

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALFENAS

GABRIELLY APARECIDA ARAUJO

**(RE)CONSTRUINDO O HERÓI: *EL CID* ENTRE A HISTÓRIA E A
LITERATURA NO *ROMANCERO VIEJO***

ALFENAS / MG

2019

GABRIELLY APARECIDA ARAUJO

(RE)CONSTRUINDO O HERÓI: *EL CID* ENTRE A HISTÓRIA E A LITERATURA
NO *ROMANCERO VIEJO*

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História Ibérica pela Universidade Federal de Alfenas. Área de concentração: Cultura, poder e religião.

Orientadora: Katia Aparecida Silva de Oliveira

ALFENAS / MG
2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Alfenas

A663r Araujo, Gabrielly Aparecida.
(Re)construindo o herói: El Cid entre a história e a literatura no
Romancero Viejo / Gabrielly Aparecida Araujo, Alfenas/MG, 2019.
118f.: il. –

Orientadora: Katia Aparecida Silva de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em História Ibérica) - Universidade
Federal de Alfenas, 2019.
Bibliografia.

1. Cid, ca. 1043-1099. 2. Herói. 3. Jogo eletrônico. 4. Ibérica, Península
(Espanha e Portugal). 5. Poesia épica espanhola. I. Oliveira, Katia Aparecida
Silva de. II. Título.

CDD-946

GABRIELLY APARECIDA ARAÚJO

**“(RE)CONSTRUINDO O HERÓI: EL CID ENTRE A HISTÓRIA E A
LITERATURA NO ROMANCERO VIEJO”.**

A Banca Examinadora, abaixo assinada, aprova a
Dissertação apresentada como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestra em
História Ibérica pela Universidade Federal de
Alfenas. Área de concentração: Ensino e
Pesquisa de História Ibérica

Aprovado em: 06/09/2019

Profª. Dra. Kátia Aparecida da Silva Oliveira
Instituição: Universidade Federal de Alfenas
UNIFAL-MG

Assinatura: Kátia Ap. da S. Oliveira

Prof. Dr. Miguel Zioli
Instituição: Universidade Estadual do Norte do
Paraná UENP-PR

Assinatura: Miguel Zioli

Prof. Dr. Adailson José Rui
Instituição: Universidade Federal de Alfenas
UNIFAL-MG

Assinatura: Adailson José Rui

AGRADECIMENTOS

À professora Katia Oliveira por toda ajuda, compreensão, paciência, atenção e, principalmente, pelo conhecimento compartilhado em todos esses anos de estudos.

Aos professores Adriana Vidotti e Miguel Zioli pelas contribuições feitas no exame de qualificação, por me ajudarem a melhorar este trabalho e por me tranquilizarem durante o processo.

Ao meu companheiro e melhor amigo Vinícius, por me ajudar de tantas formas e em tantos momentos, mas principalmente com o Objeto de Aprendizagem.

Aos meus pais, por acreditarem e me impulsionarem em tudo o que me aventurei.

Às minhas meninas, por serem meu porto seguro.

Aos meus amigos e familiares, pelo apoio e paciência nestes dois anos e meio.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Por volta do século XV surge, na Espanha, uma série de poemas épicos de origem oral escritos anonimamente e que refletem o contexto histórico e cultural da sociedade castelhana da época. Eles são chamados de *romances* e hoje constituem um gênero literário consolidado. No decorrer dos séculos, estes poemas foram reproduzidos e se tornaram parte da identidade castelhana por resguardar traços historiográficos e personagens que foram importantes a este povo, fator a partir do qual se observa o seu caráter documental. No lugar de protagonistas de alguns destes poemas surgem heróis históricos e, dentro do gênero, este tipo de personagem adquire grande importância, já que os textos (re)construíram estas figuras de modo a transformá-las em mitos do período histórico retratado. Assim, nesta pesquisa, investigou-se como o gênero *romance* surge e se solidifica no imaginário castelhano, uma vez que se acredita que o estudo destes poemas permite compreender melhor o processo de formação da literatura espanhola e suas relações com a oralidade bem como seu desenvolvimento histórico e social, de forma a exemplificar a Idade Média na Península. O modo como se deu a transposição destes personagens históricos para a literatura foi estudado com o intuito de entender o registro literário como documento historiográfico. Ao final, se compreende que os *romances* constituem um testemunho do seu período de transcrição. Vê-se ainda como se dá a representação da figura do herói ao longo do contexto da época nesse gênero literário e como a figura mítica do herói pode assumir um papel social e histórico significativo para o imaginário coletivo da época. Além disso, por conta do contexto tecnológico atual, são apresentadas discussões sobre alguns métodos educativos e como eles foram afetados pelas novas abordagens e ferramentas. Também se refletiu sobre a prática dos professores e como ela pode ser influenciada por meio deste ambiente tecnológico. O objetivo destas discussões foi permitir a construção de um Objeto de Aprendizagem que possibilitasse apresentar na educação básica a pesquisa desenvolvida aqui. Nesse sentido, foi desenvolvido um videogame que articulou a figura do Cid aos *romances* em uma atividade interativa.

Palavras-Chave: Cid. Herói. Jogo eletrônico. Península Ibérica. Poesia épica espanhola.

RESUMEN

En el siglo XV, una serie de poemas épicos escritos anónimamente surgió en España, reflejando el contexto histórico y cultural de la sociedad castellana de la época. Son los llamados romances, que hoy constituyen un género literario consolidado. A lo largo de los siglos, estos poemas se reprodujeron y se convirtieron en parte de la identidad castellana al salvaguardar los rasgos y personajes historiográficos que fueron importantes para esta gente, un factor desde el cual se observa su carácter documental. En el lugar de los protagonistas de algunos de estos poemas emergen héroes históricos y, dentro del género, este tipo de personaje adquiere gran importancia, ya que los textos (re)construyeron estas figuras para transformarlas en mitos del período histórico apuntado. Así, esta investigación pretende saber cómo emerge y se solidifica el género romance en la imaginación castellana, ya que se cree que el estudio de estos poemas permite una mejor comprensión del proceso de formación de la literatura española y sus relaciones con la oralidad, así como su desarrollo histórico y social para ejemplificar la Edad Media en la Península. Se ha estudiado de qué modo estos personajes históricos se han transpuesto a la literatura a fin de que sea posible comprender el registro literario como documento historiográfico. Al final, se entiende que los romances son un testimonio de su período de transcripción. También se ve cómo la representación de la figura del héroe tiene lugar en todo el contexto de la época dentro de este género literario y cómo la figura mítica del héroe puede asumir un papel social e histórico significativo para el imaginario colectivo de la época. Además, debido al contexto tecnológico actual, son presentadas discusiones sobre algunos métodos educativos y cómo se vieron afectados por nuevos enfoques y herramientas. También se reflexiona sobre la práctica de los profesores y cómo pueden ser manejadas a través de este entorno tecnológico. El propósito de estas discusiones fue permitir la construcción de un objeto de aprendizaje que permitiera presentar en la educación básica la investigación desarrollada aquí. En este sentido, se desarrolló un videojuego que articuló la figura de Cid a los romances en una actividad interactiva.

Palabras clave: Cid. Héroe. Juego electrónico. Península Ibérica. Poesía épica española.

ABSTRACT

Around the fifteenth century, in Spain, a series of anonymously written epic poems of oral origin appeared, reflecting the historical and cultural context of the Castilian society of the time. They are called novels and today constitute a consolidated literary genre. Over the centuries, these poems were reproduced and became part of the Castilian identity by safeguarding historiographic traits and characters that were important to this people, a factor from which their documentary character is observed. In the place of protagonists of some of these poems emerge historical heroes and, within the genre, this type of character acquires great importance, since the texts (re) constructed these figures in order to transform them in myths of the pictured historical period. Thus, in this research, we investigated how the novel genre emerges and solidifies in the Castilian imagination, since it is believed that the study of these poems allows a better understanding of the process of formation of Spanish literature and its relations with orality as well as its development. in order to exemplify the Middle Ages in the Peninsula. The manner in which these historical characters were transposed into literature was studied in order to understand the literary record as a historiographical document. In the end, it is understood that the novels are a testimony of their transcription period. It is also seen how the representation of the hero figure takes place throughout the context of the time in this literary genre and how the mythical figure of the hero can assume a significant social and historical role for the collective imagination of the time. In addition, due to the current technological context, discussions are presented about some educational methods and how they were affected by the new approaches and tools. It was also reflected on the practice of teachers and how it can be influenced through this technological environment. The purpose of these discussions was to allow the construction of a Learning Object that would make it possible to present in basic education the research developed here. In this sense, a video game was developed that articulated the figure of Cid to the novels in an interactive activity.

Key words: Cid. Hero. Videogame. Iberian Peninsula. Spanish epic poetry.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. OS ROMANCES COMO FONTE LITERÁRIA E HISTÓRICA	13
2.1 DEFINIÇÕES DE <i>ROMANCE</i>	13
2.2 546 ORIGENS DOS <i>ROMANCES</i>	17
2.3 OS <i>ROMANCES</i> COMO DOCUMENTOS E MONUMENTOS	22
3. A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS: HERÓI E MITO	32
3.1 A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM	32
3.2 O MITO DO HERÓI	34
3.3 O CÍD HISTÓRICO E O CÍD FICCIONAL	42
4. ANÁLISE DOS ROMANCES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA	48
4.1 CONTEXTO FAMILIAR	50
4.1.1 CONTEXTO E ARGUMENTO DOS POEMAS	50
4.1.2 RELAÇÕES DOS POEMAS COM A HISTÓRIA	52
4.1.3 ANÁLISE DO PERSONAGEM	56
4.2 RELAÇÕES COM A NOBREZA	59
4.2.1 CONTEXTO E ARGUMENTO DOS POEMAS	60
4.2.2 RELAÇÕES DOS POEMAS COM A HISTÓRIA	63
4.2.3 ANÁLISE DO PERSONAGEM	67
4.3 O CÍD E OS MOUROS	69
4.3.1 CONTEXTO E ARGUMENTOS DOS POEMAS	70
4.3.2 RELAÇÕES DOS POEMAS COM A HISTÓRIA	72
4.3.3 ANÁLISE DO PERSONAGEM	75
4.4. O MITO PELOS <i>ROMANCES</i>	77
5. TECNOLOGIA, EDUCAÇÃO E SOCIEDADE	82
5.1 A IDEIA DE ENSINO E AS TDIC	82
5.2 O VIDEOGAME COMO PROPOSTA EDUCATIVA	89
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	99
ANEXO 1 - LISTA DE ROMANCES UTILIZADOS NA PESQUISA	106

PARTE I

1. INTRODUÇÃO

Desde a *Ilíada* de Homero (século 8 a. C), que retrata prováveis eventos históricos concebidos no período micênico, a Literatura tem se apropriado de momentos da História em seu processo de criação e até hoje esta é uma dinâmica bastante usual. Isto é, os eventos vividos pelo homem e diferentes personagens históricos vêm inspirando ou sendo transpostos para o texto literário há muito tempo.

Ter como “pano de fundo”, por exemplo, a Batalha de Waterloo (1815) enriquece a obra de Victor Hugo e o mesmo funciona para a obra anônima *El Cantar de Mio Cid* (século XIII), epopeia castelhana que recupera o processo de Reconquista na Espanha. Nota-se, inclusive, que, já que em muitos casos (como no do *Cantar*) não nos chegam muitos registros escritos por historiadores da época, é a literatura quem nos fornece material histórico por ser sempre um registro privilegiado do seu tempo (PESAVENTO, 2003).

Inclusive nos dias atuais, os estudos literários vêm consagrando gêneros e tipos de textos que se firmam entre História e Literatura, como são os casos do romance histórico e da literatura de testemunho. Cada vez mais escritores buscam a correspondência histórica em suas produções, seja para retratá-la ou refutá-la, para buscar um passado alternativo ou içá-la a um esquema futurístico, tornando polifônicos os discursos de uma certa época:

Vemos em nossos dias o texto tornar-se o terreno onde *atua*, enquanto *prática e apresentação*, o remanejamento epistemológico, social e político. O texto literário atualmente atravessa a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los. Plural, plurilinguístico às vezes, e frequentemente polifônico (pela multiplicidade de tipos de enunciados que articula), ele presentifica o gráfico desse cristal, que é o trabalho da significância, tomada num ponto preciso de sua infinidade: um ponto presente da *história* onde esta infinidade *insiste*. (KRISTEVA, 2005, p. 19)

Os desdobramentos literários dos quais trata Kristeva (2005, *idem*, p. 68) inauguram a noção de intertextualidade, conceito concebido pela autora ao tratar de teorias bakhtinianas e que aponta diretamente para o caráter dialógico da literatura. Segundo a autora, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.

Desse modo, os textos literários, muito mais que ficção e construção estética, passam a ser compreendidos como elementos ricos em outros conhecimentos e que podem aportar (ou se reportar) a outras áreas do saber. Sua polifonia, diretamente ligada às transformações pelas quais passam os acontecimentos, deriva das diversas absorções e transmutações realizadas pelas tantas gerações que com o texto tiveram contato (principalmente em sua versão oralizada).

Entende-se que a Literatura quase sempre fez uso da matéria da História, apesar de somente muito recentemente isso ter se tornado um método. Também é verdade que os estudos literários entendem e acolhem seus cruzamentos com outras áreas, como vemos nos intertextos com a música, com o teatro e com o cinema, por exemplo. A História, por sua vez, tem realizado esse movimento de modo mais sistemático a partir do final do século XX quando certas noções passam a ter fronteiras menos rígidas.

Essa perspectiva começa a ser explorada por volta do ano 1929 com a fundação da revista francesa *Annales*, por Lucien Febvre e Marc Bloch, pela qual os historiadores têm desenvolvido a corrente da Nova História, que propõe uma resposta aos paradigmas tradicionais “como uma reação às tentativas anteriores de estudar o passado que deixavam de fora algo ao mesmo tempo difícil e importante de se compreender” (BURKE, 2005, p. 8). A partir daí, a Nova História vem ganhando mais e mais força e a visão positivista de outrora tem ficado cada vez mais deslocada.

Hoje, historiadores de diversas nações têm encontrado um lugar comum no qual a Literatura pode servir, enfim, de documento à História. Chartier (1990) afirma, por exemplo, que as noções de Literatura são essenciais à História já que as duas “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler” (apud BORGES, 2010, p. 96). Nesse sentido, ambas se encontram e se amparam.

É também no sentido de refutar teorias que julgam Literatura e História inconciliáveis que argumenta Hutcheon (2001) ao dizer que o “que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos consignou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (p. 122).

Para a teórica, ambas as áreas compartilham o fator dialógico de produção de significados entre o que foi, o que é e o que será. Então, longe de fugir da verdade que se propõe a relatar, a História não é negada nem perde sua importância diante da Literatura: ao contrário, esta última tem a capacidade de expandir tais discussões e apresentar novas perspectivas, muitas vezes postas de lado pela História em seu afã de imparcialidade. Portanto, aqui, elas se complementam.

Já Pesavento (2003), ao analisar teorias de diferentes autores, tece uma série de reflexões nas quais o diálogo entre Literatura e História não só é possível como desejado, já que suas fronteiras são bastante tênues:

Já Carlo Ginzburg remete ficção a *fictio*, ligada a *figulus*, oleiro, que implica uma construção a partir do real. Nesta acepção, para Ginzburg, a *fictio* representaria, de forma positiva e construtiva, uma saída entre a verdade e a mentira, lugar que seria ocupado, por exemplo, pelo mito, pela Literatura e... pela História! Criação a partir do que já existe, elaboração do possível e plausível, como refere Natalie Davis, ou daquilo que é verossímil, como argumentava Isidoro de Sevilha, ou ainda *res fictae*, única forma de acessar a *res factae* do passado, no entendimento de Koselleck, uma vez que o acontecido é uma construção! (idem, p. 34)

Então, a Literatura abertamente retoma a História e suas figuras, mas, para a Pesavento (idem, p. 40), os textos literários são “muito mais do que outra marca ou registro do passado” por conseguir transcender o visto na realidade e alcançar a abstração de sentimentos e valores, indo sempre além dos discursos oficiais.

Na mesma direção, Le Goff *et al* (1976, p. 140) defende que os textos literários propõem ao “intérprete um objeto particular, único, especificado em sua forma e em seus pormenores; por contraste, encontramos a reflexão especulativa que, sobre a base de um material documentário mais ou menos extenso mas sempre múltiplo e disperso, procura definir entidades ou essências”, sendo capaz de contemplar temas históricos de modo reflexivo e documental.

Outros grandes nomes suportam a mesma ideia. Lukács (apud GOBBI, 2004), por exemplo, afirma, seguindo os moldes marxistas que embasaram suas teorias, que as consequências desse movimento histórico-literário dizem respeito a algo muito mais relevante do que imaginamos. Para ele, ao encerrar processos históricos e recriar diversas singularidades de determinadas épocas, a Literatura evidencia e representa as transformações da História:

Le roman historique, en tant qu'arme artistique puissante pour le développement du progrès humain, a une grande tâche à remplir, celle de restaurer ces forces réellement motrices de l'histoire humaine telles qu'elles furent en réalité, pour les rappeler à la vie au profit du présent. (LUKÁCS, 1965, p. 16 apud GOBBI, 2004, p. 46)

Ainda que trate especificamente do romance histórico, pode-se perceber pela leitura do trecho que, por meio do microcosmo em que se concentra, a Literatura seria capaz de se converter em uma arma poderosa ao desenvolvimento do progresso humano, explicitando os impulsionadores da História em favor do presente, o que, afinal, preserva memórias e reflete o passado de modo crítico.

Observando a interdependência entre as duas áreas, acredita-se que realizar estudos que partam do princípio de que obras literárias podem ser analisadas enquanto documentos históricos de determinado lugar e época é essencial nas conjunturas atuais. Tendo em vista, ainda, que a literatura surge como uma forma de documentação da história, busca-se explorar

estas origens e demonstrar que esta relação enriquece tanto os estudos históricos quanto os literários, desmistificando possíveis ideias contrárias a esta premissa.

Assim, nesta pesquisa, trabalha-se com uma produção literária medieval desenvolvida na Península Ibérica e que apresenta diversos indicativos históricos (desde os personagens que usa até os eventos que narra). A intenção é compreender estas obras como documentos e monumentos que resguardaram fontes e acontecimentos castelhanos que estão, até hoje, no imaginário deste povo.

A partir de um objeto de estudo constituído por poemas do *Romancero Viejo* e tendo como foco um dos personagens apresentados no gênero, o herói Mio Cid, pretende-se estabelecer comparações entre as representações heroicas em si e a história, de modo que seja possível observar como se dá a construção de tal figura, que assume um lugar mítico no imaginário coletivo.

O trabalho é dividido em duas partes. Na primeira parte são trabalhadas questões de história e literatura que fundamentam as origens dos *romances*. Também é feita a análise dos poemas que compõem o *corpus* a partir da conjunção entre as duas áreas. Por sua vez, a segunda parte tem um enfoque mais educacional e tecnológico e tenta, conforme o contexto atual, propor ferramentas alternativas para o ensino.

O primeiro capítulo da primeira parte é dividido em três tópicos *Definições de romances*, *Origens dos romances* e *Os romances como documentos e monumentos*. Nos dois primeiros são analisados o gênero *romance* e algumas de suas especificidades mais importantes, como a tradição, a fragmentação e a origem. No terceiro tópico é visto como o *Romancero* se relaciona com a história e são apresentadas as visões de vários dos estudiosos sobre o tema, o que revela o consenso de que tais poemas têm um vínculo bastante estreito com a historiografia relacionada à época em que foram produzidos (mesmo considerando que o gênero se desenvolve por diversos séculos).

Busca-se, neste capítulo, entender como as inter-relações entre História e Literatura se desenvolvem no período medieval e como o conjunto deste vínculo se imprime nessa produção literária. Por isso, acredita-se que o estudo dos *romances* medievais permite compreender melhor o processo de formação da literatura espanhola.

O capítulo 2 também é subdividido em três partes, *A construção dos personagens*, *O Mito do Herói* e *O Cid histórico e o Cid ficcional*, nas quais são articuladas teorias sobre as noções de personagem e herói, retomando a aparição desse tipo de figura e sua importância desde a Antiguidade. Discute-se a ideia de mito e como ele permeia nossas vidas, tornando-se

parte de um imaginário coletivo que influencia diversas gerações e que permanece sendo reproduzido. A última parte trata especificamente de Mio Cid, herói sobre o qual esta pesquisa se debruça, e sobre a figura histórica de mesmo nome que deu origem à representação literária, de modo a tentar compreender como ele foi desenvolvido na literatura castelhana nos séculos posteriores à morte do personagem histórico.

A figura do herói, que nunca cessa de mudar, possui significativo prestígio dentro dos *romances*, e, por conseguinte, durante o contexto medieval. Como o gênero surge, provavelmente, da desintegração de epopeias, o herói aparece nele muito constantemente e com diversas facetas. A complexidade desta relação traz nuances singulares aos poemas. “Heróis são insubordinados: isso é parte do seu encanto. (...) Homens há, escreveu Aristóteles, tão próximos do divino, tão excepcionais, que transcendem naturalmente, por seus dons extraordinários, qualquer julgamento moral ou controle institucional” (HUGHES-HALLETT, 2007, p. 16). É por meio dessa transcendência que se pode observar as estruturas socioculturais que se configuram em determinada época.

No terceiro capítulo são analisados os *romances* escolhidos (que são integralmente reproduzidos no Anexo 1), retirados da Biblioteca Virtual Cervantes, que conta com um acervo significativo. Foram levantados todos os poemas do *Romancero Viejo* disponíveis neste site e agrupados segundo alguns parâmetros, como a temática, a época e o personagem principal. Por conta da grande quantidade de poemas, não foi possível analisar a todos e então optou-se por escolher aqueles que se referiam a um mesmo personagem, o herói Mio Cid, o que delimitou a análise ao século XI.

Os dez poemas selecionados para a análise trazem versões do personagem Cid e desenvolvem ações que se baseiam em ocorridos da história, pelo que se pode observar seu caráter documental. O protagonista, como um cavaleiro exemplar, é um herói que até hoje habita o imaginário de Castela, sendo considerado um grande exemplo heroico.

A análise dos *romances* foi realizada de modo que tornasse possível cotejar as estruturas históricas e as literárias tanto dos eventos narrados, quanto da construção dos heróis encontrados neles. Para isso, foram utilizadas fontes historiográficas diversas.

Além disso, este capítulo é dividido em quatro tópicos, uma vez que se viu a necessidade de uma maior organização entre as representações do herói contidas nos poemas. Dentre os textos selecionados para o estudo foram encontrados alguns temas mais recorrentes e decidiu-se por dividi-los em três: no primeiro, *Contexto familiar*, a temática principal é a família e a relação do herói com os seus membros; o segundo grupo, intitulado *Relações com a nobreza*,

trata de questões relacionadas à aristocracia; e o terceiro, *O Cid e os mouros*, aborda temas relativos à associação do Cid com os muçulmanos. Por fim, o último tópico aborda *O mito pelos romances* e procura demonstrar que as características recorrentes na construção do herói ilustram sua permanência mítica no imaginário castelhano.

Na segunda parte do trabalho, a fim de discutir uma abordagem pedagógica para a temática abordada nesta dissertação é apresentada, no primeiro tópico, *A ideia de ensino e as TDIC*, uma discussão sobre a questão tecnológica nos tempos atuais e como ela afeta diretamente os métodos educativos, uma vez que as novas tecnologias têm transformado, por meio de seus inúmeros recursos, o modo como interagimos e pensamos, tornando-se parte fundamental no nosso cotidiano repleto de informações. A intenção é promover reflexões sobre como a prática do professor pode ser influenciada e enriquecida por meio destas tecnologias, bem como compreender de que modo os caminhos da Educação se cruzam com o desenvolvimento tecnológico e de que forma podemos nos adequar e usufruir desse contexto.

Apresenta-se, na segunda parte (*O videogame como proposta educativa*), uma proposta educativa que tenta relacionar os conteúdos históricos e literários desta investigação às novas Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC) a partir da construção de um game que se baseia nas teorias sobre os Objetos de Aprendizagem.

Em resumo, o objetivo dessa pesquisa é investigar como o gênero *romance* surge e se solidifica no imaginário literário castelhano, de forma a exemplificar a Idade Média na Península, e quais os personagens mais representativos destes poemas. O modo como se deu a transposição destes personagens históricos para a literatura também será estudado no intuito de entender o registro literário como um documento historiográfico passível de ser estudado como tal.

Pretende-se demonstrar como se dá a construção e a transformação da representação do herói Cid ao longo da Idade Média nos *romances* castelhanos, evidenciando como essa figura mítica pode assumir um papel social e histórico significativo para o imaginário coletivo da época, contribuindo para a (re)construção de uma visão de realidade da Castela medieval.

Também busca-se entender e pensar as dificuldades educativas encontradas pelos docentes de hoje em dia, propiciando reflexões e possíveis alternativas a essa realidade. Com a construção do Objeto de Aprendizagem tenta-se exemplificar como é possível utilizar determinada ferramenta tecnológica de maneira acessível e que possibilite apresentar os conteúdos desenvolvidos nesta pesquisa, principalmente os que versam sobre o herói e sobre os *romances*, na educação básica.

2. OS ROMANCES COMO FONTE LITERÁRIA E HISTÓRICA

2.1 Definições de *romance*

Datados inicialmente do século XV, período no qual foram transcritos, os *romances* são uma série de poemas narrativos de origem anônima e que representam o contexto histórico e cultural da sociedade castelhana desta época. Sua difusão por toda Idade Média possibilitou sua transmissão e popularização, motivo pelo qual essa forma poética foi conservada em registros escritos e propagada até os dias atuais. Hoje, tais poemas, agrupados nos *Romanceros*, constituem um gênero literário consolidado e que foi desenvolvido também em diversas partes do continente americano.

Além do valor artístico, muitos teóricos concordam que o gênero é essencial também como um registro documental histórico, pois permite entrever as circunstâncias medievais como poucas produções possibilitam. Ambrozio (1983, p. 32), por exemplo, salienta que o surgimento do *romance* esteve diretamente atrelado à organização política e social do país, já que é nesse período que temos a configuração sociocultural do processo da Reconquista, importante momento da história castelhana.

No entanto, apesar de sua importância histórica e literária, o gênero começou a ser analisado de forma mais sistemática somente no século XIX, quando estudiosos passaram a elaborar teorias a partir do próprio texto, diferentemente de estudos anteriores que se basearam apenas em fatores como a época e o contexto cultural, sem promover uma análise da obra em si. Considera-se, a respeito disso, que os *romances* podem formar um material ainda mais interessante em estudos que envolvam a história e a cultura da época quando se trabalha diretamente com a sua forma artística.

O primeiro registro escrito de um *romance* oral que chegou até nossos tempos foi redigido no ano 1421 por Jaime de Olesa, um estudante de Mallorca, que transcreveu o famoso *La dama y el pastor*. Anos mais tarde, aparecem três outros textos no *Cancionero de Londres*, cujas obras foram compiladas entre 1471 e 1500. Se conservam, ainda, dois poemas de 1454, o *Romance de la señora reina de Aragón* e o *Miraba de Campo Viejo*.

As compilações dos *romances*, no entanto, somente apareceriam no começo do século XVI quando surge o *Cancionero general de Hernando del Castillo*, de 1511, que leva no título o nome do compilador, e o supracitado *Cancionero de Londres*, da mesma data. Considerando que as coleções anteriores continham outros tipos de manifestações poéticas, o primeiro livro

composto exclusivamente com poemas do gênero data de 1547 e foi publicado por Martín Nuncio sob a designação de *Cancionero de Romances s.a.*

Somente por volta do século XVI é que os *romances* passaram à versão impressa, por meio dos *pliegos sueltos*, publicações feitas de folhas soltas e sem encadernação, compiladas posteriormente nos *Cancioneros* (somente mais tarde estes seriam divididos entre *Cancioneros* e *Romanceros*), que traziam diversos desses poemas (tinham até trinta e duas páginas).

