor caçador ou guerreiro, sempre obterá destaque social. Ser parte da aristocracia mesmo que em condição de nobreza ou em ausência desta, proporcionava aos indivíduos uma série de privilégios e uma melhora no seu *status* social.

Ainda num contexto histórico, e agora próximos à realidade da Península Ibérica alto medieval feudo-Vassálica, fazer parte da nobreza resultava, principalmente, na aquisição de terras e menos impostos em favor da defesa do reino ou condado.

Grosso modo, a nobreza caracteriza-se por desfrutar de isenção tributária pessoal e territorial como compensação à obrigação do serviço armado prestado (o que produziu a transmissão mais ou menos aberta ou simulada de terras sujeitas à tributação a mãos de pessoas nobres, para evitar o pagamento de impostos) que se fazia extensível à sua família e determinados criados e *apaniguados*. (PLANAS, 2006, p. 443, tradução do autor)⁶²

A nobreza do início, destacou-se basicamente pela sua destreza bélica no campo de batalha, e não necessariamente por outras qualidades nobres anteriormente citadas. Com o passar do tempo e com os territórios cristãos em crescimento, reinos e condados entraram em atrito com maior frequência com os outros grupos que coabitavam com eles na Península. Esta situação deixou em evidência o limitado contingente bélico disponível configurado pelos nobres de sangue, os primeiros nobres, de avôs, pais e filhos pertencentes a uma linhagem de Cavaleiros.

Junto com esta nobreza dos primeiros momentos, foi-se articulando um novo conceito de aristocracia embasada na capacidade para custear seu cavalo e equipamento militar com o que acudir as expedições bélicas. A função e *ethos* do nobre é seguir o rei na guerra. Sua obrigação essencial é o serviço armado. Em compensação por aquilo, o monarca outorga-lhe privilégios, isenções e terras que poderão transmitir aos seus herdeiros. (PLANAS, 2006, p. 447, tradução do autor)⁶³

Por esse motivo, houve a necessidade de recrutar as limitadas filas da nobreza guerreira, novos elementos seduzidos pelo seu nada desprezível favor real. Situação que criou duas categorias, os nobres de sangue e os nobres por direito, os mesmos que lutaram entre si

⁶² No original: “A grandes rasgos, la nobleza se caracteriza por disfrutar de exención tributaria personal y territorial como compensación a la obligación de prestación del servicio armado (lo que producía la transmisión más o menos abierta o simulada de tierras sujetas a tributación a manos de personas nobles para evitar el pago de impuestos) que hacía extensible a su familia y determinados criados o *paniguados*”.

⁶³ No original: “Junto a esta nobleza de los primeros momentos, se fue articulando un nuevo concepto de aristocracia basada en la capacidad para costear cabalgaduras y equipamiento militar con el que acudir a las expediciones bélicas. La función y *ethos* del noble es seguir al rey en la guerra. Su obligación esencial es el servicio armado. En recompensa por ello, el monarca le otorga privilegios, exenciones y tierras que podrán transmitir a sus herederos”.

por *status* e direitos. Daí que, essas nobres relações não foram precisamente pacíficas. Não se esperava menos de homens de guerra.

Em diálogo com os assuntos mencionados anteriormente neste capítulo nota-se que o processo de Reconquista na Península Ibérica, propiciou o crescimento da aristocracia guerreira de linhagem e, um tempo depois, na insuficiência numérica desta, o surgimento de novos elementos que se tornaram nobres por privilégio.

De todas as formas, a reconquista deu lugar a aparição de uma aristocracia de carácter militar, produto mais que de qualquer coisa, do seu próprio heroísmo. [...] Homens ricos, *infanzones*, cavaleiros, fidalgos, valorosos, escudeiros, *mesnaderos*, generosos — «de geração militar» —, *valvasores*, cavaleiros pardos, homens de *paraje*, com outra dezena de vocábulos, formam «nomenclaturas das numerosas categorias nobiliárquicas conhecidas nos distintos reinados hispano-cristãos. Que, complicava ainda mais, a distinção entre os que eram nobres de linhagem e os que se chamavam de privilégio ou de carta. Privilégios e cartas concediam os reis, e ainda em Castilla, foram concedidas pelos Condes soberanos. Mas, nem sempre estas concessões representaram um elogio à condição de nobreza. Menéndez Pidal observou que a duplicação do número de cavaleiros no governo do Conde García Fernandez, após conceder o privilégio de *infanzonaría* a «cavaleiros vilões», foi uma medida de carácter democrático; e assim foi, de fato, embora surpreenda um pouco agora, que costumeiramente entender-se “democratizar” como “igualar”, porém, de baixo para cima. (VIGÓN, 1947, p.151, tradução do autor)⁶⁴

Essa maneira de “democratizar” como citado anteriormente, trazia como consequência a perda de privilégios da antiga Nobreza. É por este motivo que existiu uma luta interna entre ambas nobres categorias. Conflito que transbordou a realidade histórica e transpareceu na dimensão literária. Dando ênfase no assunto literário e em diálogo com o nosso *corpus* de estudo, assunto desta reflexão, o *Cantar de Mío Cid*, estes conflitos entre nobres não foram alheios às temáticas desta canção de gesta. Como dizem os versos 3442 – 3445 da referida canção de gesta:

Rétoles los cuerpos	por malos y por traidores.
De linaje sois	de los Beni Gómez
Donde salían condes	de prez y de valor;
Mas, bien sabemos	las mañas que tienen hoy. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p.

⁶⁴ No original: “En todo caso, la reconquista dio lugar a la aparición de una aristocracia de carácter militar, hija, más que de otra cosa, que de su propio heroísmo. [...] Ricos-hombres, infanzones, caballeros, hidalgos, cuantiosos, escuderos, mesnaderos, generosos —«de generación militar»—, valvasores, caballeros pardos, hombres de paraje, con otra docena de vocablos, forman «nomenclatura de las numerosas categorías nobiliarias conocidas en los distintos reinos hispano-cristianos. Que todavía venía a complicar la distinción entre los que eran nobles de linaje y los que se llamaban de privilegio o de carta. Privilegios y cartas concedían los Reyes, y aun en Castilla los concedieron los Condes soberanos. Pero no siempre estas concesiones representaron un halago a la nobleza. Menéndez Pidal hace observar que la duplicación del número de caballeros bajo el gobierno del Conde García Fernández, al conceder el privilegio de infanzonía a los «caballeros villanos», fue una medida de carácter democrático; y así es, en efecto, aunque sorprenda un poco ahora, que suele entenderse por democratizar igualar también, pero igualar por abajo”.

253)

Os problemas não eram apenas entre nobres de sangue e os de direito, senão que, também, dentro da categoria de nobres de sangue, existiam subcategorias, configurando-se assim nobres de primeira linha ou alta nobreza como os *infantes*, e nobres de segunda linha ou baixa nobreza, como os *infanzones* como já vimos anteriormente. Os estudos historiográficos apontam na figura de Rodrigo Díaz, um *infanzón* que conseguiu emparentar-se com reis.

A hostilidade entre *infanzones* e aristocratas, tão evidente no poema, corresponde-se com a histórica: os primeiros lutam pela ascensão social; os segundos defendem o círculo fechado dos seus privilégios de classe. Sugeriu-se ainda que, a expressão “fidalgo” (literalmente, «filho do que possui»), tenha sido originalmente um qualificativo ofensivo inventado pelos *infanzones* para desprestigiar os grandes nobres, superiores em riqueza e poder, mas não em linhagem. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p. 55, tradução do autor)⁶⁵

No *Cantar de Mio Cid*, Rodrigo foi desterrado pelo rei por ser acusado de cometer traição. Para Aguinaga, Puértolas e Zavala (1979), pelo contrário, este ato indigno é cometido pelos nobres de primeira linha. “Os maiores ‘traidores’ do poema são os intriguistas da corte que rodeavam a Alfonso VI e os Infantes de Carrión, que seus supostos valores da sua categoria social, brilham pela sua ausência” (p. 55, tradução do autor)⁶⁶.

A perda do favor real e o primeiro desterro do Cid, tem sido explicado como uma manifestação mais da rivalidade entre castelhanos e leoneses e não falta quem atribui a desgraça do herói castelão a oposição da velha nobreza pela ascensão social de nobres de segunda linha, de *infanzones* que adquiriram fama e prestígio na guerra contra os reinos taifas. (RODRÍGUEZ, 1995, p. 14, tradução do autor)⁶⁷

Rodrigo Díaz do *Cantar de Mio Cid*, como perfeito modelo de vassalo exemplar retratado na obra, mantém sempre uma postura de submissão perante seu rei. Esse aspecto indica, na obra, os verdadeiros valores cavaleirescos cultivados pelos chamados nobres de segunda categoria. Valores que são reconhecidos pelo rei na referida canção de gesta.

⁶⁵ No original: “La hostilidad entre *infanzones* y aristócratas, tan obvia en el poema, se corresponde con la histórica: los primeros luchan por el ascenso social; los segundos defienden el coto cerrado de sus privilegios de clase. Se ha sugerido incluso que la expresión fidalgo, hidalgo (literalmente, «hijo de lo que posee»), haya sido originalmente un calificativo despectivo inventado por los *infanzones* para desprestigiar a los grandes nobles, superiores en riqueza y poder, pero no en linaje”.

⁶⁶ No original: “Los grandes «traidores» del poema son los mestureros cortesanos que rodean a Alfonso VI y los *infantes de Carrión*, en quienes brillan por su ausencia los supuestos valores de su categoría social”.

⁶⁷ No original: “La pérdida del favor real y el primer destierro del Cid han sido explicados como una manifestación más de la rivalidad entre castellanos y leoneses y no faltan quienes atribuyan la desgracia del héroe castellano a la oposición de la vieja nobleza al ascenso social de nobles de segunda fila, de *infanzones* que adquieren fama y prestigio en la guerra contra los reinos taifas”.

O Cid pertence à classe inferior da nobreza, à classe dos *infanzones* [...] entretanto, os Vani-Gómez pertenceram a hierarquia superior dos ricos-homens, que tinham muitos cavaleiros por vassalos, eles seriam habitualmente a corte do rei [...] Os ricos homens que tem altos cargos da corte aparecem descaídos do seu antigo valor e atuam apenas como invejosos do grande vassalo de Vivar [...] que, em todo momento, atua com respeito com o monarca e se vê correspondido por este que, se desterrou ao herói, foi por culpa dos intriguistas da corte. O rei faz lembrar a García Ordoñez que “O Cid em todas as circunstâncias me serviu melhor que você”, expressão explícita do sentimento da realeza medieval, que se entende melhor com os elementos mais populares para combater as excessivas pretensões da alta nobreza. (RODRÍGUEZ, 1995, p. 22, tradução do autor)⁶⁸

Para construir este tipo de crítica velada, foi necessário o uso de estratégias discursivas capazes de mimetizar a mensagem através da ironia e do humor, elementos frequentemente utilizados nos gêneros literários. Também não seria correto afirmar que o *Cantar de Mío Cid* seja um precursor em relação ao uso destas estratégias, pois fazem parte da natureza humana e a manifestação literária. Porém, podemos ver esta obra como um artefato bastante peculiar e diferenciado da épica contemporânea da sua época.

Para lograr o rebaixamento social e moral da alta nobreza, apropria-se em especial de um procedimento dos mais degradantes e fáceis das massas populares entenderem: a ironia e o humor. Lembremos o episódio da cobardia dos de Carrión, frente ao leão do Cid, e a «greve de fome» do conde de Barcelona quando prisioneiro. [...] Está claro que no Poema de *Mío Cid*, o mais importante que manter um tom tradicional e estritamente épico, é o desejo de glorificar de qualquer maneira a Rodrigo; o castelhano e aos de baixo. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p. 55, tradução do autor)⁶⁹

Numa fusão entre história e literatura, para Rodríguez (1995), as diferenças entre subcategorias de nobres retratadas no *Cantar de Mío Cid* – elas que coincidiram também com a realidade histórica segundo os estudos historiográficos – deixaram em evidência os problemas políticos daquele contexto, onde o condado de Castilla teve como prioridade a sua independência política do reinado de León para constituir-se como reino autônomo.

⁶⁸ No original: “*El Cid pertenecía a la clase inferior de la nobleza, la de los infanzones [...] mientras los Vani-Gómez pertenecían a la jerarquía superior de los ricos-hombres, los cuales tenían muchos caballeros por vasallos, serían habitualmente la corte del rey [...] Los ricos hombres que tienen los altos cargos de la corte aparecen decaídos de su antiguo valor y actúan sólo como envidiosos del gran vasallo de Vivar [...] que, en todo momento, actúa con respeto al monarca y se ve correspondido por este que si destierra al héroe es por culpa de los palaciegos cizañeros y recuerda a García Ordoñez que “el Cid en todas guisas me sirve mejor que vós”, expresión inequívoca del sentimiento de la realeza medieval que se entiende mejor con los elementos más populares para combatir las excesivas pretensiones de la alta nobleza”.*

⁶⁹ No original: “*Para lograr el rebajamiento social y moral de la alta nobleza se acude en especial a un procedimiento de los más degradantes y fáciles de captar por las masas populares: la ironía y el humor. Recordemos el episodio de la cobardía de los de Carrión ante el león del Cid, y la «huelga de hambre» del conde de Barcelona prisionero. [...] Está claro que en el Poema de Mío Cid más importante que mantener un tono tradicional y estrictamente épico es el deseo de glorificar como sea a Rodrigo, a lo castellano y a los de abajo.”.*

Esse enfrentamento entre ambos os centros de poder político, permanece plasmado na dimensão literária como analogia da diferença entre os nobres de primeira e de segunda linhas, representados pelos inimigos do Cid e a sua pessoa.

O contraste entre os sucessos militares do Cid e das derrotas de Alfonso VI frente aos almorávidas chamou a atenção dos contemporâneos, especialmente dos castelãos, que anos depois, após dividir-se mais uma vez os reinados de León e Castilla, fizeram do enfrentamento entre Rodrigo Díaz e o conde García Ordoñez de Nájera, o símbolo da oposição entre a pequena e a grande nobreza e, viram na inimidade de Pedro Ansúrez uma prova da rivalidade ou as diferenças entre castelãos e leoneses. (RODRÍGUEZ, 1995, p. 21, tradução do autor)⁷⁰

Para Rodriguez (1995), os estudos de Menéndez Pidal apontaram que o *Cantar de Mío Cid* não é o relato dos feitos bélicos de um Nobre Cavaleiro vassalo do seu rei, mas, o tema principal é o casamento ultrajado. Esse elemento outorga o caráter épico sobre a honra, na comparativa entre a alta nobreza, mesquinhos e covardes e os *infanzones*, corajosos e honoráveis.

Assim, nota-se que o conflito segundo Pidal, entre categorias de nobres foi uma das forças motrizes na composição do *Cantar de Mío Cid*, enunciando, mesmo que veladamente, valores invertidos entre as categorias nobres, num momento de câmbios sociais incitados, em especial, pelos que se encontravam sob a alta nobreza cavalheiresca, ociosa, acomodada e em desuso.

Esse contexto de mobilidade social da ordem estamental em conjunto com a multiplicação da força armada cavalheiresca, sobretudo no território de Castilla, pelos motivos anteriormente citados neste capítulo, serviram como terreno fértil para o desenvolvimento de uma épica peculiar na Península Ibérica naquele momento, e da redação do nosso *corpus* de estudo.

[...] Qualquer representação do passado está condicionada a seu contexto social e sua relação com as redes sociais e políticas onde foi articulada (o que outros denominaram «*presentismo*»). Não se trata nem de uma peça literária de ficção isolada nem de uma idealização histórica sem suporte real. Isto, dá ao texto histórico, seja do período que for, uma evidente dimensão contextual. Os textos históricos são articulados segundo seu contexto de origem. Desse modo, é necessário contextualizar sempre o passado.

⁷⁰ No original: “El contraste entre los éxitos militares del Cid y los fracasos de Alfonso VI ante los almorávidas llamó la atención de los contemporáneos, especialmente de los castellanos, que años después, al dividirse una vez más los reinos de León y Castilla, harán del enfrentamiento entre Rodrigo Díaz y el conde García Ordoñez de Nájera el símbolo de la oposición entre la pequeña y la gran nobleza y verán en la enemistad de Pedro Ansúrez una prueba de la rivalidad o de las diferencias entre castellanos y leoneses”.

(AURELL, 2006, p. 821, tradução do autor)⁷¹

Para entender o *Cantar de Mio Cid* também como uma forma de reivindicação, inconformidade e um chamado à reflexão, é necessário considerar seu contexto de articulação e o contexto que descreve. Como menciona o citado medievalista, conhecer o contexto histórico social e cultural da referida canção de gesta, como na análise de qualquer texto medieval, é essencial para obter uma aproximação honesta à representação narrativa que se pode resgatar do passado.

Tão importante quanto conhecer intimamente sobre o pergaminho manuscrito portador da canção do Cid, foi conhecer seu contexto alto-medieval. De maneira geral, serviu para entender as particularidades do lugar onde surgiu nosso *corpus* de estudo. Entender que o feudalismo e seu sistema de proteção e vassalagem permitiu o surgimento de demarcados estamentos, porém, em menor medida na região de Castilla. Conhecer sobre as disposições legais que outorgavam privilégios, permitiu entender o surgimento de novos cavaleiros, que atraíam os jograis interpretes de gesta para Castilla. Do mencionado, relacionamos o porquê do surgimento da rivalidade entre altos e baixos nobres, rivalidade evidenciada na canção do Cid. A popularização das canções de gesta em Castilla, relacionada com o aumento do contingente cavaleiresco, e todos os elementos já mencionados, se relacionam entre si, para entender as especificidades que Castilla oferecia, como um oásis que permitiu ver na épica, uteis instrumentos para veicular valores em favor de determinadas necessidades. No seguinte capítulo, se aborda a épica castelhana e sua relação com a população do contexto da canção do Cid.

⁷¹ No original: “[...] Cualquier representación del pasado está condicionada por el contexto social y su relación con las redes sociales y políticas desde las que ha sido articulada (lo que otros han denominado «presentismo»). No se trata ni de una pieza literaria de ficción aislada ni de una elucubración histórica sin soporte real. Esto le confiere al texto histórico, sea del período que sea, una evidente dimensión contextual. Los textos históricos se articulan según el contexto donde nacen. Por tanto, es preciso contextualizar siempre el pasado”.

– CAPÍTULO IV –
A ÉPICA CASTELHANA

4.1 Breve reflexão

Desde os primórdios das diversas civilizações ocidentais, alguns indivíduos adquiriam destaque diante da sua coletividade e chamaram a atenção de todos para si, de maneira voluntária ou involuntária pelos seus feitos. Os outros indivíduos enalteciam suas ações e os chamavam de heróis. Assim, as populações dedicaram cantos épicos para estes heróis coletivos, em forma de poemas longos, conhecidos como canções de gesta. Uma expressão poética popular no período alto-medieval.

Catalogado atualmente como gênero literário cantado em verso (PRADO; RODRIGO, 1982), focaliza em exaltar as ações dos heróis em favor do resgate da sua honra, também em procura da glória, através de difíceis tarefas, vivenciando inimagináveis perigos.

Para tratar sobre o início da épica castelhana, é necessário deter-nos brevemente sobre aqueles termos: poema épico e canção de gesta – o termo mais referido em língua portuguesa para esse gênero – em razão da existência destas nomenclaturas na copiosa série de trabalhos relacionados com nosso *corpus* de estudo e com sua aplicação indiscriminada.

Por definição, o poema épico é a glorificação literária de um acontecimento consumado por um herói em favor do seu coletivo. É catalogado de poema, por ser uma composição em versos e épico por ser uma narração lendária e do interesse popular realizado sempre por um herói comunitário.

A poesia épica relata o percurso de uma ação própria de um herói, e isto acontece em diversos lugares e momentos; o nome de “epopeia” serve para designar o conjunto dessas obras e cada uma delas de maneira geral [...]. (ESTRADA, 1983, p. 327, tradução do autor)⁷²

A canção de gesta é o conjunto de poemas épicos. É chamado de canção porque aqueles poemas épicos foram interpretados através do canto, com o acompanhamento (ou não) de algum instrumento musical. A diferença do poema épico, que é relativamente breve e executado por declamação, a canção de gesta é longa (se comparado com o primeiro).

⁷² No original: “*La poesía épica narra el curso de una acción propia de un héroe, y esto ha ocurrido en muy diversos lugares y tiempos; el nombre de “epopeya” sirve para designar el conjunto de estas obras y cada una de ellas de manera general [...]*”.

Estas obras denominam-se gestas (isto é, relatos de fatos, de ação), novas (feitos importantes que constituem uma notícia que merece correr de boca em boca), canções (por ser obra que os jograis interpretavam segundo uma maneira rítmica) que, para distingui-los das outras classes, se chamaram canções de gesta. (ESTRADA, 1983, p. 329, tradução do autor)⁷³

As canções de gesta, termo que engloba todo o dito antes, foram recitadas/cantadas de maneira prioritária pelos artistas populares da época, conhecidos pelo nome de jograis de gestas, que eram especialistas dentro da categoria dos jograis, nas narrações do gênero mencionado anteriormente.

Para evitar anacronismos, tratar do início da literatura épica castelhana exige, no mínimo, cautela com a palavra “literatura” aplicada nesta manifestação cultural castelhana inicial, dado que os implicados não tinham o mesmo discernimento do que para nós atualmente significa essa palavra, ou a mesma importância, embora existisse consciência de uma atividade literária.

A importância com o tempo, sequência cronológica e veracidade, para pessoas com esperança de vida ao redor dos trinta anos, tinha que ser distinta da maneira que estamos acostumados. Possivelmente este seja o motivo pelo qual a manifestação literária, naquele início, não foi registrada em um suporte físico que a permitisse transcender temporalmente, com relação aos seus participantes envolvidos, através da técnica da escritura. Poema como composição artística, poema como maneira de reverberar através da história, memórias de um passado heroico, já tiveram suas fronteiras muito próximas.

Algum tempo distante, os relatos contidos nos poemas, especialmente do período medieval ou anterior, já serviram como material que forneceram informações de um passado onde o historiador não tinha acesso, senão através dos poemas vindos até seu encontro, como os estudos filológicos demonstram.

Desde a perspectiva clássica, ver textos e separá-los pelo seu maior ou menor conteúdo verificável – diga-se, com critério histórico e rigor literário – identifica-se que poemas e crônicas são diferentes. O cronista tem a preocupação pelo relato sequencial dos acontecimentos, na procura pela pureza de uma verdade histórica – se é que ela existe – à medida que o poeta procura a beleza na sua composição (ESTRADA, 1983).

É por esse motivo que na atualidade consideram-se essas produções culturais de fatos não verificáveis, como composições literárias e não como relatos correspondentes com a

⁷³ No original: “*Estas obras se denominan gestas (esto es, relatos de hechos, acción), nuevas (hechos importantes que constituyen una noticia que merece correr de boca en boca), cantares (por ser obra que los juglares interpretaban según una manera rítmica) que, para distinguirlos de otras clases, se llamaron cantares de gesta*”.

precisão da realidade histórica. Desde a nossa ótica contemporânea, poema é cuidado artístico, crônica é relato sequencial. Não obstante é importante considerar que, existe o hibridismo intergenérico textual, onde, um poema pode ser um breve relato cronológico versado.

Note-se que toda realidade histórica esteve e estará sempre filtrada pelas subjetividades dos seus relatores. Desse modo, no lugar de dizer a verdade histórica, se deveria pensar em verdades históricas sobre o passado. De maneira similar, a valorização do que é Histórico ou Literário, vai depender do momento de fala dos detentores do poder acadêmico. O que já foi considerado de manifestação literária marginal, hoje em dia faz parte do círculo literário.

4.2 Origens da épica castelhana

Apenas os suportes da memória e da voz serviram como técnica de transmissão, na maioria dos casos, das iniciais manifestações literárias castelhanas. O mesmo destino teve a produção épica, a prova disto está na ausência de textos escritos do início.

A maior parte dos lugares que produziram, o que na atualidade conhecemos de literatura épica, seja esta épica alemã, inglesa, francesa ou hispânica; tem como comum contratempo, a escassez de registros do seu início épico (ESTRADA, 1983). O problema está radicado na forma em como esta manifestação social surgiu, a oralidade.

Foram concebidas inicialmente de maneira oral, e para serem representadas oralmente, não deixaram pegadas no tempo, quiçá, tiveram alguma forma de registro, mas o tempo encarregou-se de apagar sua existência física. Apenas as produções que conhecemos, ou foram geradas escritas e conseguiram sobreviver até hoje, ou graças a alguém que se deu ao trabalho de copiá-las, mesmo que muito tempo após os acontecimentos relatados (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979).

O estudo da épica do início, ainda apresentam desafios para os pesquisadores das áreas tanto da historiografia como da literatura, pelo mesmo motivo: a inexistência de artefatos tangíveis para serem analisados. Nomeado por Menéndez Pidal de “o período primitivo” neste período inicial da épica, suas obras representativas apenas encontram-se diluídas em outras.

Considerando uma divisão entre uma épica histórica (com notícias documentadas nas Crônicas) e as obras clericais, Menéndez Pidal estabeleceu o desenvolvimento da épica dos jograis num primeiro período chamado <<primitivo>>, e que se estende desde as primeiras obras do grupo genérico até aproximadamente 1140 (data que ele atribuiu a aparição do Poema do Cid). As primeiras indicações da existência de poemas neste período, encontram-se na *Chronica Gothorum*, atribuída a um moçárabe

toledano do século XI, e a maior provisão de dados e notícias, encontram-se na Crônica geral de Alfonso X. (ESTRADA, 1983, p. 352, tradução do autor)⁷⁴

Unicamente chegaram até nós aquelas obras que sobreviveram através do desgaste do tempo, graças ao resgate dos copistas, que sem intencionalidade maior que a do seu próprio uso ou benefício, terminaram por favorecer a humanidade.

Esses copistas podem ter sido jograis letrados, não necessariamente autores; também e de maneira frequente, foram os membros das ordens clericais os responsáveis pela transcrição e a conservação de muitas das obras cultas escritas conhecidas.

A tradição espanhola, tanto na sua idade heroica primitiva quanto a de seu maior florescimento literário, perdeu todos ou quase todos os seus textos; da sua época mais significativa, apenas tem se salvado cinco miseráveis manuscritos, todos maltratados sem misericórdia, com muitas folhas faltando e algum deles representado muito pobremente com apenas um par de fólhos”. (PIDAL, 1950 apud ESTRADA, 1983, p. 330, tradução do autor)⁷⁵

Em decorrência da escassez de informações sobre os inícios literários em geral, como dos inícios da literatura espanhola (ESTRADA, 1983), o estudo está subjugado à subjetividade dos pesquisadores com suficiente *Ethos* para influenciar as pesquisas e sugerir novos pesquisadores.

O período inicial da épica castelhana apenas pode ser reconstruído para seu conhecimento a partir de hipóteses formuladas por alguns reconhecidos medievalistas, com embasamento em obras posteriores, que conseguiram entrar em contato com os textos escritos. Cada hipótese formulada vai variar de postura segundo o historiador ou crítico literário que a formule.

Desse modo, para alguns especialistas, foram os jograis – que pelo geral eram iletrados⁷⁶ – os responsáveis por toda a produção durante esse momento inicial da épica sem registro; enquanto para outros, pela presença de elementos cultos (AGUINAGA;

⁷⁴ No original: “Ateniéndose a una partición entre una épica histórica (con noticias documentadas en las Crónicas) y las obras clericales, Menéndez Pidal establece en el desarrollo de la épica juglaresca un primer periodo llamado <<primitivo>>, y que comprende desde las primeras obras del grupo genérico hasta aproximadamente 1140 (fecha atribuida por él a la aparición del Poema del Cid). Las primeras indicaciones de que existan poemas de este periodo se encuentran en una Chronica Gothorum, atribuida a un mozárabe toledano del siglo XI, y la gran provisión de datos y noticias se halla en la Crónica general de Alfonso X”.

⁷⁵ No original: “La tradición española, lo mismo en su edad heroica primitiva que en la de su mayor florecimiento literario, pierde todos o casi todos sus textos; de su época más floreciente solo se han salvado cinco miserables manuscritos, todos despiadadamente maltratados, faltos de muchas hojas y alguno representado muy pobremente tan solo por un par de folios”.

⁷⁶ Naquele contexto, aqueles que desconheciam o latim.

PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979), esses textos tiveram que ser escritos, porém, encontram-se perdidos.

4.3 Oralidade e registro na épica castelhana inicial

Num contexto de literatura, como dito pelo poeta *Sevillano* romancista, Gustavo Adolfo Béquér (2001), na sua obra *Rimas y Leyendas*, na rima XXXV: *Los suspiros son aire y van al aire*. Nesse caso, a literatura oral que não foi registrada, desvaneceu-se pelo ar, entretanto, permaneceu na memória dos ouvintes e outros jograis, embora estivesse susceptível a modificações.

O meio de transmissão da poesia épica inicial foi a voz. Com frequência, os executores desses cantos épicos; sejam eles jograis, ou trovadores, chamemos todos eles de artistas, também eram os enunciadores das suas próprias composições; no entanto, outras vezes reinterpretaram produções já conhecidas, reproduzindo-as e acrescentando-as com seu estilo próprio, com suas ideias do mundo e necessidades segundo o público e o momento vivenciado.

Regularmente, as personagens dos relatos épicos, ganham voz própria através da voz do artista por intermédio da estratégia literária do discurso direto ou relato em primeira pessoa. Dessa maneira, o artista durante a sua *performance* desapegava-se do seu momento de relevância, para configurar-se como apenas um *avatar*, ou provavelmente um *médium* entre as personagens do relato e o seu público.

Talvez essa maneira do artista se omitir da produção, seja uma das múltiplas respostas de o porquê, a questão das autorias, só obteve importância um tempo mais tarde daquele momento inicial. Entendemos que, para aquele momento, o importante era o objeto enunciado durante a *performance* do artista, e não a estrita procedência dele (PRADO; RODRIGO, 1982).

Era desnecessário ter informação sobre a autoria de algum poema épico em específico, pois aquilo não contribuía em nada na recepção da narração. Também, o suporte oral não seria eficaz para dar a conhecer sobre os autores. Apenas com a utilização do suporte físico e a escritura, a autoria ganhou destaque algum tempo depois. A manifestação literária por via oral apresenta o problema da ausência do registro físico.

Para o conhecimento e estudo desta época inicial, encontramos a dificuldade que é comum na literatura da época com origens literárias: a escassez de documentos, tanto de texto quanto de notícias. Dos escritos conservados da época das origens (desde as primeiras manifestações até 1300), apenas uma parte muito escassa tem um caráter classificável como literário. O motivo é que a literatura vernácula das origens esteve

relacionada principalmente, com textos conservados e difundidos oralmente [...]. (ESTRADA, 1983, p. 300, tradução do autor)⁷⁷

A literatura oral no período inicial foi predominante, no entanto existem registros que apoiam a existência de suporte escrito utilizado pelo jogral, mas apenas como aquilo, um suporte para que o artista de momento tenha esse recurso mnemotécnico como ajuda, um acesso fácil às lembranças caso ele esqueça; visto que, a estrutura escrita da composição indicava que aquela obra foi idealizada para ser verbalizada.

Uma literatura deste tipo estava estruturada para que o receptor a recebesse através da voz de um intérprete, e sua escrita era um recurso acessório, que não interferia a condição da mesma. Contudo, com o tempo e com o exemplo constante da literatura latina, e também com o uso cada vez mais estendido da redação em língua vernácula, a escritura da obra literária foi cada vez mais frequente, e isto criou umas novas condições na estrutura da obra. (ESTRADA, 1983, p. 301, tradução do autor)⁷⁸

De maneira gradativa, o uso da escritura, que num primeiro momento para estas produções literárias surgiu como um respaldo da memória do jogral, foi incrementando-se, até o ponto de deslocar de posição à oralidade, colocando-se num patamar privilegiado para as produções literárias em língua vernácula com o passar do tempo.

Naquele momento inicial da épica castelhana era essencial a ligação empática estabelecida entre o público e o artista, e esse vínculo, conseguia-se através da oralidade.

Em razão disso, a importância outorgada à voz em detrimento do registro escrito. Apenas um ínfimo número das obras épicas iniciais produzidas que conseguiram ser registradas em textos por alguma eventualidade desconhecida, conseguiram permanecer até nosso presente. O restante do contingente, evaporara-se (PRADO; RODRIGO, 1982).

A literatura oral do período inicial, *grosso modo*, é entendida como obra literária pela existência de arte feita com palavras nas suas entranhas, e não valorizada apenas pelos seus valores histórico e tradicional que resgataram as memórias de um coletivo.

⁷⁷ No original: “Para el conocimiento y estudio de esta época inicial se tropieza con la dificultad que es común en la literatura de la época de los orígenes literarios: que son escasos los documentos, tanto textos como noticias. De entre los escritos conservados de la época de orígenes (desde las primeras manifestaciones hasta 1300), solo una parte muy escasa tiene un carácter clasificable como literario. La causa es que la literatura vernácula de los orígenes estuvo relacionada sobre todo con textos conservados y difundidos por la vía oral [...]”.

⁷⁸ No original: “Una literatura de esta especie estaba estructurada para que el receptor la percibiese a través de la voz de un intérprete, y su escritura era un recurso accesorio, que no afectaba a la condición de la misma. Sin embargo, con el tiempo y con el ejemplo constante de la literatura latina, y también con el uso cada vez más extendido de la redacción en lengua vernácula, la escritura de la obra literaria fue haciéndose cada vez más frecuente, y esto creó unas nuevas condiciones en la estructura de la obra”.

4.4 Versificar para não esquecer

A composição poética já foi identificada antes por alguns, apenas pela característica de elaborar arte com palavras. Atualmente, sabe-se que o conceito é abrangente e, às vezes, de difícil identificação.

A elaboração de versos exige técnica e intencionalidade por parte do seu compositor. Dentro de uma perspectiva clássica da concepção literária, o verso é um elemento indispensável inserido na composição do sintagma literário. As produções que hoje entendemos como literárias, foram reconhecidas assim, a partir do momento em que se deu valor ao laborioso trabalho de composição versificada (ESTRADA, 1983).

Inicialmente, as obras versificadas foram as que ganharam popularidade, por seu ritmo e musicalidade agradáveis aos ouvintes. Com o passar do tempo, a prosa ganhou espaço também nas manifestações literárias, resultando em combinações de ambos estilos numa mesma obra.

A partição oferece dois percursos amplos que sempre foram percebidos pelos receptores da obra literária, que distinguiram o verso (um poema épico-histórico ou uma peça lírica, etc.) da prosa (uma crônica ou um livro, um tratado, etcetera) sendo possível também o uso de ambas formas segundo combinações determinadas (*Conde Lucanor, la línea de la Consolación* de Boecio, as obras glosadas, os livros sentimentais com poesias intercaladas, etc.). (ESTRADA, 1983, p. 302, tradução do autor)⁷⁹

Das obras do período inicial que foram versificadas e que conseguiram ser resgatadas do esquecimento, os pesquisadores costumam classificá-las em duas categorias relacionadas com a existência ou não de versos com ou sem métrica definida; isto é, de harmonia melódica na sua composição através de recursos, como a rima e o ritmo, porém, com ou sem um padrão de sequência definido.

Entre o conjunto das obras conservadas, ou das que se têm conhecimento, surge uma primeira divisão em dois grupos, que é comum às literaturas europeias: a obra sujeita a um computo de medida, que é base da linha poética determinada segundo suas condições [...] e a obra contínua, qual o sintagma flui sem que exista um computo variável ou estrito que fragmente em segmentos rítmicos, contando, porém, com os efeitos harmônicos na ordem das orações. (ESTRADA, 1983, p. 302, tradução do autor)⁸⁰

⁷⁹ No original: “*Tal partición ofrece dos causas muy amplios que siempre fueron percibidos por los receptores de la obra literaria, que distinguieron el verso (un poema épico-histórico o una pieza lírica, etc.) de la prosa (una crónica o un libro, un tratado, etcétera) contando también con un posible uso de ambas formas según combinaciones determinadas (Conde Lucanor, la línea de la Consolación de Boecio, las obras glosadas, los libros sentimentales con poesías intercaladas, etc.)*”.

⁸⁰ No original: “*De entre el conjunto de obras conservadas o de las que se tiene noticia, aparece una primera división en dos grupos, que es común a las literaturas europeas: la obra sujeta a un cómputo de medida, que es*

A épica tem a característica de ser uma composição versificada. Sendo as canções de gesta composições longas, a utilização de composições rimadas, diga-se versos, ajudaram aos intérpretes a acumular na memória um considerável repertório de obras épicas para poderem ser produzidas para seus diversificados públicos. Desse modo, o jogral ou intérprete naquele contexto, tinha que ter um bom domínio, tanto na arte interpretativa como na mnemotécnica.

Considerando a condição oral da canção épica, dos três elementos identificáveis: público, obra e executante; estes dois últimos são fundamentais pela sua participação ativa. Todavia, foi o executante quem tinha o maior compromisso. Pouca notícia tem-se sobre esses artistas dos inícios. Portanto, os jograis aprenderam sua arte da experiência de outros artistas, acompanhando-os de povoado em povoado.

Na maioria dos casos, o jogral aprende inicialmente uma estrutura narrativa e memoriza diversas temáticas épicas. A sua *performance* foi valorizada pela quantidade de assuntos épicos que conseguiu reter na memória, e como estes foram expostos. Geralmente, esses artistas conseguiam lembrar ao redor de uns trinta poemas (PRADO; RODRIGO, 1982).

Não sabemos até que ponto considerariam (para a representação, se supõe) cada poema como uma obra ou se fragmentavam a extensão de um poema em partes convenientes. A relação entre jogral e público acontece dentro dos recursos próprios da arte dramática: é um interprete que conta com sua voz, com a mímica e com o acompanhamento da música, e que atua frente a um público. (ESTRADA, 1983, p. 362, tradução do autor)⁸¹

A ausência de suporte escrito em alguns casos, principalmente no início da épica castelhana, exigia uma maior capacidade memorialista do jogral, mas no formato oral é muito difícil que um poema longo consiga ser executado da mesma maneira duas vezes, mencionam Prado e Rodrigo (1982). Sempre esteve susceptível ao preenchimento das lacunas da memória com a imaginação do jogral, ou às vezes propositalmente, quando o intérprete achava por bem adaptar algumas partes em favor do público. A voz era sua ferramenta principal e a invenção repentina era seu toque pessoal, sua contribuição à arte.

la base de la línea poética determinada según unas condiciones [...] y la obra continua, en la que el sintagma fluye sin que exista un cómputo variable o estricto que lo divida en segmentos rítmicos, contando sin embargo con los efectos eurítmicos del orden de las oraciones”.

⁸¹ No original: “No sabemos hasta qué punto considerarían (para la representación, se entiende) cada poema como una obra o si fragmentaban la larga extensión de un poema en partes convenientes. La relación entre el juglar y el público acontece dentro de los recursos propios del arte dramático: es un intérprete que cuenta con su voz, con la mímica y con la música acompañante, y que actúa ante un público”.

[...] as variantes são uma das características da poesia épica e apenas desaparecem quando o texto é fixado por escrito. Neste sentido, pode-se apontar que, a linguagem da poesia heroica está condicionada de forma direta pela improvisação, que aparece claramente representada nas fórmulas e nos motivos. (PRADO; RODRIGO, 1982, p. 139, tradução do autor)⁸²

Desse modo, observa-se a importância da canção de gesta, como um potencial agente social transmissor de ideologias através da empatia alcançada com o público; e do jogral, como agente persuasivo, capaz de adaptar e renovar em cada repetição, o que ele considerar que eles quiserem ouvir. Nisso radica a importância de uma poesia de exclusividade oral, mutável, sempre renovada e adaptada para o gosto de todos os públicos, com um potencial mensagem social.

Assim, enquanto os poemas épicos não foram fixados pelos textos escritos, o jogral necessitava utilizar estratégias mnemotécnicas durante a sua *performance*. Para Prado e Rodrigo (1982) durante a apresentação, havia um momento onde alguns sucessos seriam irrelevantes se modificados com as improvisações do jogral, e desta maneira ele obteria um pouco de autonomia, liberdade e menos pressão mental; e outro onde o relato não deveria ser alterado em seus detalhes, para evitar o risco de modificar o relato conhecido e esperado pelo público, exigindo assim maior concentração por parte do artista. Esses momentos seriam momentos de maior e menor flexibilidade e autonomia que outorgavam realismo e objetividade à obra. Para os referidos autores, esses momentos são, a fórmula e os motivos.

A fórmula está formada por uma série de palavras que vão do epíteto épico⁸³ as descrições que ocupam vários versos (*Mío Cid, el que en buena hora ciñó espada*); as fórmulas aparecem cada vez que se repete uma situação, ou que entra em cena uma personagem. Os motivos são cenas que reaparecem com poucas variações nas canções de gesta e que afetam as situações do tipo muito geral, como podem ser os combates com todas as suas variações (a cavalo, a pé, com lança, com espada, corpo a corpo, etc.). (PRADO; RODRIGO, 1982, p. 138, tradução do autor)⁸⁴

Com a implementação do registro escrito para as canções de gesta, a autonomia e contribuição artística do jogral ficou restrita à forma cristalizada da obra em letras. Ganhou-se padronização artística de uma determinada obra e um suporte para a memória do jogral, e a

⁸² No original: “[...] las variantes son unas de las características de la poesía épica y solo desaparecen cuando el texto es fijado por escrito. En este sentido, se puede señalar que el lenguaje de la poesía heroica está condicionado de forma directa por la improvisación, que aparece claramente representada en las formulas y en los motivos”.

⁸³ Adjetivo qualificativo utilizado na épica que acompanha o nome do personagem.

⁸⁴ No original: “la fórmula está formada por una serie de palabras que van del epíteto épico a descripciones que ocupan varios versos (*Mío Cid, el que en buena hora ciñó espada*); las formulas aparecen cada vez que se repite una situación, o que entra en escena un personaje. Los motivos son escenas que reaparecen con pocas variantes en los cantares de gesta y que afectan a situaciones de tipo muy general, como pueden ser los combates con todas sus variedades (a caballo, a pie, con lanza, con espada, cuerpo a cuerpo, etc.)”.

reverberação da obra através do tempo graças à escritura, porém, nunca saberemos quanto foi o valor e a significância daquela literatura épica castelhana sem registro escrito, para aqueles homens daquele momento.

4.5 Significar, para valorar

A épica ou canções de gesta do período inicial, esteve carregada de narrações com sustento nos acontecimentos da sua contemporaneidade ou passados, porém, ainda significativos para aqueles homens daquele contexto.

Em geral, as narrações épicas foram elaboradas em verso. Algumas destas composições versificadas tinham prolongação constante, em estrofes fechadas; outras eram de formas variáveis, que conhecemos hoje por formas regulares e irregulares, contudo a maioria possuía um formato bastante definido e reconhecível.

Também, a maior parte dos casos, entre as temáticas poéticas, foram exaltados os valores intrínsecos da sua comunidade (PRADO; RODRIGO, 1982), reconhecidos pela coletividade, praticados pelos seus heróis coletivos.

Para Menéndez Pidal, esta forma de literatura que conhecemos como canções de gesta, além de ter sido uma forma de entretenimento, cumpriu a função de dar a conhecer a história através do passado versificado contido nos relatos épicos e significar na existência daqueles homens.

Para Menéndez Pidal, resulta básica a aproximação entre o fato e o poema que é a sua versão literária, e que oferece o que são, de alguma maneira: notícias ou novas daquele, segundo ele, o uso que os cronistas fizeram dos poemas como fonte de informação histórica. Assim, aquilo demonstra-o. (ESTRADA, 1983, p. 346, tradução do autor)⁸⁵

São diversos os enfoques dados pelos pesquisadores relacionados com os inícios da épica, sobre o porquê destas obras terem sido elaboradas, e qual a suposta função específica na sua sociedade. Entretanto, podemos intuir que existiu uma relação direta entre a composição destas obras e a necessidade de dar a conhecer feitos de um passado glorioso.

Sempre existiu a necessidade por representar a expressão humana. A temática das canções de gesta reflete os feitos de notáveis personagens do passado, que pelas circunstâncias

⁸⁵ No original: “Para Menéndez Pidal, resulta básica la aproximación entre el hecho y el poema que es su versión literaria, y que ofrece lo que son, en cierto modo, noticias o nuevas de aquel; según él, el uso que los cronistas hicieron de los poemas como fuente de información histórica, lo comprueba”.

do seu contexto, tiveram a necessidade de distinguir-se dos homens comuns, enquanto lutavam contra seus inimigos no calor da batalha, na defesa dos seus assuntos familiares ou que envolveram o coletivo. As relações de vassalagem, amor, ódio e demais paixões humanas (ESTRADA, 1983), eram matéria-prima para as composições épicas; elas eram evidenciadas e maximizadas.