A partir destes primeiros exemplares, o *Romancero* passou a ser extensamente reproduzido na maioria das regiões da Península e multiplicaram-se as amostras que perduraram durante os séculos. A publicação massiva de *romances viejos* somente começa a diminuir após o ano 1580 (DÍAZ ROIG, 2007), quando o gosto popular se inclina para os poemas novos.

Hoje, os *romances* são agrupados em dois conjuntos diferentes de poemas, os primeiros nos denominados *Romanceros Viejos* e os demais, nos *Romanceros Nuevos*. Os *romances viejos* que conhecemos hoje foram produzidos na Idade Média e constituem uma coleção de cerca de 200 poemas datados do final do século XV e do início do século XVI, com autoria anônima e cujas primeiras edições foram compiladas nos *pliegos sueltos*.

O *Romancero Viejo* se distingue do *Romancero Nuevo* pelo fato de que este último começou a ser publicado a partir do século XVI por autores espanhóis conhecidos. Outra diferença importante entre ambos é que, ao contrário da oralidade imanente aos *romances viejos*, o *Romancero Nuevo* foi transmitido de forma impressa e escrita, e tratou de uma quantidade maior de temas. No entanto, “*la principal semejanza está en que, a diferencia de los romances nuevos, la epopeya medieval y el romancero viejo tienen puntos de contacto inmediato con los sucesos históricos*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1968, p. 69 apud PRADO, 2016), isto é, o *Romancero Viejo* tem uma relação mais estreita com a história e esse é um traço fundamental em sua construção, como veremos a seguir.

Acredita-se que o início dos *romances viejos in media res* seja um dos recursos herdados das épicas, que também começavam suas narrativas sem criar um preâmbulo ou algo que contextualizasse o leitor. Essa característica ilustraria ainda a fragmentação desses poemas, que nasceriam de cantos épicos mais extensos. Além disso, tal “fragmentação” comporia outra de suas peculiaridades, pois possibilitaria “o sentido aberto que os romances ganham, na medida em que o leitor deve imaginar as causas e as consequências dos fatos que lhe são rapidamente esboçados” (GONZÁLEZ, 2010, p.160).

A fragmentação dos *romances* proviria, ainda, de um procedimento estilístico muito usado e apreciado na Idade Média. Segundo Díaz Roig (2007, p. 18), o fato de começar o poema

diretamente com diálogos e/ou terminá-los com um final “trunco¹” fazia parte de um artifício usado pelos poetas na busca pela qualidade do texto.

Pode-se observar também que a estrutura linguística desses poemas se encontra “*frente a un esquema simple: una pieza que propone, sobre una extensión histórica variable, pero no puntual, una serie de cuadros separados por cierto transcurso temporal*” (SOLER BISTUÉ, 2013, p. 280). Assim, esses quadros eram linguísticos, imagéticos e historicamente representados e ilustrados, aproximando “*el plano del enunciado al plano de la enunciación*” (idem, p. 281). A linguagem dos *romances* é, então, parte crucial para seu entendimento, já que demonstra as transformações temporais e presentifica os acontecimentos do passado.

Dessa forma, se subentende que a língua também foi um dos artifícios internos que contribuíram para o efeito retórico e para a construção de um universo particular nesse gênero literário. O “*arcaísmo lingüístico puede considerarse como un efecto retórico, un artificio que interviene en el modo en que el pasado narrado se recrea y se percibe en el presente de la voz narrativa*” (ibidem, p. 297). Assim, essa utilização linguística presente no *Romancero Viejo* é um dos “*criterios internos de coherencia del universo configuracional del romance, que otorga al mismo un inusual grado de eficacia en el tratamiento de la historia dentro del discurso poético*” (idem).

Outro aspecto de importância considerável para a compreensão dos *romances* é seu estilo, que envolve algumas das características mais predominantes na criação destes poemas. O primeiro aspecto, destacado por Canavaggio (1994), diz respeito às transformações inerentes a esse gênero, que farão com que vivam “*en variantes*”.

Ainda quanto ao estilo, vê-se com este teórico que tais poemas se destacariam pela sua brevidade, já que é raro que tenham mais sessenta versos, e pela dramaticidade, que é tão particular ao gênero. Essa dramaticidade gera diversos diálogos sem enunciador mencionado e se transformou em uma das marcas mais importantes do *Romancero*, pois fazem com que o leitor muitas vezes não consiga identificar quem é o interlocutor. Além disso, tal dramaticidade também colabora para aproximar o leitor dos acontecimentos narrados nos *romances*, uma vez que o coloca dentro da ação, como um personagem.

As retenções de frases feitas também eram um artifício bastante presente nesse gênero e deviam “servir como recursos mnemotécnicos ou como fórmulas introdutórias de diálogos ou

¹ Trunco é um substantivo que, segundo o *Diccionario de la lengua española* (2014), designa algo truncado, mutilado. Neste contexto, aludimos à característica incompleta dos *romances*.

situações, quando não se trata de expressões subjetivas que intensificam a aproximação com a realidade evocada” (GONZÁLEZ, 2010, p. 161).

No que diz respeito à temática, a categorização do *Romancero* se torna ainda mais complexa. Compreendendo que cada poema é resultado de uma construção e desconstrução constante, e que cada versão “*del romance no es en sí misma un poema individual, sino una realización de un modelo o programa abierto (que es en realidad lo que llamamos “el romance”), el cual por su misma posibilidad de apertura puede llegar a modificarse radicalmente y, por tanto, dejar de ser el mismo*” (GONZÁLEZ, 1999, p. 285), ordená-los em grupos fechados é uma tarefa difícil.

Os poemas do *Romancero Viejo* possuem uma quantidade menor, ainda que abundante, de temas se comparados aos do século XVI. Dos poucos *romances* que se conserva, tem-se os que tratam de assuntos nacionais, estrangeiros, românticos, pastoris, religiosos, entre muitos outros.

El romance admite toda clase de temas: la guerra, la rebelión, el heroísmo, la tradición, el amor, el adulterio, la fidelidad, la aventura y la muerte. Los temas, motivos, situaciones y circunstancias se repiten, pero cada romance (y muchas veces cada versión) es único. Las fuentes de sus asuntos están, tanto en la historia de España, como en la novela europea y bizantina, la épica francesa, los cuentos y leyendas folklóricas, la balada europea y, por supuesto, en la propia imaginación del poeta que toma elementos de aquí, de allá y de él mismo (DÍAZ ROIG, 1984: 31 apud TRANCÓN, 2007, p. 530).

No que diz respeito ao conteúdo dos *romances viejos*, eram frequentes as abordagens de incestos, relações amorosas e sexuais, adultério, entre outros, que iam se adaptando à época e aos valores vigentes. As mulheres também receberam certo destaque neste gênero, pois constantemente destoaram do convencional exigido pela sociedade medieval (RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, 1992).

Como a maioria dos teóricos concordou que não é possível estabelecer agrupamentos que abarquem toda a produção desses poemas, é frequente encontrar duas divisões principais dentro dos temas do *Romancero Viejo*. Eles são os *romances* históricos e os líricos-romanescos.

Os *romances* líricos-romanescos, que tratam de assuntos pastoris, românticos ou bíblicos, formam o grupo de poemas que abordaram acontecimentos que envolvem temas diferentes dos épicos.

Por sua vez, o grupo dos *romances* históricos se dividiu em três outros subgrupos: o dos *romances* que tratam de temas noticiosos, o dos *romances* que abordam a história estrangeira e o dos *romances* históricos que tratam de temas nacionais.

Resumidamente, os *romances* noticiosos são aqueles que não têm vínculo com os temas épicos e que se atêm mais aos eventos históricos e imediatos da época. Eles incluem três subgrupos: os *romances* de fronteira, os *romances* mouriscos e os *romances* históricos diversos, que, respectivamente, pormenorizam temas como a luta contra os mouros, abordam temas que versam sobre o mouro como inimigo do povo castelhano e tratam de reis cristãos da história da Espanha.

Os *romances* que abordam temas estrangeiros se dividem nos ciclos carolíngio e bretão, cujos temas versam sobre o imperador Carlos Magno e sobre a corte do rei Arthur. Essa parcela de poemas, por se fundamentar em temas históricos de outros países, foi importante principalmente por permitir a reconstrução de determinados pontos do imaginário medieval estrangeiro.

Por último, os *romances* históricos são aqueles que tratam de temas nacionais, sendo o grupo mais numeroso. Eles incluem: os ciclos do rei Rodrigo e da perda da Espanha, que se refere à vitória do muçulmanos sobre os visigodos em seu primeiro embate; o ciclo dos condes de Castela, que foca na independência de Castela frente ao reino de Leão; o ciclo do sítio de Zamora, que se refere “fundamentalmente ao episódio do sítio a cidade e do assassinato do rei” (GONZÁLEZ, 2010, p. 153) Sancho II; o ciclo dos infantes de Lara, que trata da lenda dos sete infantes; o ciclo de Ramiro de Aragão, que versa sobre o pós-morte do rei e a divisão do território espanhol; e o ciclo do Cid, no qual se agrupam os poemas cujo personagem principal é o cavaleiro Mio Cid e que contarão sua vida, enaltecendo seus feitos heroicos. Os *romances* históricos incluem, ainda, o grupo dos poemas que contam o ciclo de Bernardo del Carpio, que apesar de ser considerado um herói fictício (pela falta de documentos que comprovem sua existência), possui grande importância dentro deste gênero.

Sendo estas as temáticas principais encontradas no *Romancero Viejo*, pode-se depreender que o gênero é de extrema importância para a representação e compreensão da história castelhana, e o principal fator para tal relevância deve-se à profunda relação entre essa literatura e a historiografia de Castela.

2.2 Origens dos *romances*

Como se viu, a época exata de origem dos *romances* não pode ser localizada pelo fato de que o gênero era, em seus primórdios, de transmissão oral. No entanto, acredita-se que estes poemas já existiam na alta Idade Média e por esse motivo teríamos, até hoje, diversos

exemplares que têm como tema central assuntos que ocorreram nestes séculos. Alguns exemplos disso podem ser observados nos poemas que narram a chegada dos muçulmanos à Península no provável ano de 711 ou naqueles que relatam o processo da Reconquista empreendido pelos cristãos e que teria o Cid como sua grande representação heroica.

Além disso, diversas fontes apontam para o fato de que, por volta da segunda metade do século XV (ano 1445), os *romances* passaram a ser ouvidos na corte de Alfonso V de Aragão e na de Enrique IV (1425-1475) de Castela (nesta, um pouco mais tardiamente, em 1462), o que demonstra o alto apreço da sociedade de Castela pelos poemas, recitados e propagados não somente em meio ao povo. Menéndez Pidal (1984, p. 33) afirmou, sobre isso, que a adoção do gênero nos palácios dos reis se deu principalmente por seu “*aspecto de poesía política, destinada a mantener el público interés despierto hacia la guerra de Granada*”.

Ademais, para compreender o ambiente em que surgem os *romances* é necessário recordar que o contexto sócio-histórico da Espanha medieval (e renascentista) era composto por três culturas bastante distintas, a cristã, a árabe e a judaica, e que todas influenciaram as produções e manifestações artísticas daquele local. Dessa forma, é bastante complexo (e, acredita-se, desnecessário) tentar delimitar qual das três culturas aportou mais ou melhor à construção do gênero, pelo que se salientarão os outros aspectos inerentes a ele.

Percebe-se que as origens dos *romances* são difíceis de mapear. É por conta disso que González (1999, p. 282) afirmou que se carecem “*de noticias para poder fijar con cierta aproximación el momento en que nacen todos estos romances viejos cantados a finales del siglo xv y en la primera mitad del siglo xvi*”, mas acrescenta que tais poemas “*presentan señales de una larga tradición oral*” (idem, p. 282), e essa, como vimos, será uma característica determinante na compreensão do gênero.

Entre as muitas hipóteses e especulações sobre o surgimento de tais poemas, que influenciaram obras que são produzidas ainda hoje em diversos locais do mundo (inclusive no Brasil, na região Nordeste, sob a forma dos cordéis), encontram-se três linhas dominantes: a tradicionalista, a individualista e a neotradicionalista.

De maneira resumida, a teoria tradicionalista apontaria para uma origem coletiva e uma herança dos *cantares de gesta*, o que caracterizaria os *romances* como fragmentos dessas canções. Essa teoria defende que, como as epopeias contavam com um número imenso de versos, a sua completa memorização era quase impossível, o que teria levado a população a fixar determinadas partes, normalmente as que mais lhes agradavam.

Ela explicaria também a métrica dos *romances* já que os versos alexandrinos das epopeias teriam se desdobrado em dezesseis sílabas, posteriormente divididas em dois hemistíquios de oito sílabas (em alguns estudos, a contagem de sílabas épicas é de quatorze e a dos *romances*, sete; esses números dependem do esquema silábico adotado).

Por sua vez, a teoria individualista defenderia que os *romances* foram compostos por um único autor em uma determinada época, não tendo nenhuma ligação com as epopeias (que seriam posteriores). Essa linha de pensamento acreditou que os poemas haviam sido compostos por algum clérigo, sendo obras próprias de um *Mester de Clerecía*.

Por fim, a teoria neotradicionalista, proposta por Menéndez Pidal (1968 apud PRADO, 2016), tentou unir as duas anteriores. Para o teórico, os *romances* eram “*unos cuantos versos felices más o menos fielmente recordados y repetidos por los oyentes de las gestas*” (idem, p.60) que “*al rodar en la memoria, en la fantasía y en la recitación de muchos individuos y generaciones, aflojaban su trabazón interna, propia de un relato circuncidado y ligado a un conjunto*” (ibidem). Depois de memorizarem os trechos, os ouvintes repetiam e divulgavam esses versos, que se transformariam até tornarem-se os poemas que chegaram até nós.

Dessa forma, essa linha de pensamento defende que o surgimento do gênero só se daria depois que a população memorizasse determinados trechos das épicas e, nesse processo, recitassem e transformassem-nos.

É por conta deste caráter oral visto em pelo menos duas das teorias descritas acima que Díaz-Mas (2006) ressaltou que o *Romancero* sempre foi resignado à memória humana, o que implicaria várias questões. A primeira diz respeito à fragilidade da mente, que facilmente se desgasta e tende a suprimir ou acrescentar coisas diante determinada situação e de acordo com a individualidade do emissor. Díaz-Mas (2006) acrescenta que tudo “*lo que se memoriza está expuesto a cambios y alteraciones mucho más que lo que se guarda por escrito*” (idem, p. 8). Isto é, a maleabilidade da memória interferiria diretamente sobre este gênero em sua fase oral, coisa mais improvável de ocorrer no registro escrito.

Além disso, como consequência da constante transmissão pelas gerações, os *romances* estavam sempre em processo de recriação já que cada pessoa os divulgava de uma maneira, evidenciando ou retirando elementos, fator pelo qual alguns estudiosos teorizaram que o *romance* “vive em variantes”. Isso “*puede deberse a la fragilidad de la memoria, pero, más aún, a la reinterpretación, consciente o inconsciente, a que han estado sometidos con el paso del tiempo*” (CANAVAGGIO, 1994, p. 263).

Por essas constantes transformações, alguns teóricos defenderam ainda a ideia do povo-poeta, ou, como chamou Menéndez Pidal (*apud* Díaz-Mas, 2006, p. 8), de “*autor-legión*”, que fazia referência à influência de diversos compositores na origem de uma mesma obra, compartilhando, assim, sua autoria. Conforme comenta Armistead (*apud* PRADO, 2016, p. 17)

La mayor aportación de Menéndez Pidal se refiere no tanto al problema de quién es el autor primitivo de cada romance como a la manera en que se desarrolla el proceso de transmisión de esa obra literaria, y la incidencia de ese proceso en la configuración de la obra misma. [...] De ahí la idea pidaliana del *autor-legión*, que tan mal entendida ha sido por cierto sector de la crítica: no se trata de volver a las casi mágicas ideas románticas del autor colectivo, sino de considerar que en el proceso de transmisión cada transmisor deja su huella en el texto, lo recrea de alguna manera y lo transmite a otro con sus propias modificaciones.

Esta perspectiva se apoia na tradicionalidade dos *romances*, que muitas vezes é entendida e abordada de forma errônea: a expressão poesia tradicional refere-se, neste contexto, a um tipo de produção, ao mesmo tempo variável e estável, de autoria de um único poeta e que passa a habitar o imaginário de um povo, sendo constantemente transformada por este (MENÉNDEZ PIDAL, 1959). A terminologia é bastante confundida com popular (e ambas são utilizadas, por teóricos, para caracterizar aos *romances*), que se referiria à poesia que nasce espontaneamente do povo.

Como se pode pressupor, a ideia dos *romances* como poesia popular nasceu com os românticos e não se sustentou, pois, muito embora eles tivessem proveniência oral, a noção de povo-poeta só pode ser considerada nesse contexto se ligada às transformações promovidas pelas pessoas no interior do gênero (o que corrobora para a noção de autor-legião vista acima)

Esse posicionamento foi defendido por Menéndez Pidal (1972, p. 92), que afirmou que “*una poesía popular tiene multitud de autores sucesivos, no simultáneos*”, salientando, ao final, seu desacordo com a ideia levantada pelo Romantismo. Para o teórico, a ideia de *autor-legión* se referiria, então, às transformações promovidas no texto pelos seus diversos transmissores, os quais modificavam os poemas de acordo com sua própria individualidade.

Alguns estudiosos sobressaíram-se, ainda, por contradizer as três linhas teóricas dominantes e defenderam que não se pode mapear o surgimento exato do gênero. É o caso de Díaz-Mas (2006), que argumentou que, por ser a tradição oral dos *romances* uma de suas características mais importantes, seu aparecimento não pode ser estimado com exatidão. Essa oralidade, que antecede o gênero, deixa-lhe determinadas marcas, observáveis ainda hoje na estrutura linguística dos poemas.

Para esta teórica, estes textos seriam completamente independentes dos *cantares de gesta* e tampouco teriam origem em um só poeta, sendo mais um tipo de poesia “*cuya función principal es ser cantada. De ahí la vinculación indisoluble entre romancero y oralidad: lo normal es que los romances (como todas las baladas) se transmitiesen oralmente, cantándolos; y se aprendiesen de memoria, a fuerza de oírlos cantar*” (idem, p. 115).

Hoje, quase todos os especialistas ou estudiosos dos *romances* concordam que o gênero deve ter surgido da “*simbiosis entre la lírica y la épica, tomando características tanto de la balada como de la gesta, sin desdeñar aquellas aportadas por la canción lírica*” (Díaz Roig, 2007, p. 24), como haviam teorizado os estudiosos da linha neotradicionalista.

Subentendemos, então, que o *Romancero* teria surgido em dois momentos essenciais: da difusão dos *cantares de gesta* e da influência do gênero balada (a esfera lírica da qual trata Díaz-Mas (2006) que chegava até a Espanha por meio dos viajantes), sendo posteriormente entoadado já na forma dos *romances* para um grande público, como vê-se no trecho abaixo:

Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el juglar cantaba; lo aprendían de memoria y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando con esos pocos versos un canto aparte, independiente del conjunto, un romance (MENÉNDEZ PIDAL, 1959, p. 139).

Nesta pesquisa, adotaremos, portanto, esta perspectiva. Os trechos mais importantes dos poemas cantados seriam, então, memorizados e disseminados entre o povo como parte da historiografia castelhana, de modo a evidenciar o contexto e as figuras históricas do país. O *romance* surgiria, assim, como a consequência destes dois momentos de transformação: memorização e recitação.

Antes de alcançar a transmissão oral, no entanto, os *romances* passavam por uma etapa essencial em sua sobrevivência: sua popularização entre os *juglares*. Tidos, às vezes, apenas como os transmissores destes poemas, os jograis não só propagavam essa poesia; de certa forma, eles foram diretamente responsáveis pela estrutura do *romance* como a conhecemos, uma vez que eram eles que recitavam as epopeias em meio ao povo e assimilavam as preferências de seu público, podendo operar livremente sobre estes textos.

O termo jogral deriva do espanhol *Mester de Juglaría*, que surgiu em comparação a *Mester de Clerecía*, o qual denominava os autores eruditos, clérigos em sua maioria. A expressão *juglar*, então, servia para designar determinados indivíduos itinerantes que ganhavam a vida atuando e divertindo um público. Por conta disso, os “jograis cumprem importante papel no desenvolvimento da poesia épica medieval, na medida em que eles divulgam oralmente os poemas ou cantares” (GONZÁLEZ, 2010, p. 94). De igual modo, após a transformação das

epopeias em *romances*, foram inicialmente os jograis quem asseguraram sua popularidade e manutenção.

É importante lembrar que, na sociedade medieval castelhana, pessoas como os jograis, cujas memórias guardavam uma gama enorme de detalhes sobre os acontecimentos ou sua história, eram essenciais. A razão disso é que, segundo Geremek (apud LE GOFF, 1989, p. 225), eram estas figuras que garantiam a sobrevivência ou o esquecimento de eventos importantes àquele contexto.

Além disso, sendo uma poesia predominantemente popular (no sentido de ser transformada e difundida pelo povo), a aceitação dos *romances* nos círculos letrados se deu por sua associação à música e ao canto, este proveniente das baladas, e essa mudança produziu uma radical diferença no gênero: ele passou a ser propagado e reelaborado por poetas conhecidos, chegando a ser cantado e entoado nas cortes dos Reis Católicos, o que originou um novo entusiasmo na produção dos poemas.

Sobre a publicação e preservação do gênero, Julio Rodríguez Puértolas (1992, p. 12) afirma que o “*gran éxito del Romancero coincide con la invención y propagación de la imprenta. Y así, durante la primera mitad del siglo XVI se produce el extraordinario fenómeno de la aparición e inundación de pliegos sueltos en el mercado literario*”.

Na visão de Díaz Roig (2007, idem, p. 10), o fator mais importante na manutenção dos romances foi o fato de que a ideologia da época assegurou sua conservação por meio da mentalidade humanista, que “*nostálgica de la edad de oro en la cual el hombre no estaba corrompido por la civilización, tomó la literatura popular como ejemplo de las formas más naturales y espontáneas de la humanidad*”. Ou seja, ademais do surgimento da imprensa, a própria mentalidade ideológica do Renascimento teria auxiliado na preservação do gênero.

2.3 Os romances como documentos e monumentos

A noção de Idade Média aparece aproximadamente no século XV com o humanista Flavio Biondo, o qual utiliza o termo para tratar de um tempo localizado entre a Antiguidade Clássica e sua contemporaneidade, isto é, o início do período conhecido como Humanismo (VALDEÓN BARUQUE, 2002, p. 311).

No entanto, ele adquire sentidos pejorativos a partir do Iluminismo, que acreditava que o medievo “*había sido una etapa caracterizada ante todo por la barbarie, el oscurantismo y la superstición, pero también por el predominio de rasgos tan negativos como el inmovilismo, la*

parálisis y la irracionalidad” (idem, p. 314). A acepção de Idade Média construída por este movimento ressoou até a contemporaneidade e não é difícil ouvi-la de alguém.

Indo na contramão do Iluminismo, no Romantismo a ideia de Idade Média passou novamente por uma reconstrução. Ao contrário daquele, os românticos exaltavam o período como sendo o momento propício ao retorno do homem, que deveria voltar a apresentar determinadas características e posturas (PEDRERO-SÁNCHEZ, 2000, p. 20).

Dessa forma, passada a influência iluminista, foi com os românticos que o medievo passou a ser retomado em estudos ou especulações, as quais levavam em conta o nacionalismo (conceito que surge somente no século supracitado), a liberdade criadora e o individualismo do homem (ibidem), entre outros aspectos. Essa perspectiva, apesar de mais incluyente, acabou por mitificá-lo.

Dados esses exemplos, pode-se concluir que os significados do espaço de tempo ao qual chamamos Idade Média foram social e temporalmente construídos, e que é necessário desprender-se de qualquer conotação pejorativa ou inflamada. Por isso, deve-se tentar compreender, com um olhar um pouco mais realista e histórico, a constituição dessa fase.

A Idade Média, como afirma Le Goff (2005), se iniciou a partir das ruínas do mundo romano e vai manter algumas de suas principais preocupações, e alguns dos seus mais fundamentais problemas. Além disso, outra das heranças medievais proveio das invasões germânicas. Estas duas culturas apresentavam elementos deveras divergentes, como a religião (por um lado, tinha-se o cristianismo e, por outro, o paganismo) e ambas ajudaram a perfilar a realidade medieval.

Além disso, as estruturas sociais tornaram-se bastante complexas já que os povos europeus do centro e da região norte haviam invadido e deixado boa parte dos territórios romanos em situação difícil. Por sua vez, este próprio Império, em tal momento, se encontrava em grande crise, uma vez que desde “século 3º o mundo romano distanciava-se de si mesmo, e a unidade cedia passo diante da progressiva fragmentação” (idem, p. 34).

Essas são algumas das heranças percebidas na Península Ibérica. No entanto, muitas das configurações que transformaram a Europa não chegaram até o extremo do continente. Por exemplo, os carolíngios, que tiveram sua parcela de importância na configuração do período e que buscaram a unidade na Europa central por meio da religião não chegaram a dominar a região. Sua importância para a Península diz respeito principalmente ao ocorrido que deu origem à Marca Hispânica por volta do século VIII, que estabeleceu limite aos avanços dos muçulmanos no noroeste Ibérico, assegurando o território ao Império Carolíngio.

Então, apesar de coincidir muitas vezes com o cenário europeu, dentro da Península Ibérica a situação política e social era bastante particular. Isso porque, além das diferenças já mencionadas, a própria estrutura geográfica influenciava o modo como o povo peninsular se articulava com o mundo.

Segundo Carlos Fuentes (2001), por acreditar-se, naquela época, que a Espanha constituía o fim do mundo, tudo o que se podia fazer era viajar até ali e fazer o caminho de regresso. Foi esse movimento que gerou, para ele, as duas culturas mais proeminentes na Península: a cultura agrária e a cultura mediterrânea.

A cultura agrária e pastoril se originou dos povos ibéricos (quando ibero provém de Ebro e iber = rio) que “chegaram à península mais de dois mil anos antes de Cristo e a partir do sul” (idem, p. 34). Estes se encontraram, por volta do ano 900 a. C., com os celtas que chegavam pelo norte e formaram o que Fuentes (2001) chama de cultura celtibérica. Por sua vez, a cultura mediterrânea foi engendrada pelos fenícios que, cerca de mil anos antes de Cristo, aportaram com seus barcos mercadores, os quais deram início à tradição mercadora e viajante na Península.

Essa conjunção dupla contribuiu para a formação de um homem duro e tenaz que vê na defesa a melhor arma e que se mantém individualizado, ora no campo, ora no mar, e afastado do restante da Europa. “Isso, por sua vez, gerou uma tradição. Os espanhóis descobriram que a sua força era a defesa; daí em diante se recusaram a oferecer uma linha frontal visível ao invasor e, em vez disso, inventaram a guerrilha” (idem, p. 36). Sendo a guerrilha a definição de uma guerra pequena, isto é, concentrada em determinados aspectos menores de um panorama amplo, compreende-se que os povos ibéricos não costumavam apresentar unidade militar, mas eram leais à própria terra. Os romanos aproveitaram-se dessa característica ao derrotar os povos que ali viviam, mas não contavam que sua vitória inauguraria o sentido de honra ibérica nos povos peninsulares, honra essa que tinha “raízes na fidelidade à terra e ao chefe” (ibidem).

Dos romanos, o povo ibérico também herdou, além de mais uma dose de individualismo, o estoicismo, que seria elemento fundamental na figura do fidalgo resignado e sábio.

Roma esteve na Península por muito tempo (por volta de sete séculos), mas, apesar disso, a ocupação terminou aproximadamente no século V, uma vez que as forças romanas não conseguiram conter os invasores que vinham da Gália e da Germânia:

Os bárbaros sitiaram e logo saquearam as cidades hispano-romanas, voltando-se, em seguida, uns contra os outros. Os alanos foram derrotados pelos suevos, que então atacaram os vândalos e derrotaram-nos com a ajuda de outra onda invasora, a dos godos, o que levou ao enfrentamento entre godos e suevos. O assunto se complicou quando os romanos enviaram suas legiões para recuperar a Espanha. Os godos

contemporizam com Roma, até o momento em que o último imperador romano, Rômulo Augusto, fugiu da cena, e os visigodos se converteram nos senhores da Espanha. (FUENTES, 2001, p. 44)

A partir de então, a Península foi ocupada pelo Reino dos Visigodos que lutaram para se manter no poder. Ainda que com problemas, os visigodos conseguiram liderar por várias décadas e atingiram o ápice quando Recáredo se converteu ao catolicismo em 589 (consequentemente todos os Godos também se converteram) e concluiu a unificação territorial que seu pai, Leovigildo, tanto desejava e se empenhara em conseguir.

O restante do reinado dos visigodos, que durou pouco mais de cem anos, teve dezesseis reis e desde a conversão de Recáredo a coroa passou a delegar diversas de suas obrigações políticas às mãos da Igreja, o que criou “outra das grandes tradições da Espanha e do mundo hispânico: a permanente interferência da Igreja Católica nos assuntos políticos” (idem, p. 45).

Assim, a Igreja passava a oferecer suas bases ideológicas e intelectuais à monarquia enquanto “o rei tornava-se o defensor da verdadeira fé” (RUCQUOI, 1995, p.43), o que teve como consequência imediata as perseguições aos judeus que na Península se encontravam.

Anos mais tarde, foi a vez do domínio islâmico aportar nas terras castelhanas e, por conta do poderio tênue pelas constantes disputas realizadas em nome da sucessão que ocorriam entre os visigodos, os muçulmanos acabam se assentando e tomando para si grande parte do território em um espaço bastante curto de tempo. É por isso que por volta de 756 (pouco mais de quarenta anos depois de aportarem) a Península se torna oficialmente uma unidade islâmica própria, independente do norte da África.

A história dos muçulmanos em território ibérico é complexa e longa. Desde que chegaram à Península, aproximadamente no ano 711, os muçulmanos mantiveram poder e domínio por vários séculos até que seu último reduto, Granada, cai em 1492. A herança árabe é vista em todos os âmbitos da vida hispânica, desde a língua (diz-se que pelo menos um quarto das palavras da língua castelhana provem daí) até a arquitetura (vê-se a Alhambra, magnífico símbolo islâmico) passando pelo profundo desenvolvimento da astronomia, matemática e medicina.

Os muçulmanos também estiveram envolvidos diretamente em um dos acontecimentos mais importantes ocorridos dentre os séculos da Idade Média, a Reconquista, que, resumidamente, foi o “fenômeno militar-colonizador empreendido pelos cristãos ibéricos, auxiliados sobretudo por franceses, alemães e ingleses, para recuperação das terras peninsulares ocupadas pelos muçulmanos em 711” (FRANCO JUNIOR, 2001, p. 257).

Alguns teóricos especularam que este processo teria se iniciado com a Batalha do Guadalete no mesmo ano em que os primeiros muçulmanos adentram a Península. Por outro lado, outros estudiosos defenderam que foi a soma dos acontecimentos de diversas décadas que resultaram na busca pelo domínio cristão.

Sem ter uma data afixada, a Reconquista levantou diversas questões que dividiram a Península em duas grandes frentes: a cristã e a islâmica. As fronteiras entres estes dois grandes grupos eram bastante flexíveis, “eminentemente móveis, fronteira mais permeável que intransponível” (RUCQUOI, 1995, p. 273) a tal ponto que, muitas vezes, os cristãos viveram sob o jugo muçulmano ou vice e versa. Além disso, com o passar dos séculos apareceriam diversas manifestações sociais que provariam o quanto as relações entre ambos os povos eram estreitas (como a dos moçárabes, que eram os cristãos que viviam sob domínio dos árabes).

Para Rucquoi (1995, p. 275), a questão das fronteiras levantadas na Reconquista por muçulmanos e cristãos desempenhou “um papel complexo e fundamental na construção do espaço nacional” castelhano que por muito tempo habitou o seu imaginário. Muitas das representações heroicas construídas durante essa divisão irão ilustrar, metaforicamente, essa problemática, uma vez que a “Espanha cristã haveria de definir-se na luta contra o invasor islâmico” (FUENTES, 2001, p. 57). Esse é o caso, por exemplo, do personagem Cid.

No geral pode-se dizer que o processo conhecido como Reconquista foi um movimento militar, uma missão tanto ideológica quanto política que perfilou os anos finais da Idade Média hispânica de modo que ambos, movimento e período, são quase indissolúveis.

Recordada principalmente como a luta contra o infiel, como as Cruzadas, e se convertendo posteriormente em guerra santa, a Reconquista também foi um mito de unificação territorial e de legitimação do poderio real (Rucquoi, 1995) que combinou as forças dos cristãos do Norte que participaram de um mesmo “<<projecto>> militar, religioso e econômico, projecto <<existencial>> que se tornou <<essencial>>” (idem, p. 216).

A reconquista, mito e realidade, fundou assim ao mesmo tempo um conceito de poder e uma prática deste, uma hierarquização da sociedade em função de critérios militares, a organização de um espaço que não era fechado, e uma visão específica das relações entre o cristão e o seu Criador, que colocava a Igreja numa situação de sujeição ao poder civil. (ibidem)

Apesar de a força impulsionadora da Reconquista estar realmente no aspecto religioso (o mundo islâmico também admitia, “inclusive exaltava o conceito de *jihad*, guerra santa” (FUENTES, 2001, p. 60) e a partir daí conseguir a maioria de seus partidários, ela não contava

somente com esse aspecto. Uma das características principais do processo foi o de organizar a sociedade ibérica conforme as práticas militares.

A configuração dessa “sociedade organizada para a guerra” (RUCQUOI, 1995, p. 216) foi de tanta importância que se torna o “facto dominante que estrutura a sociedade e sua economia na Península Ibérica medieval” (idem, p. 217), de tal modo que alguns estudiosos chegam a falar da guerra enquanto indústria, isto é, como atividade econômica.

Por conta dessa atividade bélica tão ativa, a sociedade da Península intercalou momentos de trégua e confronto ao mesmo tempo em que lidou com a inquietação anterior às batalhas. A consequência desta iminência de guerra abriu espaço para uma forte mobilidade social já que um comerciante podia vir a ser um militar e vice e versa, mesmo considerando-se os riscos envolvidos.

Desse modo, a sociedade ibérica se diferenciava bastante da sociedade francesa, tripartida, que era dividida entre monges, cavaleiros e camponeses e que dificilmente possibilitava a ascensão social (LE GOFF, 1989). Diferentemente, o “processo de reconquista territorial dá ali início a uma sociedade aberta” (RUCQUOI, 1995, p. 290) em que, apesar das dificuldades, podia-se ascender à nobreza, que, mais que uma ordem aristocrática, se torna uma categoria moral a ser alcançada.

A divisão dos homens da Península é melhor compreendida quando pensamos em dois grupos: o dos que combatiam e o dos que contribuía para a guerra indiretamente, pagando impostos e ajudando a bancar os gastos. Além disso, como as pessoas que contribuía indiretamente eram mais numerosas, aparece outra divisão, a dos que moram na cidade e a dos que moram nos campos, sendo que os primeiros eram os maiores contribuintes.

O homem ideal que emergia dessa configuração era o cruzado, o cristão perfeito que luta e vence, e que coloca as virtudes e a honra acima de todas as outras coisas. Moralmente normativo, fiel e respeitável (pelo menos na aparência), o homem ibérico passava a vida entre esperar pelo combate, articulá-lo e lutar, sem jamais esquecer as suas obrigações para com a Igreja.

Sabe-se ainda que o homem medieval ordinário era majoritariamente analfabeto e se valia inteiramente da sua memória, sendo que “o grande veículo de comunicação é a palavra. Isso pressupõe que a palavra seja bem conservada. O homem medieval é um homem de memória, de boa memória. Exerce-a naturalmente ou por formação especial” (idem, p. 27). É por esse motivo que, retomando nosso *corpus*, a maioria dos *romances viejos* que chegam até nós não pode ser temporalmente localizada.

Vale recordar que a memória, aspecto intrínseco ao *Romancero*, é um elemento subjetivo, dinâmico e tem fundo comprovadamente social. Como já se mencionou anteriormente, os jograis e suas boas memórias (fruto da profissão) foram essenciais na manutenção do gênero por preservarem a “experiência histórica acumulada” (PADRÓS, 2013, p. 80) durante os séculos. Além disso, a memória “constitui um elo indiscutível entre o presente e aquele passado” (idem, p. 81) e, portanto, é natural que o homem medieval lhe dê tanta importância.

Sendo assim, a sociedade castelhana da época era extremamente complexa pois lidava com as pressões da guerra, tratava de temas ideológicos e religiosos, e tentava se manter geográfica e monarquicamente. O resultado dessa configuração pode ser observado na figura do homem ideal abordada acima e amparada na representação dos heróis, como poderá ser visto a seguir.

Ao tratar da estreita relação existente entre os eventos históricos e os poemas do *Romancero Viejo*, se recorda o possível parente mais próximo dos *romances*, a épica, e então se pode entender o motivo pelo qual o gênero assumiu traços históricos de tamanha importância, visto que, em Castela, este gênero “*se dedicó al pueblo y él le dio nueva vida (...), siempre siendo próximo reflejo de la vida nacional*” (ROMANCERO, 1936, p. 9).

Então, o fator distintivo da epopeia castelhana foi sua utilização de fatos e personagens históricos (e bastante próximos do momento da escritura do poema) majoritariamente nacionais. Essa peculiaridade, transmitida posteriormente aos *romances*, tornou-se uma tradição e um dos pilares desta poesia, que deve muito de sua característica à ideia de pátria (que estava intimamente conectada à terra) e à trajetória política e ideológica do povo castelhano.

Nesse sentido, Ambrozio (1983, p. 30) afirmou que “Romance e Espanha se identificam a ponto de esta ser considerada o país do Romancero”, ainda que o gênero seja comum a vários lugares (considerando as devidas especificidades). A autora ainda diz que, “sendo o tradicionalismo a sua principal característica, o romanceiro espanhol guardou não só os feitos gloriosos dos heróis hispânicos como também de heróis estrangeiros, servindo, portanto, de maneira valiosa na reconstituição da História de alguns países” (idem, p. 32).

Sobre esse aspecto, Soler Bistué (2013, p. 278) afirmou que os *romances* são, além “*de una obra de arte inmortal, un documento histórico imperecedero, o, mejor dicho, un documento histórico que aparece en forma artística. El romance es historia que llega a ser arte,*

estremecimiento histórico hecho beldad”. Estas características são salientadas principalmente pelos estruturalistas que estudaram o gênero.

Por isso, o *Romancero* é entendido como uma das representações que conhecemos da Idade Média castelhana já que constitui um testemunho da época, conservando uma reprodução do contexto medieval daquela sociedade em forma artística. Nesse sentido, o gênero é essencial pois “é história em forma poética. É apelo dito com ritmo. É passado fazendo-se presente pela repetição. É, como no caso dos romances da Guerra Espanhola, o presente repetindo o passado” (AMBROZIO, 1983, p. 33).

Um bom exemplo disto são os poemas do ciclo histórico do Cid. Esta figura foi retomada muitas vezes de modo a narrar suas aventuras, suas relações e os personagens que com mais frequência interagem com o herói. É justamente o que defende Díaz Roig (2007, p. 26), cuja visão salientou que o fator histórico dos *romances* se deve principalmente ao próprio contexto histórico e cultural da Espanha, que fornecia material criativo para as aventuras descritas nos poemas, uma vez que, “*en la época de florecimiento del Romancero existía un cúmulo de acontecimientos dignos de ser cantados (Reconquista, luchas internas por el poder, etc.) que a su vez conservaban en la memoria acontecimientos pasados también dignos de ser cantados*”.

É nesse sentido que Deyermond (1978, p. 223) vai afirmar que, além de tudo, os poemas do *Romancero* são capazes de suscitar eventos históricos, já que servem como documentos vivos, “*pues algunos romances surgieron al parecer de algún suceso histórico inmediato, en especial cuando el evento suscitaba las pasiones políticas*”. Isto é, seu caráter documental está em surgir logo após os eventos ocorridos e registrá-los com certa agilidade.

É importante lembrar que a dimensão que separava os textos históricos dos literários diminuiu com o advento da corrente historiográfica conhecida como Nova História, que tem em Jacques Le Goff um dos maiores representantes. A Nova História parte do princípio de que os pesquisadores estariam ignorando grande parte dos acontecimentos, o que não lhes permitia compreender a história por um panorama maior:

Toda forma de história nova – que se manifesta como tal – que se abriga sob o estandarte de uma etiqueta aparentemente parcial ou setorial, quer se trate da história sociológica de Paul Veyne ou da história psicanalítica de Alain Besançon, é na verdade uma tentativa de história total (LE GOFF apud BARROS, 2013, p. 145).

O aporte da Nova História diz respeito, então, à expansão de temas estudados por seus historiadores, anteriormente limitados devido ao conceito de documento. Carlan (2008), trabalhando as novas configurações do século XX no campo da historiografia, afirmou que a história passa, nesse período, a tratar de temas mais cotidianos e que estavam à margem antes

desta revolução ideológica, e que tal transformação só foi possível porque a noção de documento foi modificada e ampliada. Com essa nova noção, ficam menos rígidas as fronteiras entre um campo do saber e outro, e isso altera as ideias de documento e do próprio objeto de estudo da área, o que embasa o que se tem dito sobre o *Romancero*.

Ao tratar de documento o historiador refere-se, baseado na Nova História, às informações registradas e/ou arquivadas em determinado espaço/tempo. Observamos em Le Goff (2012) que o “documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (idem, p. 519). O autor ainda acrescenta que

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio (LE GOFF, 2012, p. 521-522)

Então, entende-se documento como um produto originário a partir das relações entre a História, a sociedade e a época (tal como o é a literatura). Ademais, conforme ele é mantido e estudado em outros tempos, sua importância continua a se firmar e o documento se transforma em um testemunho que perdura pelos séculos.

Além disso, a Nova História, ao considerar os documentos como produtos sociais, questiona a ideia de verdade da perspectiva histórica uma vez que os textos são construções que partem de uma necessidade ideológica e, portanto, não podem ser vistos como neutros.

Barros (2013, p. 150) acrescentou que o “novo destaque interdisciplinar é também trazido pela Linguística, bem como pelas disciplinas ligadas à Crítica Literária, de modo geral, em permanente diálogo com a Literatura, um dos objetos privilegiados pela curiosidade historiográfica de Jacques Le Goff”. Nesse sentido, a antiga concepção que separava o texto literário do texto histórico foi substituída pela ideia de que a “história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária” (DUBY *apud* LE GOFF, 2012, p. 40), por seu “comportamento narrativo” (JANET *apud* LE GOFF, 2012, p. 425) próprio.

Os *romances* seriam, então, um tipo de arte que se firma no decorrer do tempo, mas que pode ser lida, também, como um documento historiográfico que preserva traços históricos, sociais, culturais e ideológicos da sociedade castelhana medieval. Isso é possível considerando que nos textos do *Romancero* pode-se contemplar rastros da História (RICOEUR, 2012) e pistas sobre a trajetória deste povo, isto é, sinais do imaginário medieval castelhano.

Entretanto, a simples identificação dos *romances* como documentos não é inteiramente suficiente, pois somente “a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF, 2012, p. 520).

Os monumentos, entendidos além do significado comum, também são sinais do passado, configurando-se como sinais elaborados e que possuem muitas vezes aparência de texto literário. Os *romances* passariam, então, ao nível de “monumentos linguísticos” (idem) por possuírem a elevação estrutural e moral que faltavam aos documentos comuns que atendiam apenas “às necessidades da intercomunicação corrente” (ibidem, p. 519).

A noção de monumento ampara ainda mais o *Romancero* quando se pensa que, nestes poemas, “é possível apreender valores, costumes e tradições da Espanha, no contexto em que foram escritos” (PRADO, 2016, p. 7). Ou seja, os *romances* evocam o passado e se tornam símbolos do que representou o contexto sociopolítico castelhano, ilustrando passagens importantes, como o processo conhecido como Reconquista e até mesmo a formação da nacionalidade do povo.

Sendo assim, os *romances* integrariam o que Halbwachs (2013) chamou de memória coletiva já que pertencem a diversos indivíduos que constroem coletivamente os seus significados. O lembrar é, então, construído em grupo e cada “memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva” (HALBWACHS, 2013, p. 30).

Isto quer dizer que ainda que apenas uma pessoa tenha vivenciado certos acontecimentos, estes acontecimentos podem ser evocados por terceiros já que para “confirmar ou recordar uma lembrança, não são necessários testemunhos no sentido literal da palavra, ou seja, indivíduos presentes sob uma forma material e sensível” (idem, p. 31).

Por tudo, constata-se que os *romances*, como poesia popular e tradicional, oscilaram entre a necessidade de preservar um patrimônio humano e a indispensável vontade de se modificar de acordo com o contexto em que é apresentado (PRADO, 2016). Isto é, ao se desenvolver na Península Ibérica, o *Romancero* recriou e recontou poeticamente a história da Castela medieval em uma série de poemas curtos que foram adaptados conforme o imaginário das gerações ia se modificando.

Reitera-se, retomando a Menéndez Pidal (1972), que “*la poesía popular puede llegar a ser fuente histórica*” (p. 96) e que os *romances* são o exemplo mais latente disso. Sua construção e transformação acompanha o nascimento da ideia de nação castelhana, representada pelos valores e tradições presentes, anteriormente, nos *cantares de gesta*.

3. A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS: HERÓI E MITO

3.1 A construção do personagem

A figura do herói aparece em um grande número de obras e ganha uma dimensão bastante importante por estar presente no imaginário de muitos povos, sendo elemento que fascina e atrai. No gênero *romance*, particularmente, estes personagens adquirem ainda mais relevância já que sua construção os aproxima de mitos que representam determinado período histórico.

Sabe-se, inatamente, que um dos elementos que mais se destaca na literatura é o personagem. Enquanto o texto se esforça para introduzir o leitor em sua trama (e para isso utiliza uma série de estratégias e artimanhas diretas e indiretas), é o personagem aquele que mais facilmente seduz e encanta por sua possibilidade de colocar-lhes como protagonistas das ações descritas e vivenciadas.

Aparentemente, o encantamento principal dos personagens reside no fato de que estes representam pessoas, ainda que, muitas vezes, sua existência se dê apenas no âmbito linguístico (BRAIT, 1985). Assim, é por meio destes seres que o leitor se permite devanear e se identificar “com o protagonista cujo acabamento e, acima de tudo, o aspecto físico vai ignorar e cuja vida vivenciará como se ele próprio fosse o herói” (BAKHTIN, 1997, p. 50).

Ou seja, ao entrar em contato com os personagens o leitor “*contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar” (CANDIDO *et al*, 2014, p. 26-36), uma vez que as estruturas da realidade limitam determinadas vivências que são completamente possíveis na arte.

Além disso, muitas vezes recorda-se uma obra ou enredo unicamente por sua construção de personagens, de modo que quando

pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino, traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições do ambiente (idem, p. 53).

Entretanto, a representação desses personagens se apoia em determinadas regras intrínsecas à realidade ficcional construída e não deve ultrapassar seus limites. Se uma obra se propõe a explorar os níveis de magia de um universo, por exemplo, essa magia deve seguir princípios coesos ou há chance de seus episódios apresentarem saídas inverossímeis (conhecidas pela expressão latina *Deus ex machina*), e as mesmas leis se aplicam aos personagens presentes nela.

Tais regras, próprias de cada obra, estabelecem o que Aristóteles (1997, p. 23) chamou de verossimilhança:

Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é necessário sempre ater-se à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e verossímil, e que ocorra o mesmo na sucessão dos acontecimentos.

A verossimilhança mencionada acima surgiria da observação e do reconhecimento do que o autor se propõe a retratar. Isto é, o conceito de verossímil remete muito mais à harmonia e à coesão de uma obra do que à simples imitação (advinda da má interpretação da noção de *mimesis*) do mundo exterior.

Nesse sentido, o elemento personagem, na posição de reprodução do ser humano, deve ser, antes de tudo, uma composição regida pelas normas internas de seu universo. Por isso, cada personagem deve ser visto como um “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece” (BRAIT, 1985, p. 31). Tal realidade é construída a partir de diversas alternativas que buscam intrinsecamente verdade, necessidade e possibilidade, sendo dever do escritor elaborar e trabalhar com as probabilidades do que existe.

Isso quer dizer também que o personagem pode ser manipulado da forma que o autor desejar. Quando se pensa em personagens que transpuseram suas obras (ou épocas) originais e foram desenvolvidos em outros textos, essa questão fica mais evidente. Tomando o herói castelhano Mio Cid como exemplo pode-se observar que entre a obra que lhe deu fama (*El Cantar de Mio Cid*) e as demais obras em que aparece há uma enorme diferença, como será observado nos *romances*.

É nesse sentido que Philippe Hamon (1972, p. 95) vai pensar os personagens, voltando-se, porém, para a sua concepção semiológica e passa a entendê-los como signos linguísticos. Nessa perspectiva, encontram-se, entre outros, os personagens referenciais, que remetem a sentidos plenos e fixos, outrora imobilizados por uma cultura e identificados pelo teórico como “*personnages historiques (Napoléon III dans les Rougon-Macquart, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'Amour, la Haine,..) ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...)*” (idem).

A perspectiva proposta por Hamon (1972) é interessante pelo fato de trabalhar com a noção de personagens construídos social e historicamente, e que foram transpostos da realidade à ficção por sua relevância no seio de determinada cultura. Ao contrário das diversas teorias existentes sobre personagem, esta se ampara na união entre História e Literatura.

A relação entre acontecimentos históricos e texto literário desde há muito tempo tem rendido diversos frutos, muitos dos quais se tornaram leituras clássicas e obrigatórias ao conhecimento do desenvolvimento humano.

De fato, voltando ao mundo antigo, encontram-se Heródoto e Tucídides, historiadores gregos que faziam uso da retórica e da estética literária para compor seus textos – predominantemente históricos. “Tucídides, por exemplo, recheou de discursos fictícios sua história da guerra do Peloponeso, (...). Ele deu a palavra a seus atores a fim de que eles exprimissem análises sobre suas próprias ações” (DEL PRIORI, 2009, p. 7). Os personagens, então, serviram de intérpretes para eles mesmos ou para acontecimentos, recuperando e ilustrando eventos e ideologias significativas em suas respectivas épocas.

Séculos mais tarde, vê-se que a História se apropria novamente da Literatura (e vice-versa) ao compor as epopeias medievais, que consistiam na narração das façanhas de um herói. Os cantares de gesta e as adoradas narrativas cavaleirescas da Idade Média relacionaram personagens históricos, descrevendo e conservando sua existência e importância em obras que, hoje, representam alegorias nacionais.

3.2 O Mito do Herói

Uma vez que grande parte dos relatos apresenta uma narração heroica, o herói passa a ter suma importância e assume proporções cada vez maiores na Literatura e também na História. Isto é, “*el héroe es algo tan inherente al propio devenir de la narración que ésta, se puede decir, está fundamentada en la historia de las vicisitudes del héroe*” (GARCÍA PEINADO, 1998, p. 72).

Desde a madrugada literária de Homero vê-se o desenvolvimento de um gênero literário que coloca no centro de suas ações o herói. De fato, o termo que dá origem à épica é *epos* que se traduz do grego como *palavra, fato glorioso* ou como *narrativa* e, hoje, o conceito denomina a literatura versificada e narrada em terceira pessoa cujo conteúdo aborda a história de um herói ou de uma nação.

Entretanto, muito além de se limitar aos domínios literários, a épica se tornou um gênero cuja influência permeou a realidade de muitas gerações por ser um dos primeiros recursos criados para contar os grandes feitos das nações e exaltar seus heróis. A primeira epopeia de que se tem conhecimento é a *Iliada*, escrita por volta do século 8 a.C. e de autoria atribuída ao supracitado Homero. Na obra, são narrados parcialmente os acontecimentos que se sucederam

na guerra de Tróia desde a o rapto de Helena até a morte do herói troiano Heitor. Outra epopeia atribuída a Homero é a *Odisseia*, que reproduz as aventuras de Odisseu, seu personagem central.

Os personagens destas obras, apesar de não haver registros que os comprovem também como homens históricos, representam heróis que ilustraram todo um contexto sociocultural e um imaginário ideológico-religioso. Isso acontece pelo fato de o conceito de herói estar intrinsecamente conectado à concepção de mundo e de homem, sendo, portanto, extremamente dinâmico ao se adequar aos mais diferentes contextos. Desta forma, “*suscribir esta interpretación también conduce a interpretar al héroe en momentos históricos condicionados por el cambio de la concepción del hombre, por cuanto las fuerzas que representan el bien o el mal se metamorfosean coincidiendo con la visión del mundo*” (VILLEGAS, 1978, p. 65).

Isto pode ser observado, por exemplo, nas construções heroicas concebidas na Idade Média ou na Idade Moderna após o Renascimento. Grosso modo, enquanto a primeira vai compor um herói a partir da figura de um cavaleiro que está ligado à religião e aos valores e princípios difundidos pelo sistema governamental monárquico, a segunda apresentará a sistematização de um herói cansado e pessimista, adequado à realidade que se transforma.

Além disso, já nas primeiras obras de Homero percebe-se que os heróis são “*hombres de un valor y merito superiores, favoritos particulares de los dioses*” (GARCÍA PEINADO, 1998, p. 72) e essas características se mantêm por muito tempo (até a crise que se instaura no Renascimento). Dessa forma, apesar de serem seres humanos, ou respaldando-se neles, os heróis têm lugar diferente dentro das obras pela sua superioridade e por sua proximidade com o divino, e esse é um dos aspectos mais importantes desse elemento.

Após as configurações iniciadas por Homero, foram desenvolvidos os heróis medievais cuja compreensão só pode ser completa quando observamos a conjuntura cristã instaurada pelo Império Romano, que alterou as bases divinas que serviam de alicerces para a grandeza do herói homérico.

Os heróis medievais estavam muito mais próximos da realidade de seus conterrâneos (e distantes do divino) por serem representados por cavaleiros que eram personagens cotidianos daquela sociedade. Talvez seja justamente por isso que estes exerceram muito mais influência sobre o povo e sobre os séculos subsequentes uma vez que a maioria dos heróis dessa época foi elaborada a partir de guerreiros históricos pertencentes às diversas ordens de cavaleiros, de posição social alta e cujo renome girava entre a população na sociedade.

Então, se em Homero o que tornava os heróis superiores era seu sangue divino, o que os valorizava na Idade Média tinha um caráter mais “mundano”: suas linhagens, posses e seus

valores morais. Desse modo, o que lhes permitia estar próximos da figura representativa do celestial na terra (o rei) era a posição social, bem como a forma como encarnavam os valores da época.