Por ser um dos maiores medievalistas e conhecedores da épica castelhana e, em especial, do *Cantar de Mío Cid*, considera-se o que para o mestre medievalista Ramón Menéndez Pidal é o possível *leitmotiv* destas composições neste período inicial. Considerações extraídas da obra do crítico literário e medievalista espanhol, Francisco Lopez Estrada, que analisou, na sua obra, as considerações relacionadas com os inícios da literatura medieval, com relação a Menéndez Pidal:

Na sua última obra insiste neste ponto, que formula assim com palavras inequívocas em relação com a canção de gesta: “A canção de gesta nasce, claro, relatando gestas ou fatos notáveis da atualidade [...] , não como a comoção que eventualmente promove algum outro acontecimento extraordinário, mas como a ordinária e permanente necessidade sentida por um povo que respira um âmbito heroico, que necessita conhecer todos os acontecimentos importantes da sua vida no presente, e desejo de lembrar os acontecimentos do passado que são fundamentos da vida em coletividade” segundo isto, o poema satisfaz o apetite histórico de um povo; e a última formulação ou evangélico do neotradicionalismo expressa-se assim: “no princípio da era histórica”, e isto significa a preferência pela verdade (a relação de veracidade dos fatos acontecidos) diante da fantasia (a recreação imaginária dos fatos, estabelecida com uns fins determinados). (ESTRADA, 1983, p. 346, tradução do autor)⁸⁶

Para Menéndez Pidal, as canções de gesta castelhanas a diferença de outras canções de gesta manifestadas em outros lugares, como as gestas francesas por citar um exemplo, desde seus inícios tinham que cumprir com algumas regras. Uma de elas é a referida pelo citado medievalista de *verismo*, relacionado com o princípio de verossimilhança aristotélica.

Para o mestre medievalista Américo Castro, as pessoas daquele contexto não estavam interessadas em situações extremadamente fantasiosas (como as épicas francesas); pelo contrário, preferiam relatos próximos a realidade, a sua realidade.

⁸⁶ No original: “En su última obra insiste en este punto, que formula así con palabras inequívocas en relación con el cantar de gesta: “El cantar de gesta nace desde luego relatando gestas o hechos notables de actualidad [...], no la conmoción que en modo eventual promueve algún que otro suceso extraordinario, sino la ordinaria y permanente necesidad sentida por un pueblo que respira un ambiente heroico, necesidad de conocer todos los acaecimientos importantes de su vida presente, y deseo de recordar los hechos del pasado que son fundamento de la vida colectiva” según esto el poema sirve la apetencia historial del pueblo, y la fórmula última o evangelio del neo tradicionalismo se expresa así: “en el principio era historia”, y esto significa la preferencia por la verdad (la relación veraz de los hechos acontecidos) frente a la fantasía (la recreación imaginaria de los hechos, establecida con unos fines determinados)”.

Entende-se assim de súbito, como é possível que a épica castelhana fosse histórica; o tema acercava-se do acontecimento real, o mesmo que o verso se dissolvia em prosa e que o mito transcendente se engajava com a experiência real vivenciada por qualquer um. A épica tinha que ser histórica – quer disser, não extrapolar o horizonte imediato dos ouvintes – por ser “do convívio comum” o estímulo e a inspiração que a fazia possível existir. (CASTRO, 2004, p. 348, tradução do autor)⁸⁷

Por essa razão, podemos entender o porquê da persistência de Menéndez Pidal, na aposta por dar a conhecer o *Cantar de Mío Cid* como um documento quase histórico, até depois ter flexibilizado seu parecer.

Para Estrada (1983), os argumentos de Menéndez Pidal têm fundamento, porque numa sociedade que carece de registro escrito, ou qualquer outro que seja capaz de fixar o percurso da história dos seus atores destacados, e apenas com o recurso da tradição oral para manter vivo o passado próximo e o presente; as produções literárias que foram desenvolvidas, tinham necessariamente que conter uma elevada carga de realidade. Essa “história poética” (ESTRADA, 1983, p. 347), se manteve fixada por versos e cantos.

No *Cantar de Mío Cid*, Américo Castro destacou que, além da existência de *verismo* ou verossimilhança, possivelmente era necessária também uma dose de relação empática entre: a obra, o público e o jogral. Nota-se que nesse jogo empático entre realidade histórica e ficção literária, a personagem principal do *Cantar de Mío Cid*, ganhou espaço nas seguintes gerações.

O Cid é então, não apenas a figura ideal que galopa sobre estes versos, porém, também a pessoa que quiçá o jogral conheceu, e sem dúvida alguma, conheceram muitos ouvintes; outros ouviram falar dele dos seus pais, e sabiam que o rei que desterrou o Cid era avô de Alfonso VII que naquele momento reinava. O poeta projetou seu desejo afetivo no herói, porque o Campeador era algo mais que uma figura venerável que apenas é acessível pela via mística da veneração. A personagem e a pessoa entrelaçavam-se vitalmente. (CASTRO, 2004, p. 345, tradução do autor)⁸⁸

É por esse motivo que o *Cantar de Mío Cid*, é *corpus* da nossa análise. A sua poderosa projeção empática nas mentes daqueles homens, que não apenas ouviram uma história, porém, a sua história próxima, fez da referida canção de gesta, um artefato multifuncional.

⁸⁷ No original: “*Se entiende así de golpe cómo es posible que la épica castellana fuese histórica; el tema se acercaba al suceso real, lo mismo que el verso se disolvía en prosa y que el mito trascendente engranaba con la experiencia concreta vivida por cualquier hijo de vecino. La épica tenía que ser histórica – es decir, no rebasar el horizonte inmediato de los oyentes – por ser “convividos” el estímulo y la inspiración que la hacía posible*”.

⁸⁸ No original: “*El Cid es, entonces, no solo la figura ideal que cabalga sobre estos versos, sino además la persona que quizá conoció el juglar, y sin duda alguna conocieron muchos de los oyentes; otros oyeron hablar de él a sus padres, y sabían que el rey que había desterrado al Cid era el abuelo de Alfonso VII que en el presente momento reinaba. El poeta proyectó su anhelo efectivo en el héroe, porque el Campeador era algo más que una figura venerable a la cual sólo se accede por la escala mística de la veneración. El personaje y la persona se entrelazan vitalmente*”.

Como exposto a inícios da segunda metade do século passado por Sánchez Albornoz (1956), sobre a possibilidade de ascender na ordem social estamental através da participação na luta armada em Castilla, na época do Cid; e do manifestado por Aguinaga, Puértolas e Zavala (1979) sobre o *Cantar de Mío Cid* como propaganda sociopolítica; nós podemos considerar que, O *Cantar de Mío Cid*, serviu, também, como um agente promotor de mobilidade social estamental.

4.6 Percurso da épica castelhana

De maneira geral, a épica castelhana está marcada pela ausência de produções textuais conservadas ou de registros escritos contidos em outros textos após a segunda metade do século XII, comentam Prado e Rodrigo (1982). O caminho que este gênero literário trilhou também é de difícil acesso. Entretanto, podemos dizer que esta manifestação literária percorreu três momentos importantes, em que se desenvolveram algumas produções que conseguiram chegar até nossos dias, outras ficaram perdidas, no entanto, conseguiram ser reconstruídas a partir das crônicas.

Geralmente, acostuma-se admitir que a epopeia castelhana está formada por três ciclos: 1. Ciclo dos condes de Castilla. Está representado pelo *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, *La condesa traidora*, o *Romanz del Infant García* e o *Cantar de Fernán González*. Todos eles têm como sustento fatos acontecidos a finais do século X e ao longo do século XI [...]. 2. O ciclo do Cid. Está constituído pelo *Cantar de Mío Cid*, o *Cantar de Sancho II* e o *Cerco de Zamora* e *la Gesta de las Mocedades de Rodrigo*. [...] o mais antigo do ciclo, deve-se situar no final do século XII ou princípios do século XIII. 3. O ciclo Francês. Neste ciclo reúnem-se várias obras relacionadas de uma forma ou outra, com a épica do norte dos Pirineus; a este grupo pertence o *Roncesvalles navarro*, o *Mainet* (desaparecido) e o *Bernardo del Carpio*. (PRADO; RODRIGO, 1982, p. 150, tradução do autor)⁸⁹

Esta forma de trilhar o percurso da épica castelhana se sustenta numa unidade histórica com as respetivas divisões anteriormente comentadas. Existem diversas vertentes que intentaram trilhar o caminho da épica castelhana, porém, suas hipóteses não se sustentam em

⁸⁹ No original: “Por lo general, se suele admitir que la epopeya castellana está formada por tres ciclos: 1. Ciclo de los condes de Castilla. Está representado por el *Cantar de los Siete Infantes de Lara*, el de *La condesa traidora*, el *Romanz del Infant García* y el *Cantar de Fernán González*. Todos ellos tienen como base hechos ocurridos a finales del siglo X y a lo largo del siglo XI [...]. 2. El ciclo del Cid. Está constituído por el *Cantar de Mío Cid*, el *Cantar de Sancho II* y *cerco de Zamora* y por *la Gesta de las Mocedades de Rodrigo*. [...] el más antiguo del ciclo, se debe situar a finales del siglo XII o principios del siglo XIII. 3. El ciclo francés. Se reúnen en este ciclo varias obras relacionadas de una forma u otra con la épica del norte de los Pirineos; a este grupo pertenecen el *Roncesvalles navarro*, el *Mainet* (hoy desaparecido) y el *Bernardo del Carpio*”.

argumentos contundentes e, geralmente, partem do subjetivismo do autor e das suas afinidades com os teóricos mais representativos.

Apesar disso, existem pontos em comum. Provavelmente foram os jograis os principais responsáveis disseminadores da épica castelhana inicial e que, tempos depois, alguns membros das ordens clericais também adotaram esse formato. Considerando ambos agentes disseminadores culturais.

Para alguns, os ofícios de *mester* de jograria e o *mester* de clerezia percorreram caminhos opostos, para López Estrada, ambos ofícios se encontravam no mesmo plano de criação literária, mesmo com suas diferentes particularidades.

Estabelecer uma ordem no desenvolvimento da épica depende do critério com que se considera o grupo genérico; [...] os jograis e os clérigos não representavam posições opostas referentes ao ofício literário. Aliás, se existem diferenças no que se refere à sua intervenção na literatura, pode acontecer que os poemas heroicos com um conteúdo épico de caráter a raiz histórica e os poemas clericais com argumentos europeus considerem-se num mesmo plano de criação; isto se propugna atendendo a um exame do sintagma poético, destacando em especial sua organização formulística. (ESTRADA, 1983, p. 351, tradução do autor)⁹⁰

O medievalista Estrada (1983), tratou sobre o assunto e fez pesquisa sobre o estado da arte do percurso da épica. Descobriu que era provável, com base nos estudos de Dana A. Nelson (1976), que a épica castelhana tenha passado também por três momentos.

Nota-se que, no primeiro momento, não se determinou sobre o tipo de autor, ou características deste compositor, se era letrado ou não, profissional ou amador. Apenas entende-se que, necessariamente, e como em todo início de manifestação literária, teve que ter existido um momento exclusivo de oralidade e memória coletiva.

No segundo momento, foi o momento da escritura como apoio mnemotécnico onde, gradativamente, as letras foram ganhando maior representatividade; destaca-se a existência de poetas escribas; aquilo induz a pensar que podem ter existido dezenas ou quiçá centenas de versões de uma mesma canção épica, e no caso do *Cantar de Mio Cid*, porque apenas chegou-nos uma cópia transcrita, quase íntegra, proveniente da época chamada semiliterária?

E, por último, um terceiro momento, chamado de momento literário, onde todas ou quase todas as obras foram realizadas pelas mãos laboriosas do *mester de clerecía*,

⁹⁰ No original: “Establecer un orden en el desarrollo de la épica depende del criterio con que se considere el grupo genérico; [...] los juglares y los clérigos no representaban posiciones opuestas en cuanto al menester literario. Y aún más, si bien existen diferencias en lo que se refiere a su intervención en la literatura, puede ocurrir que los poemas heroicos con un contenido épico de carácter o raíz históricos y los poemas clericales con argumentos europeos se consideren en un mismo plano de creación; esto se propugna atendiendo a un examen del sintagma poético, destacando en especial su organización formulística. (ESTRADA, 1983, p. 351)”.

desconsiderando alguma obra não encontrada de algum possível jogral não achado, de maneira similar como aconteceu na época inicial, como se aqueles do ofício da *juglaría*, tivessem desaprendido a arte de escrever.

Dado isso, acreditamos que, como toda regra tem sua exceção, a sequência apresentada é lógica, porém, susceptível à descontinuidade linear e de menor rigidez sobre a atuação dos seus atores. Da citação de Dana A. Nelson (1976):

Nesse sentido D.A. Nelson estabelece: <<[...] o desenvolvimento da poesia épica na língua vernácula passou por três etapas diferentes: 1) épica oral tradicional (da qual não resta nenhum exemplo espanhol); 2) épica semiliterária, registrada por um poeta-escritor (da que o Cid, *Beowulf* e a *Chanson de Roland* são exemplos principais); 3) épica literária, (representada em espanhol pelo *Libro de Alexandre* e o *Poema de Fernán González*>>. (ESTRADA, 1983, p. 351, tradução do autor)⁹¹

Se a manifestação foi exclusivamente oral, sua condição literária não é definida. Se existe algum registro escrito, mesmo que incompleto, é “literário pela metade”. Se foi escrito com todas as suas letras, sua condição literária é indubitável. Daquilo nota-se a importância do registro escrito para a academia. Poderíamos também pensar que, para Dana A. Nelson, quanto menos oral a produção, maior será sua qualidade literária. Essa visão transparece uma ideia reducionista do que é literatura e o que não é literatura condicionada ao seu formato escrito, e vai de encontro com as múltiplas produções literárias produzidas nas sociedades ágrafas como foram as pré-hispânicas em América, por citar um exemplo. Embora controversa a postura de Nelson, é necessário trazer a discussão os diferentes posicionamentos, porque a própria palavra literatura, tem atrelada a sua essência as letras. *Littera* significa letra em latim.

Ainda assim, entender o percurso da épica castelhana deste modo é bastante coerente, dado que, inicialmente, houve um momento de exclusiva oralidade e, por consequência, de adaptações ou acomodações do eixo principal; outro também de oralidade como veículo transmissor predominante, todavia, com um suporte tangível a maneira de ajuda mnemotécnica; e, finalmente, um terceiro momento de fixação e intangibilidade da obra de arte com palavras. Entretanto, essa sequência linear de eventos, não necessariamente aconteceram em ordem consecutiva.

⁹¹ No original: “En ese sentido D.A. Nelson establece: <<... el desarrollo de la poesía épica en una lengua vernácula como pasando por tres fases diferentes: 1) épica oral tradicional (de la que no queda ningún ejemplo español); 2) épica semi-literaria registrada por un poeta-escritor (de la que el Cid, *Beowulf* y la *Chanson de Roland* son ejemplos principales); 3) épica literaria (representada en español por el *Libro de Alexandre* y el *Poema de Fernán González*>>”.

O desenvolvimento não foi contínuo, pois, as permutas entre as três <<técnicas>> puderam ser frequentes; na primeira etapa, de condição oral, dominaria a improvisação, com embasamento no uso intensivo das fórmulas e expressões formativas da sua configuração. A segunda etapa, representada pelo Cid, mantém aquele uso, mas, o texto penetra na escritura, e a transcrição do verso de procedência oral, resulta oscilante e reflete algumas irregularidades, enquanto que, cresce a função que se corresponde com um critério de autoria, distanciando-se das fórmulas ou modificando-as. A terceira etapa seria propriamente literária, e a esta etapa poderiam pertencer, tanto as obras que continuaram o assunto da épica histórica como as obras do fundo europeu, amplamente conhecidas pelos clérigos. (ESTRADA, 1983, p. 351, tradução do autor)⁹²

Nota-se que, tanto para Dana A. Nelson como para Lopez Estrada, a definição do que é literário e que não é, está condicionado ao registro escrito. O exemplo põe em evidência como os conceitos e apreciações técnicas estão sempre em constante desenvolvimento. Na atualidade o conceito do que é a expressão literária tem seus limites flexibilizados.

No percurso da épica castelhana, a memória, a improvisação, a adequação, a escritura e a oralidade, em conjunto com as temáticas retratadas, foram elementos que ajudaram a desenvolver uma identidade própria, mesmo que possuam alguns pontos em comum com outras épicas, como a francesa ou a germânica; não obstante, existiram influências estrangeiras.

4.7 Influências e identidade na épica castelhana

É provável que a épica castelhana teve influências de outras épicas, principalmente da francesa. De maneira superficial, a épica castelhana tem por característica ter fusionado realidade e ficção de uma maneira que, durante algum tempo, seus relatos foram considerados como fontes históricas, pela relativamente cuidada cronologia e coerência com o passado.

Essa relação de verossimilhança com o passado, pela sua relativa coerência e coesão histórica, fez que a epopeia seja considerada como um gênero quase objetivo. Em favor da canção de gesta, não podemos negar seus alicerces fundamentados em algum fato histórico, um feito heroico, ou alguma memória coletiva, entendida como verdadeira.

⁹² No original: “*El desarrollo no sería sucesivo, pues los encabalgamientos entre las tres <<técnicas>> pudieron ser frecuentes; en la fase primera, de condición oral, dominaría la improvisación, afirmada sobre un uso intensivo de las formulas y expresiones formativas de su constitución. La fase segunda, representada por el Cid, conserva este uso, pero el texto penetra en la escritura, y la transcripción del verso de procedencia oral resulta vacilante y refleja ciertas irregularidades, mientras que crece la función que se corresponde con un criterio de autoría alejándose de las formulas o modificándolas. La fase tercera sería propiamente literaria, y a ella podrían pertenecer tanto las obras que continuarían el asunto de la épica histórica como las obras del fondo europeo, tan conocidas por los clérigos*”.

O vínculo estabelecido entre a canção épica e o fato histórico, é arquitetado de maneira realista; passa pelo filtro do artista, quem tem a tarefa de aproximar a realidade dos personagens da narração épica, para o contexto do seu público.

Desse modo, ínfimos detalhes da canção de gesta e a adaptação, que partiu da realidade daquela comunidade, possuem enormes semelhanças verossímeis. Aquelas adequações podem servir para intentar vislumbrar aquele período inicial, que está obscurecido (PRADO; RODRIGO, 1982) ou fosco para os olhares dos especialistas.

A épica castelhana possui alguns elementos imaginativos embora não exagerados. Por citar um exemplo, o Cid domina e humilha um leão que atemorizou a “sua corte”, como se fosse um gato recém-nascido. Dizem assim os versos 2294 – 2301 do *Cantar de Mio Cid*:

-¿Qué pasa aquí, mis mesnadas?	¿Qué queréis? ¿Qué aconteció?
-Es que, mi señor honrado,	un susto nos dio el león.
Apoyándose en el codo,	en pie el Cid se levantó:
El manto se pone al cuello	y encaminóse al león.
La fiera, cuando vio al Cid	al punto se avergonzó;
allí bajó la cabeza	y ante él su faz humilló.
Nuestro Cid Rodrigo Díaz	por el cuello lo tomó,
y lo lleva de su diestra	y en la jaula lo metió. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 193)

A épica de outras manifestações; seja a francesa, a inglesa ou a germânica, no sentido amplo, possui a característica de sobredimensionar as qualidades humanas dos seus heróis e seus inimigos.

Contudo, nesta transposição, a realidade é recebida num molde enormemente maior do que o normal: as paixões e sentimentos das personagens estão sempre no máximo limite possível nas tensões e por isto, não toleram nenhum tipo de inflexão: o valoroso e leal deverá permanecer assim sempre e de maneira sobre-humana (qualquer vacilação tornaria dele humano novamente, mas, desde o ponto de vista épico, o encolheria) e vice-versa. Os malvados serão assim, até o extremo, obrigados por uma coerência que os enlouquece. Paralelamente, no plano físico, heróis e anti-heróis são capazes de ações absolutamente extraordinárias, devido a que estão dotados de uma força hiperbólica. (PRADO; RODRIGO, 1982, p. 137, tradução do autor)⁹³

São esses elementos fora do cotidiano que indicam a existência de alguma interferência com outras épicas onde abundam em doses exageradas os elementos épicos incríveis

⁹³ No original: “Sin embargo, em esta transposición, la realidad es recibida em un molde enormemente mayor del normal: las pasiones y los sentimientos de los personajes están siempre al máximo limite posible em las tensiones y por eso no toleran ningún tipo de elasticidad: el valeroso y leal deberá serlo siempre y em modo sobrehumano (cualquier claroscuro lo humanizaría, pero desde el punto de vista épico lo disminuiría) y viceversa. Los malvados lo serán hasta el fondo, obligados por una coherencia que los pierde. Paralelamente, em el plano físico, héroes y antihéroes son capaces de acciones absolutamente extraordinarias, debido a que están dotados de una fuerza hiperbólica.”.

propriamente ditos, como o episódio de Rolando, da canção com o mesmo nome, ter-se negado a tocar o *olifante* e desejar enfrentar um contingente armado de inimigos ele só, para que não digam que ele clamou por socorro; ou continuar andando com o cérebro saindo pelos ouvidos, enquanto sua maior preocupação está em invocar o anjo Gabriel e também em esconder o dito *olifante*.

Também, alguns elementos encontrados da épica castelhana, quebram o padrão de herói épico clássico. Como o fato de o anteriormente citado Cid, ter chorado após abandonar Vivar, suas propriedades, sua mulher e filhas por conta do castigo imposto pelo rei. Dizem assim os versos 1 – 5 da referida canção de gesta, sobre a saída do Cid de Vivar:

De los sus ojos tan	fuertemente llorando,
Tornaba la cabeza	y estábalos catando.
Vio puertas abiertas	y postigos sin candados,
Alcándaras vacías,	sin pieles y sin mantos,
Y sin halcones	y sin azores mudados. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 69)

Para Estrada (1983), jograis espanhóis assimilaram algumas das estratégias literárias dos jograis franceses quando mantiveram contato, e as incorporaram as suas representações. É provável que o estilo espanhol, o qual já estava definido, tenha adquirido certa influência após contato com o estilo francês.

No *Cantar de Mío Cid*, dos três momentos identificados como partes da referida canção de gesta, nota-se que na primeira parte e na segunda, os elementos fora do cotidiano são bastante moderados, possivelmente para evitar a quebra com a realidade dos ouvintes, que como Menéndez Pidal afirmou, gostavam do reflexo da sua realidade.

Entretanto, no que se entende por terceira parte da já nomeada canção de gesta, os elementos alheios do cotidiano são abundantes; contudo, acredita-se que faz parte da estratégia narrativa do jogral, quem possivelmente acomodou essa parte final as exigências do momento.

É possível que nessa versão do *Cantar de Mío Cid*, que chegou até nossos dias, aquela última parte, a diferença da primeira versão a qual não temos nem referência nem ideia de como pode ter sido esta; antes daquele contato com a épica francesa, tenha sido menos imaginativa.