Especificamente em contexto ibérico, a figura do cavaleiro se torna importante por volta do século XII, que teria no cavaleiro sua maior esperança especialmente pelo processo de Reconquista, que idealizou um homem que estivesse disposto a defender com armas temas de interesse da Coroa e da Igreja.

Os cavaleiros ibéricos se agrupavam em diversas organizações. As Ordens de Cavalaria, como ficaram conhecidas estas entidades às quais pertenciam os cavaleiros, eram regidas internamente por leis e princípios, dentre os quais são elencados os âmbitos militares e sociais. Isto é, os armados cavaleiros estavam sujeitos às regras da sociedade e às religiosas.

Acredita-se que por volta do século XIII a cavalaria já havia se consolidado como um conjunto organizacional bem delimitado no corpo social europeu (DUBY, 1990), e, se inicialmente predominava a heterogeneidade entre os membros da ordem, que provinham das mais distintas posições sociais, aos poucos essa definição se modifica.

Isso ocorre já que, com o passar do tempo, o cavaleiro medieval passa a ser visto como um representante direto dos desígnios divinos, isto é, “o cavaleiro recebera de Deus a missão de combater” (idem, p. 46). Duby (1990, p. 83) estabelece que com as diversas transformações socioculturais ocorridas nesse período – “da noção de "nobreza", sustentada ao mesmo tempo pela imagem de uma antiguidade de raça e pela idéia de autoridade nativa e de poder” –, passasse “à noção de "cavalaria", estreitamente ligada à noção de serviço militar público” (idem).

Assim, o ideal de cavaleiro almejado por estas Ordens deveria ser, acima de tudo, o de um homem de origem nobre (é ilustrativo o fato de somente os armados cavaleiros montarem a cavalo, mostrando serem superiores ao restante do exército) e leal à Igreja e aos representantes da monarquia. Para completar sua figura, ele deveria, ainda, possuir determinadas qualidades bastante específicas, como a coragem, a generosidade, a sabedoria e a força, entre outras.

A visão heroica medieval só começa a mudar com as transformações provenientes da Renascença, que erigem um personagem que difere dos anteriores por sua crise com a religião e consigo. O herói renascentista busca sua identidade, busca conhecer-se e colocar-se diante do mundo, sem desejar outra medida para este. Ainda que o modelo da Renascença tenha recebido uma forte influência clássica, a representação deste herói subverteu os padrões heroicos que haviam sido construídos, firmando uma noção fragmentada e singular de indivíduo que utilizava, sobretudo, as estruturas da realidade como recurso construtivo.

A justificativa para essa fragmentação, segundo Canavaggio (1994), reside no fato de que a literatura do século XVI comportaria as preocupações de um mundo medieval e moderno, simultaneamente. Por isso, se encontrariam três direções distintas nas obras produzidas ou popularizadas nessa época: o caminho que leva de volta à literatura tradicional, o caminho que reflete sobre as civilizações urbanas e o terceiro caminho, que debate os problemas da sociedade e suas conjunturas.

Por isso a imagem do herói do século XVI foi sendo reconstruída, uma vez que as bases sociais e culturais também passaram por grande modificação. No geral, o contexto da Espanha naquela época era de profunda crise social, econômica e política: o reinado de Enrique IV de Castela havia terminado, deixando diversos territórios imersos em guerra civil, o povo vivia em condições sub-humanas, sem higiene e cuidados, além de que a peste devastava a população, entre tantos outros fatores.

Dessa forma, a literatura como reflexo pensante da realidade não comportava mais um herói cujos valores se baseassem na grandeza social ou na unidade estrutural e ideológica de um reino conquistador. O contexto sociopolítico castelhano exigia profundidade, crítica e posicionamento, o que não era possível sob o jugo de uma Idade Média predominantemente cristã.

A partir de então, o herói passou a representar e reproduzir as grandes crises modernas: dúvida, amor, morte, solidão e medo, entre tantas outras. Criar uma figura digna de admiração era mais difícil, já que os parâmetros de perfeição foram fracionados e cada pessoa se agarrou a um estilhaço. A complexidade desses tempos se reflete em um personagem individualista e bastante trágico, que almeja constelações, mas que tem extrema dificuldade de saber o que sente.

No entanto, além das características específicas dos heróis de diferentes épocas, alguns aspectos são aparentemente imutáveis na figura do herói, e muitos teóricos de Literatura e História empreenderam estudos que visassem identificar as razões disso. Além de tudo, por ter sido desenvolvido em quase todas as culturas e contextos históricos, a universalidade do herói sempre foi aspecto de curiosidade e de investigações extensas.

Campbell (1949), por exemplo, em seu livro *O herói de mil faces*, diz que o herói como o entendemos conseguiu superar as limitações e obstáculos pessoais, históricos e sociais, e alcançou formas humanas elevadas. “As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos” (idem, p. 13) e somente

após transcender a esfera humana comum é que os heróis podem falar “com eloquência (...) da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce” (ibidem).

O primeiro estágio da jornada do herói diz respeito à separação, ou partida. Nesse primeiro momento é comum que determinadas circunstâncias levem o herói a deixar sua zona de conforto e adentrar a aventura. No caso do Cid, cuja representação é analisada no próximo capítulo, essa fase corresponde ao seu desterro. O segundo estágio da jornada trata da recusa do chamado, na qual o herói renunciará à convocação e tentará viver como antes. Já o estágio de número três implica na ajuda do sobrenatural ou divino, que age como protetor ou benfeitor do herói. Por sua vez, no quarto estágio, acompanhamos o herói na passagem pelo primeiro limiar, isto é, quando ele se depara com as fronteiras de sua vida presente e as ultrapassa. O quinto e último estágio da primeira parte da Jornada do Herói é a passagem para o reino da noite. Aqui, o herói passa por uma espécie de autoaniquilação, já que atravessar o limiar do normal para o mágico exige renascimento.

A segunda parte da trajetória do herói é denominada “Iniciação”. O primeiro obstáculo dessa fase é o caminho de provas, que abre espaço para as provações e desafios a serem vencidos pelo personagem. Após ultrapassar todos os desafios, o herói se vê no encontro com a deusa, sendo que esta é sua última aventura. A seguir, temos duas etapas (chamados por Campbell de “A mulher como tentação” e “A sintonia com o pai”) que se relacionam diretamente com a teoria psicanalítica do Complexo de Édipo proposta por Freud. Finalmente, o personagem alcança a apoteose, estágio de divinização, e por fim precisa retornar a casa. Esse momento pode ser o mais difícil desde a perspectiva do personagem, já que o herói pode se recusar a voltar para a vida anterior depois de ter se transformado tanto. Porém, voltar à vida implica atravessar o limiar do retorno onde o mundo mortal e o imortal se fundem, e o herói precisa dar sentido e superar a todas essas mudanças. Como último (e talvez mais importante) desafio, ele deve aprender a transmitir seus conhecimentos e descobertas ao povo, colocando-se como mensageiro e tradutor dos mistérios. Essa é sua tarefa para a vida. Ele se torna, após dominar a qualidade de mediador entre os mundos, o mestre que pode ir e vir tendo total liberdade para viver, pois se livrou das amarras e das limitações que a vida lhe havia imposto. Ele, nesse momento, se torna o Herói.

Muitos pesquisadores fizeram esquemas semelhantes a esse, como Propp (2001), que acrescenta uma série de pormenores em sua análise da literatura infanto-juvenil, e Rank (2015), ainda que este último se atente mais para os estágios iniciatórios da jornada.

Em “*O Homem e seus símbolos*”, Jung (2016) também trata dos ciclos heroicos (ele destaca quatro: *Trickster, Hare, Red Horn e Twin*) e muitos pontos de sua teoria convergem com os estudos mencionados. Nesse sentido, o esquema de Campbell é bastante aceito por ser o que melhor resume a trajetória do herói, sem deixar de entrever outras possibilidades e problemáticas para ela.

Foi com o desenvolvimento da Psicanálise que outras noções de “jornadas” começaram a ser descritas e estudadas. O tratamento utilizado pelos profissionais da área inclui trabalhar sobre os sonhos e o inconsciente de seus pacientes, desvendando estruturas comuns do imaginário coletivo às nossas vidas (como a do Herói mencionada aqui).

Tendo isso em mente, a teoria do personagem pode contemplar um método que desvendava exatamente aquilo que era defendido pela Psicanálise: a sobrevivência de uma simbologia comum a culturas e povos e que permeou toda a nossa existência, representada por um conjunto de significados que fica aquém de nossa compreensão diária e imediata. Então, por “existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente” (JUNG, 2016, p 19).

Os símbolos dos quais fala Jung, em conjunto, formam o que se chama de mitos. A mitologia tem configuração complexa, predominantemente alegórica, mas sua base é a mesma do inconsciente: ambos se estruturam como uma linguagem (AZEVEDO, 2004). É nesse sentido que a Psicanálise encontra nos mitos uma base sólida para ilustrar sua ciência.

A Psicanálise pressupõe, assim, que a chave para compreender os mitos é a repetição. A própria estrutura do mito envolve gerações que têm contato, a partir dos antepassados, com certos símbolos e rituais arquetípicos que se propagam pelos séculos. Ao serem repetidos, os mitos ultrapassam a esfera local de uma comunidade, e acompanham as trajetórias dos homens em seu deslocamento. Os arquétipos, então, começam a ser identificados conscientemente por alguns estudiosos e geram reflexões em torno de uma estrutura específica, o que leva à percepção dos mitos tal como os conhecemos hoje.

Sendo a repetição uma das características principais na identificação de um mito, alguns estudiosos afirmam que essa recorrência implica um conteúdo implícito, pelo que se pode afirmar que a crítica do mito permite que o pesquisador chegue ao que seriam primórdios da raça humana. Além disso, se a reincidência for grande e apresentar questões ou traços que também são pertencentes ao homem contemporâneo, pode-se conceber a ideia de uma estrutura mítica, isto é, de um sistema de organização que articula os mitos em nossas vidas (VILLEGAS,

1978). Isso pode ser ilustrado, por exemplo, pela repetição das histórias do Cid durante os séculos, o que o insere no âmbito dos mitos.

Ruthven (2010), aponta que, dentre seus aspectos mais interessantes está o fato de que eles, muitas vezes, antecederam a história. Isso significa que vários acontecimentos ou situações documentadas em forma mítica podem servir à historiografia na medida em que lhe oferecem material confirmativo. Nesse sentido, assim “como um mito pode ser tornado histórico, a história também é passível de mitificação” (idem, p. 22) e, deste modo, “o historiador torna-se uma espécie de fazedor de mitos” (ibidem).

Freud (apud RUTHVEN, 2010), no entanto, vê os mitos como projeções das nossas percepções, um resultado que só pode ser encontrado no mecanismo inconsciente de nossas mentes. Jung (2000) acrescenta a isso que, sendo o inconsciente dividido entre coletivo e individual, é a fração das imagens coletivas que tem a capacidade de evocar tais projeções já que seu conteúdo é universal (arquetípico).

Aqui, se faz necessário que compreendamos o conceito, inicialmente psicanalítico, de arquétipo. Segundo Jung (2000, p. 17), o “conceito de "*archetypus*" só se aplica indiretamente às *représentations collectives*, na medida em que designar apenas aqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente”.

Assim, os arquétipos seriam uma tendência instintiva (JUNG, 2016), uma manifestação imediata que passa despercebida em muitas das vezes. “A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo” (idem, p. 83). Podemos observar exemplos de arquétipos na história castelhana quando vemos surgir o herói Cid. Mesmo sem refletir sobre o personagem podemos dizer que ele é uma figura exemplar, um espécime heroico em grande parte dos momentos de sua vida. Se o analisamos em sua estrutura mais profunda, no entanto, se reconhecerá a Jornada Mítica do Herói descrita por Campbell e vista anteriormente em todas as suas fases.

Além disso, os arquétipos exigem que o estudioso, em sua análise, busque em símbolos, imagens e particularidades linguísticas por características e traços específicos, já que não existe um modo de expressão próprio pelo qual eles podem manifestar-se. No caso, por exemplo, da obra literária ou do texto histórico, que se articulam por meio da linguagem, a função do pesquisador é buscar o ponto de apoio que lhe serviu como base.

Então, a Jornada do Herói tal como é entendida por Campbell diz respeito a um arquétipo que transcende gerações. Ainda não foi possível dizer o momento exato em que surgiu, o que levou os teóricos a localizarem-na em um tempo primordial (ELIADE, 2016) no

qual as coisas estavam em plena formação, mas estudiosos já comprovaram que a Jornada existia no século VIII a. C., como podemos comprovar com o estudo da *Ilíada*.

No entanto, com o passar do tempo, a Jornada do Herói se tornou mítica por recriar e reviver a figura heroica durante as épocas, alterando valores e elementos históricos, sociais e culturais, mas mantendo a grande estrutura arquetípica do homem que se eleva ao se pôr à prova, num grande símbolo de maturação.

É nesse sentido que muitos dos símbolos ou imagens mencionadas no esquema heroico descrito anteriormente constituíram rituais primitivos que tentaram auxiliar as civilizações passadas a “cruzarem difíceis limiares de transformação que requerem uma mudança dos padrões, não apenas da vida consciente, como da inconsciente” (CAMPBELL, 1949, p. 9). Isso fez com que passassem a ocupar um lugar de grande relevância em nossa sociedade.

Em resumo, os rituais compreendem formas de rompimento com uma situação ou mentalidade que devem ficar para trás, de modo que o indivíduo possa progredir em suas relações. Por sua vez, é a partir de tais símbolos e rituais que se elaboram os mitos, que funcionam como seus catalisadores, fornecendo metáforas e exemplificando as possibilidades de avanço do ser humano. Os símbolos são, desse modo, a linguagem dos mitos, o meio pelo qual se expressam (ELIADE, 2016).

Os mitos, dessa maneira, funcionam como mensageiros e pretendem comunicar as concepções de mundo inseridas em determinado contexto histórico. Assim, compreender a estrutura mítica de uma obra nos permite conhecer sua visão de mundo e, por conseguinte, também possibilita que vejamos as circunstâncias sócio-históricas da época em que foi produzida (VILLEGAS, 1978, p. 18).

Por isso, o mito do Herói se torna uma entidade coletiva, um elemento pertencente a todas as culturas e povos, e, por se tratar de um símbolo cultural, é por meio dele que se encontra e se firma a nossa identidade coletiva. Essa identidade coletiva é chamada por Jung (2013) de inconsciente coletivo e diz respeito a uma parte da psique que “retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade” (idem, p. 138). Isso acontece pelo fato de a matéria do inconsciente coletivo ser extremamente antiga, o que a torna muito familiar às gerações seguintes que as assimilam e compreendem sem auxílio direto da lógica.

É necessário lembrar que, ao assumir essa perspectiva historicista à literatura, é fundamental que se realizem análises que considerem o quadro histórico de sua produção (ou, no caso de não haver tais informações, que busquem reconstruir tal contexto).

No entanto, apesar da reincidência e de fazer parte de uma estrutura inerente às gerações humanas, o mito não é uma explicação que se propõe a satisfazer a curiosidade geral. Muito mais que isso, os mitos são narrativas que fazem reviver realidades primitivas de modo a atender às diversas necessidades do homem, seja em termos religiosos, morais ou sociais (ibidem). Nas civilizações antigas, ele desempenha também a função de ilustrar as crenças, preservando e resguardando rituais e práticas. Tudo isso é feito no intuito de reter determinadas atividades que auxiliam na orientação do ser humano.

O mito, portanto, é um ingrediente vital na civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (...). Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade (MALINOWSKI, 155 apud ELIADE, 2016, p. 23).

Então, o mito do Herói tem significado profundo por determinar uma jornada pertencente ao homem, pois apresenta comportamentos e situações como arquetípicas, ou seja, como recorrentes e comuns à maturação do ser humano, que são realizadas, na grande maioria das vezes, de modo inconsciente.

A Jornada Mítica do Herói se transforma no mais conhecido mito por ter um significado demasiado importante em nossa mente: ela apresenta um material formativo que ensina sobre a origem, sobre o Universo, sobre padrões sociais e morais. As etapas da trajetória do Herói refletem precisamente os momentos da vida humana, ainda que tomem formas particulares para cada um de nós, já que a “psique do indivíduo se desenvolve (tal como o mito do herói) a partir de um estágio primitivo infantil” particular (JUNG, 2016, p. 150).

Desse modo, Campbell (1949) identifica o grande Mito do Herói, em seus termos, como o monomito ao qual todas as sociedades estão sujeitas. Como arquétipo inconsciente e hereditário, o herói é a imagem do homem modelar que venceu seus obstáculos e protegeu e salvou toda sua comunidade. Ele é a força que tenta nos equilibrar e auxiliar em nosso (muitas vezes) árduo processo de amadurecimento, permitido que nos localizemos no mundo.

3.3 O Cid histórico e o Cid ficcional

O personagem Mio Cid é figura importante e relevante na história de Castela, uma vez que permanece sendo uma das grandes representações de heroicidade deste povo. Os poemas

do herói aqui analisados pertencem ao conjunto dos *romances* históricos, que, como dito anteriormente, são aqueles que tratam de temas nacionais.

A inspiração para a criação literária do personagem parte da existência de um cavaleiro histórico que viveu por volta do século XI. Seu nome era Rodrigo Díaz de Vivar, porém era mais conhecido por Cid campeador, alcunha que vinha do árabe “*sidi* = senhor e do latim *campi doctor* = dono do campo de batalha” (GONZÁLEZ, 2010, p. 102).

O Cid histórico, segundo se crê, pertencia a uma família da baixa nobreza que vivia ao norte do reino de Castela. Além disso, existem documentos que revelam a presença do avô paterno do herói, Laín Núñez, na corte do rei Fernando I por volta dos anos 1040-1060. Também se constata algo da atuação do pai do Cid, Diego Laínez, em batalhas contra os navarros e em prol da monarquia (SEVILLA-QUIÑONES DE LEÓN, 2002, p. 16)

Por outro lado, apesar de que pouco se sabe sobre o lado materno da genealogia de Rodrigo Díaz, “o fato de ter-lhe sido dado um nome que era comum na família da mãe, e não na do pai, talvez indique que a família materna era bem mais ilustre que a paterna” (FLECTCHER, 2002, p. 150).

Por conta da influência familiar, acredita-se que desde muito jovem o Cid já atuasse na corte do rei ao lado de um dos príncipes herdeiros, uma vez que, aparentemente, ele havia sido “colocado na casa do filho mais velho do rei Fernando, Sancho, o herdeiro do trono de Castela. Isso teria ocorrido quando Rodrigo tinha cerca de quatorze anos” (idem p. 151).

Quando, em 1065, o rei Fernando I cai doente após um cerco contra a cidade de Valência e renuncia ao trono, Sancho se torna o rei e com isso o status de Rodrigo deve ter se elevado radicalmente. “O autor da *Historia Roderici* nos conta que Sancho fez dele comandante de toda a sua milícia, (...) constituindo o núcleo do exército real” (ibidem, p. 157).

Ao lado e em nome de Sancho II, Rodrigo participou de diversas batalhas, inclusive daquela que ficou conhecida como a Guerra dos três Sanchos, de 1067, e foi construindo sua reputação como *campi doctor* e influente guerreiro. Ao final desse mesmo ano, porém, quando morre Sancha, a viúva de Fernando I, viu-se irromper a guerra civil que ocorreu em decorrência das divisões territoriais estabelecidas pelo rei a seus filhos, que ficaram insatisfeitos com as respectivas posses. Rodrigo luta em favor de Sancho (FERNÁNDEZ DELGADO, 2013, p. 154), porém, após diversas batalhas e tentativas de restaurar a paz, este último é assassinado e seu irmão, Alfonso, apodera-se de seu território.

Assim, da posição de destaque que obtinha sob o poder de Sancho, o personagem passa ao segundo plano sob o domínio do novo rei. No entanto, em 1079, como sinal de

reconhecimento, “o rei confiou ao Cid a cobrança dos impostos devidos pelo rei mouro de Sevilha” (GONZÁLEZ, 2010, p. 103).

É nesta ocasião que as hostes de Rodrigo são, como visto em algumas fontes, atacadas pelos mouros, que eram auxiliados pelas tropas de García Ordóñez (conde que posteriormente seria nomeado *alférez* de Alfonso VI). Porém, estes últimos perdem o embate e deixam Ordóñez sob custódia do Cid por três dias. É esse episódio que dá início às mais diversas especulações sobre a lealdade do herói.

Além disso, diz-se que em 1081 uma tropa de sarracenos vinda de Toledo invade e toma o castelo de Gormaz, o que parece ter deixado o Cid incomodado a ponto de empreender uma dura retaliação a esse reino. No entanto, esse ato de justiça decidida por si mesmo contrariou diversas pessoas na corte (aparentemente também o rei Alfonso) e deve ter contribuído para que uma atitude mais dura emergisse da parte do rei.

Enfim, por qualquer que tenha sido o motivo, em 1081 Rodrigo é desterrado pela primeira vez. Pela sua popularidade anteriormente conquistada alguns de seus vassalos decidem segui-lo e eles viajam em busca de trabalho, o que, por ser parte da aristocracia, correspondia a encontrar espaço para exercer o ofício de soldado. Assim, em Saragoça ele consegue asilo e serve ao rei al-Muqtadir por mais ou menos cinco anos.

Pelo que se sabe, al-Muqtadir tinha problemas de saúde quando empregou o Cid, tendo, por conta disso, dividido os seus territórios entre os dois filhos. Um deles, al-Mu'tamin, deve ter sido mais próximo de Rodrigo, uma vez que a *Historia Roderici* nos diz que “*este Mu'tamin apreciaba mucho a Rodrigo, y le puso en lugar destacado colocándole al frente de su reino y de todo su territorio, y tomándole en todo de consejero*” (FALQUE REY, 1983, p. 346).

Nesse intermeio, acontece uma das batalhas que mais trouxeram fama ao Cid. Em Almenar, as tropas do irmão de seu senhor, al-Hayib, se encontraram com as do conde de Barcelona para sitiar o castelo de mesmo nome. O Cid é, então, impelido a lutar contra eles e, por sorte ou sagacidade, sai mais uma vez vitorioso.

Por sua vez, Alfonso VI, que havia invadido e conquistado Toledo em 1080, começa a empreender sua jornada na obtenção de Saragoça. No entanto, ao saber que um novo e “imenso exército vindo da África do Norte, havia desembarcado no sul da Espanha” (FLETCHER, 2002, p. 192) – o exército dos almorávidas –, o rei reúne suas tropas e parte para enfrentá-los.

Nesse ponto, vê-se que Alfonso resolve perdoar o Cid em função de seu apoio contra a ameaça dos almorávidas. Na *Historia Roderici* vemos que, além de obter alguns castelos e territórios, Rodrigo ainda conseguiu “*el perdón y la concesión escrita en su reino y confirmada*

con el sello real, estipulando que todas las tierras o castillos que pudiese ganar a los sarracenos, en tierra de éstos, le pertenecerían enteramente y luego a sus hijos, a sus hijas y a toda su descendencia, por derecho hereditario” (FALQUE REY, 1983, p. 350).

Assim, sob comando do rei, o Cid parte em 1089 para o sudeste. “Rodrigo encontrou-se com al-Qadir e recebeu o tributo que este devia ao rei Alfonso. Ele permaneceu no principado de al-Qadir para pacificar o território, para isso estabelece-se em Requena” (FLETCHER, 2002, p. 207). Nesse ínterim, os muçulmanos voltam à Espanha sob comando de Yusuf, que aí já havia estado, e Alfonso ordena que as tropas de Rodrigo se encontrem com ele para que, juntos, pudessem fazê-los recuar. No entanto, por quaisquer que sejam os motivos, os exércitos não se reuniram e o Cid foi desterrado novamente.

Por conta disso, Rodrigo se dirige para a região do Levante, na qual já havia estado. Por sua proximidade geográfica com o conde de Barcelona, com quem tinha relações difíceis, ele procurou manter-se o mais afastado possível, mas ao que parece o próprio conde procurou um embate ao preparar uma armadilha e, no início do ano de 1090, eles se enfrentam. O Cid surpreendentemente sai vitorioso (ele fora cercado de ambos os lados em um terreno bastante irregular) e novamente Berenguer é tomado como prisioneiro.

Após o desenrolar desses eventos, Rodrigo ainda se envolve em outra querela com Alfonso. Percebendo a ameaça que o rei castelhano agora lhe significava, ele passa a procurar aliados e acaba atuando como diplomata entre Saragoça e Aragão. Alfonso aproveita sua ausência e empreende um cerco a Valência. Talvez imaginando uma forma de retaliação, Rodrigo invade e devasta a região da Rioja, que pertencia ao território de Castela, e então volta a tomar o poder em Saragoça.

Neste momento, Rodrigo inicia sua campanha em Valência e sitia a cidade a partir da metade de 1093. A cidade se rende após um acordo com Ibn Jahhaf, seu governante, em 1094. O Cid morre em 1099 e Valência só é dominada pelos cristãos em 1236 (GONZÁLEZ, 2010).

De todos esses acontecimentos, os estudiosos e teóricos tiraram diversas interpretações. Menéndez Pidal (1929), por exemplo, construiu uma grande mitologia ao redor do personagem, elevando-o ao status de herói nacional. Outros, no entanto, acreditam que sua figura deveria ser menos idealizada e mais humanizada, porque, como viu-se, muitas de suas ações foram bastante impulsivas e errantes (FUENTES, 2001, p. 61).

Como personagem literário, o Cid aparece em bom número de obras. Como se sabe, Rodrigo Díaz de Vivar, em determinado momento após todos os acontecimentos descritos acima, foi transposto para a obra que primeiro o imortalizou, *O Cantar de Mio Cid*, que é um

dos textos mais importantes das letras castelhanas e que foi responsável por apresentar às próximas gerações um dos heróis mais significativos para o imaginário dessa sociedade.

Alguns dos aspectos que povoam as descrições e ações do herói castelhano são semelhantes aos presentes na construção do personagem literário. De fato, o início da épica se dá com o desterro do cavaleiro pelo rei Alfonso VI. Acredita-se que algumas folhas no começo do códice se perderam e com elas o motivo do desterro do herói literário.

Em resumo, após o desterro, o Cid se despede de sua mulher Jimena em Burgos e segue viagem para fora de Castela, onde conquista muitas batalhas sobre mouros e derrota o conde de Barcelona. Diante das pilhagens conseguidas em suas aventuras, Mio Cid sempre selecionará uma parte delas em prol de seu rei, pois pretendia obter o perdão real.

A continuação, o Cid conquista a cidade de Valência, que estava em poder dos mouros. O rei Alfonso, então, liberta sua esposa e suas filhas, que vão de encontro ao herói. “O enriquecimento do Cid leva dois nobres leoneses, os infantes de Carrión, a pedirem ao rei a mão das filhas do Cid. O rei, ao mesmo tempo em que perdoa Rodrigo, transmite o pedido” (GONZÁLEZ, 2010, p. 105).

Depois da celebração do casamento, os infantes permanecem em Valência, onde se conhece sua covardia. Eles são ridicularizados, e por isso decidem vingar-se em suas esposas. Os infantes partem para Carrión com as filhas do herói, porém, no meio do caminho as machucam e as abandonam. Quando toma conhecimento disso, o Cid exige um julgamento que puna os nobres, o qual acontece em Toledo, onde ambos são despojados de seus bens e riquezas.

É importante mencionar que a construção do Cid na épica é repleta de idealização, visto que ele foi alçado, na obra, ao posto de um grande herói. Além disso, como se viu, é muito provável que alguns *romances* tenham se originado da recitação da epopeia, ou seja, muitos dos aspectos presentes nesta obra poderão ser encontrados em tais poemas.

O personagem Cid foi ainda retomado diversas vezes pelos mais diferentes tipos de textos. Por exemplo, pode-se mencionar os ensaios produzidos por Pedro Salinas, Dámaso Alonso e Gerardo Diego, na Geração de 27, o poema de Rafael Alberti, *Entre el clavel y la espada*, as biografias de María Teresa León, *Rodrigo Díaz de Vivar: El Cid Campeador*, de 1954, e *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* em 1960, entre tantos outros materiais, históricos e literários.

A história cidiana foi resgatada também na Guerra Civil Espanhola por Francisco Franco, que viu nesta figura um exemplo de herói castelhano e por meio da qual se utilizou para

legitimar os atos de seu governo. Depois desse episódio, o Cid passa a ser objeto de disputa já que diferentes linhas ideológicas tentaram tomá-lo como símbolo.

Os poemas selecionados para este estudo, e que têm o Cid como protagonista, vão recuperar alguns dos eventos acima mencionados, tais como o cotidiano, as relações sociais e os costumes da época do herói, estabelecendo relações entre o contexto histórico e o imaginário heroico criado em torno do personagem.

4. ANÁLISE DOS ROMANCES ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

Neste capítulo são analisados os *romances* selecionados² como *corpus* desta pesquisa. Buscou-se possibilitar uma compreensão geral das representações heroicas neles contidas, estabelecendo uma leitura histórica que dialogue com o universo literário e que contribua para a visão acerca da história de Castela, especialmente a dos séculos finais da Idade Média. Por isso, para o estudo, foram utilizados dois caminhos principais na avaliação da figura do herói contida em tais poemas: o que dialoga com as fontes históricas e o que é constituído a partir dos estudos literários e artísticos. Objetiva-se demonstrar como esses caminhos se entrecruzam e se amparam no que diz respeito à construção mítica de um dos heróis mais conhecidos do contexto delimitado: o Cid.

Os *romances* selecionados para a análise foram retirados da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes³, que conta com um acervo significativo de poemas. A escolha deste acervo deu-se pela dificuldade em encontrar antologias confiáveis que contivessem uma reunião mais completa de *romances* medievais, uma vez que há diversas versões dos poemas e ainda não se tem notícia de uma obra que tenha reunido todos os romances que comporiam o *Romancero viejo*. Ademais, há o fato de que as antologias publicadas até hoje circulam quase exclusivamente dentro de seu país de procedência e é difícil ter acesso a todas.

A Biblioteca Virtual possui, por conseguinte, uma coleção bastante reconhecida e que disponibiliza também os fac-símiles originais digitalizados para consulta. A versão dos poemas que se encontra nesse site foi retirada do livro *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII* (1877), que conta com a edição de Agustín Durán e foi publicada em 1945. Além disso, essa versão foi cotejada com as edições críticas feitas por Mercedes Díaz Roig (Madrid, Cátedra, 1995) y por M^a Cruz García de Enterría (Madrid, Castalia, 1987). Assim, foram levantados todos os poemas do *Romancero Viejo* disponíveis neste site e agrupados segundo determinados aspectos.

Ao realizar a seleção dos *romances* que compõem o *corpus* para análise consideraram-se diversos aspectos, como a temática e o personagem central. Por fim, optou-se pelos textos que se referem a uma mesma época e contam com heróis que de fato existiram. Para isso, cotejaram-se informações históricas aos acontecimentos dos poemas e chegou-se a um *corpus*

² Os *romances* escolhidos são integralmente reproduzidos no Anexo 1.

³ Os poemas podem ser encontrados no endereço <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/>

de quinze *romances*. Todos eles se voltam para o século XI, o que se reconhece a partir de seus personagens principais e nos eventos por eles narrados.

Além disso, percebeu-se que somente o grupo de poemas que remetia a eventos do século XI apresentava e desenvolvia a figura cidiana, fator que foi essencial na escolha deste conjunto em particular, uma vez que entendemos o Cid como um dos personagens mais significativos da Idade Média castelhana e um dos mais prolíficos no *Romancero Viejo*.

Foi realizada, ainda, uma segunda seleção, já que dentre os quinze poemas selecionados, dez tratavam do ciclo do herói Mio Cid e os outros cinco apresentavam as figuras do rei Fernando I de Leão, de Sancho II de Castela e do cavaleiro Arias Gonzalo. Pela pequena ocorrência destes personagens, acreditou-se que não seria possível estabelecer um estudo mais aprofundado de suas relações com a época e eles foram retirados da investigação.

Desse modo, os poemas selecionados trazem o personagem Cid e desenvolvem ações que se baseiam em ocorridos da história, pelo que se pode observar seu caráter documental, monumental e artístico. Dentre os *romances* escolhidos, temos,

1. *Romance del Cid 1*, cujos primeiros versos dizem “*Cabalga Diego Laínez // al buen rey besar la mano*”;
2. *Romance del Cid 2*, cujos primeiros versos dizem “*Día era de los Reyes, // día era señalado*”;
3. *Romance del Cid y de los condes de Carrión*, cujos primeiros versos dizem “*Tres cortes armara el rey, // todas tres a una sazón*”;
4. *Romance del Cid 3*, cujos primeiros versos dizem “*Afuera, afuera, Rodrigo, // el soberbio castellano*”;
5. *Romance del Cid 4*, cujos primeiros versos dizem “*En las almenas de Toro, // allí estaba una doncella*”;
6. *Romance del Cid y el cerco de Zamora*, cujos primeiros versos dizem “*Riberas del Duero arriba // cabalgan dos zamoranos*”;
7. *Romance del Cid y del juramento que tomó al rey don Alfonso*, cujos primeiros versos dizem “*En Santa Águeda de Burgos, // do juran dos hijosdalgo*”;
8. *Romance del Cid 5*, cujos primeiros versos dizem “*Por el val de las Estacas // pasó el Cid a mediodía*”;
9. *Romance del rey moro que perdió Valencia*, cujos primeiros versos dizem “*Helo, helo, por dó viene // el moro por la calzada*” e
10. *Romance de sitio y rescate de Granada*, cujos primeiros versos dizem “*Por Guadalquivir arriba // cabalgan caminadores*”.

A numeração utilizada acima foi pensada para este trabalho como uma forma de ajudar em sua leitura. Os poemas podem receber outras numerações de acordo com as diversas edições em que aparecem, fator pelo qual eles são normalmente identificados pelos primeiros versos.

Além disso, foram encontrados, entre os 10 textos selecionados, alguns temas mais recorrentes e decidiu-se por dividi-los, na análise, em três subtemas: no primeiro, a temática principal será a família, o segundo subgrupo tratará de questões relacionadas com a nobreza e o terceiro abordará temas relativos à associação do Cid com os mouros.

4.1 Contexto familiar

Os poemas desse tópico apresentam as relações do Cid com membros de sua família – pai, esposa e genros – e demonstram aspectos que parecem ser menos evidentes em outras construções heroicas, mas que se justificam por manifestar características essenciais à sua formação e construção como personagem heroico.

4.1.1 Contexto e argumento dos poemas

O primeiro *romance* analisado narrará uma convocação feita pelo rei a Diego Laínez, pai de Mio Cid, para que ambos pudessem conversar sobre as ações passadas de Rodrigo contra o pai de Jimena Gómez, o Conde Lozano, pelas quais o herói acaba sendo obrigado a desposar a moça. Já no início do *romance*, observa-se um Cid forte e de grande personalidade.

Todos cabalgan a mula,
sólo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado;
todos espadas ceñidas,
Rodrigo estoque dorado;

Conforme as tropas de Diego Laínez chegam a Burgos, as pessoas começam a comentar sobre a morte do conde pelas mãos de Rodrigo. Este, ouvindo tais comentários, se enfurece e propõe que, quem se sentir incomodado, pode lutar com ele. Como ninguém se apresenta, eles chegam até o rei.

Todos os presentes se ajoelham perante o monarca, menos o Cid (“*Todos se apearon juntos // para al rey besar la mano, // Rodrigo se quedó solo, // encima de su caballo;*”). É somente por intermédio de seu pai que ele resolve se abaixar, porém ainda portando seu estoque, o que assusta o rei (“*-Quítate Rodrigo, allá, // quítateme allá, diablo, // que tienes el gesto de hombre // y los hechos de león bravo*”).

Rodrigo, ouvindo a reprovação do rei, que o compara a um leão, se altera e acaba por dizer que “-*Por besar mano de rey // no me tengo por honrado, // porque la besó mi padre // me tengo por afrentado. // En diciendo estas palabras // salido se ha del palacio, // consigo se los tornaba // los trescientos hijosdalgo*”. O final do poema mostra ainda que o Cid se recusa a beijar a mão do monarca e vai embora, levando consigo os soldados que haviam chegado com seu pai.

O *romance* número 2 tratará essencialmente de Jimena Gómez após os acontecimentos descritos no poema anterior. Tem-se no início uma marcação temporal, o dia de Reis, e vemos o diálogo entre ela e o rei se desenrolar seguindo essa premissa. Os seus primeiros versos são:

Día era de los Reyes,
día era señalado,
cuando dueñas y doncellas
al rey piden aguinaldo,
sino es Jimena Gómez,
hija del conde Lozano,
que puesta delante el rey
de esta manera ha hablado

Entende-se que Jimena se aproveita do dia festivo para pedir um “presente” (*aguinaldo*) ao rei, como era costume nesta data. Porém, antes de fazer a solicitação, ela argumenta que tem vivido com uma mancha já que todos os dias vê o homem que matou o seu pai livre, com privilégios aristocráticos, como a caça. Ela ainda relata que se encontrou em algumas ocasiões com o Cid e que ele a ameaçou de diversas formas.

Então, Jimena afirma que “*Rey que no hace justicia // no debía de reinare*”, o que é uma afronta direta ao posicionamento do monarca. Seu interlocutor, percebendo estar em um impasse, afirma que “*Si yo prendo o mato al Cid // mis cortes se volverane, // y si no hago justicia // mi alma lo pagarée*”. Em outras palavras, mesmo acreditando ser seu dever punir atitudes incorretas como a que o Cid teve ao matar o pai da moça, ele sabe que castigá-lo poderá ocasionar um levante por parte daqueles que o adoram.

É a própria Jimena quem apresenta a solução ao sugerir um casamento entre ambos (“*al Cid que mató a mi padre // dámelo tú por iguale*”). O rei, espantando, pouco compreende, mas por fim dá sua anuência e manda uma carta ao Cid, convidando-o para vir à Corte.

Ao final do *romance* tem-se uma pequena conversa entre o Cid e seu pai, na qual eles recebem a carta chamando Rodrigo para visitar o monarca. O pai do herói tenta assumir a responsabilidade em seu lugar, mas o Cid não aceita e decide se encontrar com o rei.

O *romance* de número 3 trata do episódio das cortes de Toledo e dos Condes de Carrión, que foram levados à justiça por seus atos contra as filhas do herói Mio Cid (eles deixaram-nas humilhadas e abandonadas na estrada, conforme vê-se no *Cantar*). O enredo conta as circunstâncias da situação a partir do momento em que o rei Alfonso ordena que se realizem três cortes, cujo intuito era levar justiça aos infantes de Carrión.

Assim, o poema fala, inicialmente, sobre o prazo de trinta dias dado por Alfonso aos combatentes que viriam a se enfrentar, prazo esse que deveria ser utilizado para os preparativos. Ao fim de vinte e nove dias os irmãos chegam à presença do rei, porém o Cid ainda não se encontra presente. Dessa forma, dá-se o seguinte diálogo:

Allí hablaran los condes:
–Señor, dadlo por traidor.
Respondiérale el rey:
–Eso non faría, non,
que el buen Cid es caballero
de batallas vencedor,
pues que en todas las mis cortes
no lo habría otro mejor.

Observa-se no trecho que os condes incitam o rei a colocar-se contra Mio Cid e até sugerem que ele seja julgado antecipadamente por traição. Entretanto, imediatamente Alfonso defende a honra de seu cavaleiro e o define como um homem valoroso e vitorioso, o melhor de todas as suas cortes. O Cid por fim chega e se posiciona contra os condes.

4.1.2 Relações dos poemas com a história

As ações descritas no *romance* 1 não possuem, ao que tudo indica e de acordo com as diversas fontes investigadas, correlação com eventos históricos reais e tampouco literários, já que a epopeia cidiana igualmente não desenvolve tal episódio. Isto não quer dizer, no entanto, que não existam aspectos da história castelhana no poema apresentado acima, já que ele ilustra, em resumo, um pouco das relações sociais vivenciadas pelo Cid.

O primeiro aspecto que se faz notar é a presença do pai de Rodrigo, Diego Laínez, que é personagem fundamental na construção do conjunto de poemas que remete à juventude do herói, sendo o exemplo e a causa de muitas das ações do jovem Cid. Segundo Martínez Diez (2007), a linhagem do Cid parece partir de Laín Calvo até chegar em Laín Nuñez, que “engendró a Diego Laínez, el cual engendró a Rodrigo Díaz Campeador en una hija de Rodrigo Álvarez (...)” (idem, p. 33).

O trecho retoma algumas gerações da possível família de Rodrigo e apresenta os nomes de seus pais, o que torna possível, também, estabelecer sua origem materna. No entanto, mesmo que grande parte da crítica legitime Diego Laínez como o pai do Cid, são poucas as evidências históricas que contribuem para isso.

Na realidade, Diego Laínez aparece, pelo que se sabe, somente uma vez em documentos históricos, mais especificamente em “*un diploma del 29 de octubre de 1047 por el que se documenta la donación de la iglesia de Santa María, junto al río Cobia, en el término concejil de la ciudad de Burgos, otorgada por Nurio Álvarez con su esposa doña Goto*” (ibidem, p. 37). Por conta do nome que aparece neste registro, especula-se que o doador da igreja seja um parente próximo de Cid (talvez algum tio ou mesmo seu pai), mas não há nada que comprove ou refute o fato.

Tampouco no *Historia Roderici* se trata muito sobre Diego e, no geral, apenas se alude ao ambiente de nascimento do personagem e ao fato de que Rodrigo sucede o pai após sua morte. Estas informações são seguidas de uma última nota que diz que Laínez “*arrebató a los navarros con grande y fuerte valor el castillo que se llama Ubierna, Urbel y La Piedra. Luchó con los referidos navarros en el campo de batalla y los venció, de suerte que, una vez conseguido el triunfo sobre ellos, nunca más pudieron derrotarle*” (FALQUE REY, 1983, p. 343), na qual se pode observar sua importância na corte castelhana.

O *romance* 1 ainda deixa entrever um pouco da configuração social vivenciada tanto pelo Cid histórico quanto pelo literário quando constrói sua narrativa em um ambiente reconhecido de ambos: a corte. O Cid histórico circulava pela corte do rei Fernando desde muito jovem, tendo convivido, por isso, com a família real. Inclusive, muitos historiadores falam sobre a relação amistosa, e às vezes paternal, do príncipe Sancho para com o personagem, principalmente depois da morte de seu próprio pai. Isso pode ser observado no *Historia Roderici*, em que lemos que “*Sancho, rey de Castilla y señor de Hispania, le crió esmeradamente y le armó caballero, ciñéndole la espada*” (FALQUE REY, 1983, p. 343).

Outro elemento presente no *romance* e que se faz menos evidente em uma primeira leitura diz respeito à união entre o Cid e Jimena Gómez. Isso porque o episódio descrito no *romance* revela, em sua estrutura menos explícita, o lendário desentendimento entre o herói e o conde Dom Gómez de Gormaz, pai de Jimena Gómez. Conta-se que este último havia desrespeitado Diego Laínez, pai de Rodrigo Díaz, fator pelo qual este se vê impelido a vingar-se. Isto leva ao episódio do segundo poema analisado, que trataria do acerto de contas resultante da morte de Gormaz e que culminaria no casamento entre Rodrigo e Jimena.

Indo na contramão daqueles que acreditam nos fatos descritos acima, algumas fontes afirmam que o casamento de ambos nada mais foi que uma manobra política, “*una alianza reconciliadora entre castellanos y leoneses*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1967, apud CASTILLO ROBLES, 2003, p. 19) e que a tal desavença nunca ocorrera. No contexto histórico, acredita-se também que esse matrimônio deve ter sido usado como manobra diplomática de Alfonso VI para demonstrar que Rodrigo era benquisto em sua Corte mesmo após apoiar a reivindicação de Sancho II na guerra que se originou em 1065 entre os irmãos.

A data do casamento ainda gera algumas discordâncias. A maioria dos historiadores concluiu que o acontecimento se deu entre os anos 1074 e 1076 durante o reinado de Alfonso VI. Fletcher (2002, p. 166) conta que “por uma sorte inacreditável, o documento em que foi lavrado o acordo feito por Rodrigo em favor da sua noiva sobreviveu em meio aos arquivos da igreja de Burgos”. Segundo o historiador, esse documento era chamado de *carta de arras* e nela ficava designado que o marido colocara todas as suas propriedades em nome da esposa.

O mais importante é que data encontrada nesta carta remete ao dia 19 de julho do ano 1074 (MONTANER, 2006, p. 329). No entanto, enquanto Fletcher (idem, p. 168) acredita que “Rodrigo e Jimena se casaram no verão de 1074 ou 1075”, algumas fontes apontam para um casamento em anos anteriores, quando Fernando I ainda era o monarca. Isso é visto, por exemplo, em Herbert (1969) que diz que “*It was also during Fernando's reign that Rodrigo was married to Jimena*” (p. 13). Algo semelhante pode ser visto em Menéndez Pidal (1984, p. 139), que afirma que “*el rey don Fernando, preciando mucho el fuerte corazón del mozo Rodrigo, le mandó de nuevo llamar [...]. Rodrigo volvió a Burgos, [...] y vio en el palacio a la antes enemiga doña Jimena, avino de muy buen corazón en el casamiento que el rey le proponía*”.

Ou seja, Pidal (idem) sugere que o casamento se deu imediatamente após o enfrentamento feito pelo Cid ao rei, visto no primeiro poema analisado. Por conta disso, o monarca teria mandando uma carta assegurando que suas intenções já não eram as de antes, como se vê no *romance* de número 2.

Mas, se a união entre ambos é sinônimo de grande discussão e questionamento, por outro lado grande parte dos historiadores concorda que até a literatura manteve muitos dos traços históricos da figura de Jimena.

Sobre sua genealogia, alguns estudiosos dizem que Jimena, por ser “*hija de Diego, conde de Asturias o de Oviedo, y de Jimena, hija de Alfonso V de León*”, era, portanto, “*nieta de Alfonso V de León y prima de Alfonso VI*” (SMERDOU ALTOLAGUIRRE, 2004 apud

CASTILLO ROBLES, 2003, p. 19). Outros, como Menéndez Pidal, por exemplo, defendem que ela foi, na realidade, “*bisnieta de Alfonso V y sobrina de Alfonso VI*” (idem). De qualquer modo, é quase unânime a concordância de que a mulher do Cid pertencia à nobreza e que havia sido, muito provavelmente, criada na corte de Fernando I (tal como seu marido). Como dito por León (2002, p. 35),

de Doña Jimena sabemos que, en efecto, es hija del conde Diego y que pertenece a la estirpe Flaínez, una de las principales casas condales leonesas, emparentada con la dinastía navarra. Por su parte el Cid a quien, ante la evidencia genealógica, podemos suponer descendiente de la misma línea magnaticia si bien a través de una rama secundaria.

Entretanto, é importante ressaltar que a ascendência estabelecida acima, que a ligava diretamente ao rei Alfonso VI, provém do lado materno. Sobre sua mãe, Cristina, que aparece brevemente no *romance*, (“-*Com mancilla vivo, rey, // con ella vive mi madre*”) tem-se ainda menos informações. Aceita-se a procedência de que Cristina “era neta do rei Alfonso V (morto em 1028) e da rainha Elvira” (FLETCHER, 2002, p. 166).

Jimena se torna um elemento fundamental na narrativa cidiana presente no *Romancero Viejo* principalmente por deixar a posição de submissão que perfilava a “*personalidad heroica del Cid*” (NAVAS OCAÑA, 2008 apud CASTILLO ROBLES, 2013, p. 20) na epopeia, convertendo-se em uma figura intrincada e complexa.

Ainda que pouco se saiba sobre os demais momentos da vida de Jimena, podem-se traçar algumas datas essenciais. Por exemplo, não se sabe exatamente quando foi o seu nascimento, “*pero teniendo en cuenta que en esta época las mujeres se casaban con quince o dieciséis años, Jimena hubo de nacer entre 1056 y 1058*” (PIDAL, p. 239 apud CASTILLO ROBLES, 2003, p. 19). Tem-se também um registro tardio de uma doação feita por ela à Catedral de Valência e a sua assinatura em um diploma, ambos do ano 1101. Aparentemente, a mulher tampouco viveu por muito tempo além desse ano já que a maioria dos historiadores acredita que sua morte se deu por volta de 1116.

Sobre Jimena também é interessante notar que sua apresentação vem mudando nos textos conforme passam os anos, já que na contemporaneidade viu-se emergir vários estudos que tentam compreender melhor esta figura. Isso fica ainda mais evidente em comparações que levem em consideração a sua representação no *Cantar*, já que nesta obra Jimena somente funciona como um alicerce para o Cid. Nos *romances*, pelo contrário, Jimena é uma mulher forte, sendo, portanto, compatível com a imagem que se tem do herói nestes poemas.

No que se refere aos condes de Carrión, personagens do *romance* 3, o aspecto mais interessante a ser mencionado é que, atualmente, os historiadores não acreditam na real existência destes dois irmãos, já que se comparamos os dados da épica “*con lo que sabemos del linaje de Banu Gómez, condes de Carrión, vemos que no es posible encajar lo que aquel dice con los conocimientos históricos contrastados, especialmente lo relativo a Asur González y a los propios infantes Diego González y Fernando González*”. (MARTÍNEZ DIEZ, 2007, p. 214)

Assim, por meio da comparação entre os registros disponíveis, pode-se comprovar que os dados documentais que nos chegam são insuficientes para demonstrar que os Condes eram efetivamente da linhagem de Banu Gómez, como havia sido proposto. Isso se dá uma vez que os personagens que aparecem como os condes de Carrión (Diego e Fernando González) seriam, em tese, filhos de um tal conde Dom Gonzalo, mas genealogicamente os únicos Diego e Fernando que caberiam nesta arrumação teriam o sobrenome de Ansúrez e um deles teria falecido cerca de dez anos antes da conquista de Valência pelo Cid (MARTÍNEZ DIEZ, 2007).

4.1.3 Análise do personagem

Percebeu-se que algumas características da construção do herói ficaram em evidência nos poemas analisados. Por exemplo, no poema 1, percebe-se uma construção de personagem que remete a uma figura heroica clássica, visto que possui traços próprios e semelhantes à personalidade do Cid épico que pode ser vista no *Cantar*, como a força, a bravura, a coragem, a impetuosidade e a superioridade, sendo exemplo claro daqueles “*hombres de un valor y un merito superiores*” (GARCÍA PEINADO, 1998, p. 72) estabelecidos por Homero.

Isso também é ilustrado desde o início do *romance*, já que o Cid destoa das hostes de seu pai em características que se referem ao contexto da cavalaria por apresentar-se “*bien armado*”, com “*estoque dorado*” e “*lanza en la mano*”. A disposição de seu estado é entendida como uma afronta clara ao rei, pois “*el que un vasallo se presente así ante su señor supone un desafío a su autoridad*” (DÍAZ-MAS, 2006, p. 80). Além disso, quando ele se abaixa para cumprimentar o suserano ele arranca o seu estoque (“*el estoque se ha arrancado*”), o que simboliza uma ameaça direta ao rei.

O reconhecimento do valor e da autoridade do personagem, que é outro elemento importante nas representações heroicas vistas nesse tópico, fica ainda mais evidente quando os soldados do pai escolhem acompanhar o Cid. Díaz-Mas (2006, p. 82) completa que essa troca de senhorio do séquito de Laínez para o séquito do herói levará também a uma mudança de postura diante o rei, já que ilustra rebeldia frente à submissão inicial das tropas.

Tal autoridade fica explícita também no *romance* 2. É visto que o Cid toma decisões impulsivas ao matar o pai de Jimena, mas Alfonso julga que não deve puni-lo por tais ações dada a alta valorização que se faz dele em sua corte (“*Si yo prendo o mato al Cid // mis cortes se volverane*”). Então mesmo que o herói faça escolhas questionáveis, ele é virtuoso demais para se tornar um inimigo.

Percebe-se que a valentia é outra das características mais proeminentes no Cid, que, ainda que devesse submissão ao governo por sua posição de vassalo, se opõe e defende seus ideais em diversas ocasiões. Sua interação com o rei é, por isso, ofensiva e hostil.

No entanto, vê-se que o *romance* 3 apresenta um herói um pouco distinto do visto nos primeiros dois poemas por ele se postar em posição mais respeitosa, própria de um vassalo. O Cid desse poema se dirige ao rei com palavras que mostram sua submissão, provando sua lealdade e sua integridade crucial e percebe-se que esta interação é mais coerente com sua posição social. Ele é mais seguro e mais prudente, tendo intervindo de maneira educada e fina.

O motivo para tal comportamento pode ser entendido quando se pensa que o episódio deste poema se passa em um momento diferente da vida do Cid. Isto é, ele tem família, já não é jovem e tem outras responsabilidades. Nesse caso, sua atitude é referente à última das fases da Jornada do Herói proposta por Campbell (1949) já que ele se mostra sério e representa o mestre que ensina aos outros a forma de se portar.

De modo geral, reitera-se que a figura do Cid é representada nestes poemas de modo a inspirar lealdade e fidelidade indiscutíveis por parte de seus vassalos, o que é consequência de seus valores cavaleirescos, como a honra e a justiça. Além disso, por apresentar elementos típicos do herói clássico, tais como audácia, impetuosidade e individualidade, o herói revela a fase de transição em que o *Romancero* se firma como texto escrito, já que o Renascimento, contexto em que estes poemas passaram à versão impressa, implica na recuperação de valores clássicos.

Outro aspecto que se fez notar nesse conjunto de poemas é a evidência de elementos da apresentação física do Cid, como vestimentas e armas. Por exemplo, no início do poema 1, percebe-se que o Cid se destaca desde o início entre a multidão pela riqueza de ornamentos que resguardam sua imagem, uma vez que os termos que apresentam as minúcias do personagem ilustram alguém majestoso, imponente e valoroso (“*bien armado*”, “*el soberbio castellano*”, etc). Para complementar essa ideia, o poema menciona que todos os cavaleiros presentes usam “*sombreros muy ricos*”, adereços cuja função é ajudar a proteger do sol ou enfeitar a aparência, porém Rodrigo veste um “*casco afilado*”.

Díaz-Mas (2006) irá afirmar que o destaque dado no início do poema para as vestimentas das tropas de Mio Cid demonstra sua grandiosidade: “*El vestir de uniforme es signo de la magnificencia del séquito. (...) En el Cantar se da también mucha importancia a la vestimenta del Cid, describiéndose minuciosamente como se viste ricamente para la ocasión*” (p. 95). Além disso, a igualdade com as roupas do Cid mostra que qualquer pessoa que o seguisse poderia se encher de glórias.

Sobre as interações do Cid com outros personagens, pode-se perceber que o herói se desdobra em diversas facetas de acordo com o contexto. Nota-se que as interações entre Jimena e o Cid nestes poemas apresentam uma configuração bastante particular já que, em grande parte, eles se portam como inimigos. No *romance 2*, por meio do diálogo ocorrido com o rei Alfonso, tem-se a noção de que o herói sujou a honra e a dignidade da família da moça (“*-Con mancilla vivo, rey, // con ella vive mi madre;*”). Vê-se também que o Cid tem algumas atitudes aparentemente questionáveis. Ele parece ameaçar Jimena em diversas ocasiões (“*envióme a amenazare // que me cortará mis haldas // por vergonzoso lugare, // me forzará mis doncellas,*”), o que leva a moça a reprovar a falta de ação do rei (“*Rey que no hace justicia // no debía de reinare*”).