O recurso distintivo deste período é a influência recebida pelos jograis espanhóis, procedente dos poemas épicos franceses; isto, amalgamou-se com o próprio desenvolvimento autóctone dos poemas espanhóis, com formas já fixadas pelo cultivo do grupo genérico. As características literárias destas obras põem de manifesto

determinadas relações com o grupo da épica francesa. (ESTRADA, 1983, p. 353, tradução do autor)⁹⁴

Dos estudos de Estrada sobre as produções de Menéndez Pidal (1954) e Colin Smith (1972), destaca-se que para Pidal, se houve influência, esta foi mínima. É conhecido o caráter nacionalista que este mestre medievalista teve durante toda a sua trajetória. Em outras palavras, para conservar intacta a identidade épica castelhana, e por extensão, a espanhola, ele decidiu negar a existência de alguma influência épica estrangeira, significante o suficiente como para ter interferido na castelhana.

Menéndez Pidal as posiciona no plano dos contatos entre os jograis, e acredita que, seu efeito não conseguiu apartar os poemas espanhóis das condições poéticas que chamou o período inicial, especialmente no que se refere ao *anisosilabismo*, assim como ele o interpretou, e a assonância. Outros críticos que apontaram a redação do Poema como a criação de um autor relativamente culto, admitem também estas relações, sem que isto afete o grau de originalidade do mesmo; C. Smith estabeleceu um paralelo entre o influxo italiano em Garcilaso, e o francês em Per Abad, assim, ele escreveu: <<O *Poema de Mío Cid* supera, juvenil e confiado, revolucionário, seus modelos franceses, e manifesta-se como um brilhante exemplo de uma arte nova>>; isto é, o que Garcilaso fez com Petrarca. (ESTRADA, 1983, p. 353, tradução do autor)⁹⁵

Pelo contrário, para o inglês Colin Smith (1977), tratar sobre a identidade espanhola e romper com a tese de Menéndez Pidal, não era problema. Mas ele não chegou a referir-se sobre a cópia do francês, e sim de arte nova, como resultado da amálgama entre a épica espanhola tradicional e o novo influxo francês.

Na hipótese de Estrada existiram influências francesas, dado que o contato entre jograis naquele contexto fronteiroço, foi bastante provável, já que o ofício do jogral consistia em deslocar-se de lugar em lugar, na procura sempre de novo público, do qual servia-se para ganhar a vida. O encontro entre jograis nas fronteiras ou em eventos dos reinados fronteiroços propiciaram esse intercâmbio literário.

⁹⁴ No original: “*El rasgo distintivo de este periodo es el influjo recibido por los juglares españoles procedente de los poemas épicos franceses; esto se unió al propio desarrollo autóctono de los poemas españoles, con formas ya aseguradas por el cultivo del grupo genérico. Las características literarias de estas obras ponen de manifiesto determinadas relaciones con el grupo de la épica francesa*”.

⁹⁵ No original: “*Menéndez Pidal las sitúa en el plano de los contactos entre los juglares, y estima que su efecto no consiguió apartar los poemas españoles de las condiciones poéticas que asignó al periodo inicial, sobre todo en cuando al anisosilabismo, tal como él lo interpreta, y a la asonancia. Otros críticos que inclinan la redacción del Poema hacia la creación de un autor relativamente culto, admiten también estas relaciones, sin que esto afecte al grado de originalidad del mismo; C. Smith establece un paralelo entre el influjo italiano en Garcilaso, y el francés en Per Abad, escribiendo: <<El Poema de Mío Cid supera, juvenil y confiado, revolucionario, sus modelos franceses, y se ofrece como brillante ejemplo de un arte nuevo>>; esto es lo que Garcilaso hizo con Petrarca*”.

Os jograis franceses encontraram ocasião de reunir-se com os espanhóis neste caminho de Compostela, e deste conhecimento pode acontecer a adoção de alguns aspectos da técnica literária dos poemas franceses, sem esquecer também, os importantes contatos literários através das cortes senhoriais e as relações monásticas. (ESTRADA, 1983, p. 354, tradução do autor)⁹⁶

A prova do assunto tratado está na obra que constitui o nosso *corpus* de estudo, ela possui alguns elementos que não são comuns na realidade, contudo, não extrapola as fronteiras da realidade. A aproximação do herói com o público através de uma história distante de elementos fora do cotidiano, é recurso característico da épica castelhana.

No *Cantar de Mío Cid*, o Cid se comporta como um ser próximo da realidade com apenas algumas qualidades destacáveis, que o colocam no patamar de herói coletivo, mas sua idealização geralmente não ultrapassa de maneira significativa os limites do humano.

De fato, os poemas ficaram longos, e assim o Poema do Cid tem, aproximadamente, uns 4000 versos, e o fragmento que resta do *Roncesvalles*, parece indicar que teria uns 5000 versos; alguns procedimentos da retórica, como o uso da anáfora e de distribuições, determinadas locuções épicas do tipo formulístico, episódios fantásticos (como a aparição do Arcanjo Gabriel) são indicações efetuadas para indicar aquela influencia. Entretanto, persistiram alguns rasgos distintivo, como a sobriedade no uso da ficção e a exaltação mais humanizada que mítica no herói, evitando recorrer a aventuras ou extremadas paixões. (ESTRADA, 1983, p. 354, tradução do autor)⁹⁷

Apesar da épica castelhana ter recebido influências externas, ela é distinta das outras e possui identidade própria, porque as doses de historicidade e ficção literária nas proporções adequadas (ESTRADA, 1983), deram trabalho aos historiadores em procurar em inúmeros documentos históricos para contrastar com aquelas narrações tidas como documentos históricos, são documentos pertencentes à manifestação literária. Entendemos que aquela verossimilitude com a realidade demonstra distinção da épica inglesa, francesa ou germânica.

A épica castelhana na sua mais íntima sustância, é tão distinta da germânica como da francesa, as mesmas que ignoraram a arte de combinar a crença no mito épico com a

⁹⁶ No original: “*Los juglares franceses hallaron ocasión de reunirse con los españoles en este camino de Compostela, y de este conocimiento pudo proceder la adopción de algunos aspectos de la técnica literaria de los poemas franceses, sin olvidar tampoco los importantes contactos literarios a través de las cortes señoriales y de las relaciones monásticas*”.

⁹⁷ No original: “*El hecho fue que los poemas se alargaron, y así el Poema del Cid tiene cerca de los 4000 versos, y el fragmento que queda del de Roncesvalles parece indicar que estaría sobre los 5000 versos; algunos procedimientos de la retórica, como el uso de la anáfora y de distribuciones, determinadas locuciones épicas de tipo formulístico, episodios fantásticos (como el de la aparición del Arcángel Gabriel) son las indicaciones que se dan para señalar este influjo. Sin embargo, persistieron algunos rasgos definidores, tales como la sobriedad en el uso de la ficción y el realce más humano que mítico del héroe, evitando recurrir a aventuras o pasiones extremadas*”.

experiência vivenciada. A desconcertante “historicidade” da épica castelhana é fenômeno único. (CASTRO, 2004, p. 328, tradução do autor)⁹⁸

Para nós, a épica que narra sobre as aventuras do rei Arturo; o sobrinho de Carlo Magno, Rolando; foram composições escritas especialmente com o objetivo de serem admiradas como uma obra de arte, expressivas, porém, distantes dos seus interlocutores, com uma afinidade próxima às épicas da Antiguidade, com seus heróis semideuses.

No caso do *Cantar de Mío Cid*, para nós, esse fio condutor com o passado não existe, e o objetivo maior é precisamente o contrário: que os heróis coletivos sejam da coletividade, como qualquer filho de vizinho (CASTRO, 2004).

4.8 O *Cantar de Mío Cid*, herói da épica inicial castelhana

A única obra quase completa que podemos dispor do repertório perdido de obras literárias da épica castelhana dos inícios é o *Cantar de Mío Cid*. Infelizmente, todo o estudo com relação às obras épicas castelhanas perdidas gira em torno das suposições, referências contidas em crônicas e poemas posteriores, mas até agora não encontradas.

Estritamente, contamos com quatro textos épicos, se é que podemos dizer isso, pois, um deles, o *Cantar de Roncesvalles* (do final do século XIII), não é mais que um breve fragmento de cem versos. Os três restantes, são o *Poema de Fernán González*, as *Mocedades de Rodrigo* e o *Poema de Mío Cid*. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.52, tradução do autor)⁹⁹

Chegaram até nós esses quatro representantes. O *Cantar de Mío Cid* é o mais estudado dos quatro; e foi estudado por grandes medievalistas, sendo o mais representativo Menéndez Pidal, quem defendeu até sua morte a importância desta canção para a épica espanhola.

Para Leo Spitzer (1949), o primeiro *cidófilo* foi quem mentalizou inicialmente o *Cantar de Mío Cid*; poderíamos dizer que Menéndez Pidal, seu maior oponente acadêmico, foi o segundo. Por conseguinte, e apesar das inúmeras polêmicas levantadas, a importância para a épica castelhana e por extensão, para a literatura espanhola, a referida canção épica, é reflexo do estilo próprio da literatura espanhola desde seu início.

⁹⁸ No original: “La épica castellana, en su más íntima sustancia, es tan distinta de la germánica como de la francesa, las cuales ignoraron el arte de combinar la creencia en el mito épico con la experiencia vivida. La desconcertante “historicidad” de la épica castellana es fenómeno único”.

⁹⁹ No original: “En rigor, contamos con cuatro textos épicos, si bien uno de ellos, el *Cantar de Roncesvalles* (de finales del siglo XIII), no es sino un breve fragmento de cien versos. Los tres restantes son el *Poema de Fernán González*, las *Mocedades de Rodrigo* y el *Poema de Mío Cid*”.

Aguinaga, Puértolas e Zavala (1979) quando se referem à criação do *Cantar de Mío Cid*, fazem a distinção entre poeta culto e jogral. Aquilo induz a pensar na inexistência inicial de jograis letrados; e que a já nomeada canção épica, partiu das letras para a oralidade. Se fosse aquilo possível, as modificações da canção de gesta base seriam mínimas, e abundariam manuscritos copiados da referida canção, e teria chegado mais de uma até nossos dias. À vista disso, permanece a pergunta em aberto: Quem foi primeiro, poeta culto ou jogral?

São poucas os canções de gesta da Espanha medieval que chegaram até nós. O material conservado é muito pouco comparado com seu equivalente francês (uns 8.000 versos em espanhol, um milhão em francês), mas, a existência de muitas outras epopeias, podem rastrear-se em crônicas e romances, e graças a uma e outras, conhecemos o argumento detalhado de meia dúzia de poemas, dos que inclusive é possível reconstruir versos inteiros. Por fortuna, a mais importante amostra da épica espanhola – e sem dúvida uma das mais importantes de toda a épica europeia – sobrevive num manuscrito quase completo: trata-se do *Cantar de Mío Cid*. Pessoalmente (embora trate-se de uma questão muito discutida), opino que, é obra de um poeta culto que utiliza, de maneira bastante generosa, as técnicas da épica oral e que foi composto para ser difundido pelos jograis. Esta complexa mistura de elementos orais e cultos, por outro lado, parece-me característica da épica espanhola. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.83, tradução do autor)¹⁰⁰

Segundo os medievalistas citados, o autor seria um poeta culto, mas não um jogral, contudo, dominava as técnicas dos jograis. A cita sugere à distância, a possibilidade da relação entre *mester de clerecía* e *mester de juglaría* como ofícios paralelos e sinuosos, que permaneceram em contacto em alguns determinados momentos, longe da visão dicotômica, culto e popular.

Com base nos argumentos, ainda é difícil poder chegar a imaginar até que ponto a realidade ou ficção literária era importante ou não para os indivíduos daquela sociedade, como para poder determinar se eles sentiam essa manifestação como passado ou como reinterpretação do passado. Além disso, a ausência de registro escrito inviabiliza as pesquisas, para saber com maior certeza, como foi o processo de recepção da expressão poética naquele contexto alto-medieval.

¹⁰⁰ No original: “*Son escasos los cantares de gesta de la España medieval que han llegado hasta nosotros. El material conservado es muy poco en comparación con su equivalente francés (unos 8.000 versos en español, un millón en francés), pero la existencia de otras muchas epopeyas puede rastrearse en crónicas y romances, y gracias a unas y otras conocemos el argumento detallado de media docena de poemas, de los que incluso a menudo es posible reconstruir versos enteros. Afortunadamente, la más importante muestra de la épica española – y sin duda una de las más importantes de toda la épica europea – sobrevive en un manuscrito casi completo: se trata del Cantar de Mío Cid. Personalmente (y aunque se trata de una cuestión muy discutida), opino que es obra de un poeta culto que utiliza muy generosamente las técnicas de la épica oral y que fue compuesto para ser difundido por los juglares. Esta compleja mezcla de elementos orales y cultos, por otro lado, me parece característica de la épica española*”.

Normalmente se dá prioridade a sequência cronológica dos fatos para conseguir identificar melhor os sucessos históricos. Embora, para aqueles sujeitos daquele momento, possivelmente esta regra tinha pouca importância. Naquele momento não importava o que aconteceu, mas o que se disse que aconteceu.

O *Cantar de Mio Cid* por ser o único artefato à disposição conhecido, resulta ser o salvador da épica inicial castelhana. Um herói que resistiu e sobreviveu à mutilação, às perdas, aos roubos e aos sequestros, aos indiscriminados ataques com reativos químicos para desentranhar suas partes ilegíveis, a seus fanáticos e críticos mais recalcitrantes. Enfim, ao passar do tempo.

Afortunadamente, a tinta usada naqueles repasses é tão má que se pode fazer desaparecer facilmente com a borracha de apagar, deixando limpa a primeira escritura do copista [...]. Eu utilizei, sob a inteligente direção de Antonio Paz y Meliá, o *sulfhidrato amónico* nos diversos lugares que deixo por expreso na minha edição. Apenas em três ocasiões utilizei o *prusiato* amarelo de *potassa* e o ácido clorídrico [...] (PIDAL, 1908, p. 10)¹⁰¹

Se bem a cita pode suscitar no medievalista contemporâneo um pouco de indignação, é conveniente lembrar, especialmente por tratar-se do grande medievalista citado, que se deve manter equilíbrio na visão *presentista* e considerar que, naquele contexto de investigação, os raios ultravioleta, os infravermelhos, a fotografia infravermelha, as lâmpadas de quartzo, e o carbono-14 não estavam à disposição daqueles medievalistas do início do século XX ou anteriores.

Neste capítulo foram abordadas as questões relacionadas com a épica, em específico, com a castelhana. Foi colocada em evidência a estreita relação entre épica e sociedade; como a população castelhana recepcionava esta, como um relato de um passado próximo, com heróis que eram percebidos como parte deles. A transmissão prioritariamente oral, através da performance do jogral que representava assuntos significantes para a existência daquelas pessoas, permitiu que o gênero épico seja popular principalmente na região de Castilla. Conhecer o potencial da épica, permitiu entender a relação entre o processo de veiculação de ideais e sua propagação efetuada pelo nômade andar do jogral. Desse modo, a expressão poética alcançava outros públicos, orientando ao jogral a acomodar seu relato às necessidades sociais do contexto nas *performances*.

¹⁰¹ No original: “*Por fortuna, la tinta usada en tales repasos es tan mala que se puede hacer desaparecer fácilmente con la goma de borrar, dejando limpia la primera escritura del copista... Yo empleé, bajo la inteligente dirección de Antonio Paz y Meliá, el sulfhidrato amónico en los diversos lugares que expreso en mi edición. Sólo en tres ocasiones usé el prusiato amarillo de potasa y el ácido clorhídrico*”

No próximo e último capítulo, se analisam as informações obtidas até o momento, em diálogo com os medievalistas selecionados que alicerçam nossa hipótese, à luz do método do *nuevo medievalismo*, o campo literário e a identidade coletiva. Entendendo que, se analisa o contexto desde donde foi enunciada a obra, compreendendo que o jogral teve um papel importante como transmissor de ideias através dos relatos de gesta, e a recepção da coletividade, que por vez, influenciava no jogral, expressando as necessidades do seu contexto. Articulado de essa maneira, se intenta uma aproximação holística a questão principal.

– CAPÍTULO V –
UMA VELADA EXORTAÇÃO À ASCENSÃO ESTAMENTAL

5.1 Sobre a análise

Para interpretar o *Cantar do Mío Cid* como uma obra que sugere também, denuncia, inconformidade e exortação para a ascensão estamental desde seu contexto de elaboração, neste capítulo se aplica de maneira holística e implícita a contribuição do *nuevo medievalismo*, que reconhece a particularidade do documento histórico medieval como um artefato literário, que exige uma honesta interpretação dentro do seu contexto de formação.

O *nuevo medievalismo* desde sua incumbência historiográfica, tem desenvolvido significativos aportes para entender a particularidade dos documentos textuais medievais, que possuem as fronteiras oscilantes entre o historiográfico e o literário, uma vez que, os relatores do passado daquele tempo medieval se importavam principalmente com a coerência do relato, e em menor medida, com a pretensão de objetividade própria do momento atual. As fronteiras entre o historiográfico e literário são demarcadas desde a nossa contemporaneidade, incorrendo na inevitável visão *presentista*. Partindo da visão de Américo Castro (2004, p. 347), que considera o *Cantar de Mío Cid* como uma “crônica novelada”; se viabilizam as contribuições do *nuevo medievalismo*.

Na relação cronista medieval – jogral, crônica medieval – canção de gesta, encontramos que ambos noticiavam desde sua subjetividade e com suas próprias estratégias discursivas, pretéritos acontecimentos ocorridos, julgados relevantes de ser lembrados de acordo com as intencionalidades políticas do seu contexto de articulação.

Pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pelas dessas mulheres) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio. (ZUMTHOR, 1993, p. 67)

Um determinado assunto ressaltado ou sugerido em detrimento de outros omitidos, responde a sujeição inevitável do já mencionado *presentismo*, que imprime e projeta suas próprias necessidades no passado.

Um exemplo de apropriação do passado para satisfazer as necessidades do presente foram as genealogias. Gestadas para legitimar a continuidade do poder, de maneira implícita, aproximavam a distância temporal entre um passado glorioso e seu contexto de articulação,

para usufruir da mesma consideração.

A utilização da genealogia serviu não somente para determinar e estabelecer a continuidade dinástica em sua relação com o passado, mas também legitimar as políticas empreendidas por parte das diversas dinastias então reinantes neste contexto. Havia, dessa forma, uma relação intrínseca entre a utilização deste gênero histórico e a nova visão da sociedade aristocrática de então, cujo aspecto fundamental seria a continuação e manutenção da linhagem. De fato, a escolha do gênero histórico a ser produzido influenciava no conteúdo e também na mensagem que se desejava que fosse transmitida. (VIANNA, 2017, p. 127)

O *nuevo medievalismo* adverte a tendência *presentista* no referido gênero da historiografia, não para denunciar manipulação ou quiçá invenção do seu conteúdo, mas para entender o momento e as necessidades que o contexto exigia delas. No gênero literário, não é diferente. “Nesse sentido, é relevante a passagem das grandes crônicas francesas nas que Carlomagno aparece como cruzado, precisamente no momento que os reis franceses decidiram optar pelo movimento cruzado” mencionam Aurell; Balmacena; Burke e Soza, (2013, p.106, tradução do autor)¹⁰².

Considerando que as relações com o passado – para os cronistas, jograis e demais comprometidos com seu pretérito na época alto medieval – foram influenciadas pela visão *presentista* do seu contexto; no *Cantar do Mío Cid* pode ser evidenciada a inconformidade social estamental existente no momento da fixação da referida canção de gesta, assim como o *nuevo medievalismo* evidencia, a necessidade acadêmica intransigente por esquematizar, quantificar e verificar os documentos medievais, até antes dos últimos cinquenta anos. Esta parte da análise mostra as demandas sociais veiculadas a traves da obra literária, presentes e entrelaçadas com a história do Cid.

Recriminar no *Cantar do Mío Cid* questões relacionadas com a influência dos movimentos sociais do século XIX através dos acadêmicos referenciados, aparenta ser um excesso de *presentismo* reducionista aplicado a essa obra produzida no medievo. Uma acusação por uso indiscriminado do malquerido anacronismo no círculo acadêmico atual, que evidencia ao mesmo tempo, outra visão *presentista* desde a atualidade, que intenta combatê-lo a qualquer custo, mesmo que em ocasiones se sirva dele de maneira não declarada.

Um exemplo frequente é inócuo de anacronismo cultural arraigado, estaria no próprio uso da expressão “literatura oral” para indicar as expressões poéticas ágrafas utilizando a palavra “literatura”, que por vez, se relaciona com as “letras”.

¹⁰² No original: “En este sentido, es significativo el pasaje de las grandes crónicas francesas en el que Carlomagno aparece como cruzado, justo en el momento en que los reyes franceses decidían optar por el movimiento cruzado”.

Como bem argumentam os postulados do *nuevo medievalismo*, não há inconveniente numa visão *presentista* desde que, seja para aproximar e simpatizar com o passado – porque o presente é nossa ferramenta de referência – mas, não para aplicar estritas regras reducionistas que resultem no efeito contrário, que possam desvirtuar seu valor codificado e obstaculizem a recuperação narrativa do passado, o único susceptível a ser recuperado.

Nas palavras do medievalista Aurell o *presentismo* é “uma anacrônica projeção dos valores do presente para o passado que se analisa” (2013, p.54), e apenas isso. Tanto é, que o referido autor utiliza esse conceito para entender um movimento acontecido no passado através do postulado do *desconstruccionismo*.

A velha ideia de Jacques Derrida disse que a tradição está embasada no *logocentrismo* (a enraizada crença que as palavras representam coisas) explicaria bastante bem a eficácia da historiografia medieval. A força das narrações históricas dos cronistas medievais prove principalmente da sua simplicidade na hora de *representar* a realidade histórica com simplicidade e eficácia. (AURELL, 2006, p. 822, tradução do autor)¹⁰³

Fixados inevitavelmente a nossa referencialidade temporal, como poderia ser uma lei da física agindo sobre nós, estamos mais que propensos a ver no passado elementos que só poderiam ser detectados unicamente se anteriormente já tivemos algum tipo de contato com os mesmos. A questão está no uso equilibrado da nossa tendência em abordar o passado.

Por esse motivo não se pretende desautorizar a esses grandes acadêmicos por possuir uma afinidade política ou pela sua influência herdada do conturbado século XIX porque são gigantes se comparados a nós, mas aproveitar suas valiosas contribuições embora tidas como anacrônicas no sentido de projeções para o pretérito. Devemos entender que cada época tem um determinado contexto. Aceitar esses pensamentos legados para fazer do conhecimento o mais referencial possível através do pluralismo metodológico e epistemológico. O único não aceitável é a invenção de dados ou sua manipulação.