Estes versos exemplificam uma relação conflituosa e por vezes hostil, que foi permeada de enfrentamentos. Tal inimizade se originou por um suposto insulto de Lozano dirigido a Diego, o que coloca em risco a honra da família do Cid e por conta do qual o herói busca justiça. Por isso, através da perspectiva de Jimena percebem-se características menos gloriosas no herói, como a indolência e o descuido para com a moça.

No que diz respeito às relações evidenciadas entre o Cid e seu pai, Diego Laínez, pode-se perceber que o herói mantém uma postura respeitosa e diferente, que ilustra a hierarquia existente entre eles. Isso pode ser observado, por exemplo, no poema 2, quando Laínez recebe uma carta do rei e o Cid questiona respeitosamente o pai sobre seu conteúdo (“*que cartas que el rey vos manda // no me las queréis mostrar.*”).

Outro exemplo que ilustra essa relação pode ser visto no poema 1, no qual Diego e suas hostes se encaminham para a corte. Em determinado momento, os versos informam que todos os presentes se abaixam para beijar a mão do rei, mas o Cid permanece ereto, sentado sozinho no cavalo, o que demonstra sua recusa em ceder frente à figura real (“*Todos se apearon juntos // para al rey besar la mano, // Rodrigo se quedó solo, // encima de su caballo;*”). No entanto, por interferência de seu pai ele se curva (“*-Apeaos vos, mi hijo*”). Esse comportamento denota reverência para com o pai, cuja palavra é levada a sério pelo herói.

Por sua vez, o que se pode observar sobre a interação entre o Cid e seus genros, os condes de Carrión, são os elementos hostis e agressivos. Isso é justificado pela atitude desonrosa dos condes para com as filhas do Cid (eles as maltratam e abandonam) que mancha a honra das mulheres e, por conseguinte, macula a honra do Cid.

No poema, assim que o herói chega nas cortes armadas pelo monarca, imediatamente se coloca como inimigo dos genros (“-*Manténgaos Dios, el rey, // y a vosotros, sálveos Dios, // que no hablo yo a los condes, // que mis enemigos son.*”). É visto que Alfonso defende o herói (“*que el buen Cid es caballero // de batallas vencedor, // pues que en todas las mis cortes // no lo habría otro mejor*”), o que contribui ainda mais para a construção de um imaginário heroico ligado ao protagonista.

Em resumo, o Cid representado nestes poemas revela uma relação com os familiares que pode ser compreendida como afetuosa e respeitosa (no caso de seu pai), o que revela o traço característico da cortesia, que implicava “no comportamento e no tratamento dos outros” (ARIAS FREIXEDO apud MONGELLI, 212, p. 511). É por conta dessa responsabilidade que o herói mata o pai de Jimena Gómez (este havia insultado Diego Laínez, ao que parece), demonstrando a sua lealdade para com a linhagem e o “ideal de coragem, de honra e de fidelidade” que eram próprios ao cavaleiro medieval (HUIZINGA, 1996, p. 63).

Com relação a Jimena e aos condes de Carrión, no entanto, o herói se mostra ameaçador e rude, mas levando em consideração que a moça, sendo filha de Lozano, tomara as dores do pai e que os condes haviam sujado a honra das esposas, filhas do Cid, é compreensível que sua atitude seja adversa, já que em ambos os casos a própria honra do herói estava em jogo.

Pode-se perceber, no geral, que estes *romances*, ao sistematizarem eventos e personagens históricos na figura principal, permitem entrever determinados aspectos socioculturais do século em que foram transcritos, como a tríade representada por “esforço, honra e poderio” (PEDRERO-SÁNCHEZ, 2000, p.100), que eram características do ofício do cavaleiro medieval. Além disso, estes textos contribuem na visualização da construção mítica do Cid, que foi retratada de modo a corresponder “*analogicamente a las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción de las tinieblas*” (VILLEGAS, 1978, p. 64), o que o eleva à posição de herói de fato.

4.2 Relações com a nobreza

Os poemas selecionados para este tópico apresentam algumas das relações do Cid com membros da nobreza, como o rei Alfonso VI, a infanta Urraca e o rei Sancho II.

4.2.1 Contexto e argumento dos poemas

O *romance* de número 4 vai contar o encontro ocorrido entre Rodrigo e Urraca, personagem que se apresenta como filha do rei Fernando I, quando o herói se dirige à Zamora como emissário do rei Sancho II. Os versos iniciais são:

Afuera, afuera, Rodrigo,
el soberbio castellano
acordásete debería
de aquel buen tiempo pasado
cuando fuiste caballero
en el altar de Santiago,
cuando el rey fue tu padrino,
tú, Rodrigo el ahijado;
mi padre te dio las armas,
mi madre te dio el caballo,
yo te calce las espuelas
porque fueses más honrado;

Urraca se queixa de que Rodrigo a havia abandonado ao escolher casar-se com Jimena Gómez, filha do conde Lozano (“*pense casar contigo, // mas no lo quiso mi pecado, // casásete con Jimena, // hija del conde Lozano*”) e coteja a relevância entre os dotes das duas mulheres, representadas aqui por dinheiro e Estado, respectivamente (“*con ella hubiste dinero, // conmigo hubieras Estado,*”). Ela finaliza dizendo que Rodrigo poderia ser muito melhor casado caso tivesse desposado a ela, filha do rei. Rodrigo tem a seguinte reação: “*con la turbación que tiene // esta respuesta le ha dado: // -Si os parece, mi señora, // bien podemos desviallo*”.

Nesse momento, o Cid, surpreendido, insinua que o casamento entre ele e Jimena pode ser desfeito. No entanto, Urraca aparentemente declina a oferta e o poema termina com o Cid angustiado, reclamando de uma flecha que havia transpassado seu coração.

Passando ao *romance* 5, observa-se novamente a interação entre o Cid e Alfonso. Dessa vez, no entanto, a comunicação vai se referir, em grande parte, a outro personagem mencionado.

En las almenas de Toro,
allí estaba una doncella,
vestida de negros paños,
reluciente como estrella;
pasara el rey don Alonso,
namorado se había de ella,
dice: -Si es hija de rey
que se casaría con ella,

y si es hija de duque
serviría por manceba.

Percebe-se, neste excerto, que Alfonso observa a distância uma donzela vestida de negro e por ela se vê encantado. De tão maravilhado, ele menciona que eles poderiam se casar, mas somente se ela fosse da nobreza; caso contrário, ela poderia se transformar em sua amante. O Cid, que estava por perto, então diz ao rei que a bela mulher desejada é sua irmã, ao que ele responde: “-*Si mi hermana es, dijo el rey, // fuego malo encienda en ella. // Llámenme mis ballesteros, // tírenle sendas saetas, // y aquel que la errare // que le corten la cabeza*”.

Neste momento, o Cid retruca e diz que, àquele que atirar a flecha na moça aconteça o mesmo (“-*Mas aquel que la tirare, // pase por la misma pena.*”). Alfonso o expulsa de sua tenda, pois já não deseja a sua companhia, e Rodrigo outra vez confronta o rei, dizendo que suas tendas são mais ricas e não velhas como as do monarca porque as ganhou em batalhas, com a lança, e não levando uma vida fácil (“-*Pláceme, respondió el Cid, // que son viejas, y no nuevas; (...) // ganélas en las batallas // con mi lanza y mi bandera*”).

Por sua vez, o *romance* de número 6 vai abordar assuntos referentes à cidade de Zamora, narrando a aventura de dois samoranos que resolvem lutar para reconquistar sua honra:

Riberas del Duero arriba
cabalgan dos zamoranos:
las divisas llevan verdes,
los caballos alazanos,
ricas espadas ceñidas,
sus cuerpos muy bien armados,
adargas ante sus pechos
gruesas lanzas en sus manos,
espuelas llevan ginetas
y los frenos plateados.

Nos primeiros versos do *romance* vê-se que são apresentados o ambiente e os personagens principais do episódio. Os dois samoranos aparecem bem armados, prontos para o combate. Nesse ponto, eles se dirigem a dois castelhanos perguntando o que eles podem fazer para convencê-los de que é certo o rei Sancho II tentar tomar a cidade que, por direito e por decreto de Fernando I, pertence à infanta Urraca (“¿*Tendredes dos para dos, // caballeros castellanos, // que puedan armas hacer // con otros dos zamoranos // para daros a entender, // no hace el rey como hidalgo, // en quitar a doña Urraca // lo que su padre le ha dado?*”).

Eles desafiam os homens que estão ali acampados e, contanto que não sejam o Cid e o próprio rei Sancho (porque ao primeiro têm como irmão e ao rei como senhor), vão lutar com

qualquer um. Então aparecem outros personagens, condes, que estão nas tropas de Sancho, e que enviam terceiros para ver com o rei se eles podem aceitar a provocação. O Cid então diz:

-Los dos contrarios guerreros
no los tengo yo por malos,
porque en muchas lides de armas
su valor habían mostrado,
que en el cerco de Zamora
tuvieron con siete campo:
el mozo mató a los dos,
el viejo mató a los cuatro;
Por uno que se les fuera
las barbas se van pelando.

Por fim, Sancho dá a sua anuência à luta e então o combatente mais velho se volta para o mais novo e diz: “-*Volved, hijo, hacia Zamora, // a Zamora y sus andamios*”. Estes versos dão a entender que há pessoas em Zamora observando a luta que está por acontecer e por isso o mais velho instrui o moço que vire o rosto para o seu lado, para ver que as pessoas o estão admirando pela atitude. Os condes então chegam e a luta começa.

Como se pode observar, os combatentes samoranos lutam com garra e saem vitoriosos (“*y los dos van a Zamora // con victoria muy honrados*”). Além disso, um dos condes castelhanos que participava da batalha foge do campo ao ver que estava perdendo, o que demonstra covardia e fraqueza de espírito.

Já no poema de número 7, que se inicia com “*En Santa Águeda de Burgos, // do juran dos hijosdalgo*”, observa-se um contexto que se passa imediatamente após os eventos dos romances sobre o cerco de Zamora e morte do rei Sancho II.

Sabe-se já pelos primeiros versos que a Corte se encontra na igreja de Santa Águeda de Burgos e que os fidalgos estão tomando um juramento do rei Alfonso VI. Aquele que está à frente de todos é o Cid, que tem o crucifixo e as escrituras sagradas na mão.

—Villanos te maten, Alonso,
villanos, que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo,
que no sean Castellanos;
mátente con agujadas,
no con lanzas ni con dardos;
(...) si no dices la verdad
de lo que eres preguntado,
sobre si fuiste o no
en la muerte de tu hermano.

O desafio feito pelo Cid ao rei é direto e não deixa espaço para dúvidas. Ele exige que Alfonso jure não ter tido nada a ver com a morte do irmão, Sancho, e que o jure sobre as palavras

sagradas, ou seja, tendo Deus como testemunha. Ele amaldiçoa ao rei e deseja que tudo o que for mais vil e desonrado possa lhe acontecer caso minta. O rei, talvez assustado pela força das palavras do Cid, nada responde.

Nisso, um terceiro cavaleiro intercede e pede que Alfonso então jure por ser um bom rei e nada dever. Ele então faz o juramento, porém irado, profere a seguinte resposta:

-¡Muy mal me conjuras, Cid!
¡Cid, muy mal me has conjurado!
Porque hoy le tomas la jura,
a quien has de besar la mano.
Vete de mis tierras, Cid,
mal caballero probado,
y no vengas más a ellas
dende este día en un año.

Alfonso expõe duramente o Cid, que agora tem de beijar a sua mão. Então ele o desterra por um ano. A resposta dada por Rodrigo, ainda que em posição de vassalo, é igualmente dura: “-*Pláceme, dijo el buen Cid, // pláceme, dijo, de grado, // por ser la primera cosa // que mandas en tu reinado. // Por un año me destierras, // yo me destierro por cuatro*”.

Vê-se que, insatisfeito com a punição já dada por Alfonso, o Cid faz questão de aumentar o tempo do desterro em quatros anos. Ao sair, no entanto, trezentos vassalos o seguem (“*Ya se partía el buen Cid, // a su destierro de grado // con trescientos caballeros*”), todos jovens e de arma em punho, e, ainda que exilado, não faltou ao herói lugar onde se acomodar.

4.2.2 Relações dos poemas com a história

Alguns dos elementos encontrados no poema 4 têm correlação com fatos históricos, como os personagens e o contexto em que se dá a conversa. Sobre a conversa, aliás, muitos estudiosos do *Romancero* concordam que o encontro de Urraca e do Cid teria se dado no que ficou conhecido como o cerco de Zamora.

Quando Fernando I divide suas propriedades entre os filhos, ao que tudo indica, Sancho fica insatisfeito por não ter recebido o território de Leão (que era considerado o melhor) e como é o primogênito acredita ser o seu direito tomá-los. Recorde-se que na divisão inicial ele havia ficado com o território de Castela, Alfonso com Leão e García com o de Galícia, o que coube às duas filhas foram as cidades de Toro e Zamora (a Elvira e Urraca respectivamente). Quando Sancho II, já coroado, empreende a luta pelos outros territórios, vê-se que Urraca se opõe e se nega a entregar sua cidade, e por conta disso, o rei sitia Zamora até que sua morte ocorra.

O elemento mais importante do poema fica justamente por conta de Urraca, que é quem conduz o diálogo. A figura da infanta aparece algumas vezes em outros *romances*, mas a sua complexidade é mais palpável nesse.

Historicamente, Urraca é bastante interessante. Algumas fontes que tratam dos filhos do rei Fernando I sequer abordam a sua existência ou tentam ser neutras em sua descrição, como é o caso da *Crónica del obispo don Pelayo* (1924) ou da *Historia Silense* (1959). Outras, no entanto, como a *Crónica Najerense* (2003) e a *Primera Crónica General de España*, se empenham em contar a história de seu nascimento, ressaltando, por exemplo, que ela fora a primogênita do casal real: “*Este rey don Fernando el Magno ante que regnasse ouo en donna Sancha su mugier, hermana del rey don Vermudo, a donna Vrraca la su primera fija que fue duenna muy endereçada de costumbres et de bondad*” (1977, p. 483).

A maioria dos estudos, entretanto, concorda em apresentar a figura de Urraca como importante nos acontecimentos que sucederam a ascensão de Sancho II ao trono. Alguns teóricos inclusive afirmam que a relação entre a infanta e Alfonso era de bastante proximidade, que ele a “*obedecía como a una madre*” (TUY, p. 297 apud MARTÍN PRIETO, 2010, p. 47), o que pode ter auxiliado no assassinato de rei.

O fato é que, ainda que estando à margem politicamente, Urraca enfrenta Sancho, podendo inclusive tê-lo matado (LUIS CORRAL, 2012, s.d.). É importante entender que, ao menos nesse momento, ela teve um grande protagonismo que pode ter transformado toda a realidade peninsular.

Além disso, hoje compreende-se que o posicionamento de culpar a infanta parece vir a apoiar a inocência de Alfonso VI: ao encontrar em Urraca a mão que manipula os eventos tira-se deste o peso da culpa e da ambição, que não combinam, na leitura atual, com o imaginário que reflete a figura de um bom rei.

Pouco se tem de Urraca após esses acontecimentos, mas muito se presume. Alguns estudiosos chegaram a afirmar que ela se integra ao governo de Alfonso VI como amante do rei, boato que ganhou bastante fama. No entanto, tomando como base a *Primera Crónica General*, observa-se que sua última aparição é no velório de García, seu irmão mais novo, fato que pode estar relacionado com o poema de número 5, no qual se vê aparecer a figura de uma princesa enlutada. O que se segue é a própria morte.

Como se pode inferir, o poema 5 faz alusão à morte de alguém, pois uma dama aparece vestida de panos negros como símbolo de luto. Além disso, ela é apresentada como uma das irmãs do rei que, como se sabe, é Alfonso. A partir disso, obtém-se um ponto de apoio que

informa que as hostes reais parecem estar ao redor de uma cidade. O *romance* ainda serve de ilustração para as relações tênues e contraditórias que pareciam existir entre Alfonso e Rodrigo, uma vez que é possível observar um dos supostos embates ocorridos entre ambos.

Recordando o que foi visto na *Primera Crónica General* (1906), sabe-se que Urraca, após os acontecimentos do cerco de Zamora, apenas aparece em documentos quando no funeral do irmão García, o que explicaria os trajés da moça do *romance*. Apesar disso, sabe-se que foi Elvira, a outra irmã, quem ficou com a cidade de Toro, local onde a ação do poema se passa.

Percebe-se também que este poema faz referência a um dos boatos originados dos acontecimentos do cerco de Zamora, o suposto incesto entre Alfonso e Urraca já que o encantamento do rei pela “*muchacha que resulta ser su hermana podría recoger (...) un eco de la relación incestuosa que, según testimonios historiográficos contemporáneos, mantuvieron Alfonso VI y su hermana Urraca*” (BELTRÁN, 1999, p. 320). Dessa forma, Beltrán (idem, p. 320) vai afirmar que este *romance* indica outros aspectos, como a “*confrontación entre rey sitiador y la infanta sitiada, posible relación incestuosa entre Alfonso y Urraca, Urraca enamorada del Cid, el Cid consejero de la infanta y destierro del Cid por favoritismo hacia ésta*”.

Por sua vez, não há fontes que comprovem o evento do *romance* 6 por se tratar, como se percebe, de um dos supostos episódios particulares ocorridos no cerco de Zamora (DÍAZ ROIG, 2007, p. 177), que, por sua importância na configuração social do reino de Castela, originou numerosos poemas.

Dentre os ocorridos no poema 9, o que se destaca é a questão do desterro do Cid, para o qual há muitas versões. Uma das mais consideradas é a que aparece no *Historia Roderici*, que vai explicar que, após o episódio da cobrança de impostos em Sevilha na qual Rodrigo interfere em um desentendimento entre dois reis mouros, ele volta para a corte e não é bem recebido pelo rei.

Em outra das versões, logo que Rodrigo retorna a Castela, Alfonso VI parte de lá, pois os sarracenos se haviam rebelado e ele deseja pacificar o reino. Entretanto, assim que o rei deixa o território, estes sarracenos invadem o castelo de Gormaz e pilham-no. O Cid, que não havia ido à primeira perseguição, fica colérico e resolve fazer justiça. “*Así, reunido su ejército y bien armados todos sus soldados, saqueando en el reino de Toledo y arrasando la tierra de los sarracenos, hizo prisioneros a siete mil, entre hombres y mujeres, les quitó valerosamente todas sus pertenencias y riquezas, y las llevó a su casa*” (FALQUE REY, 1983, p. 345).

Por conta dessa atitude, segundo o biógrafo de Rodrigo, toda a corte teria ficado irritada e a inveja fez com que se voltasse a Alfonso pedindo por uma punição. Nesse caso, percebe-se que o exílio do Cid foi causado por sua atuação duvidosa e irresponsável contra a cidade de Toledo. Além disso, muito provavelmente, Alfonso, ao ver a sua autoridade sobrepujada, aproveitou a ocasião para enfim puni-lo.

Essa versão também é apresentada por Richard Fletcher (2002) em seu livro *Em busca de El Cid*. Para o historiador, seu “ato de ‘livre-atirador’ foi insubordinado e irresponsável. (...) Ameaçava o frágil equilíbrio do protetorado cristão, além de dar um perigoso exemplo a outros turbulentos senhores da fronteira” (idem, p. 179). Alfonso teve, então, de dar provas de suas intenções para com os seus protegidos (como al-Qadir, que havia sido colocado no trono de Toledo por ele) e por conta disso decide banir o Cid.

Além disso, o que conta o *romance* sobre o desterro de Rodrigo ter sido a primeira ordem dada por Alfonso enquanto rei de fato deve ter se originado da ficção do herói, uma vez que o evento ocorre por volta do ano 1081 (FLETCHER, 2002), período em que Alfonso já estava há cerca de dez anos governando.

Já sobre o tempo do desterro, este *romance* parece estar mais ou menos próximo ao que se vê no discurso historiográfico. Viu-se que quando Alfonso o desterra por um ano, o Cid se exila por quatro. Esse período corresponde ao primeiro desterro de Rodrigo, que acontece, como se viu, em 1081. Depois disso, ele demorou cinco anos para retornar a Castela como vassalo do rei. No entanto, pouco tempo depois, em 1088, ele é desterrado novamente.

Por fim, sobre o evento descrito neste *romance*, o juramento do rei perante sua corte, não há fontes comprobatórias. Inclusive, é dito por Rodríguez e Aja (2007, p. 5) que não houve “*juramentos en la iglesia de Santa Gadea; ni enemistad del Rey ni destierro por este motivo. Esas son leyendas elaboradas en épocas más tardías. Al revés, en un principio, el Cid gozó de la amistad y el favor del Rey más que ningún otro noble de la Corte*”.

Outra figura que aparece no *romance* é o rei Alfonso VI. Bastante prolífico na mitologia cidiana, o personagem é conhecido como um dos inimigos mais relevantes do Cid. Filho do rei Fernando I e da rainha Sancha, Alfonso foi um dentre cinco filhos. Alcançando ser rei em 1072, ele unificou sob a sua bandeira os territórios de Leão, Castela e Galícia. Além disso,

[...] os registros públicos colocam Alfonso VI como um dos maiores reis de seu tempo. Monarca coroado por quase 44 anos, por aproximadamente 37 ele governou, com êxito, um reino vasto e em expansão. Ele realizou, com notável brilho, todas as expectativas de um monarca do século XI. (FLETCHER, 2002, p. 163)

As fontes sempre ligam Alfonso à morte de seu irmão, o rei Sancho II. Isso se deve ao fato de que, supostamente, o regicídio foi encomendado pela irmã de ambos, Urraca, a qual apoiava a aspiração do primeiro ao trono. Nada disso pode ser comprovado, mas o fato é que Alfonso e Sancho lutaram por diversos anos.

Ao que tudo indica, Alfonso não teve filhos homens que herdassem sua coroa, pelo que foi precedido por sua filha Urraca I. Sua imagem se ligou à Reconquista desde então, mas também ao personagem Cid, já que diversas lendas foram criadas a partir dessa relação.

Muitas fontes afirmam que o relacionamento entre Alfonso e Rodrigo eram tênues, baseado majoritariamente na política. Isto seria fundamentado mediante a intimidade que existira entre o irmão do rei e Rodrigo, que já foi mencionada anteriormente, e por conta da qual o Cid teria apoiado Sancho em sua empreitada. Essa perspectiva também pode ir de encontro às controvérsias ocasionadas pelo desterro do herói, apresentadas no *Cantar*.

Por outro lado, outros registros sugerem que o Cid pode ter sido acolhido com privilégios na corte de Alfonso, que “*le recibió como vasallo con honores y le tuvo en la corte en gran estima y consideración*” (FALQUE REY, 1983, p. p. 344), fator pelo qual não se pode comprovar a querela.

4.2.3 Análise do personagem

Sobre as relações estabelecidas pelo herói nos textos desse tópico, observa-se a existência de dois elementos principais. O primeiro diz respeito à nobreza do Cid e à forma como o personagem representa os valores da cavalaria.

A honra e a importância do herói são características notáveis nestes *romances*, como pode ser observado no poema 6 que trata da justa entre os samoranos e castelhanos na qual o Cid se coloca de acordo com a luta e dá sua opinião sobre os cavaleiros de Zamora (“*Los dos contrarios guerreiros // no los tengo yo por malos, // porque en muchas lides de armas // su valor habían mostrado*”). Também é possível perceber a justiça e o reconhecimento que o herói dá aos colegas cavaleiros, uma vez que essa conduta faz parte das normas da cavalaria.

Percebe-se que a justiça do herói também é um aspecto que permeia todos os poemas, sendo seu elemento mais proeminente. Ela pode ser observada no poema 4, quando o Cid se presta a casar com Jimena após ter matado seu pai, em um ato de justiça proferido pelo rei. No poema 5, a justiça está relacionada ao impedimento da morte desonrada de uma mulher nobre e no 6, na justa empreendida pelos combatentes que buscam compreender com qual direito o

rei Sancho deseja tomar a cidade da infanta Urraca. No *romance* 7, isso fica evidente no esforço que o Cid faz para conseguir que Alfonso jure não ser culpado da morte do irmão, outrora o suserano do herói.

O valor do Cid é outra característica bastante pontuada nestes poemas e que colabora para a leitura heroica feita dele. Por exemplo, no *romance* 4 é dito que Rodrigo havia sido armado cavaleiro na igreja de Santiago (“*cuando fuiste caballero // en el altar de Santiago*”), o que é indício de sua importância, pois demonstra a influência e o valor do personagem já que descrever que o armamento ocorreu em tal local contribui para embasar a tese de que Rodrigo era o enviado divino que iria “limpar” as terras castelhanas dos profanos mouros (ele é comparado ao próprio Santiago Matamoros).

Nos dois últimos versos do poema 7 o valor do herói fica novamente em evidência: “*Mas no le faltó al buen Cid // adonde asentar su campo*”. Isso indica que Rodrigo era um homem benquisto na corte, já que comprova o fato de que, ainda que exilado, ele era bem recebido em outros lugares mesmo que isso significasse que quem o recebia poderia ser alvo da vingança real.

Seu prestígio também parece ser um aspecto bastante relevante, uma vez que pode ser observado em todos os poemas desta análise. Por exemplo, no *romance* 5, quando o Cid diz que aquele que atirar a flecha na moça vai sofrer do mesmo destino, ele está indo direta e publicamente contra as ordens do rei. Incrivelmente, ele é obedecido e ninguém o questiona por temer a justiça que se faria contra a morte de um membro da nobreza. Além disso, o fato de a princesa Urraca alegar, no *romance* 4, que pensara em se casar com o Cid também vai contribuir para essa noção, uma vez que demonstra que o herói era bastante estimado.

A fama e o reconhecimento do Cid são características bastante evidenciadas, visto que exemplificam o ideal de cavalaria no qual o herói deve ser um modelo para os outros membros da sociedade. Tais elementos podem ser vistos no poema 6 (“*con tal que no salga el Cid, // ni ese noble rey Don Sancho, // que lo habemos por señor, // y el Cid nos ha por hermanos;*”).

Isto é, este *romance* demonstra que se “*resalta el respeto al Cid en el campo enemigo*” (DÍAZ ROIG, 2007, p. 177), ou seja, a fama de Rodrigo ultrapassou as questões bélicas e fez-se notar dentre todos os círculos da sociedade medieval. O herói é tido como um modelo (“*es de los buenos dechado*”) a ser seguido e admirado, o que colabora para a leitura do personagem como cavaleiro ideal, e um homem de valor e mérito superiores (GARCÍA PEINADO, 1998, p. 72), ilustrando que a universalidade de determinados elementos na jornada heroica serve para exemplificar “o fato de que o herói substitui o ser humano exemplar” (MULLER, 2017, p. 18).

A imagem heroica que nestes poemas se tem, que alude ao homem guerreiro, impetuoso e viril, que se arrisca publicamente e que se expõe, se repete em todos os *romances*, sendo um dos elementos que contribui para a construção da imagem mitológica do Cid, pois nas situações descritas ele aparece como soldado implacável e austero para as hostes reais: em “*ese buen Cid castellano*” e “*Ya se partía el buen Cid, // a su destierro de grado // con trescientos caballeros, // todos eran hijosdalgo;*” por exemplo. Estes trechos ainda permitem ver características como a impetuosidade e coragem que o transformam em “maior e o melhor na batalha” (CINTRA, 1951-1961, v. III, 434 *apud* INFANTE, 2014, p. 216).