Se retoma a análise da obra literária como elemento formador da identidade de grupo, desde o postulado de Jonathan Culler (1999) sobre a relação à configuração das identidades do indivíduo-coletivo. A formação do eu, não está construída em termos individuais, mas em termos sociais. A literatura exerce um papel importante na construção da identidade do indivíduo e do grupo, pois expande os horizontes, permite perceber emoções extracorpóreas a

¹⁰³ No original: “La vieja idea de Jacques Derrida de que la tradición occidental está basada en el logocentrismo (la arraigada creencia de que las palabras representan cosas) es lo que explicaría en buena medida la eficacia de la historiografía medieval. La fuerza de las narraciones históricas de los cronistas medievales proviene en buena medida de su simplicidad a la hora de representar la realidad histórica con sencillez y eficacia”.

travees da identificação com os personagens.

Se evidencia também o postulado de Pierre Bourdieu (1996) desde uma postura menos rigorosa, a questão envolvida com o campo literário, desde que se reconhece o jogral como um agente que extraia da expressão literária a maneira de subsistir. Sua condição de dependência econômica e compromisso com seu público, obrigava a este artista que sentia vivamente a pulsão e necessidades sociais, a agradar ao seu público com seu relato ameno.

“Se ele vê que a canção de Landri não agrada a seus ouvintes, põe-se logo a cantar a tomada de Antioquia”, e, caso não se goste da história de Alexandre, engrena a de Apolônio ou a de Carlos Magno, ou não importa qual outra!”, menciona Zumthor (1993, p. 73).

Desse modo, o artista da palavra imerso no campo literário no medievo, se tornava um defensor do coletivo utilizando a sua realidade social como filtro, orientando assim, sua *performance*.

5.2 As canções de gesta, veículos propagandísticos

Na atualidade o *Cantar de Mio Cid* é considerado um representante do gênero literário da épica castelhana. No seu contexto de origem, como declarado nos próprios versos, foi considerado como as “*nuevas*” do Cid, as notícias sobre o Cid para sua época (CASTRO, 2004).

A diferença da atualidade onde o leitor estabelece contato pessoal com a referida canção de gesta, no período medieval, geralmente o contato era massificado, através da voz e da *performance* do artista para seu público espetador.

O conjunto dos textos legados a nós pelos séculos x, XI, XII e, numa medida talvez menor, XIII e XIV passou pela voz não de modo aleatório, mas em virtude de uma situação histórica que fazia desse trânsito vocal o único modo possível de realização (de socialização), desses textos. (ZUMTHOR, 1993, p. 21)

Na leitura rápida, se pode evidenciar a história de um guerreiro do rei que procura recuperar sua honra perdida e consegue seu cometido. Na leitura crítica, se observa que o relato gira em torno as relações de poder do seu contexto feudal, evidenciadas essencialmente no próprio contexto da história, e concentradas na figura do seu personagem principal, através dos códigos de conduta que perfilam sua personalidade cavalheiresca na obra.

A popularidade das canções de gesta no contexto medieval permitiu veicular, além das “*nuevas*” do passado significativas para o presente, políticas reforçadoras do poder feudal em favor dos membros dos altos estamentos. “É tão óbvia a relação épica-propaganda classe

dominante-herói, que o gênero exemplifica de modo paradigmático que, as ideias dominantes numa determinada época, sejam as da classe dominante. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.51, tradução do autor)¹⁰⁴.

Em Castilla, Alfonso o rei sábio, viu que os jograis eram elementos propícios para popularizar ideais de viés político, levando consigo sua arte a maneira de propaganda, entretendo e de alguma maneira, doutrinando ao seu público, sobre como se articula o poder e a posição a qual pertencem, evidenciando distâncias insuperáveis entre estamentos. “O texto poético medieval não foi em seu tempo hegemônico; simplesmente foi útil. A literatura serve quase inevitavelmente ao Estado”, menciona Zumthor (1993, p. 142).

Quiçá o melhor exemplo não seja o *Cantar de Mío Cid*, porque ele utiliza o mencionado anteriormente, para penetrar na consciência coletiva e a maneira de propaganda subversiva, fazer uma propaganda contra a alta nobreza em favor dos baixos nobres. Porém, quiçá o melhor exemplo de épica propagandística reforçadora dos valores feudais e cavaleiresco seja o *Cantar de Roldán*, referido em capítulos anteriores.

“É evidente que estamos aqui frente a uma propaganda, como todo o conjunto da épica medieval, mas, será preciso se referir cuidadosamente a que tipo de propaganda e disposta ao serviço de que, se encontra na Canção de Mío Cid” (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.53, tradução do autor)¹⁰⁵

Em todo caso, ambas épicas traziam propagandas políticas no âmago do seu relato poético. “[...] A épica pode definir-se como a arte da propaganda da classe dominante feudal, arte de origem germânico e desenvolvido, precisamente, entre os povos com a mesma raiz, como é Castilla”. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.51, tradução do autor)¹⁰⁶.

Uma vez que os relatos épicos eram do agrado da maior parte da população – numa época distinta à contemporânea, onde as pessoas possuem excesso de meios de dispersão –, os jograis, vestidos com roupas chamativas e autodeclarando-se loucos, representavam o lado carnavalesco do seu tempo, apenas por um lado. (ZUMTHOR, 1993).

Fazendo graças com malabarismos ou tocando instrumentos, o certo é que sua presença era *performance* artística. Se pode supor que, durante o momento da sua apresentação

¹⁰⁴ No original: “*Es tan obvia la relación épica-propaganda-clase dominante-héroe, que el género ejemplifica de modo paradigmático el hecho de que las ideas dominantes en una época determinada sean las de la clase entonces dominante*”.

¹⁰⁵ No original: “*Es evidente que puede hablarse aquí de propaganda, como al tratar en conjunto de la épica medieval, pero será preciso anotar cuidadosamente qué tipo de propaganda y al servicio de qué encontramos en el Poema de Mío Cid*”

¹⁰⁶ No original: “[...] *La épica puede definirse como el arte de propaganda de la clase dominante feudal, arte de origen germánico y desarrollado, precisamente, entre pueblos con tales raíces, como es el caso de Castilla*”.

tornava o ambiente carnavalesco ou festivo. Os jograis eram espetáculo vivo; capturavam a atenção das massas através da sua alegria, humor e histórias.

A canção de gesta era no seu contexto, potencial ferramenta comunicativa, direcionada as massas através da expressão oral do jogral como um orador exercendo seu influxo sobre seus ouvintes, susceptível a transmitir alguma determinada informação sugestiva.

O fato do poema épico tiver um vasto público, levou a pensar que poderia ser um veículo eficiente para a difusão de determinadas ideias e para a propaganda em favor de uns setores específicos da sociedade. Neste sentido, evidenciam-se três núcleos que puderam estar interessados nesta propaganda: um, o mundo feudal e as Cruzadas; outro, o mundo dos monastérios e das relíquias; e o terceiro, o mundo da iniciante burguesia. (PRADO; RODRIGO, 1982, p. 140, tradução do autor)¹⁰⁷.

As gestas que eram recitadas pelos jograis, podiam servir para reforçar todo o tecido estrutural do sistema estamental feudal, porém, como veículos propagandísticos, puderam também contribuir para o lento desmoronamento do próprio sistema feudo-vassálico. Como o *Cantar de Mío Cid* colocando em evidencia a inutilidade da alta nobreza feudal, por citar um exemplo.

5.3 Função social do *mester de juglaría*

Desde antes do período denominado medieval se sabe da existência de interpretes de canções de temática diversificada próprias da manifestação poética. Em Castilla, e na maior parte das regiões da Península Ibérica, estes interpretes que pertenceram a manifestação artística do *mester de juglaría*, foram os supracitados jograis.

Quando se reflexiona sobre o imaginário do denominado *mester de juglaría*, geralmente se considera esta prática como um ofício destinado quase exclusivamente à função do divertimento durante os quase mil anos de medievo. No amplo desenvolvimento do período medieval e substanciais câmbios de panorama sócio-político, seria inadequado pensar que o jogral não acompanhou as mudanças, que não conseguiu alcançar outras dimensões além da função recreativa.

De modo sumário, o jogral era o indivíduo que oferecia entretenimento através da expressão artística como principal característica do seu ofício. Entretinha a população com suas

¹⁰⁷ No original: “El hecho de que el poema épico tuviera un vastísimo público ha llevado a pensar que podía ser un vehículo importante para la difusión de determinadas ideas y para la propaganda en favor de unos sectores muy concretos de la sociedad. En este sentido, se han puesto de relieve tres núcleos que pudieron estar interesados en esa propaganda: uno, el mundo del feudalismo y las Cruzadas; otro, el de los monasterios y de las reliquias; el tercero, el de la naciente burguesía”.

habilidades de acordo à população que frequentava sua *performance*. Nas suas apresentações podia incluir cantos e músicas, melopeias, pantomimas, e demais atividades hoje reclamadas próprias das artes cênicas.

No ofício houve jograis e jogralesas, cristãos e mouros, sem outro limite que o principal, que o público espetador fosse comprazido. Dos entretenimentos apresentados pelos jograis houve um que concerne a literatura: quando o que era interpretado para o público eram obras que, desde nossa perspectiva crítica, podemos considerar que eram poéticas y que se manifestavam na língua vernácula, em verso e rimadas segundo determinadas condições. Desse espetáculo só resta, no melhor dos casos, o texto manuscrito que em alguma ocasião desconhecida chegou a ser escrito. O mais frequente são as notícias indiretas que aparecem nos documentos referentes aos interpretes e também as notícias sobre a obra, seu argumento, algum episódio, os personagens, etc. (ESTRADA, 1983, p. 303, tradução do autor)¹⁰⁸

Desde a perspectiva cultural, o jogral era um agente portador da voz poética. Como profissional que era no uso da voz, mostrava à população seu talento com uma linguagem acessível. Popularizou as canções de gesta através da sua voz no seu espetáculo, o público identificava essa manifestação poética como um elemento próprio de sua existência.

O citado autor alerta sobre a maneira de como é interpretada a expressão “popular” porque orienta a pensar que o ofício do jogral era uma arte direcionado unicamente para a coletividade de um estamento.

[...] deve ser entendido que o povo é conformado por estas classes sociais reunidas em grupos de diversas naturezas: cortes de reis e de senhores, palacianos episcopais, os conselhos e gentes de cidades, vilas, aldeias e as romarias, peregrinações, feiras, com o motivo das viagens dos senhores, acompanhando os combatentes, etc. (ESTRADA, 1983, p. 303, tradução do autor)¹⁰⁹

Os jograis atendiam as necessidades de um diversificado público, que também variava segundo os lugares que eram visitados. Nesse contexto era necessário contar com um variado repertório temático. Conhecedores das afinidades do público, reiteravam assuntos do conhecimento coletivo, recitando obras já conhecidas, com as que seus espectadores se sentiam

¹⁰⁸ No original: “*En el oficio hubo juglares y juglaresas, cristianos y moros, sin otro limite que el fundamental de que se llegasen a complacer al público que los rodeaba. De entre los entretenimientos que mostraban los de la juglaría hubo uno que toca directamente a la literatura: cuando lo que interpretaban ante el público eran obras a las que, desde nuestra perspectiva critica, podemos considerar como poéticas y que se manifestaban en la lengua vernácula, en verso y rimadas según determinadas condiciones. De este espectáculo solo nos queda, en el mejor de los casos, el texto manuscrito que en alguna ocasión desconocida llegó a escribirse; lo más frecuente son las noticias indirectas que aparecen en documentos referentes a los intérpretes y también las noticias sobre la obra, su argumento, algún episodio, los personajes, etc*”.

¹⁰⁹ No original: “[...] *ha de ser entendido que el pueblo lo forman estas clases sociales reunidas en grupos de diversas naturalezas: cortes de reyes y de señores, palacianos episcopales, los concejos y gentes de ciudades, villas, aldeas y las ocasiones de las romerías, peregrinaciones, ferias, con motivo de los viajes de los señores, acompañando a las huestes, etc*”.

identificados como grupo. Em outros momentos, abordava assuntos atuais que podiam apetercer a sua clientela, dado que vivia da sua arte. Essa versatilidade era o sustentáculo do seu êxito.

Na maior parte dos casos, o jogral entretinha seu público com assuntos que eram do interesse coletivo, temas próprios dos diferentes reinos hispânicos. No seu nômade andar, alguns jograis conseguiram entrar em contato com as produções poéticas europeias, através das fronteiras com os reinados franceses. Quiçá o conhecido caminho de Santiago foi um regular ponto de contato e de intercambio de saberes destes artistas andarilhos.

“[...] se apreciava sobretudo uma espécie de universalidade nas artes do divertimento e, se ele dizia ou cantava a poesia, uma igual mestria nos diversos gêneros; Menéndez Pidal sustenta opinião contrária e funda sua classificação dos juglares no instrumento musical de que se acompanhavam. (ZUMTHOR, 1993, p. 57)

Menciona o referido autor sobre o jogral. De forma paralela à função social do *mester de juglaría*, o *mester de clerecía* desde uma postura edificante em valores e virtudes, influenciou também o panorama sociocultural medieval. Se permitida a licença anacrônica, quiçá por influência das dicotomias saussurianas, ou outras referências projetadas desde a contemporaneidade, se acostuma opor *mester de juglaría* com *mester de clerecía*, como manifestações do culto e do popular. Certamente, os indivíduos medievais do contexto do jogral não tiveram acesso a este tipo de classificação. Mesmo assim, o homem comum se reconhecia principalmente na expressão artística do jogral, pela proximidade de este referido agente com os assuntos do seu cotidiano, pelo formato dinâmico da *performance*, mas não porque acreditassem que o ofício dos clérigos escritores seja algo negado para seu estamento.

[...] mais vale afastar de imediato certas obsessões que foram herdadas do romantismo e das quais os medievalistas têm dificuldade de se libertar; aquela, por exemplo, que leva à classificação (de autores, de textos, de tradições) em populares e eruditos, clérigos e jograis, ou outras similares. Tais distinções não têm sentido. (ZUMTHOR, 1993, p. 70)

É provável que a categórica solicitação do referido autor, provenha da constatação de textos onde se apreciam elementos tanto cultos quanto populares, ou textos escritos com majestosa métrica, e outros escritos direcionados para a interpretação oral, sugerindo que em algum determinado momento, ambas disciplinas puderam entrar em contato através dos seus agentes culturais. O certo é que ainda não se sabe o suficiente como para ter total certeza que ambos vetores da expressão poética, que influenciaram drasticamente o panorama cultural do seu contexto, assumiram posturas opostas e irreconciliáveis durante o amplo período medieval, como as mencionadas dicotomias contemporâneas induzem a considerar.

Por outro lado, jograis como interpretes e clérigos como autores e suas respectivas funções não se devem considerar como atividades estáticas e incomunicáveis. Se tivesse que tratar sobre o *mester de clerecía*, diria que conhecia as formulas inerentes do estilo dos jograis, e estes ao mesmo tempo, se relacionavam com os clérigos que escreviam em língua vulgar no esforço conjunto de alavancar a literatura dos inícios em língua vernácula, [...] o esforço criador das literaturas nascentes foi realizado pelos anónimos jograis, herdeiros de forma indireta da cultura eclesiástica, e entre eles quiçá houve alguns clérigos “meio jograis”, desconsiderados nas notícias que deles deram os escritores eclesiásticos. (ESTRADA, 1983, p. 318, tradução do autor)¹¹⁰

As obras procedentes do *mester de clerecía* se caracterizam por ser principalmente produções elaboradas por amanuenses autores anônimos. “O anonimato da maioria dos textos indica a que ponto a sensibilidade medieval nessas matérias, na ausência de qualquer noção de propriedade intelectual, diferenciava-se da nossa” (ZUMTHOR, 1993, p. 70).

Com relação ao *mester de juglaría*, não se descarta a possibilidade da existência de jograis autores de um importante contingente de obras durante o período medieval. (RICO; DEYERMOND, 1980). Se algumas destas referidas obras de autoria *juglaresca*, chegou até o conhecimento acadêmico atual, é provável que alguns destes jograis sabiam além de ler, escrever, embora sem erudição e com elementos da oralidade. O caráter oral da expressão poética, a ausência de relevância da autoria, e outros fatores daquele período, puderam permitir que o referido gênero épico transitasse entre ambas disciplinas.

Contudo, é prudente considerar que se houve uma aproximação entre ambas tendências da expressão poética, possivelmente aconteceu posteriormente do período inicial, como consequência do já mencionado amplo processo de desenvolvimento sociocultural do período medieval.

Se acredita comumente que os jograis e os clérigos não seguiam caminhos opostos, como postulava a crítica romântica, e que os jograis se formaram tecnicamente na escola dos clérigos, embora, o tom da sua poesia era distinto do literário eclesiástico. Porém, todo o mencionado responde a alguns aspetos dos séculos tardios. Se considera inaceitável se a proposta é aplicada para tempos anteriores. O motivo de ser do *mester de jograría* é a procura pela recriação, alívio indispensável do animo, segundo concordavam os antigos. (PIDAL, 1924 *Apud* RICO; DEYERMOND, 1980, p. 15)¹¹¹

¹¹⁰ No original: “*Por otra parte, juglares como intérpretes y clérigos como autores y sus respectivas funciones no se han de considerar como actividades estancas e incomunicables, y si al tratar de la clerecía diré que conocía el formulismo inherente al estilo de los juglares, estos, a su vez, se han de relacionar con los clérigos que escribían en la lengua vulgar en el esfuerzo convergente de llevar adelante la literatura de los comienzos de las lenguas vernáculas, [...] el exfuerzo creador de las literaturas nacientes lo realizan los anónimos juglares, legos acaso indirectamente influidos por la cultura eclesiástica, y entre ellos quizá algunos clérigos ajuglarados, mal visto en las noticias que de ellos nos dan los escritores eclesiásticos*”.

¹¹¹ No original: “*Se cree muy comúnmente también que los juglares y los clérigos no iban por caminos opuestos, como postulaba la crítica romántica, sino que los juglares se habían formado técnicamente en la escuela de los clérigos, aunque el tono de su poesía resultaba diverso del literario y eclesiástico. Pero todo esto, que responde*

Em geral, o jogral como agente nômade da expressão cultural, e dependente economicamente do seu público, percorria os rincões dos reinos recitando as canções de gesta que possuía no seu repertório, procurando agradar a seu público acomodando seu relato, mas sem transformá-lo em algo ao ponto de ser irreconhecível.

Com a gesta do Cid acontecia algo similar. Como já mencionado anteriormente, quando o jogral se referia a história do Cid – como ficou registrado por escrito no pergaminho – utilizava a palavra “*nuevas*” para mencionar as novidades ou notícias sobre o Cid. Disse assim o verso 1154 da referida canção de gesta, “Las nuevas de mío Cid, sabed, sonando van” (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 253). A necessidade por aproximar o passado com o presente era evidente dentro das estratégias narrativas dos jograis. Com outras obras poéticas, não era diferente.

O que importava ao jogral não era o Cid “objetivado”, era o dele, aquele que lutou perto de Medinaceli, onde ele vivia e escrevia. Pelo mesmo motivo, a canção dos Infantes de Lara era modificada nas sucessivas redações na línea fronteira com os mouros, para que os ouvintes seguissem as peripécias da gesta como eventos atuais, porque o espaço da ação literária devia ser sentido também como algo que “está perto de mim” (CASTRO, 2004, p. 351)¹¹²

Pela natureza das canções de gesta e sua temática sobre valores cavaleirescos, que serviam como modelos de correção, que ao mesmo tempo e de maneira não declarada, reforçavam os valores da estrutura feudal. A questão está em determinar até que ponto o jogral era autônomo na iniciativa por popularizar as canções de gesta, especializando-se neste gênero, e em que medida ele serviu ou foi apropriado ao serviço do próprio sistema estamental feudal. O certo é que com sua labor lúdica e artística, o acesso a diversos públicos, e sua condição nômade, era o instrumento ideal para a disseminação num momento onde os médios de comunicação eram limitados se comparados com o tempo atual, não para criticar, mas para ter uma noção da função social disseminadora do jogral naquele pretérito.

A épica é uma arte pública, oral e dos jograis, e subsistiu assim enquanto subsistiu a sociedade à qual pertence, no mundo fechado e organizado do feudalismo, enquanto

a ciertos aspectos de los siglos tardíos, resulta inaceptable si tendemos la vista a tiempos anteriores. La razón de ser de toda juglaría es que ella procura el recreo, alivio indispensable del ánimo, según decían concordes los antiguos”.

¹¹² No original: “Al juglar lo que le importa, no era el Cid “objetivado” sino el suyo, el que había guerreado en torno de Medinaceli, en donde él vivía y escribía. Por el mismo motivo, el cantar de los Infantes de Lara iba modificando en sucesivas redacciones la línea fornteriza con los moros, para que los oyentes sigieran las peripecias de la gesta como suceso actual, porque el espacio de la acción literaria había de sentirse también como algo que “me toca de cerca””.

não se produziu a fragmentação desse sistema” (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.51, tradução do autor)¹¹³.

Dentro da categoria do *mester de joraría* existiram diferenciações dependendo do tipo genérico que mais dominavam. Testemunhos reunidos dos territórios franceses e peninsulares demonstram a existência de um tipo distinto de jogral (ZUMTHOR, 1993), especialista nos relatos de ações de guerra e heróis combatentes das canções de gesta. Eram conhecidos como os jograis de gesta. O jogral especialista em gesta, como agente difusor cultural e como porta-voz comunicativo, podia servir também para outros propósitos, como ser um transmissor propagandístico ideológico através das canções de gesta que sabia interpretar.

As canções de gesta castelhanas tinham não pouco de sustância política. O de *Mío Cid* exsuda rancor contra a alta aristocracia e extrema admiração nos *infanzones* e cavaleiros, filhos das suas obras mais do que da sua linhagem e sua riqueza; não consegue ocultar uma clara hostilidade contra o rei e descobre uma ainda viva inimizade com os judeus, mais que entendível pelo aumento da pressão econômica que o *demos* sofria na mão dos príncipes. (ALBORNOZ, 1956 Apud RICO; DEYERMOND, 1980, p. 28, tradução do autor)¹¹⁴.

Não se sabe com certeza se existiram outras versões da gesta do Cid. O certo é, que a única versão que se conhece é aquela que ficou fixada no pergaminho copiada por Per Abbat. Nessa referida versão, quiçá única ou não, importa destacar que por algum motivo o jogral que executou aquela versão antes ou durante sua transcrição em pergaminho, sentiu a necessidade do seu público e carregou a história do Cid com os elementos e reivindicações citadas pelos referidos autores, para agradar aos seus ouvidos.

Na elaboração da canção de gesta, destinada a difusão anônima dos jograis, poderia se encontrar difusamente a autoria dos retransmissores que retocavam os textos influentes segundo sua conveniência em favor das suas intenções, permanecendo dentro de determinados limites. (ESTRADA, 1983, p. 358, tradução do autor)¹¹⁵

É provável que existisse uma versão que não evidencie tanto rancor nem contra o rei

¹¹³ No original: “*La épica es un arte público, oral y juglaresco, y subsiste como tal mientras subsiste la sociedad a que pertenece, el mundo cerrado y orgánico del feudalismo, mientras no se produce la fragmentación de este sistema*”.