É notável, em segunda instância, que as relações apresentadas nos *romances* deste tópico irão salientar a bravura e a impetuosidade do herói diante de outros personagens. Isso pode ser visto, por exemplo, no poema 5, no qual se vê que Alfonso se enfurece e expulsa o Cid de suas tendas. Em resposta, o herói afirma que ganhou as próprias tendas em batalha (“*ganélas en las batallas // con mi lanza y mi bandera*”) e que por isso elas são mais valorosas. Isso pode ser entendido como uma crítica a Alfonso, que se tornou rei somente após seu pai e seu irmão morrerem. Como se vê, o Cid é altivo, demonstra orgulho de suas riquezas e, é, em suma, um homem vitorioso.

Este *romance* ainda faz um contraponto entre o caráter de Alfonso e o do Cid, visto que, enquanto o primeiro deseja alvejar a irmã a distância de maneira covarde, Rodrigo compreende que isso contrariaria as noções de justiça e de respeito para com a nobreza. O Cid também confirma sabedoria ao não permitir que um assassinato tão desonrado ocorra.

Assim, o herói deste poema é imponente e poderoso uma vez que suas ordens têm o mesmo peso das do rei diante das hostes. Novamente tem-se um Cid ousado, bravo e um homem mais rígido e severo. Na maior parte do tempo ele interage com Alfonso como seu igual, mas ao final beira a superioridade (“*ganélas en las batallas // con mi lanza y mi bandera.*”).

Por fim, ao analisar o modo como o herói interage com a princesa Urraca, o que fica em destaque na relação é a submissão e vassalagem, e também a intimidade com que eles se dirigem ao outro, características do amor cortês que particulariza a época (DUBY, 2018, p. 275).

No geral, o Cid destes *romances* frequentemente mostra “virtudes e valores humanos mais maduros, como por exemplo a coragem civil e o desinteressado engajamento social” (MULLER, 2017, p. 9), que fazem dele um herói idealizado e exemplar.

4.3 O Cid e os mouros

Os poemas selecionados para esse tópico apresentam aspectos das relações travadas entre o Cid e os mouros, revelando interações de difícil apreensão à primeira vista. Nota-se, no geral, que são evidenciados elementos hostis que indicam a inimizade entre eles.

4.3.1 Contexto e argumentos dos poemas

O *romance* que se inicia com os versos “*por el val de las Estacas // pasó el Cid al mediodía*” vai tratar do cargo de cobrador de impostos dado pelo rei Alfonso VI ao herói. Esse poema é constituído quase majoritariamente por um diálogo entre o Cid e um dos reis mouros que estava sob a jurisdição de Castela. Ele se inicia da seguinte forma:

Por el val de las Estacas
pasó el Cid a mediodía,
en su caballo Babieca:
¡oh, qué bien que parecía!

A ação se dá quando Rodrigo chega ao vale e o rei mouro o recebe com honrarias e elogios, as quais são rejeitadas pelo herói. Ele, então, acrescenta o motivo de sua vinda: “*vengo a que pagues las parias // que tú debes a Castilla*”, referindo-se ao acordo feito entre os reinos e que obrigava alguns reis muçulmanos a contribuir com um tributo anual.

O restante do *romance* se dá da seguinte maneira:

-No te las daré yo, el buen Cid,
Cid, yo no te las daría;
si mi padre las pagó,
hizo lo que no debía.
-Si por bien no me las das,
yo por mal las tomaría.

Vê-se que os dois personagens se desentendem. O rei não quer pagar os tributos, mas o Cid não irá embora sem recebê-los. Eles trocam ameaças, empunham suas lanças e só se acalmam porque o mouro vê a grandeza de Rodrigo, tanto que diz que só paga as parias por ser o Cid o mensageiro do rei.

Já o *romance* de número 11 menciona cidade de Valência, que tem uma significativa importância na história de Rodrigo por ter sido o ápice de seu poderio e influência. Ele se inicia da seguinte forma:

Helo, helo, por dó viene
el moro por la calzada,

(...) Mirando estaba a Valencia,
cómo está tan bien cercada:
-¡Oh, Valencia, oh Valencia,
de mal fuego seas quemada!

Observa-se que um personagem se aproxima da cidade de Valência. Ele traz ornamentos e armas próprios dos marroquinos e é identificado como um mouro. Ele complementa que outrora a cidade havia sido de mouros, mas foi ganhada por cristãos e que, se depender dele, será novamente de mouros, pois pretende prender o Cid, reter Jimena e usar a filha do casal, denominada Urraca, como a princesa. O Cid, que estava por perto, havia escutado a essas declarações.

El buen Cid no está tan lejos,
que todo bien lo escuchaba.
-Venid vos acá, mi hija,
mi hija doña Urraca;
dejad las ropas continas
y vestid ropas de pascua.

Neste trecho observa-se o Cid preparando uma armadilha para o mouro que pretende ganhar Valência. Ele pede que sua filha Urraca o entretenha com palavras e com belas roupas para que ele tenha tempo de encilhar seu cavalo, Babieca, e ir ao encontro do homem.

Urraca se aproxima de uma janela e fala com o mouro, dizendo estar apaixonada por ele há sete anos. Em sua fala, ela se dirige a ele como rei. O mouro responde que também está seduzido por ela, no entanto, ao ouvir o barulho das patas de Babieca, sai em disparada. Com sua ligeira égua, ele consegue abrir uma boa dianteira do Cid e chega a um rio no qual havia um barco próximo.

Vê-se que o mouro foge na barçaça (“*grandes gritos da al barquero // que le allegase la barca; // el barquero es diligente, // túvosela aparejada, // embarcó muy presto en ella, // que no se detuvo nada*”). O Cid fica furioso e, em uma tentativa final, atira sua lança com violência. Esta, entretanto, não atinge o alvo e o Cid pede que seu genro a recolha, pois ela ainda poderia lhe servir. O *romance* termina.

Por sua vez, o *romance* de número 12, que começa com “*Por Guadalquivir arriba // cabalgan caminadores*”, vai tratar de dois caminhantes que se dirigem à Corte. É dito que ambos haviam decidido viajar durante a noite por conta do calor da região. Os versos salientam que essa escolha não teve a ver com a presença de mouros ali, já que os viajantes não os temiam.

-Viejo que venís, el Cid,
viejo venís y florido.
-No de holgar con las mujeres,

mas de andar en tu servicio,
de pelear con el rey Búcar,
rey que es de gran señorío,
de ganarle las sus tierras,
sus villas y sus castillos;
también le gané yo al rey,
el su escaño tornido.

Quando eles alcançam seu destino, as cortes reais, observa-se que o rei sai para recebê-los e, em sua fala, um dos caminhantes acaba sendo identificado como o Cid. O rei diz que o herói vem envelhecido (“-*Viejo que venís, el Cid, // viejo venís y florido*”) e então o Cid responde que ele parece velho por conta dos anos passados em batalha, algo que era o seu dever (“*No de holgar con las mujeres, // mas de andar en tu servicio*”).

4.3.2 Relações dos poemas com a história

Os *romances* estudados nesse tópico destacam o personagem Cid em plena ação, o que deixa entrever as relações ocorridas entre as diferentes fronteiras que existiam na Península Ibérica medieval.

O poema 8 trata um pouco mais do cargo de cobrador de impostos oferecido pelo rei Afonso VI ao Cid, uma função privilegiada e importante que demonstra a confiança que tinha para com ele, já que expressa certo poder e prestígio. Além disso, mais uma vez verifica-se a aparição desse ofício, que, acredita-se, foi efetivamente dado ao herói.

Neste *romance* observa-se a figura de um personagem que parece bastante interessante. Trata-se do rei mouro, cujo nome não aparece. Sabe-se, no entanto, que seu antecessor também pagava tributo ao rei de Castela, o que ele desaprova. Tendo isso em mente, encontrou-se nas investigações um possível personagem que poderia estar relacionado aos eventos descritos. Ele aparece em outro *romance* (o qual parece ter surgido séculos depois do poema 8), que se inicia de maneira semelhante a esse e que vai apresentar o mouro que encontra o Cid como Abdalla: “*Por el Val de las Estacas // pasó el Cid a mediodía // en su caballo Babieca // muy gruesa lanza traía; // va buscando al moro Abdalla, // que enojado le tenía*”.

Como se percebe, alguns versos permanecem exatamente iguais aos do poema que se analisou. Essa semelhança pode representar o que Díaz Roig (2007, p. 170) chamou de contaminação e que caracteriza a mescla não intencional de versos de diferentes poemas. Nota-se que nesse *romance*, ao apresentar o personagem mouro, não há alusão à sua posição social e seu encontro com o Cid parece não ocorrer por questões políticas.

O mencionado mouro Abdalla aparece em algumas fontes históricas sobre a cidade de Sevilha como rei. A obra de Bernardo Espinalt Y Garcia, intitulada *Descripción general de todo el Reyno de España* (1795, p. 102-104), menciona que

(...) y así trasladó su Silla de Sevilla á Córdoba, en donde residieron todos los Gobernadores, hasta que un poderoso Moro, llamado Abderrahamen' Aben Humeya, mató á Jucef, último Gobernador, de Córdoba, y negando la obediencia á su legítimo Rey Abdalla II. de este nombre, XIX. Rey Moro, y último de España, gran Miramámolin de los de Arabia; y Africa, que en España reynaban, se hizo aclamar Rey en el año de 758 y le dieron la obediencia los mas de los Moros de España, y los quales quedaron divididos, de los de Africa y Arabia.

Ainda que se possam encontrar pontos de apoio para compreender alguns dos personagens dos quais trata o texto a referência a um rei chamado Abdalla é insuficiente para dar mais características dessa figura. O mesmo acontece em outra fonte encontrada, o *Historia de Sevilla* (1587), que apenas alude a um moro chamado Abdalla, sem mencionar, no entanto, sua posição social.

Historicamente, no entanto, sabe-se que o rei de Sevilha que estava no poder quando viveu Rodrigo Díaz de Vivar era Al-Mutamid, que governou aproximadamente entre 1069-1090. Esse fato parece se encaixar melhor nos ocorridos no *romance* já que a Al-Mutamid não agradava ter que pagar impostos ao rei cristão (*si mi padre las pagó, // hizo lo que no debía*). Sabe-se também que o seu pai, Al-Mutádid, foi o primeiro rei mouro de Sevilha a pagar tais tributos aos castelhanos, o que corrobora as afirmações que o levam a recusar sua submissão.

Já o poema 9 se refere diretamente à tomada de Valência pelo Cid, sua maior conquista. Após ser desterrado novamente em 1088, o Cid decide explorar a região do Levante. Rodrigo então passou por diversas cidades saqueando e extorquindo, como foi o caso de seu encontro com al-Qadir no principado de Valência, “tendo assim aberto caminho ao longo da costa do Levante à força de extorsão, e com bons lucros, Rodrigo estabeleceu-se em Burriana, alguns quilômetros ao sul da atual cidade de Castellón” (FLETCHER, 2002, p. 210).

Então, dá-se o episódio ao qual aludiu-se anteriormente: após tantas andanças, o Cid se viu nos arredores de Valência e ao “fim do ano 1090, ele havia se tornado o árbitro da costa levantina, da foz do Ebro até o promontório onde se ergue Denia” (idem, p. 212).

A Península vivencia, nesse período, a terceira invasão almorávida, que sob o comando de Yusuf, sitiou a cidade de Toledo e que tomou boa parte dos principados *taifa*, inclusive o estado de Sevilha. Alfonso VI, sozinho, não conseguiu barrar sua ascensão, pelo que Rodrigo vai ao seu encontro. Não há fontes que documentam o que acontece, mas aparentemente os dois se desentendem novamente e o Cid escapa antes que Alfonso consiga prendê-lo.

Rodrigo passa então a procurar aliados, já que havia caído em desgraça com o rei. Nisso, Alfonso invade e inicia uma campanha contra Valência, mas é demovido uma vez que o Cid vê isso como uma afronta pessoal e resolve retaliar contra Rioja. Como viu-se, Alfonso decide bater em retirada e o Cid volta à Saragoça.

Enquanto o rei lidava com o avanço irrefreável dos almorávidas, dentro de Valência al-Qadir tentava resistir aos cidadãos insurgentes que queriam sua saída do governo. Mesmo tentando fugir, al-Qadir é morto em 1092. Então, Ibn Jahhaf torna-se o governante da cidade.

Rodrigo vê o homem como uma ameaça e resolve marchar sobre Valência. Seu cerco se inicia por volta do ano 1093 e somente termina em 1094, quando Jahhaf aceita participar de um acordo com o castelhano. “Na quinta-feira, 15 de junho de 1094, o Cid entrou na cidade de Valência como seu conquistador. Ele instalou-se no palácio que antes havia sido a residência dos reis taifas” (ibidem, p. 221).

O mouro de que trata o *romance* deve ser uma referência, por conta desses fatos, ao próprio Ibn Jahhaf, aquele que perdeu Valência. Faz sentido que ele queira vingança contra o Cid, já que havia acabado de ganhar a cidade de al-Qadir para em seguida perdê-la para o castelhano.

No entanto, muitas fontes artísticas apontam que o homem mencionado no *romance* seria Búcar, rei do Marrocos que queria conquistar Valência. Sobre isso, Menéndez Pidal (1984, p. 175) vai contar que, a partir da gesta, vê-se que “*Doña Jimena y sus hijas fueron llevadas con gran acompañamiento a la ciudad de Valencia, y apenas llegadas, Búcar, rey Marruecos y de Túnez, queriendo recobrar la ciudad perdida, le puso cerco; pero fue derrotado por el Cid*”.

Pode-se conectar o acontecimento descrito no poema com o avanço dos almorávidas que cercaram Valência, sem sucesso, por algum tempo após o Cid estabelecer ali seu domínio. Na *Historia Roderici* vê-se que o “*inmenso ejército almorávide acampó y permaneció junto a Valencia diez días y otras tantas noches*” (FALQUE REY, 1983, p. 368).

Outro elemento que aparece nesse *romance* é a filha do Cid. Ela é identificada com o nome de Urraca, mas as fontes explicam que, na realidade, seu nome fora outro e que essa confusão se deveu à proximidade de Rodrigo com a irmã de Alfonso.

Como consta em Herbert (1969), Rodrigo e Jimena tiveram três filhos, “*Diego, born in 1075, one year after the marriage, has been ignored by most of the legend-makers, (...). He died before the Cid, in the battle for Valencia. Two daughters, Cristina (b, 1077) and María (b,*

1080) are known by their legendary nicknames, *Elvira and Sol*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1963, apud HERBERT, 1969, p. 7).

Além disso, as filhas do Cid não se casaram com os condes de Carrión, como se vê na epopeia e em outro *romance*, sendo que muitas fontes consideram esse episódio como parte ficcional na mitologia do Cid. O que se sabe é que “Cristina casou-se com Ramiro, neto do rei García III de Navarra (morto em 1054) e filho de Ramiro, senhor de Calahorra, que havia morrido em Rueda, em 1083” (FLETCHER, 2002, p. 236). Por sua vez, a “outra filha, Maria, casou-se com Ramón Berenguer III de Barcelona” (idem). Apesar de seus casamentos com pessoas ilustres, pouco se sabe sobre a vida das duas. Tampouco há documentos que digam que algum rei mouro de fato tenha tido contato com uma delas.

Já sobre o *romance* 10, que trata de um Cid mais velho e no auge de suas vitórias e conquistas, percebe-se a presença de um rei. Este rei deve ser Alfonso, que governa por cerca de 40 anos (FLETCHER, 2002) e morre algum tempo depois do Cid. Isso também é corroborado pelo que é dito pelo herói no poema, que comenta ter estado a serviço do rei durante o sítio de Granada.

Sobre a ocorrência desta campanha, García Fitz (2002, p. 42) afirma que “*Alfonso VI ponía em marcha los resortes diplomáticos y militares que le permitirían el cobro de parias de las taifas de Sevilla y Granada*”, o que leva a acreditar que o evento em si aconteceu de fato. No entanto, apesar de haver documentação sobre o episódio do resgate de Granada, não há, na historiografia, registros que contribuam para corroborar a presença do Cid histórico em tal evento.

4.3.3 Análise do personagem

Nos poemas acima são salientadas algumas características relevantes para a construção do herói. Elas podem ser divididas entre os aspectos herdados do herói clássico e aqueles que são típicos do cavaleiro medieval.

Com relação às características clássicas, a coragem é o elemento que mais fica em destaque, estando presente em todos os poemas deste tópico. Por exemplo, observa-se que a figura do Cid no *romance* 8 é cheia de valentia e destemor (“*-Si por bien no me las das, // yo por mal las tomaría.*”). Sua recusa em aceitar aquilo que julga inaceitável é vista como característica tanto da austeridade quanto da inflexibilidade quando imbuído de alguma ordem.

Além disso, o *romance* 8 parece oferecer uma resposta às eventuais indagações sobre o caráter do herói e à fama de mercenário que Rodrigo poderia ter tido na época já que ele se

apresenta honrado, justo e excessivamente leal ao seu rei. No geral, o Cid que se vê aqui é um reflexo daquele que pode ser encontrado na epopeia e corrobora para a imagem de modelo heroico ideal (“-*Que no quiero vuestro sueldo // ni de nadie lo querría, // que ni vengo por mujer, // que viva tengo la mía, // vengo a que pagues las parias // que tú debes a Castilla*”).

A astúcia e a coragem são elementos primordiais também no poema 9, no qual o Cid tenta ludibriar um mouro por meio da filha. Quando o engodo dá errado, segue-se uma perseguição na qual vê-se um Cid destemido e persistente, que não se dá por vencido nem quando o inimigo de fato fica distante (“*Estando el moro embarcado, // el buen Cid que llegó al agua, // y por ver al moro en salvo, // de tristeza reventaba; // mas con la furia que tiene, // una lanza le arrojaba*”). Suas atitudes demonstram valentia e destemor, um reflexo das representações heroicas contidas nas construções épicas.

Sobre esse ponto, Muller (2017, p. 10) afirma que “o herói representa o modelo de homem criativo, que tem coragem de ser fiel a si mesmo, aos seus desejos, fantasias e às próprias concepções de valor”, e então a esperteza apresentada aqui é coerente com a imagem heroica clássica.

Por sua vez, dentre os elementos herdados da cavalaria encontram-se honra, orgulho, lealdade ao rei e amor cortês, dentre outros. A honra, sendo o elemento mais desenvolvido, aparece, por exemplo, no *romance* 8, que descreve o fato de o herói parecer bem (*qué bien que parecía*), o que remete à aparência, mas que também leva a entender que ele está fazendo algo correto e digno de ser apreciado.

Este *romance* ainda faz alusão direta ao episódio do primeiro desterro do Cid (talvez mostrando sutilmente a causa dessa punição) e apresenta-se um Cid sisudo, correto e bem-intencionado (“*mas da sus parias al rey, // a ese buen rey de Castilla*”). A lealdade para com o rei é notável e caracteriza a vassalagem do herói.

No *romance* 10, que é ligeiramente diferente por exibir um Cid mais velho, se observa um herói orgulhoso de seu ofício (“-*No de holgar con las mujeres, // mas de andar en tu servicio, // de pelear con el rey Búcar*”). A imponência dos adornos do personagem, aos quais alude o rei (“-*Viejo que venís, el Cid, // viejo venís y florido.*”), é símbolo de enriquecimento, outro elemento que embasa o valor do herói. O envelhecimento também é metáfora para a sabedoria e a experiência que destacam a superioridade do herói sobre outros homens.

Além das características do herói, é importante ressaltar de que forma se dão as relações vistas entre os mouros e o Cid nestes poemas. No geral, as interações travadas entre ambos

denotam inimizade e hostilidade, visto que eles sempre estão em situações desconfortáveis. Por exemplo, no poema 9, tem-se um episódio de perseguição.

Neste *romance*, o Cid é descrito pelo mouro como alguém vil (“*aquel perro de aquel Cid*”), pelo que se tem um contraponto com os outros poemas que se limitavam a mostrar um personagem predominantemente digno e superestimado até pelos inimigos. Essa crítica, no entanto, apenas comprova o valor do herói, uma vez que, por partir de seu inimigo, fica evidente a oposição entre as virtudes de ambos.

Já pela perspectiva do herói, pode-se perceber que há uma tendência geral de manter uma postura mais hostil e distante. Por exemplo, no poema 9, as relações travadas entre os personagens são baseadas no domínio de Valência e por conta disso ambos nutrem raiva um pelo outro. Entretanto, apesar destes acontecimentos militares, não fica explícito nenhum outro tipo de desacordo (como o religioso, como se poderia imaginar em uma primeira leitura).

É necessário recordar que esta configuração era específica do processo da Reconquista, na qual a “Espanha cristã haveria de definir-se na luta contra o invasor islâmico” (FUENTES, 2001, p. 57), e o Cid dos *romances* ilustra essa premissa ao colocar-se, na maioria das vezes, como inimigo dos mouros.

Isso também é perceptível no *romance* 8, no qual percebe-se uma relação de inimizade que remete à briga pelo poder que ocorria entre os muçulmanos presentes na Península e os castelhanos que tentavam reconquistar os territórios. Porém, implicitamente, este poema revela a boa relação do Cid com os mouros, que se desequilibra por conta da cobrança dos impostos e da política que distancia seus reinos.

Por sua vez, a relação estabelecida no *romance* 10 não apresenta traços demasiado hostis, pois é destacado que o Cid luta contra os mouros como parte do serviço que sua posição de cavaleiro implica. Nesse sentido, o herói se relaciona com os mouros de modo bélico somente por essa ser sua obrigação junto ao rei, porém sem demonstrar antipatia por eles.

4.4. O mito pelos *romances*

Após analisar os poemas selecionados como *corpus* desta pesquisa pode-se notar a recorrência de alguns aspectos que parecem fundamentais na compreensão da figura do herói aqui representada pelo castelhano Cid.

Primeiramente, nota-se que o personagem sempre tem traços de uma coragem exacerbada, que pode ser ilustrada pelo poema 1, no qual o Cid ousa desafiar o seu próprio

suserano, ou que também pode ser observada nos acontecimentos do poema 7, que descreve o juramento do rei Alfonso VI e no qual o Cid é desterrado. Estes dois *romances* também deixam entrever a impetuosidade e a virilidade do herói, que são fatores já existentes na configuração heroica presente na Antiguidade (como pode ser vista na construção de Aquiles) e representam um desafio à autoridade, o que reafirma a defesa da justiça por parte do herói.

Como cobrador de impostos (poema 8), o Cid demonstra um elemento essencial à uma figura heroica medieval: a honra. Sendo esta um dos fatores que alicerçaram a Idade Média castelhana, o personagem visto nos *romances* tende a apresentar esta característica nos mais diversos momentos e contextos. Neste caso, ele recusa “presentes” do rei mouro e se porta com austeridade e sensatez diante daquilo que sua mitologia defende. Isto também pode ser observado no poema 10 quando o Cid retorna à corte velho, porém orgulhoso de haver vencido batalhas e lutado em nome de seus ideais e deveres. Vê-se que a honra medieval do Cid está muito relacionada com os valores da cavalaria que são assimilados ao herói (ARIAS FREIXEDO apud MONGELLI, 2012, p. 511). Isto quer dizer que, sendo de família importante (baixa aristocracia, talvez), era dever de Rodrigo Díaz de Vivar defender os interesses reais e lutar por eles como se fossem seus.

Em alguns dos *romances* o Cid aparece ainda com características mais submissas que as apresentadas acima. Por exemplo, no poema 4, que trata das queixas de Urraca, o personagem é servil, colocando as necessidades da infanta acima dos próprios, o que caracteriza uma relação de vassalo e suserana, mas também representa uma referência ao amor cortês, como pode ser visto em Duby (2018, p. 275). No *romance* 8, que narra os eventos relacionados aos condes de Carrión, pode ser observada uma posição semelhante diante de Alfonso. Isso demonstra que, apesar de na maioria das vezes portar-se agressivo e combativo, o herói sabe conformar-se com seu lugar na sociedade, como era obrigatório fazer.

É importante destacar que, ainda que o Cid se apresente com traços servis no poema 4, essa característica não é visível no restante das análises. Ao contrário, os demais *romances* que tratam de sua relação com a nobreza apontam para uma imagem heroica que aproximam o herói das construções clássicas por representar um personagem agressivo e viril, além de bastante ofensivo e independente.

O orgulho também surge como tema recorrente na construção do cavaleiro. No poema das queixas de Jimena (número 2) percebe-se a segurança do herói quando ele aceita o chamado do rei. Esta tranquilidade indica satisfação consigo. Então, o Cid não teme ser punido por haver matado o pai de Jimena, pois acredita na excelência de seus atos, entendendo ter sido justo ao

se vingar do Conde Lozano assim como seria justo ser castigado. Este *romance* ainda apresenta sutilmente o traço da responsabilidade do herói, que não permite que seu pai atenda ao comando real em seu nome.

O poema de número 5 mostra outros traços importantes ao cavaleiro, como a influência e a autoridade. Nele, vê-se que as ordens do Cid têm tanto valor (talvez até mais) que as de Alfonso quando ele impede que os flecheiros matem a irmã do rei à distância. Nesse caso, se por um lado ele defende a suserana de forma justa, por outro, ele demonstra autoridade até mesmo diante do monarca, e infere-se que tal autoridade era característica própria da cavalaria. Estes elementos corroboram para a interpretação da figura do Cid apresentada no poema 6, que o descreve como modelo de cavaleiro para os demais homens. Neste ínterim, percebe-se que ele alcançou ser um exemplo para o comportamento do homem medieval perfeito (ELIADE, 2016, p. 120).

A astúcia, que aparece no poema 9 quando o herói cria uma armadilha para aprisionar o rei mouro que rondava Valência em busca de vingança, também é uma característica importante na construção do Cid, pois vai aludir aos heróis clássicos. Neste episódio, ele demonstra ser sagaz e subentende-se que sua sagacidade provém da experiência, que distingue o herói dos demais homens.

Do mesmo modo, infere-se que as críticas que eventualmente possam ser feitas por outros personagens nos poemas vistos são menos significativas por partirem, em grande parte, de figuras que ora estavam à margem da sociedade castelhana, ora eram inimigos do reino (como os mouros, no poema 9). Dessa forma, tais reprovações apenas reforçam o valor do herói por oposição a eles.

Por fim, é notável que o fato de os *romances* serem elaborados, na maioria das vezes, por meio de diálogos permite que o leitor reconheça o conceito de verossimilhança, uma vez que o personagem fala por si e os acontecimentos parecem mais realísticos.

Como foi pontuado, as representações heroicas vistas nas análises realizadas mesclam elementos clássicos e medievais, o que sugere que a construção do Cid nos *romances* ilustra a transformação de valores que a sociedade castelhana presenciara entre os anos finais da Idade Média e o começo do Renascimento, período de transição em que os poemas foram transcritos (atente-se para o fato de que temas religiosos não aparecem nos *romances*, sendo essa uma das mudanças que mais facilmente pode ser observada).

Lembrando que algumas das características principais do herói medieval estão relacionadas com nobreza, valentia, ardor guerreiro, generosidade e lealdade (ARIAS

FREIXEDO apud MONGELLI, 2012, p. 511) e as do herói clássico remetem à coragem, astúcia e superioridade, compreende-se que as características do Cid vistas nos poemas se integram em um quadro que constrói um personagem heroico arquetípico e universal por “*su capacidad evocativa o provocadora, en lo individual y cultural*” (VILLEGAS, 1973, p. 45).