¹¹⁴ No original: “*Los cantares de gesta castellanos tenían no poco de sustancia política. El de Mío Cid rebosa rencor contra la alta aristocracia y férvida admiración hacia los infanzones y caballeros, hijos de sus obras más que de su estirpe y de su riqueza; no logra ocultar una clara hostilidad al rey y descubre una vivaz enemiga a los judíos, muy explicable por la creciente presión económica que ejercían sobre el demos al amparo de los príncipes*”.

¹¹⁵ No original: “*En la elaboración del cantar de gesta, destinado a la difusión anónima de los juglares, pudo hallarse la autoría difusa de los refundidores que retocaban los textos fluyentes tal como les resultaba conveniente para sus intenciones, manteniéndose dentro de determinados limites*”.

nem contra os altos nobres daquele contexto. Porque seria inapropriado pensar que jogral e bufão da corte eram ofícios análogos, considerando que o bufão era quiçá o único que podia disser com relativa soltura e inconsequência comentários ao rei e sua corte. Se existiu, ainda não foi encontrada.

5.3.1 Os jograis de gesta

Como mencionado anteriormente, os jograis de gesta eram um tipo específico de interpretes dentro da categoria do *mester de juglaría*, especialistas nos relatos épicos de interesse e agrado popular. Por serem as canções de gesta expressões poéticas que veiculavam principalmente valores próprios dos estamentos dominantes, seu poder artístico foi reconhecido e de alguma maneira, colocado em favor do próprio sistema feudal.

A sociedade em que se formaram e transmitiram as poesias tradicionais ignorava todo monopólio de poder. O discurso poético aí dizia o universo e a liberdade, se não a incoerência do que existe, e nada do que ele propunha era verificável, para além de uma esfera estreita, em volta de cada um de seus ouvintes no alcance de uma voz. Os reis do século XII, na Inglaterra, na França, na Espanha, na Alemanha, tentaram apropriar-se desse poder. (ZUMTHOR, 1993, p. 284)

Em Castilla não foi diferente. Como já mencionado anteriormente, a população castelhana era marcadamente constituída por um contingente bélico. Por conta de sua situação fronteiriça, a guerra contra os invasores e os temas relacionados com o ideal cavaleiresco, é entendível a simpatia que sentiam pelas canções de gesta que os jograis especialistas sabiam executar.

Pouco mais de um século após consolidado o condado de Castilla como reinado independente do reino de León, o rei Alfonso X conhecido também como “*el rey sabio*” viu potencial doutrinador nas gestas, e procurou obter benefícios, através de ordenanças, como ficou registrado no seu conhecido *Libro de las Leyes*.

No código legal de *Las Siete Partidas*, ordenou-se que os jograis não representassem frente os cavaleiros, outras canções de outros tipos; apenas as de gesta, ou que se refiram acerca das façanhas de armas; pois dessa maneira, crescia-lhes os corações e esforçavam-se lutando bem. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.51, tradução do autor).¹¹⁶

¹¹⁶ No original: “*En el código legal de Las Siete Partidas se ordena que los juglares «non dixiessen ante [los caballeros] otros cantares sinon de gesta o que fablasen de fecho d’armas, pues así les creçian los corazones et esforzábansse haciendo bien»*”.

No referido código legal, na Partida segunda, Título segundo – que disse sobre os cavalheiros e das cosas que são convenientes deles fazer –, Lei vinte, se põe de manifesto a exorbitante necessidade real por doutrinar guerreiros. Se sugere aos guerreiros que escutem os relatos de armas enquanto não estavam na batalha, enquanto comiam, quando não podiam dormir, dito de outra maneira, que respirassem a gesta. Nessas circunstâncias, fica por explícito o valor dado as canções de gesta e por extensão, ao *mester de juglaría*.

Segundo algumas evidencias, também houve alguns jograis que não se limitaram a relatar as valorosas façanhas bélicas desde uma zona de conforto, como também participaram com seu serviço motivacional nos próprios encontros bélicos, conseguindo assim, serem atores dos seus próprios futuros relatos.

O caso mais explícito e (sem dúvida por engano) mais contestado é o da batalha de Hastings, que em 1066 pôs a Inglaterra nas mãos de Guilherme, o Conquistador. Sete das dez crônicas que nos relatam a batalha, respectivamente redigi das entre 1070 e o início do século XIII, mencionam um jogral que, marchando à frente do Exército normando, deu com seu canto o sinal do entrevero; três desses textos lhe dão um nome: Taillefer; dois sugerem que cantou uma versão da Chanson de Roland." Segundo diversos documentos, como a estância da Chanson de Guillaume, os comandantes gostavam de acompanhar-se de cantores épicos aptos ao combate. Numa sociedade que por natureza ainda era guerreira, esses homens exerciam uma função considerável; sua voz propagava uma virtude, efetuava a transferência de uma valentia ancestral aos combatentes de então: "para acender, com o exemplo marcial de um herói", como escreveu *William of Malmesbury*, "aqueles que se preparam para combater". (ZUMTHOR, 1993, p. 67)

Se põe de manifesto a função social do jogral de gesta, o potencial da expressão poética, e a evolução deste agente artístico lembrado como artista para o divertimento popular, quiçá como um bordão, quiçá como um estigma.

Se a história de Roldán transformada em expressão poética, serviu como exclamação na batalha, nada impede pensar que não podia ser distinto com o *Cantar de Mío Cid* e a população guerreira de Castilla, com o jogral de gesta insuflando valentia através dos seus vocalizados versos, na proximidade ou na distância, como uma forma de equilibrar o terror que poderia significar, morrer em campo de batalha sem gloria. Como uma forma de fixar na posteridade a relevância da expressão poética no seu contexto.

5.4 A construção social do herói mítico

Entre mito e utopia, historicidade e literalidade, assim foi tecido o *Cantar de Mío Cid*. Tem como herói o Cid Campeador, configurado a partir da essência de Rodrigo Díaz de Vivar.

Analisamos este personagem literário à luz de dois enfoques, por serem estes os que ajudam a entender melhor o processo pelo qual o personagem literário conseguiu transcender a seu homônimo físico.

Examinamos a partir de duas teorias, uma para a temática da utopia e outra para a questão da construção do mito. Tratam-se da utopia da igualdade jurídica, uma das teorias sobre utopias medievais formuladas por Hilário Franco Júnior (2001) e a teoria da omissão da história, em favor da configuração social do herói de Roland Barthes (2001).

Esses dois enfoques ajudam a compreender o porquê esta obra, o *Cantar de Mío Cid*, entendida durante tanto tempo como uma gesta de exaltação à figura do cavaleiro medieval, contém de maneira implícita, um espírito de reivindicação pela ordem social estamental, incitando a questionar a rigidez da estrutura social estamental do seu contexto castelhano, mediante a construção literária do personagem, como pretexto no texto.

O *Cantar do Mío Cid* sugere e atiza à mobilidade da ordem social estamental daquele contexto feudal através da participação na luta armada, a todo aquele que aspirasse melhorar de posição social, pela força das suas próprias ações, pelos seus próprios méritos, a diferença dos altos nobres, que receberam tudo por herança e se encontravam em melhor situação que os anteriormente mencionados.

Em vista disso, foram necessárias algumas estratégias discursivas para poder trazer Rodrigo Díaz de Vivar para o campo literário. Houve uma construção intencional e apurada na figura do Cid Campeador por parte do jogral, mediante uma acomodação do personagem, do plano histórico para o literário, como na maioria das canções de gesta.

Existe um vínculo entre o personagem histórico e o literário, os dois harmonizam-se no que se entende por Cid Campeador, o herói espanhol.

Determinados eventos do passado de Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid Histórico, foram apagados, alguns omitidos e outros foram aprimorados, com o objetivo de trazer à vida literária um ser lendário, como é o mítico Cid Campeador.

5.4.1 A construção social do mito

Habitualmente a necessidade frente a um problema social de difícil solução para o homem comum, demanda de alguém com a capacidade suficiente para o resolver em favor da coletividade. Desde a Antiguidade, este alguém costumava ser chamado de herói, e seu imaginário servia de sustento para sua versão literária.

Um herói literário configura-se como um personagem com atributos destacados, porém e paradoxalmente, sua maior capacidade não radica intrinsecamente nele, mas no que se pensa e se disse a respeito dele. Dito de outra maneira, na enfática mitificação construída sobre sua pessoa.

O *Cantar de Mio Cid* visto desde a construção social do mito, através da omissão histórica, evidencia o porquê existem diferentes versões de Rodrigo Díaz de Vivar, o Cid histórico e literário.

Os heróis literários dos diversos gêneros que podemos encontrar na literatura, heróis que foram inspirados em pessoas reais, como na maioria das canções de gesta, cativaram seu público pela nobreza, compromisso e proezas por cima do homem comum. Esses heróis existiram porque existiu uma necessidade que deu motivo à sua existência, cumprindo assim, uma função social específica, sejam estes indivíduos históricos ou plenamente literários.

Seria inútil pensar na existência de um herói, histórico ou da ficção literária – como poderia ser Arthur de Camelot, Amadis de Gaula, Rolando ou o Cid Campeador –, numa ilha imaginária, sem mais ninguém e sem façanhas heroicas por fazer. Quiçá se pode ser herói da própria história, mas não se pode ser herói para si mesmo.

E qual é a relação entre herói e mito? *Grosso modo*, um herói se projeta em favor da sua sociedade, um mito é a projeção de uma sociedade sobre algo. Quando se disse sobre o herói mítico, se refere a um construto social sobre um personagem que cometeu algum ato destacado e comemorado.

Por conseguinte, se encontra ligação entre a idealização do herói mítico e sua sociedade. No caso do *Cantar de Mio Cid*, o jogral soube evidenciar e silenciar determinados eventos da vida e obra de Rodrigo Díaz de Vivar, em favor da sua construção mítica.

Quando o mito fala sobre um objeto, despoja-o de toda a história. Nele, a história evaporasse, transformasse numa empregada ideal: prepara, traz, coloca, o patrão chega e ela desaparece silenciosamente: podemos usufruir desse belo objeto sem nos questionarmos sobre a sua origem. (BARTHES, 2001, p. 243)

Roland Barthes enuncia que para construir um mito sobre um herói, se tem principalmente duas opções a seguir: esquecer todo seu passado e reinventar um passado glorioso ou, selecionar parte do passado, podendo atenuar ou eliminar o que não se deseja por não contribuir com o propósito final, a risco de chegar a desconstruir o mito. Quer dizer, mitificar total ou parcialmente.

O Cid Campeador, considerado historicamente como uma ave de rapina e mercenário para si, tem sua projeção literária oposta a essas notícias. O Cid histórico é diferente do Cid literário. Ainda assim, o Cid Campeador é – a partir de uma interpretação historiográfica do século XX – considerado atualmente o herói espanhol sem distinção.

Dado isso, encontramos significância na omissão histórica a favor da construção do mito. Descreve Barthes, “[...] O mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que a define: a todos os níveis da comunicação humana, o mito realiza a passagem da *antiphysis* para a *pseudophysis*. [...] A função do mito é evacuar o real” (2001, p. 234).

Existem, também, outras obras que contribuíram em favor da construção mitificada do Cid Campeador, as encontramos na tradição literária: o poema *Carmem Campi Doctoris*, a *Historia Roderici*, e a *Primeira Crónica General*, todas essas obras relatam as façanhas heroicas do Cid, seu caráter de ultracristão e de humilde vassalo, ornaram este personagem tornando-o distinto dos seus contemporâneos.

5.4.2 A mitificação social do herói

Analisamos o *Cantar de Mío Cid* e procuramos entender esta canção de gesta como uma reivindicação em favor da ascensão estamental. A obra em si, se projeta como um exemplo que procura dar uma sutil alternativa à situação da rigidez estamental, e por extensão, como uma busca utópica pela igualdade dos indivíduos.

A palavra utopia, associada com questões de viés histórico da Idade Média, tem gerado debates acerca da sua aplicação. Para o polêmico historiador modernista Lucien Febvre, anacronismo é “O pecado dos pecados; o pecado maior dos pecados irremissíveis, é o anacronismo” (1968, p. 13, tradução do autor)¹¹⁷. Porém, outros historiadores acreditam na legitimidade do uso desta palavra, indistintamente do tempo no qual foi idealizada.

Na defesa pela legalidade e uso da referida palavra, para sua aplicação em outros momentos anteriores à publicação da obra de Thomas More, *Utopia* (1516), encontramos que: “Se anacronismo é uma deformação cronológica, uma mistura de épocas, escrever história é sempre exercício de anacronia [...]”, pondera Hilário Franco Júnior (2009, p. 13). Defesa articulada pelo autor das *Utopias medievais*.

¹¹⁷ No original: “*le péché des péchés, le péché entre tous irrémissible: l’anachronisme*”.

O *Cantar de Mío Cid* visto na perspectiva da *utopia da igualdade jurídica* – uma das hipóteses desenvolvidas por Hilário Franco Júnior sobre *utopias medievais*¹¹⁸ –, evidencia necessidade coletiva por assemelhar a sociedade estamental feudal daquele contexto castelhano. O jogral habilmente soube perceber e inserir este anseio na figura do Cid do *Cantar de Mío Cid* e no contexto que relata a obra. Utopia nas palavras medievalista Hilário Franco Júnior:

Como se sabe, a palavra “utopia” foi criada em 1516 pelo inglês Thomas More para designar uma ilha imaginária – que emprestou o nome à sua obra – cuja sociedade perfeita era uma inversão da Inglaterra de sua época, e, portanto, uma crítica a ela [...] Contudo, as utopias medievais diferenciam-se das posteriores pelo fato de nelas ter sido bem mais acentuadas a presença de componentes míticos. (1992, p. 11)

O referido medievalista relaciona utopias com mitos. Aponta que, na criação de uma ideia utópica medieval existem elementos fantásticos, elementos fora do cotidiano, carregados de ficção literária, porém, sem ultrapassar os limites da verossimilhança, para que esta idealização não seja interpretada como romantizada. À vista disso, se pode evidenciar que as reinterpretações da realidade no período medieval possuíam elementos míticos e como todo mito, possuíam também cargas ideológicas.

Das referidas *utopias medievais*, existe uma que se aplica adequadamente ao *Cantar de Mío Cid*, a já citada *utopia da igualdade jurídica*. Esta utopia aproveita a imagem de Robin Hood. Considerado um fora da lei, com o tempo adquiriu representação, popularidade e se converteu em herói dos injustiçados.

De maneira similar aconteceu com o Cid Histórico. Tido como mercenário por alguns dos seus inimigos contemporâneos, com o tempo ganhou o reconhecimento de herói nacional espanhol. Quiçá o mérito seja do jogral que, através de estratégias discursivas e literárias, omitiu partes do passado de Rodrigo Díaz que não contribuía na idealização heroica do Cid Campeador. Conseguiu desenvolver um argumento verossímil, potencializando suas qualidades como herói cavalheiresco contribuindo assim, à configuração do mito.

A utopia da igualdade jurídica: Robin Hood. Esse famoso personagem surge literariamente em fins do século XIV, [...]. Em suma, as narrativas sobre o bandido de Sherwood tratavam em essência de justiça social. Incorporar a isso material mítico era apenas uma forma espontânea de reforçar seu significado. [...] o que não era mito na origem acabava por ser mitificado ou convertido em lenda. Assim, o herói cumpria sua função social, pouco importando nesse sentido os amplos debates sobre a historicidade ou não do personagem: sua existência psicológica ultrapassava amplamente sua possível existência concreta. (FRANCO JÚNIOR, 1992, p. 17)

¹¹⁸ A utopia da paz, a utopia da alternativa, a utopia da simplicidade, a utopia da igualdade jurídica e a utopia da autonomia, a Cocanha, entre outras.

A mencionada *utopia da igualdade jurídica* está relacionada com a construção social do herói e sua mitificação. Denota que é irrelevante o vivenciado pelo herói na realidade, o importante é a versão reformulada deste sucesso, o que será dito que o herói fez. Será elemento da construção idealizada da sua mitificação, resposta para uma necessidade social em procura pela equidade.

Se pode considerar que a referida necessidade utópica permitiu a imagem literária do Cid ultrapassar a quem no passado foi Rodrigo Díaz de Vivar. Não foram considerados os detalhes historiográficos verificáveis, o importante foi o potencial deste herói castelhano como paradigma dos valores cavaleirescos, como evidência de ascensão social estamental e a carga ideologia propagandística que podia ser veiculada com sua história. Contudo, a necessidade por reinterpretar a realidade histórica para poder ser expressão da demanda social, requer de sustento verossímil na configuração do idealizado herói.

Uma vez mitificada a imagem heroica do Cid Campeador, a sua canção de gesta adquiriu outra proporção. Não seria só a exaltação da vida de Rodrigo Díaz de Vivar e do imaginário cavaleiresco, poderia ser também um instrumento propagandístico como toda épica, mas, no lugar de reforçar os valores feudais, ser um veículo para evidenciar e denunciar as necessidades do seu contexto.

5.5 Uma propaganda velada

No tocante ao panorama sociopolítico, como já comentado, as canções de gesta podiam veicular, mesmo que de maneira não explícita, propaganda reforçadora dos valores feudais, contornando as linhas que separam os estamentos na sociedade medieval. Porém, o *Cantar de Mio Cid* pode ser interpretado como uma obra que – como toda gesta – veicula princípios que não devem ser entendidos como reforçadores das fronteiras entre estamentos. Princípios que não procuram especificamente exaltar ao rei, e em menor medida, exaltar a sua corte constituída por altos nobres.

Rodrigo Díaz nasceu em Vivar ao redor do ano 1043 e morreu em 1099 após a conquista de Valencia, é o herói deste – por tantas razões – extraordinário poema, perfeito exemplo de literatura propagandística [...] a glorificação e mitificação de Rodrigo no seu poema é correlato ineludível da Castilla e do castelhano, dentro de um marco anti-nobiliárquico e realista claramente delimitado. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.53, tradução do autor)¹¹⁹

¹¹⁹ No original: “Rodrigo Díaz, nacido en Vivar hacia 1043 y muerto en 1099 tras la conquista de Valencia es el héroe de este – por tantas razones – extraordinario poema, perfecto ejemplo de literatura propagandística [...] la

Se percebe que a referida obra podia sugerir uma alternativa a rigidez da estrutura estamental. “Era possível em Castilla ascender de vilão até nobre pelo caminho da guerra com apenas, ser parte dos membros da cavalaria rápida ou de um séquito de vassallos armados” (ALBORNOZ, 1956 Apud RICO, 1980, p.28, tradução do autor)¹²⁰.

Contrariamente ao comum das gestas, se observa que a figura do Cid eclipsa os outros personagens, incluindo os altos nobres e quiçá também ao rei. Os únicos que podem ser equiparáveis em virtude com o personagem principal, são os outros membros da sua armada, nobres de menor categoria. Dizem assim os versos 1859 - 1865 da referida canção de gesta, onde se evidenciam os ciúmes dos altos nobres sobre a figura do Cid Campeador:

Pesó al conde don García	y estaba muy airado;
Con diez de sus parientes,	aparte daban salto:
¡Maravilla es del Cid	que su honra crece tanto!
Con la honra que él tiene	nos seremos afrentados;
Por vencer tan fácilmente	a los reyes en el campo,
Como si los hallase muertos,	ganarse los caballos.
Por esto que él hace,	nos tendremos menoscabo. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007,
p. 168)	

No *Cantar de Mio Cid* é possível evidenciar, após uma leitura menos tradicional, que carrega nas suas entranhas poéticas a semente do desdém. Ou melhor dito, mostrava à população bélica que foi Castilla (LOPEZ, 2015), principalmente através do poder da expressão oral durante a *performance* do jogral (ZUMTHOR, 1993) que, existiam mudanças acontecendo naquele contexto, que era necessário que sejam conhecidas. “[Na canção do Cid, importa perceber] a constante atenção do jogral de Medinaceli, desde o início do Poema, para os bens materiais, a riqueza e a prosperidade”. (ALBORNOZ, 1956 Apud RICO; DEYERMOND, 1980, p. 26, tradução do autor)¹²¹.

Se pode considerar que os principais interessados dos benefícios propagandísticos da gesta do Cid sejam os referidos baixos nobres, as ordens clericais, e quiçá também a incipiente classe burguesa (PRADO; RODRIGO, 1982).

glorificación y mitificación de Rodrigo en su poema es correlato ineludible de la de Castilla y de lo castellano, dentro de un marco antinobiliario y realista claramente delimitado”.

¹²⁰ No original: “Era en Castilla posible ascender desde el villanaje a la nobleza por el camino de la guerra, mediante el simple ingreso en las filas de la caballería ligera o en una mesnada vasallática”.

¹²¹ No original: “[En el Cantar del Cid, importa percibir] la constante atención del juglar de Medinaceli, desde el comienzo del Poema, hacia los bienes materiales, la riqueza, el medro. El primer episodio en cuya descripción se regodea es el engaño de los judíos burgaleses por Rodrigo para obtener recursos – seiscientos marcos de plata – con que poder iniciar las ingratas jornadas del destierro”.

As atividades de Rodrigo e de sua armada, que eram de estratos populares ou baixos, indicam que o mundo já não é estático nem imóvel. Se trata, certamente, de uma «nova ordem» (no poema), onde a alta nobreza perdeu seu prestígio e seu papel representativo; onde o rei volta a ser rei porque o Campeador o permitiu; onde as aspirações castelhanas se cumprem de modo inequívoco, onde «os que estão embaixo» e os primeiros burgueses fazem sua aparição. Se trata, a final, de uma propaganda que já não está, de nenhuma maneira, ao serviço do feudalismo no seu sentido estrito; de uma propaganda dirigida contra o sistema e a classe dominante (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.53, tradução do autor)¹²²

A categoria sentença dos citados autores, polémica para sua época e quiçá ainda polémica para os acadêmicos de afinidade tradicionalista da atualidade, se configura como a pedra angular desta investigação, que de resumida maneira, se apresenta como uma busca pela constatação das citadas afirmações através de outras considerações, de esta outra maneira de interpretar a gesta do Cid, sem desconsiderar outras interpretações sobre esta expressão poética.

A canção do Cid fixada em pergaminho, para os citados autores, possivelmente se trate de uma obra copiada de um autor representante do *mester de clerecía*.

O único texto conservado é na realidade uma versão da canção de gesta do Cid, de finais do século XII ou inícios do XIII; o autor é quiçá um clérigo culto que não esquece em momento nenhum nem seus interesses político-sociais nem o público a quem se dirige. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.53, tradução do autor)¹²³.

Referente as ordens clericais e sua relação com a canções de gesta do Cid, é provável que Per Abbat como copista, sentisse como principal interesse na elaboração do manuscrito do Campeador, a intrínseca necessidade de trazer principalmente benefício para seu monastério e em menor medida, a necessidade por resgatar do esquecimento literário uma produção poética que tem mais coincidências com a *juglaría* que com a *clerecía*.

Evidentemente, si considerado Per Abbat o clérigo de Fresno sugerido por Timoteo Riaño e não seu homônimo, quem era um homem de leis de Cordobilla proposto por Colin Smith (ESTRADA, 1983). Desse modo, se observa que também a ordem clerical soube veicular seus interesses nas gestas, servindo como propagandas para fazer do conhecimento público, sua

¹²² No original: “Las actividades de Rodrigo y de sus mesnadas de extracción popular o baja, indican que el mundo ya no es estático ni inmóvil. Se trata, en efecto, de un «nuevo orden» (siempre en el poema), en el que la alta nobleza ha perdido su prestigio y su papel representativo; en el que el rey lo es otra vez gracias al Campeador; en el que las aspiraciones castellanas se cumplen de modo inequívoco; en el que «los de abajo» y los primeros burgueses han hecho su aparición. Se trata, en fin, de una propaganda que ya no está, en modo alguno, al servicio del feudalismo en sentido estricto, de una propaganda dirigida contra el sistema y la clase dominante”.

¹²³ No original: “El único texto conservado no es, en realidad, sino una versión del cantar, de hacia finales del siglo XII o comienzos del XIII; el autor es quizá un clérigo culto que no olvida en ningún momento ni sus intereses político-sociales ni el público a quién se dirige”.

posição geográfica, as relíquias que possuíam e sua disposição para receber suas prezes e contribuições econômicas.

Por outro lado, é evidente que habitualmente a evidente tentativa propagandística dos poemas épicos castelhanos se une com os louvores a um determinado monastério, em favor dos interesses econômico-políticos do mesmo, que aparecerá unido de modo inextricável com a história do país. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.51, tradução do autor)¹²⁴

Se observa que tanto para questões socio políticas do sistema feudal, como para as ordens clericais, a gesta e sua capacidade reforçadora dos valores sociais e políticos do seu contexto, os jograis como elementos difusores, e as afinidades da população pelos assuntos bélicos, como também as ordenanças jurídicas que puderam intensificar a popularização das canções de gesta, utilizaram o potencial da expressão poética para seu benefício.

5.5.1 Análise e crítica da obra

O *Cantar de Mío Cid* está escrito em versos irregulares e suas rimas são imperfeitas, apenas coincidem as vogais tônicas nos versos finais. As disposições dos seus versos formam hemistíquios que também são irregulares. Dito de uma maneira menos presuntuosa, se comparada com outras explicações técnicas onde se procura, a modo de desculpa, informar sobre a forma da referida canção de gesta com outros cuidados termos. Porém, refinamentos formais sobram quando o maior valor está no conteúdo (CASTRO, 2004).

De maneira análoga, a mencionada obra escrita em língua castelhana antiga e não em latim, como eram comumente escritas as canções de gesta, também procurava facilitar o alcance da sua compreensão para seu contemporâneo público, através da expressão oral do jogral especialista em gesta (ZUMTHOR, 1993).

A tendência contemporânea orienta os acadêmicos a fazer comparações entre obras do mesmo gênero de lugares diferentes, medir e classificar os versos, e todo tipo de estruturas para alcançar o melhor entendimento sobre alguma determinada obra embora, de qualquer momento pretérito, medidas sob os mesmos critérios técnicos de determinada escola italiana ou francesa, desconsiderando suas próprias circunstâncias de desenvolvimento.

¹²⁴ No original: “Por otro lado, es evidente que en muchas ocasiones el claro intento propagandístico de los poemas épicos castellanos se une con las alabanzas a un cierto monasterio, a favor de los intereses económico-políticos del mismo, que aparecerá inextricablemente enlazado con la historia del país”.

Nesse contexto, considerando que existisse uma linha evolutiva literária homogênea como critério para todas as manifestações poéticas de todas as populações, sempre haverá melhores e piores produções poéticas escritas. Como já acontece com relação aos critérios contemporâneos com os quais se pretende medir o desenvolvimento das civilizações. Quiçá mais uma vez, o *presentismo* se manifestando.

O *Cantar de Mio Cid* está formado por versos amétricos ou anisosilábicos [...]. Estas características dos versos das canções de gesta espanhóis são alguns dos detalhes que os diferencia dos metros da épica francesa que possuem maior regularidade. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 39, tradução do autor)¹²⁵.

Quiçá o padrão de qualidade para as gestas castelhanas medievais provém de lá. É evidente que o cuidado maior na citada obra está na sua relativa coerência e coesão narrativa. “[...] desde um ou outro ponto de vista se pode interpretar o sentido de uma evidente unidade de criação dentro do caráter do grupo genérico da épica medieval, que não é, obviamente, o mesmo que se aplicaria numa obra de hoje” (ESTRADA, 1983, p. 359, tradução do autor)¹²⁶.

É provável que se projetasse para ser interpretada pelos jograis, o que explicaria a atual interpretação que aponta para uma relativa “insuficiência métrica” – que na tentativa por ser disfarçada, se acentua – comparada com outras obras do gênero de outros lugares, de outros contextos culturais. “Se admite de forma geral que a única difusão dos poemas épicos foi realizada através dos jograis, e por esse motivo se relaciona o *Poema* com a representação dos jograis” (ESTRADA, 1983, p. 361, tradução do autor)¹²⁷.

O brasileiro de nascença e respeitado medievalista Américo Castro (2004, p. 347) menciona, a modo de defesa, sobre os versos da citada obra do Cid que “[...] a proximidade familiar, a nudez ingênua do expressado, não teria espaço em versos artificialmente medidos e rimados”. O conteúdo se impondo sobre a forma.

É de conhecimento que a maior parte dos representantes do *mester de juglaría* não eram compositores e não dominavam a elevada arte da escrita. Porém, não saber escrever, não implica necessariamente não saber ler. Desde nossa referencialidade, aquelas atividades

¹²⁵ No original: “*El Cantar de Mio Cid está formado por versos amétricos o anisosilábicos de asonancia monorríma [...] Estas características de los versos de los cantares de gesta españoles es una de las notas que los diferencia de los metros de la épica francesa que poseen mayor regularidad*”.

¹²⁶ No original: “[...] desde uno u otro punto de vista se puede interpretar el sentido de una evidente unidad de creación dentro del carácter del grupo genérico de la épica medieval, que no es, desde luego, el mismo que se aplicaría en una obra de hoy”.

¹²⁷ No original: “*Se ha admitido de forma general que la única difusión de los poemas épicos haya sido la de los juglares, y por eso se ha enlazado el Poema con la representación juglaresca*”.

mencionadas são tão cotidianas, que desconsideramos que em outros momentos foram habilidades de poucos.

Desse modo, alguns jograis que sabiam ler, puderam carregar consigo uma espécie de roteiro, que seria um manuscrito da canção de gesta do Cid, para servir como apoio visual quando as mnemotécnicas minguaem. Um texto desse tipo, teria que estar desprovido de preciosismo e desde uma postura mais assertiva, estar escrito para ser a guia rápida de consulta do jogral. Como já mencionado anteriormente, é possível que a versão fixada em pergaminho que se conhece, seja uma cópia de um manuscrito roteiro de algum jogral.

A obra passou pelo percurso de uma elaboração que finaliza no manuscrito de Per Abad; não se trataria de uma sucessão de <<rascunhos>>, porém, de textos inteiros e com unidade própria. É evidente, então, que houve um último poeta que, resgatando o legado anterior (adjudicado a tradição geral da época, e à específica do Cid) deu à obra um grau de coesão que resultou nesta evidente unidade de conjunto que se aprecia no manuscrito conservado. (ESTRADA, 1983, p. 360, tradução do autor)¹²⁸

O referido percurso de elaboração, implica considerar que a obra inicial da canção de gesta do Cid, se proliferou e adotou possíveis múltiplas adaptações pelos caminhos que andarilhavam os jograis, passando por contínuos processos de reestruturação. Uma dessas possíveis versões é o *Cantar de Mio Cid* consolidado no manuscrito que se conhece. As outras, ou já não existem mais ou estão ainda perdidas. Grande parte do problema de conservação daquelas guias rápidas de leitura dos jograis, era o suporte utilizado, geralmente em couro, como a maioria dos pergaminhos manuscritos da época.

A obra da maneira como é apresentada no manuscrito, aparece de uma forma difícil de conceber que seja de um único autor; porém, isto não impede reconhecer que o poeta último que a retocou o recompôs, manteve cuidado com as condições do grupo genérico para assim identificar-se com o gosto literário do público. (ESTRADA, 1983, p. 363, tradução do autor)¹²⁹

Se Per Abbat é o autor, ou limitou-se a transcrever palavra por palavra do texto anterior, ou se aproveitou a ocasião e acrescentou algo a título pessoal, aviva um acalorado

¹²⁸ No original: “La obra paso por el curso de una elaboración que nos conduce hasta el manuscrito de Per Abad; no se trataría de una sucesión de <<borradores>>, sino de textos enteros y con unidad propia. Es evidente, entonces, que hubo un último poeta que, recogiendo el legado precedente (adscrito a la tradición general de la épica, y a la específica del Cid) dio a la obra un grado de cohesión cuyo resultado es esta evidente unidad de conjunto que se aprecia en el manuscrito conservado”.

¹²⁹ No original: “La obra, tal como se nos ofrece en el manuscrito, aparece en forma en que es difícil concebir que sea de un autor único; pero esto no impide reconocer que el poeta último que la retocó o recompuso, se atuvo a las condiciones del grupo genérico para así identificarse con el gusto literario del público”.

debate acadêmico. “Quem foi o autor do *Cantar de Mío Cid* é discussão antiga e ainda não resolvida”. (RICO; DEYERMOND, 1980, p. 89, tradução do autor)¹³⁰.

Certamente, ainda não se determinou com clareza categórica sobre essas mencionadas questões e só restam os indícios e o discernimento para poder tratar de esses assuntos que desde a ótica no *nuevo medievalismo*, não devem ser desconsiderados.

Com base na citada insuficiência de características técnicas que determinem cabalmente que o referido poema do Cid seja um poema bem escrito comparado a outros grandes poemas do gênero, o referido autor menciona que “ A obra poética é ao mesmo tempo uma crônica novelada, e sua forma expressiva está mais próxima da prosa que do verso”. (CASTRO, 2004, p. 347)¹³¹, com relação à citada canção de gesta do Cid.

É provável que dentro dos usos da popular e nascente lírica prosaica naquele contexto da supracitada canção de gesta, expressões grandiloquentes nem faziam parte do falar cotidiano do habitante daquele território castelhano medieval, nem teria impactado neles tanto quanto foi alcançado, através de expressões rimadas claras e assertivas, que conseguiram criar um vínculo de significância, entre presente e passado glorioso.

O nome “poema” extraído dos tratados de retórica, certamente não é conveniente para ser aplicado nesta “canção”, que são umas “*nuevas*” sem cabimento nos rótulos da história literária; se trata de um gênero “*centáurico*” onde se confunde a experiência do transcendente poético e a experiência do efetivamente vivido ou por viver do ouvinte ou leitor. (CASTRO, 2004, p. 347, tradução do autor)¹³²

O gênero “monstruoso” proposto pelo citado medievalista, sugere uma fusão tripla entre; a versão narrativa do passado, a expressão poética do presente, e futuro como hipotética predição, não necessariamente nessa linha sequencial. Sugere uma junção entre o poético e o histórico, levado para um patamar que não seria encontrado nos gêneros literários atualmente estudados. Compara a fusão entre história e poética como a fusão entre homem e cavalo, em alusão aos cavaleiros, na referida figura retórica.

¹³⁰ No original: “*Quién fuera el autor del Cantar de Mío Cid viene siendo discutido desde hace mucho, y es problema todavía no resuelto*”.

¹³¹ No original: “*La obra poética es a la vez una crónica novelada, y su forma expresiva está más cerca de la prosa que del verso*”.

¹³² No original: “*El nombre “poema” sacado de los tratados de retórica, no conviene en verdad a este “cantar”, que es unas “nuevas”, sin cabida en los rótulos de la historia literaria; se trata de un género “centáurico” en el que se confunden la experiencia de lo transcendente poético y la experiencia de lo efectivamente vivido o vivible del oyente o lector*”.

Antes de identificar irregularidades nos versos do *Cantar de Mío Cid*, para o referido medievalista, a canção de gesta do Cid deve ser analisada desde sua imanência, e se deve afastar de comparações com outras expressões poéticas, menciona categoricamente.

Aqueles versos nem são regulares nem são irregulares; chamá-los irregulares supõe que houveram podido seguir alguma regra, coisa impensável. Se o verso é irregular, é porque a Canção do Cid não responde a nenhuma regra ou, melhor dito, se amolda as necessidades interiores do seu próprio ser e apenas isso. (CASTRO, 2004, p. 347, tradução do autor)¹³³.

Na canção de gesta do Cid o conteúdo se posiciona principalmente sobre a forma, disposto assim como uma necessidade do jogral por simpatizar com seu público através de uma linguagem clara para seu entendimento.

Aquele público castelhano que presenciava a história do Cid ser representada, a mesma que transcorria em Castilla na ficção literária, sentiria a sensação de imersão dentro da obra, com assuntos próximos a si, e do seu contexto.

A história do Cid transformada em obra poética era ouvida pelos habitantes de Castilla que acudiam as apresentações dos jograis. Entre o público que frequentava prioritariamente o espetáculo estava conformado por cavaleiros, porque o assunto desenvolvido era do tipo cavaleiresco. Porém, também outras pessoas alheias da temática bélica achavam interesse por uma história representada na língua comum, que nessas circunstâncias tinha a função homogeneizante naquela comunidade. “O Poema do Cid pertence ao estilo do grupo genérico da épica medieval, representativo da tradição heroica dos públicos que constituíam seu auditório” (ESTRADA, 1983, p. 363, tradução do autor)¹³⁴. O jogral soube acomodar alguns detalhes para que a sensação de verossimilhança e proximidade com seu público sejam ainda maiores durante a sua *performance*.

[...] Os “burgueses e burguesas” que estão nas janelas de Burgos, presenciando o cavaleiro desterrado entrando na sua cidade, são os mesmo que escutarão recitar as “nuevas” [...]. O público quiere que ponham seu herói o mais próximo possível; não se interessa de nenhuma maneira em contemplar por contemplar, ou imaginar por imaginar. (CASTRO, 2004, p. 347)¹³⁵

¹³³ No original: “*Tales versos ni son regulares ni irregulares; llamarlos irregulares supone que hubieran podido seguir alguna regla, cosa impensable. Si el verso es irregular, es porque el Cantar no responde a ninguna regla o, mejor dicho, se amolda a la necesidad interior de su ser y nada más*”.

¹³⁴ No original: “*El Poema del Cid pertenece al estilo del grupo genérico de la épica medieval, representativo de la tradición heroica de los públicos que constituían su auditório*”.

¹³⁵ No original: “[...] los “burgueses y burguesas” que están en las ventanas de Burgos, viendo entrar en su ciudad al caballero desterrado, son los mismos que escuchan luego recitar sus “nuevas”. [...] El público quiere que le pongan a su héroe lo más cercano posible; no le interesa lo más mínimo contemplar por contemplar, o imaginar porque sí”.

O referido autor sugere que as afinidades dos castelhanos medievais não eram prioritariamente por relatos carregados de ficção literária, a curiosidade deles estava orientada para o realista, para as notícias sobre o passado heroico.

A partir de uma expressão em específico, que se repete constantemente na canção de gesta do Cid, Américo Castro formula uma hipótese. Quiçá seja ousado demais se a comparamos, mesmo que de forma superficial, com o que na atualidade se conhece como *mise en abyme*¹³⁶, apenas como colocação sem aplicar seus estritos parâmetros e evitar a visão extremadamente *presentista*.

Um destes qualificativos já é novelístico: “muito agradeço a você, Campeador contado” (493), pois, nessa frase juntam-se a pessoa-personagem a quem se está falando, e o personagem celebre pelas “novas”, contos ou “*hadices*”. Ali está uma célula do que séculos depois será o Quixote da segunda parte, que é ele e aliás, o “contado” da primeira. O rasgo encontra-se tão próximo a nossa sensibilidade atual, que não consegue nos surpreender, embora deveria e muito, porque isso se escreveu em 1140, e não existe na literatura europeia nada igual que se aproxime a aquilo. A pessoa que aparece ali é a mesma pessoa que foi contada, em virtude do mesmo estranho processo que fez que a palavra novas ou novela incorporara nela o novo, o acontecido e seu relato. (CASTRO, 2004, p. 345, p. tradução do autor)¹³⁷.

Américo Castro menciona sobre o frequente epíteto que está sempre posicionado no segundo hemistíquio dos versos que disse: “campeador contado”. O referido medievalista sugere que o se está se expressando é que, o relato do Cid, é ouvido pelo próprio Cid. Isso dentro dos parâmetros da obra, não significa necessariamente que realmente aconteceu assim. Contudo, se o jogral Taillefer já citado, pode ter acompanhado o exército normando e cantado para eles os versos da canção de Roldán (ZUMTHOR, 1993), nada impede que um jogral acompanhasse o Cid e seus guerreiros, contando a história do Cid para o Cid, como de maneira parecida, sucede no procedimento narrativo *mise en abyme*. Desse modo, o medievalista cria uma ponte entre o *Cantar de Mio Cid* e a novela exemplar de Cervantes.

Se a referida obra épica é uma possível precursora de todas as novelas de cavalaria castelhanas, não está colocado em discussão. Contudo, pelo processo natural de Residualidade

¹³⁶ Procedimento narrativo que consiste em imbricar dentro de uma narração outra similar ou da mesma temática.

¹³⁷ No original: “Uno de estos calificativos tiene ya sabor novelístico: “Mucho vos agradezco, Campeador contado” (493), pues en tal frase se funden la persona-personaje a quien se habla, y el personaje hecho célebre por las “nuevas”, cuentos o “hadices”. Hay ahí una célula de lo que siglos adelante será el Quijote de la segunda parte, que es él y además el “contado” de la primera. El rasgo se halla tan próximo a nuestra sensibilidad de hoy, que no nos sorprende, aunque debiera y mucho, porque eso se escribía en 1140, y nada hay entonces en la literatura de Europa que ni de cerca ni de lejos se aproxime a ello. La persona que aparece ahí es la misma persona que ha sido contada, en virtud del mismo extraño proceso que hizo que la palabra nuevas o novela incorporara en ella lo nuevo, lo acaecido y su relato”.

Cultural (PONTES, 2017) e Hipertextualidade (GENETTE, 1989), a referida “célula” mencionada pelo medievalista Castro, não deveria ser desconsiderada.

Assim como o citado medievalista identifica o caráter novelesco no *Cantar de Mío Cid*, outros notáveis medievalistas também coincidiram em apontar na referida obra, aspetos próprios que podem ser encontrados no posterior gênero novelesco também relacionado com assuntos da cavalaria.

O medievalista Francisco López Estrada (1983) encontrou essas similitudes nos estudos realizados por Leo Spitzer, concretamente, “Sobre o caráter histórico do *Cantar de Mío Cid*”, onde formula que o Cid é uma representação idílica dos valores medievais, através as suas histórias convertidas biografia novelada.

O poema relata uma biografia novelada de dom Rodrigo, mas de maneira diferente de como aparecem os heróis na epopeia “mítica” da *Chanson de Roldan*. E escreve: o jogral que fez a composição do *Cantar de Mío Cid*, o primeiro cidófilo, se atreveu a transformar a pessoa histórica em tipo idealizado, dando-lhe características de personagem de novela, porque buscava na história transmitir um ensinamento moral, e devia transformar aquela imagem real em ideal (ZPITZER, 1948 apud ESTRADA, 1983, p. 347, tradução do autor)¹³⁸.

Leo Spitzer compara a Canção do Cid com a Canção de Roldán e encontra diferenças na forma narrativa entre ambos relatos “biográficos”. Mas as diferenças estão além disso. Como característica comum entre ambos personagens principais das referidas gestas, estão os já citados três eixos do ideal cavaleiresco ou códigos de conduta, que fazem do Cid e de Roldán cavaleiros dentro dos preceitos do ideal cavaleiresco medieval. Porém, o personagem Cid Campeador, dentro do referido eixo comportamental norteador, possui características particulares.

Sua condição heroica se sustenta no esforço do seu braço, frente a seus guerreiros, servindo em favor do que ele acredita ser a obra boa e reta, que lhe confere o triunfo sobre seus inimigos. A virtude do forte capitão está embasada na fé em Deus, a lealdade a seu rei, a justiça da sua liderança, o amor familiar à mulher e filhas, o valor no combate, etc. Dom Rodrigo alcança a categoria de herói com fatos que provam sua nobreza, e em tudo se mostra mensurado, e quando é oportuno, sabe manifestar-se com moderada ternura. (ESTRADA, 1983, p. 358, tradução do autor)¹³⁹

¹³⁸ No original: “*El poema narra una biografía novelada de don Rodrigo, pero de manera diferentes de como aparecen los héroes en la epopeya “mítica” de la Chanson de Roldan. Y escribe: el juglar que compuso el Cantar de Mío Cid, el primer cidófilo, se atreve a transformar en tipo ideal, anovelando a, la persona histórica, porque buscaba en la historia una enseñanza moral, y debía transformar aquella cuando no cuadraba con esta*”.

¹³⁹ No original: “*Su condición heroica se basa en el esfuerzo de su brazo, al frente de los suyos, sirviendo a lo que él estima la obra buena y recta, que le lleva al triunfo sobre sus enemigos. La virtud del fuerte capitán está basada en la fe en Dios, la lealtad hacia su Rey, la justicia en su señorío, el amor familiar hacia la mujer y las hijas, el valor en el combate, etc. Don Rodrigo alcanza la categoría de héroe con hechos que prueban su nobleza, y en todo se muestra mesurado, y cuando es ocaion, sabe manifestarse con comedida ternura*”.

A dita condição heroica alcançada com a força do seu braço, no *Cantar de Mio Cid*, é colocada em relevo reiteradamente, sugerindo que o Cid é vassalo somente porque seu código de cavaleiro o dispõe assim. Se dá a entender que ele não necessita do seu senhor. Ele consegue recuperar-se da sua desgraça demonstrando sua capacidade resiliente e ainda consegue devolver a cidade de Valencia, para Alfonso reinar novamente. A diferença do sobrinho de Carlos Magno, personagem arquitetado basicamente para delimitar os círculos do poder feudal.

A diferença não apenas é evidente na construção das personagens principais das referidas obras. A estrutura do *Cantar de Mio Cid* é em si, diferente das outras gestas conhecidas.

Se aceitamos que num poema épico existe tradicionalmente um desenvolvimento em três etapas de ordem-desordem-ordem, devemos aceitar também que se trata, a final, da recuperação de uma ordem inicial perdida ou alterada, recuperação que é realizada por meio da intervenção do herói, esse ordem supõe, como é natural, a perpetuação do sistema estabelecido, o feudal. Mas a canção do Cid a ordem resultante não coincide com a ordem inicial. (AGUINAGA; PUÉRTOLAS; ZAVALA, 1979, p.53, tradução do autor)¹⁴⁰

Da categórica cita, os autores mencionam que é possível perceber alguns aspetos na obra do Cid que conduzem a pensar que a obra pode ter sido veiculada como uma propaganda contra o sistema, contra a ordem “natural”, através da desconstrução da citada sequencia ordem-desordem-ordem. Quiçá pouco significativo para a contemporaneidade, mas, relativamente significativo para a população de Castilla pelas características socioculturais já abordadas.

Retomando o carácter novelesco da obra do Cid, o medievalista Francisco López Estrada também encontrou as mesmas coincidências mencionadas por Américo Castro e Leo Spitzer, nas contribuições de Menéndez Pidal, quem destacou, especificamente na sua obra, “A épica medieval em Espanha e França”, o carácter novelesco da obra na ligação entre história e ficção literária.

[...], mas, todo esse trabalho de dar características de novela, está dentro dos parâmetros da realidade, sem nada sobrenatural ou prodigioso, sem apartar-se do que se conhece por “verossimilhança”, desenvolvendo-se, assim, uma verossimilhança realista [...].

¹⁴⁰ No original: “Si aceptamos que en un poema épico existe tradicionalmente un desarrollo en tres etapas de orden-desorden-orden, debemos aceptar también que se trata, a fin de cuentas, de la recuperación de un orden inicial perdido o alterado, recuperación que se lleva a cabo por medio de la intervención del héroe; ese orden supone, como es natural, la perpetuación del sistema establecido, el feudal. Mas en el Poema de Mio Cid el orden resultante no coincide con el del comienzo”.

Em França, pelo contrário, abunda a verossimilhança fantástica. (PIDAL, 1952 apud ESTRADA, 1983, p. 347, tradução do autor)¹⁴¹.

Se a canção do Cid deve ser ou não ser classificada dentro do gênero épica por possuir elementos do gênero novelesco, continua em aberto debate. As proximidades entre o *Cantar de Roldán* e o *Cantar de Mio Cid* são evidentes nos seus assuntos mais essenciais, como se mencione anteriormente sobre a épica. Porém, quanto aos mais específicos, existem alguns pontos discordantes.

Um dos tantos assuntos que diferencia a canção de gesta do Cid das outras do gênero é a ênfase na riqueza e nos bens materiais. Seja por ausência, seja por abundância. Como já visto, na primeira parte da canção, o Cid é obrigado a abandonar Vivar a risco de morrer após ser desterrado e inicia seu percurso empobrecido. Durante o transcurso da segunda parte da canção, já enriquecido, consolida ainda mais seu poder econômico até o ponto de “merecer” o perdão real. Para a terceira e última parte, praticamente é senhor de Valencia e tem suas filhas casadas com reis.

Se pode notar o caráter ascendente, desde o ponto de vista financeiro, que permitia o ofício bélico. “E todos, desde o *infanzón* até o solarengo, estavam acostumados a sonhar em adquirir riquezas a golpes de lança e estavam predispostos a ascender na jerarquia social a golpes de audácia e de coragem”. (ALBORNOZ, 1956 em RICO; DEYERMOND, 1980, p. 28, tradução do autor)¹⁴².

É provável que a obtenção dos lucros ganhos através da luta armada, o dinheiro obtido que constantemente é repetido e medido em marcos de ouro e prata, os cavalos e demais bens “ganhos” nos confrontos armados, e todos os demais assuntos envolvidos na canção do Cid relacionados com o “ter e ser”, puderam avivar as ânsias do público por obter os mesmo benefícios. “A espada como o cavalo, eram uma das armas mais estimadas pelo cavaleiro. Podia chegar a ser riquíssima pelo valor das joias e relíquias que adornavam a empunhadura”. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p. 56, tradução do autor)¹⁴³.

A boa *performance* do jogral de gesta, o uso da língua popular, a temática significativa para o belicoso público castelhano, e as carências e necessidades do contexto, puderam permitir

¹⁴¹ No original: “[...], pero toda esa labor de novelización corre siempre dentro de los causes de la realidad, sin nada sobrenatural o prodigioso, sin apartarse de lo que comúnmente se llama “verosímil”, desarrollando, pues, un verosimilismo realista [...]. En Francia, por el contrario, abunda el verosimilismo fantástico”.

¹⁴² No original: “Y todos, desde el infanzón al solariego, se hallaban habituados a soñar en adquirir riquezas a botes de lanza y se hallaban prestos a ascender en la jerarquía social a golpes de audacia y de coraje”.

¹⁴³ No original: “La espada, como el caballo, era una de las armas más estimadas por el caballero. Podía llegar a ser riquísima por el valor de las joyas y reliquias que adornaban la manzana y el arriaz”.

que o *Cantar de Mío Cid* haja ecoado mais profundo na população de Castilla que outras gestas magnificamente escritas.

Depois, o poeta que canta as façanhas de <<quem em boa hora nasceu>> declama cada uma das gestas do seu herói e também, ressalta a quantia do botim conseguido. [...]. Os olhos do jogral maravilham-se igualmente; pela lançada heroica ou a magnífica estocada dada pelo Cid o por algum dos seus; como pelos montões de riquezas acumuladas depois de cada vitória. [...]. E o jogral jamais cambia de ângulo visual. Poderia se pensar que, coloca o apetite pela prosperidade como uma das forças motrizes essenciais da trama da canção do Cid. Coloca-o como uma espécie de espelho que atrai novos guerreiros à tropa mercenária do Cid, seduzidos pelos anúncios dos mensageiros de Rodrigo: Quem quiser largar o trabalho e tornar-se rico, vá junto com o Campeador, que está prestes a cavalgar. (ALBORNOZ, 1956 Apud RICO; DEYERMOND, 1980, p. 27, tradução do autor)¹⁴⁴.

Dentro do assunto relacionado com o dinheiro, chama a atenção o valor monetário que se dá as famosas espadas do Cid. Não é comum nas épicas, cotar em dinheiro o que, se existisse, possuiria um valor incalculável. Não se tem notícias que mencionem sobre algum jogral informando o valor em ordinárias moedas de ouro ou prata que sejam, taxando a Excalibur, ou a Joyeuse para estabelecer um preço de mercado. Evidentemente o Cid não era rei, era um herói popular, e como popular que deveria ser, nada mais popular que o próprio dinheiro. Quiçá estratégia do jogral para manter seu público atento, ou uma forma de mostrar como ascender por meio do enriquecimento, ou mostrar que os títulos nobiliárquicos a final, perderiam a batalha contra o dinheiro.

Dizem assim os versos 1006 – 1010 do *Cantar de Mío Cid*, sobre como o Cid adquiriu a Colada, e os versos 2421 – 2426, referente à conquista da Tizona. Seguramente para o público nem o “hiperbólico golpe de espada” como diria Menéndez Pidal, nem os rubis que puderam cair, poderiam se comparar com o valor que se dá as famosas espadas do Cid em dinheiro. Algo tão próximo do popular quanto paradoxalmente distante.

Los pendones y las lanzas	tan bien los van empleando;
A los unos hiriendo	y a los otros derrocando.
Ha vencido esta batalla	el Campeador contado*;
Al conde don Remón	a prisión le han tomado.
1010 Allí ganó a Colada,	que vale más de mil marcos. (RODRÍGUEZ; AJA,
2007, p. 123)	

¹⁴⁴ No original: “Después, el poeta que canta las hazañas de <<el que en buena hora nació>>, al referir cada una de las gestas de su héroe consigna siempre la cuantía del botín conseguido. [...] Los ojos del juglar por igual se encandilan ante la lanzada heroica o la magnífica estocada dada por el Cid o por alguno de los suyos, y ante los montones de riquezas que se acumulan después de la victoria. [...] Y el juglar jamás cambia de ángulo visual. Podría pensarse que coloca el apetito de medro como uno de los motores esenciales de la trama del Cantar. Le sitúa como espejuelo que atrae a la mesnada del Cid nuevos guerreros, seducidos por los pregones de los mensajeros de Rodrigo: Quien quiera quitarse de trabajos y ser rico vaya junto al Campeador, que se propone cabalgar.

*Arriba alzó Colada, un gran golpe dado le ha;
Los rubíes del yelmo quitado se los ha;
Cortóle el yelmo y, rajado todo lo demás,
Hasta la cintura la espada llegado ha.
Mató a Búcar, el rey de allende el mar.
Y ganó a Tizona que mil marcos de oro vale. (RODRÍGUEZ; AJA, 2007, p.
200)*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sugerir uma ideia e deixar que se desenvolva naturalmente é melhor que tentar sua aceitação por explícito. Por si, o verso 20 do poema do *Cantar de Mío Cid*, *¡Dios, qué buen vasallo, si tuviese buen señor!* deixa em perceptível evidencia uma textual reclamação, sem importar se é o personagem principal, ou a população de Vivar quem a enuncia. Existe a polémica discussão acadêmica referente ao verbo utilizado escrito em espanhol antigo, que difere entre as traduções das edições antigas e modernas. Não se determinou categoricamente se o enunciador é a primeira pessoa do singular, “(Yo) *tuviese/tuviera*”, ou a terceira pessoa do singular “(Él) *tuviese/tuviera*. Como a diferença do português, não se acostuma marcar o pronome pessoal no espanhol. Dessa maneira, o verso adquire um caráter ambíguo na sua interpretação.

Certamente, os jograis a enunciariam nas indeterminadas representações públicas, expressando a carga emocional do citado verso. Porém, não resulta pertinente qualificar a canção de gesta do Cid como uma crítica a partir do explicitamente exposto. O sentimento de inconformidade não devia estar expressado de maneira textual naquele contexto, também não resultava tão sugestivo quanto algo que é induzido a ser considerado de maneira implícita, a partir de uma reflexão que considere o todo e não apenas as partes extraídas, descontextualizadas. Por esse motivo, consideramos analisar o *corpus* da obra e não apenas fragmentos, citando seus versos como evidências que se integram com o contexto da obra.

No desenvolvimento desta dissertação, notamos que estávamos utilizando algumas terminologias que poderiam ser consideradas anacrônicas por estarmos analisando um texto medieval. Quiçá de maneira inconsciente como um inevitável resíduo da nossa contemporaneidade projetada para aquele momento desde uma inadequada abordagem lexical. Desse modo, procuramos na medida do possível, prudência lexical com relação a alguns termos que poderiam sugerir anacrônicas reminiscências conceituais como; cambio social, que poderia ser confundido com a noção de cambio social, projetada a raiz dos acontecimentos sucedidos como consequência do processo de industrialização próprio do século XIX. A palavra ejército, porque pode transmitir a ideia de organização militar própria dos governos próximos a nossa contemporaneidade. Entre outras, em especial, o emprego da palavra Literatura, imbricada intrinsecamente com o conceito de “letra” e não de “fonema”, para tratar de expressões poética prioritariamente ágrafas manifestadas durante o período alto-medieval, por citar alguns exemplos.

Longe de procurar uma injustificável explicação, é agora o momento oportuno, que permite o diálogo mais próximo com o leitor, para lembrar o postulado pelo método proposto do *nuevo medievalismo*, sua alerta sobre o *presentismo* que está implícito em cada momento do percurso histórico, incluindo as circunstâncias da temporalidade dos acadêmicos consultados neste trabalho, que utilizavam aquelas terminologias com maior abrangência.

No decorrer dos capítulos, a transversalidade entre literatura e sociedade foi evidenciada através das canções de gesta, nas funções comunicativas e edificantes que desempenharam na Europa medieval e suas contribuições como resposta às necessidades sociais do seu contexto. Ficou manifesto como a épica em conjunto serviu entre outras coisas, para reforçar valores feudais e acentuar os limites estamentais. O caso específico do rei Alfonso X representa adequadamente o mencionado quando incluiu no seu livro das leis do reino de Castilla, a leitura “sugerida” de canções gestas para os cavaleiros.

Essa atitude expõe de maneira paradigmática a importância do uso da expressão poética naquelas circunstâncias, como resposta à necessidade social daquele contexto, que exigia a captação e capacitação através do exemplo de paradigmáticos heróis cavaleirescos, brilhantes estratégias de guerra, valor e entrega na batalha, e principalmente, o cultivo pelos valores do ideal cavaleiresco, que serviam como parte do condicionamento vassalo-feudal.

Analisar o contexto histórico-social e cultura da canção de gesta do Cid serviu para identificar com maior sensibilidade, tanto a interferência das circunstâncias contextuais no enredo da obra, quanto as circunstâncias contextuais do momento desde onde se enunciam os acontecimentos da obra. Consideramos que a obra desde seu início, proliferação até o momento de fixação em pergaminho, evidencia os ideais que foram adicionados no seu percurso, as mesmas que estão intrinsecamente atreladas entre a época do Cid até seu momento de fixação.

Identificar Castilla como um oásis no espaço-tempo feudal serviu para entender porque a gesta castelhana do Cid é diferente das outras gestas de qualquer outra procedência. As específicas circunstâncias de Castilla, como as concessões legais dos *fueros* que aumentou o número de cavaleiros não aristocráticos, e as tensões entre os altos e baixos nobres, e demais situações sociais, se permearam daquela conjuntura para impregnar discretamente a canção de gesta do Cid com aqueles elementos. Como já visto em alguns versos da obra, a implícita rivalidade mostrada a maneira dicotômica, entre o Cid e seus aliados, e o rei e sua corte, junto com as más relações entre estes, principalmente evidentes na última parte da obra, são expressões da realidade do seu atual contexto. Na épica tradicional, este confronto entre elementos da nobreza, não aparecem ou não norteiam o enredo dos relatos. Comprovar a

mencionada luta pelo poder entre nobres permitiu entender porque na canção de gesta do Cid, também é evidente uma rivalidade entre ambos membros da nobreza.

Abordar o assunto da épica deu como resultado entender como as canções de gesta além de ser expressões poéticas, serviam como propagandas reforçadoras que veiculam entre sus versos, valores feudais e clericais principalmente. O caráter principalmente oral da sua interpretação, a boa recepção dos relatos bélicos por parte da população, a simpatia do público pelos jograis, e o alcance disseminador de estes referidos artistas através do seu nomadismo, fizeram das épicas veículos ideais para disseminar os referidos valores. Contudo, com relação ao *Cantar de Mio Cid*, a função de veículo transmissor conseguimos identificar, porém não para servir como um instrumento reforçador dos valores feudais, contrariamente, para evidenciar que a alta nobreza não era mais necessária, porque as significativas proezas são efetuadas pelos membros não aristocráticos. uma propaganda que visa alcançar a população a partir de uma ideia que sugere inversão de valores, principalmente com relação a riqueza e prosperidade como elementos superiores aos títulos nobiliárquicos. A referida mobilidade social estamental que nos propomos alcançar evidenciar, tem seus alicerces na inversão de valores mencionados, onde os indivíduos podiam enriquecer e alcançar uma posição melhor dentro do seu estamento e ascender, como foi o caso dos cavaleiros vilões e os baixos nobres que com o tempo, conseguiram adquirir tanto poder e relevância quanto os altos nobres, através do seu próprios méritos bélicos.

Se bem no decorrer dos capítulos foram contornando-se as respostas as nossas interrogantes, certamente, no último capítulo, se esclareceram com maior nitidez a nosso enfoque dado sobre a mencionada canção de gesta, percebida também como uma crítica contra seu contexto social estamental. Diante disso, pareceu-nos coerente aceitar as propostas formuladas por Américo Castro, López Estrada, Blanco Aguinaga, e Sanches Albornoz, colocadas em diálogo para verificar o sentimento de inconformidade expressado através da obra.

A nossa proposta nunca partiu como uma tentativa de desconstruir a tradicional maneira de entender a canção de gesta do Cid, apenas como uma interpretação, uma percepção incitada através dos medievalistas mencionados e sua constatação. A priori, o acadêmico nunca chega a uma verdadeira conclusão, nem definitiva nem absoluta, porque tudo está em constante modificação, e nós podemos sempre encontrar algo novo, mesmo naquilo que consideramos que não pode ser encontrado. Na verdade, essa é a função do pesquisador, sempre criticar, sempre argumentar, sempre ir atrás de algo diferente, de alguma coisa que passou desapercibida. Desta forma cabe ao acadêmico sempre estar aberto no sentido de investigação,

no sentido de possibilidade, no sentido de pesquisa. Não existe nenhuma metodologia fechada, não existe nenhuma metodologia melhor e pior que outra, e não existe nada definitivo. Esperamos que esta dissertação sirva como início de novas pesquisas relacionadas com o *Cantar de Mío Cid*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÔNIMO. **El cantar de Mío Cid. Selección, introducción y notas de José Luis Moreno-Ruiz.** Madrid: Ediciones Rueda J.M., S.A. 2002.

ANÔNIMO. **Poema de Mio Cid. Edición de Alberto Montaner Frutos.** Madrid: Critica, 2003.

ANÔNIMO. **Poema de Mio Cid. Edición de Colin Smith.** 22 ed. Madrid: Catedra, 2008.

AGUINAGA, C. B; PUÉRTOLAS, J. R; ZAVALA, I. M. **Historia social de la Literatura española:** (en lengua castellana) I, Madrid: Castalia, 1979.

ALBORNOZ, C.S. **En torno a los orígenes del feudalismo.** *Mendoza*, 1942. v. 3.

ALBORNOZ, C.S. España, un enigma histórico. Buenos Aires: Sudamericana. 1956, vol. I, pp. 393-397, 428-429, 530-531. In: RICO, F.; DEYERMOND, A. **Historia y crítica de la Edad Media.** Barcelona: Ed. Crítica, 1979.

ASTARITA, C. **Sobre los orígenes de las caballerías en Castilla y León. Siglos X-XII.** *Olivar*, 8 (10). 2007. p. 279-312. Disponível em: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3299/pr.3299.pdf>. Acesso em: ago. 2022.

AURELL, J. El nuevo medievalismo y la interpretación de los textos históricos. **Hispania.** *Revista Española de Historia, Navarra*, v. 66, n. 224, p. 809-832, set./dez. 2006.

AURELL, J. Et al. **Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico.** Madrid: Ediciones Akal, 2013.

AURELL, J. **La historiografía medieval.** Entre la historia y la literatura. Valencia: PUV, 2016.

BARTHES, R. **Mitologias.** 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2001.

BECQUER, G. A. **Rimas y leyendas.** Managua: Fondo Editorial CIRA, 2001.

BOURDIEU, P. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CASTRO, A. **España en su historia: Ensayos sobre historia y literatura.** Madrid: Trotta, 2004. v. 3.

CULLER, J. **Teoria Literária: uma introdução.** São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DIEZ, G.M. **El Cid histórico: un estudio exhaustivo sobre el verdadero Rodrigo Díaz de Vivar.** Barcelona: Planeta, 2001.

DIEZ, G.M. **El condado de Castilla (711-1038): La historia frente a la leyenda** (2 vols.), Madrid – Valladolid: Junta de Castilla y León - Marcial Pons Historia, 2005.

ESTRADA, F. L. **Introducción a la literatura medieval española**. 5. ed. Madrid: Gredos, 1983.

FEBVRE, L. Le Problème de l'incroyance au XVIe siècle. In: Michel, A. **La religión de Rabelais**. 1968, p. 15.

FRANCO JR, H. **A Idade Média: nascimento do ocidente**. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRANCO JR, H. Apresentação. In: FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRANCO JR, H. **As utopias medievais**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

GENNETE, G. **Palimpsestos: La literatura en segundo grado**. Traducción: Célia Fernández Pietro. Madrid: Taurus. 1989.

LÓPEZ, J.J. **Os franciscanos na nova Espanha: Crônica de uma experiência humanista através do seu epistolário | 1523- 1583**. Recife: UFPE, 2015.

LÓPEZ, J. J. Por outro imaginário medieval: nos bastidores da literatura (Um olhar desde o novo medievalismo). **Revista Graphos**, v. 22, n. 3, 18 dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/54126>. Acesso em: 13 ago. 2022.

LOYN, H. R. (org) **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1990.

MARTÍN, J. **Historia de España Tomo 3: Alta Edad Media. De la caída del imperio romano a la invasión árabe. (siglos V – IX)**. Madrid: Espasa Calpe. 2004.

NELSON, D. A. Nunca devriés nacer: Clave de la creatividad de Berceo. **Boletín de la R. academia española**, LVI. Madrid: 1976, p. 23-82.

PIDAL, R. M. **La España del Cid**. 4 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1947.

PIDAL, R. M. **Cantar de mío Cid; texto, gramática y vocabulario**. Madrid: Imprenta de Bailly-Bailliére é hijos. 1908.

PLANAS, J. Orígenes de la nobleza en la Alta Edad Media. In: **Anuario de historia del derecho español**. Núm. 76. 2006. p. 439-460. Disponível em: <<https://www2.uned.es/master-der-nobiliario/Origenes%20de%20la%20Nobleza%20en%20la%20Alta%20Edad%20Media.pdf>> . Acesso em: 09 nov. 2021.

PONTES, R. A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade. In: **PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia M. Bezerra do.. (Org.). Residualidade e Intertemporalidade**. 1ed. Curitiba: CRV, 2017, v. 1, p. 13-18.

PRADO, J; RODRIGO, R. **Historia universal de la literatura**. Vol. I. Barcelona: Orbis-Origen. 1982. p. 137-1552.

RICO, E. M. **El Cid: El Heróe Literario a Través de los Siglos**. Dicienda: Cuadernos de Filología Hispánica, v. 24, 2006.

RICO, F.; DEYERMOND, A. **Historia y critica de la Edad Media**. Barcelona: Ed. Crítica, 1979.

RODRÍGUEZ, J. L. M. El Cid y su época. In: **Cuadernos de Historia 16: La Castilla del Cid**. nº 7.1995.

RODRÍGUEZ, T. R; AJA, M. G. **El cantar de Mío Cid III**: Texto modernizado. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/cantar-de-mo-cid-3--texto-modernizado-0/>>. Acesso em ago. 2022.

VIANNA, L. J. Aspectos do pensamento historiográfico medieval no manuscrito Y-III-5 da biblioteca del monasterio de San Lorenzo de el Escorial. **Revista Signum**, v. 18, n. 1. 2017. Disponível em: <http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/251/273>. Acesso em: 14 ago. 2022.

VIGÓN, J. **Aristocracia y nobleza**. Madrid: Instituto de Estudios Políticos. 1947. p. 145-199.

WHITE, H. O texto histórico como artefato literário (1974). In: **Trópicos do discurso – Ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: EdUSP, 1994 [1978]

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