Subentende-se, ainda, que os elementos que mais se repetem são os mais proeminentes na construção do mito, pois remetem a uma figura idealizada e glorificada que pode ser admirada mesmo com o passar das gerações (conforme visto na Jornada Mítica do Herói, proposta por Campbell).

O Cid, como herói ideal, diversas vezes vai ser representado seguindo tais princípios, o que exige certos tratamentos atemporais, e os aspectos mais evidenciados nos *romances* parecem ser inteligíveis desde a Antiguidade por representarem elementos da natureza humana que evidenciam a autorrealização do homem (MULLER, 2017, p. 11). Nesse sentido, é possível encontrar nos poemas analisados a jornada de um herói que, conforme o tempo passa, vai adquirindo “novos conhecimentos e realizações que possuem uma força transformadora, não apenas em relação a ele, mas também à sociedade” (idem), como pode ser ilustrado em episódios tais como o juramento do rei Alfonso e o cerco de Zamora.

Por fim, reconhece-se que a integração de elementos históricos permite que o personagem Cid se firme no imaginário castelhano de modo a representar características fundamentais das quais se necessita “para o domínio da vida e o embate criativo da (nossa) existência” (ibidem).

Isso acontece por conta da transformação do personagem histórico em ficcional, o que anula as características negativas que esta figura poderia ter e dota o herói com um aspecto modelar. Ou seja, quando se tem a transposição da história para a ficção, se estabelece um discurso “melhorado” sobre o passado e sobre a identidade castelhana, o que reforça sua natureza guerreira e conquistadora. É importante lembrar que esta transposição está amparada nos acontecimentos históricos, o que possibilita uma leitura realista e mais verossímil dos discursos produzidos como arte.

Desse modo, por se tornar parte de uma memória coletiva compartilhada pela sociedade castelhana, o Cid se fixa como personagem mítico que reverbera pelos séculos e que institui um modelo heroico.

PARTE II

5. TECNOLOGIA, EDUCAÇÃO E SOCIEDADE

As discussões sobre o futuro da Educação vêm tomando grande parte dos debates e crescido em importância nos mais diversos cenários e conjunturas. Nota-se que, apesar de sempre terem sido de grande relevância, têm ganhado ainda mais enfoque à luz do presente contexto tecnológico que permeia todos os âmbitos da vida em sociedade.

De fato, as novas tecnologias têm transformado, por meio de seus inúmeros recursos, o modo como se interage e se pensa, tornando-se parte fundamental no nosso cotidiano repleto de informações. Consequentemente, é natural que a maneira como se aprende também sofra alterações significativas e compreendê-las nos coloca na dianteira do campo educacional.

Por esse motivo, neste trabalho buscamos empreender um estudo que articule as novas noções de aprendizagem às concepções inovadoras de ensino que atendam às necessidades de nossa sociedade. Isso permitirá compreender como os caminhos da Educação se cruzam com o desenvolvimento tecnológico e de que forma podemos nos adequar e usufruir deste contexto.

Para isso, nos parágrafos que seguem, serão esboçadas reflexões que permitam compreender alguns passos dos processos de ensino e aprendizagem, relacionando-as ao uso das Tecnologias Digitais da Informação e Comunicação (TDIC). Já na segunda parte deste capítulo, estas reflexões serão articuladas em uma alternativa educativa para o ensino de História, especificamente no que diz respeito à temática do Cid e dos *romances*, que foram analisados e trabalhados nos tópicos anteriores da primeira parte desta dissertação, e que utiliza os recursos tecnológicos e digitais e que se aproveita de métodos pedagógicos para traçar sua interface: os Objetos de Aprendizagem.

Também se apresentará a ideia para um recurso que se enquadre nas discussões que foram traçadas, de modo a tentar ilustrar as teorias articuladas no capítulo por meio de uma proposta educativa baseada em um jogo multijogador de código aberto que apresenta como avatar o herói analisado no terceiro capítulo desta investigação.

5.1 A ideia de ensino e as TDIC

Durante vários séculos, teóricos dos mais diversos lugares têm discutido sobre educação e ensino. Por não encontrar um consenso e pelo fato de que os processos educativos vão, com o tempo e concomitantemente ao ser humano, mudando e evoluindo, pode-se verificar a existência de diversas linhas de pensamento que estudam tais temas e, ordinariamente, quase

todas mostram as consequências negativas de um sistema de ensino que se engessa ou que não garante a diversidade nas escolas.

Dentre os grandes nomes da teoria da educação encontra-se Santo Agostinho (2002), que parte da religião e acaba por teorizar sobre os campos essenciais ao conhecimento do ser humano. Em suas obras o homem é a medida educativa, porém somente enquanto imagem de Deus, já que, como afirma o autor, o intelecto deve ser iluminado pelo divino para que o homem seja capaz de transcender as amarras terrenas.

Suas acepções foram de grande valia, no geral, para as teorias que se propunham a pensar a educação. No livro “*A Doutrina Cristã*” (2002), Agostinho articula as leituras das Escrituras à capacidade de entender determinadas normas e, por meio disso, sistematiza alguns processos de ensino. As discussões desenvolvidas nessa obra foram aprimoradas por outros autores, que se aproveitaram delas para ilustrar e expandir as práticas educacionais, fazendo com que, com o passar do tempo ela passasse a ser vista como uma espécie de manual do sistema de educação da sociedade medieval.

Agostinho (2002, p. 1) prevê certas “normas que [me] parecem poder ser ensinadas com proveito aos que se dedicam” ao estudo das Escrituras. É nesse ínterim que ele aborda estas regras, tendo o intuito de comunicá-las “aos que desejam e são capazes de aprendê-las” (idem). Nesse sentido, entre as normas propostas pelo autor ter-se-ia as disciplinas do *Quadrivium* (geometria, aritmética, astronomia e música) e as do *Trivium* (dialética, gramática e retórica), que corresponderiam aos temas da ciência do raciocínio e aos temas de instituições humanas, respectivamente. Então, enquanto as primeiras eram “um conjunto de conhecimentos relacionados com as coisas” (DURKHEIM, 1995, p. 52), as últimas tinham “por objetivo ensinar a própria mente” (idem), e, juntas, abarcavam todos os âmbitos do processo de ensino e aprendizagem, fator pelo qual esse sistema aportou tanto para a educação em seu desenvolvimento geral.

O fator educativo em Agostinho se relaciona, então, diretamente ao contato com o divino, com a religião, e sem o qual nos tornamos animais e distantes daquele que nos criou. A educação é essencialmente a forma como nos iluminamos e as consequências de uma vida sem ela ditam a existência de um homem não esclarecido.

Já no século XVIII, tornam-se conhecidas as concepções de Rousseau (1979, p. 12) que se erigem sobre o nascimento de um ser humano bom, mas que pode ser corrompido na sociedade por um sistema educativo pouco comprometido. Ele defende, em sua obra mais sobressalente, *Emílio*, que a “educação nos vem da natureza, ou dos homens ou das coisas”.

Nesse sentido, o processo educativo partiria de nós, mas só estaria completo quando em contato com as outras pessoas e coisas, se configurando num processo social e experimental.

Dessa maneira, a educação é vista como um procedimento permanente do qual não se escapa. O que acontece, naturalmente, é que mudamos de papel, ora sendo os aprendizes ora sendo os mestres, mas sempre como resultado de diversas situações de aprendizagem que nos formam. A visão religiosa não aparece em Rousseau, que aponta para uma educação baseada em contato social e nas experiências de todos os âmbitos que nos moldam para ser o que somos.

Outra visão importante sobre os processos de ensino e aprendizagem é a de Durkheim (2011). Sua concepção sobre a educação é um tanto complexa e também tem a sociedade em seu cerne. Na sua teoria, apesar de o processo educativo continuar sendo entendido como o modo de transformar o homem em um ser social, de forma a dominar a sua animalidade, a “educação consiste [...] numa socialização metódica de cada nova geração” (idem, p. 82).

Isso quer dizer que a educação provida não pode necessariamente ser a mesma para todos os homens e em todas as épocas. Se antes os métodos educativos serviam para ilustrar e igualar os homens, Durkheim (2011) defende que cada um de nós deve receber um tipo educativo correspondente a nosso lugar na sociedade. Bastante criticado, o modelo educativo proposto submeteria cada pessoa ao contexto sócio-histórico em que se vive. Desse modo, a educação consente que as diferenças norteiem a sociedade e nos caberia aceitar tal realidade já que, nessa linha de pensamento, seríamos impossibilitados de transformar-nos socialmente.

Conterrâneo do sociólogo, encontramos Foucault (1999), com outra maneira de antever a relação entre a sociedade e o sistema educativo. Em seu esquema, as estruturas de poder e as relações que temos formam-nos. Também com intuito de estabelecer um modelo de ser humano, nos vemos “enquadrados” em padrões que nos são irrealis, que nos castigam. É então que a escola encontra seu lugar (tal como outras instituições), sendo um dos micropoderes, propostos pelo teórico, presentes na sociedade e constituindo um elemento que pode possibilitar ou não a liberdade frente aos poderes que tentam nos adestrar.

Outro dos aspectos importantes da teoria foucaultiana é o discurso. Porém, ao contrário do que se poderia pensar, para Foucault (1999), este não esconde nem omite nada; para ele apenas há “enunciados e relações, que o próprio discurso põe em funcionamento” (FISCHER, 2011, p. 236) e nos cabe analisá-los e compreender as relações histórico-sociais que o permeiam.

Desse modo, tanto os discursos quanto as relações de poder são práticas sociais que nos atravessam e nos constroem, e nesse sentido eles são produtivos. A questão central é encontrar

linhas de fuga que nos esclareçam os processos de subjetivação (idem). A educação foucaultiana (apud FISCHER, 2011), portanto, é um dos sistemas de vigilância e disciplina que formam sujeitos para a vida desejada por aqueles que detêm o poder e funciona “numa rede complexa, produtiva e sutil, que coloca em funcionamento outras redes de discursos, de saberes, de práticas institucionais e cotidianas – relacionadas, por sua vez, com a produção e veiculação de verdades” (idem, p. 238).

O aporte educativo de Foucault (1999) versa, dessa maneira, sobre uma sociedade constituída de poderes que tenta, constantemente, nos vigiar e disciplinar, de modo a formar corpos dóceis. A escola é um desses poderes e, como tal, tem a capacidade para concordar ou não com esse sistema. Assim, em sua instância mais desenvolvida, a educação poderia divergir e explicitar as estruturas de poder, habilitando-nos a resistir a elas.

Por fim, temos a versão do filósofo brasileiro Paulo Freire (1967) sobre a educação, que tende a enxergar os sistemas educativos de forma libertária (quando refeita), isto é, como um instrumento que pode desprender o homem das amarras da opressão.

Freire (1967, p. 57) defende

uma educação que, por ser educação, haveria de ser corajosa, propondo ao povo a reflexão sobre si mesmo, sobre seu tempo, sobre suas responsabilidades, sobre seu papel no novo clima cultural da época de transição. Uma educação, que lhe propiciasse a reflexão sobre seu próprio poder de refletir e que tivesse sua instrumentalidade, por isso mesmo, no desenvolvimento desse poder, na explicitação de suas potencialidades, de que decorreria sua capacidade de opção.

A educação esperada pelo estudioso visa reflexão sobre o mundo e sobre si mesma, e, mais importante de tudo, ensina sobre o seu poder e como ele pode influenciar a vida de diversas pessoas. Essa educação abarcaria todo um povo (no caso específico, o teórico trata dos brasileiros), humanizando-o e servindo de instrumento de libertação.

Infelizmente, o próprio Freire (1967) afirmou que na realidade a maioria das escolas não instrui dessa maneira, tratando os alunos como depósitos de conhecimentos de um sistema educacional bancário (de verdades prontas). Dessa forma, a questão principal é refazer os sistemas educacionais, atualizando-os à realidade em que se encontram.

No Brasil, encontramos ainda vários documentos nacionais que oficializam o ensino e que se propuseram a pensar a Escola e oferecer parâmetros para seus profissionais. Seus textos se baseiam nas teorias de diversos dos pensadores mencionados. A LDB (Lei de Diretrizes e Bases), por exemplo, concebe leis que estabelecem que a educação deve ser desenvolvida em

vários ambientes: pela família, pelo convívio, pelo trabalho e pelas instituições de ensino, entre outras, ecoando o afirmado por Rousseau (1979).

Nesse sentido, com a ascensão das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação (TDIC) nossa sociedade tem buscado constantemente novas formas de interação e vivências. Uma das alternativas a esse novo contexto são os Objetos de Aprendizagem (OA) que vêm ganhando espaço nas discussões por apresentarem uma gama imensa de possibilidades tecnológicas. Entretanto, ainda que existam estudos e aplicações nesse sentido, articulando o campo da tecnologia e o da educação, é possível observar que o uso dos OA ainda é pouco explorado e, muitas vezes, desconhecido pela comunidade acadêmica brasileira.

Nos ambientes de ensino e aprendizagem dos dias atuais, é normal se deparar com a discussão sobre diversos instrumentos tecnológicos, produtos de uma sociedade informatizada e constantemente conectada pelas redes de informação e comunicação. Esse contexto origina, também, configurações distintas para a educação, que batalha para manter-se atualizada no cenário mundial.

Por exemplo, pode-se observar que, com as novas Tecnologias, o ensino passa a ser visto com um caráter aberto, de coautoria. Isso significa que tanto o professor quanto o aluno são igualmente responsáveis pelo processo de ensino e de aprendizagem. Essas variáveis (ZABALA, 1998) vêm ampliando as bases da educação e redescobrimo novas abordagens e métodos para a realidade em que nos encontramos hoje, configurando a prática educativa para um contexto contemporâneo. As configurações da sala de aula, nesse caso, já não se limitam à noção tradicionalista, que previa alunos sem conhecimento e professores plenamente instruídos, tornando-se um ambiente de cooperação e construção de conhecimentos.

Estas transformações foram essenciais para o Ensino a distância (EaD), já que apresentaram diversas soluções por meio de ferramentas de baixo custo e que alcançam, hoje, uma parcela bastante grande da população mundial. Além disso, elas permitiram, também, que a EaD se configurasse em uma alternativa de igual qualidade ao ensino presencial, expandindo este cenário e desmistificando certos preconceitos.

É neste cenário que surge o conceito de Objeto de Aprendizagem. Entendemos por este termo “qualquer recurso, suplementar ao processo de aprendizagem, que pode ser reusado para apoiar a aprendizagem, termo geralmente aplicado a materiais educacionais projetados e construídos em pequenos conjuntos visando a potencializar o processo de aprendizagem onde o recurso pode ser utilizado” (TAROUCO et al, 2014, p. 14).

O ambiente educacional de determinados países vem sendo reconfigurado e redemocratizado a partir da inserção dessas novas ferramentas no ambiente de ensino/aprendizagem, mas para se tornar usuário efetivo destas novas práticas se requer um espaço educacional preparado e qualificado.

No entanto, é importante recordar que essas novas configurações devem se originar de “estudos da prática educativa a partir de posições analíticas” (ZABALA, 1998, p. 16) uma vez que “por trás de qualquer intervenção pedagógica consciente se escondem uma análise sociológica e uma tomada de posição que sempre é ideológica” (idem, p. 29).

Apesar da estrutura cristalizada, as universidades brasileiras têm estado em processo de adoção e implementação dessas novas tecnologias. Lamentavelmente, em diversas partes do Brasil a efetivação das TDIC em sala de aula ainda é mínima e se concentra na apresentação de slides. Essa parca utilização caracterizaria tais tecnologias como simples apoios na sustentação de um ensino que ainda é conservador.

O ambiente tecnológico que se almeja é entendido como um espaço que propicie a construção conjunta de conhecimentos e deve permitir desenvolver todos os momentos de efetivação das TDIC de modo amplo.

Nesse sentido, a UNESCO (2009, introdução) afirma que “para viver, aprender e trabalhar bem em uma sociedade cada vez mais complexa, rica em informação e baseada em conhecimento, os alunos e professores devem usar a tecnologia de forma efetiva”. Então, utilizar as TDIC de forma a explorar o máximo de suas possibilidades, evitando um uso dissimulado, é a meta aspirada.

Concomitantemente, a tecnologia integrada ao ensino e aprendizagem evidencia maneiras de repensar e remodelar o processo metodológico educacional que muitas vezes continua à parte da realidade contemporânea. Dentro dessa realidade virtual, encontramos configurações particulares que podem ajudar no processo de aprendizagem.

Desse modo, a sociedade da informação permite que novas práticas sejam incorporadas e novos recursos utilizados, e isso modifica o currículo e as metodologias tradicionalmente utilizadas:

Um novo tempo, um novo espaço e outras maneiras de pensar e fazer educação são exigidos na sociedade da informação. O amplo acesso e o amplo uso das novas tecnologias condicionam a reorganização dos currículos, dos modos de gestão e das metodologias utilizadas na prática educacional (KENSKI, 2004, p. 92 apud LIMA e MOITA, 2011, p. 135).

Ou seja, tais tecnologias aliadas à prática docente contribuem para o desenvolvimento da aprendizagem colaborativa e interacional. Neste ponto, é importante ressaltar o papel do professor-tutor, figura que faz o intermédio entre a aprendizagem nos mais diversos ambientes e que deve possuir certo domínio sobre as ferramentas digitais e estar sempre em busca de formação tecnológica para que possa se apropriar criativamente dos recursos e aplicá-los em aula. Também é necessário recordar que as novas gerações de alunos, nascidos no universo tecnológico, podem ser de grande ajuda no processo educacional e seu conhecimento é essencial nesse ambiente.

Como consequência direta da prática qualificada em ambientes educacionais tecnológicos, esse mesmo documento prevê que os alunos se tornem

usuários qualificados das tecnologias da informação; pessoas que buscam, analisam e avaliam a informação; solucionadores de problemas e tomadores de decisões; usuários criativos e efetivos de ferramentas de produtividade; comunicadores, colaboradores, editores e produtores; cidadãos informados, responsáveis e que oferecem contribuições (idem).

No entanto, esses resultados só serão possíveis em um espaço no qual se possa trabalhar e explorar realmente tais recursos de modo que os alunos se mostrem ativos e selecionem as informações, organizando-as coerentemente e integrando-as a outros conteúdos, de modo a articular significados dentro do processo.

É possível perceber, então, que tais inovações podem representar desconforto para algumas pessoas que não estão familiarizadas com o avanço tecnológico. Contudo, essa nova realidade reflete padrões sociais cada vez mais receptivos a este avanço e ignorá-los é rejeitar a transformação própria da sociedade.

Nesse sentido, Borba e Penteadó (2001, apud PRATA & NASCIMENTO, 2007, p. 8), afirmam que “para que o professor em todos os níveis aprenda a conviver com as incertezas trazidas pela mídia que tem características quantitativas e qualitativas novas em relação à memória, um amplo trabalho de reflexão coletiva tem que ser desenvolvido”. Esse trabalho coletivo diz respeito à análise dos envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, para que, posteriormente, possa haver uma melhor apropriação dos recursos disponíveis.

É nesse contexto em que os Objetos de Aprendizagem se fazem necessários. Como uma tecnologia que importa as abordagens e métodos pedagógicos, os OA podem se transformar em uma ferramenta significativa na Educação.

Para se constituir como um OA, no entanto, Mendes (2004, apud TAROUÇO, 2014) afirma que esses materiais devem se adequar a algumas características importantes. A primeira

delas diz respeito à reusabilidade, ou seja, à sua capacidade de ser reutilizável em outras circunstâncias. Esse critério está diretamente relacionado às constantes mudanças no mundo tecnológico, no qual sempre se está pensando em novas ferramentas. A segunda, prevê que o objeto seja adaptável “a qualquer ambiente de ensino” (idem, p. 15), ou seja, nas mais diferentes turmas e locais.

A terceira característica trata da granularidade, isto é, do tamanho do OA. Se o software for pensado de maneira grande, mais granularidade e detalhes terá. Por outro lado, se for pensado de modo a tratar de menos detalhes, ele será menor e terá menor grau de granularidade. Os programadores indicam que a melhor opção é encontrar um equilíbrio nesse quesito.

A acessibilidade é o quarto elemento essencial e visa acesso ao Objeto em qualquer situação de ensino; o quinto é o da durabilidade, que defende que o objeto deve poder ser utilizado apesar das possíveis inovações tecnológicas (do mesmo modo que o primeiro elemento), e o sexto, um dos componentes mais importantes, trata da “habilidade de operar através de uma variedade de hardware, sistemas operacionais e browsers, com intercâmbio efetivo entre diferentes sistemas” (ibidem, p. 16).

Com o auxílio destes novos recursos providos pela sociedade tecnológica contemporânea (os OA), o processo educativo em sala de aula se vê transformado e a “ideia de educação como processo de desenvolvimento individual já não é mais vista como um modelo a ser seguido dentro da concepção de mundo globalizado” (TAROUÇO et al, p. 54). Dessa forma, a “mudança de enfoque do individual para o social, político e ideológico, segundo Gadotti (2000), aponta para o entendimento da educação como processo de desenvolvimento social” (idem) no qual todos os elementos da aula se conectam e constroem sentidos em conjunto.

5.2 O videogame como proposta educativa

A partir da revisão bibliográfica empreendida, da análise de alguns recursos e Objetos de Aprendizagem e de acordo com a proposta do Mestrado Profissional em História Ibérica da UNIFAL-MG apresenta-se abaixo uma sugestão de como efetivar as teorias expostas até aqui.

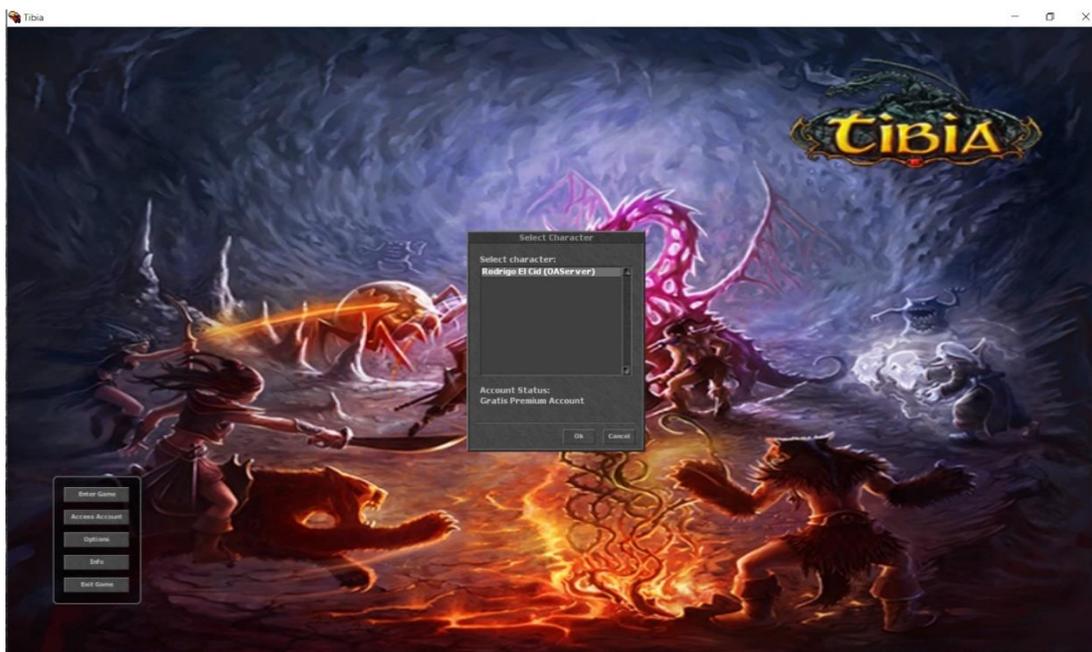
O OA que se projetou se baseou nas investigações e análises empreendidas anteriormente (Parte I deste trabalho). Desse modo, ele pretende auxiliar na compreensão do que significou a Idade Média para o imaginário castelhano, bem como facilitar o

reconhecimento de um herói que marcou a época, o Cid, de modo a trabalhar o ensino de História e da Literatura a partir deles. Por meio de tudo isso, também será possível compreender a realidade sócio-histórica da Península Ibérica medieval, pelo que se acredita que o projeto será bastante relevante.

Nesse sentido, foi criado um jogo eletrônico multijogador (o termo vem do inglês *Massively Multiplayer Online Role-Playing Game*, MMORPG) por meio do servidor OTserv (sigla que remete a *Open Tibia Server*) que tem o código aberto e se baseia no jogo Tibia criado pela CipSoft. O código fonte do OTserv é construído em C++ e as alterações feitas utilizaram as linguagens LUA e o XML.

No ambiente do jogo, cada aluno ou participante deverá acompanhar a trajetória do herói para jogar e deverá seguir a sua jornada a partir dos conselhos e comandos que estarão ocultos em determinados momentos, como pode ser visto na imagem abaixo.

Figura 1: Detalhe da interface inicial do game, que apresenta os personagens a serem escolhidos pelos jogadores



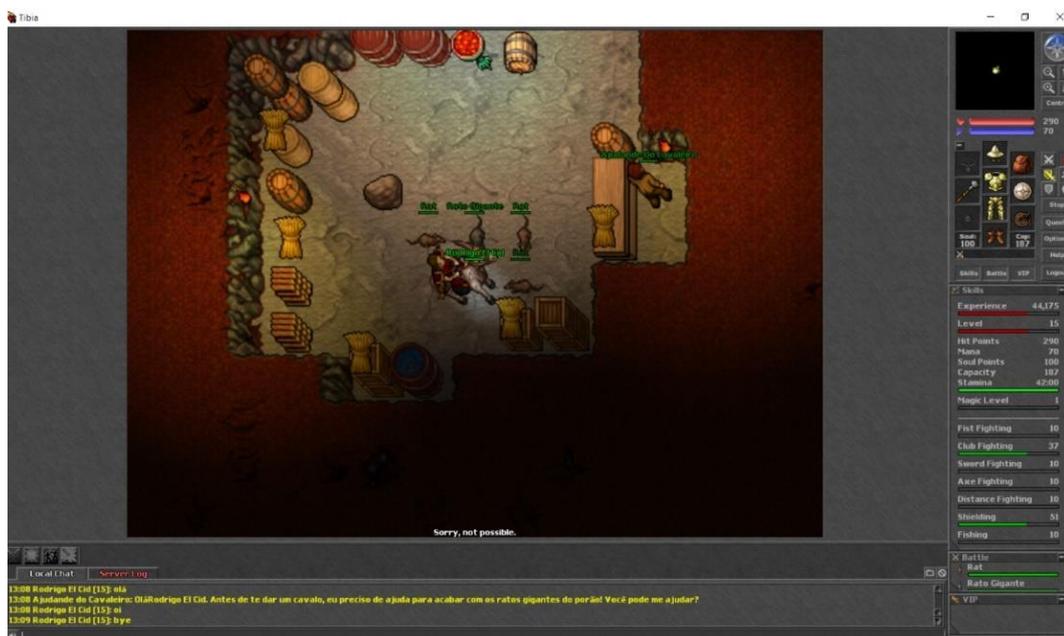
Fonte: da autora.

É importante recordar que o herói principal e os demais avatares (que interagem entre si) do jogo foram baseados em figuras presentes na Idade Média espanhola e são elementos essenciais à história do país. Levados ao videogame com uma linguagem mais simples e sem preocupações estéticas, as jornadas destas personalidades vão se concretizando enquanto são jogadas e vivenciadas pelos participantes.

A construção do jogo parte de eventos presentes nos *romances* selecionados para a pesquisa, os quais narram diálogos e acontecimentos ocorridos entre o herói Cid e outros personagens de seu contexto. Sendo este personagem o mais relevante em tais textos, criou-se o seu correspondente para o jogo. O jogador deve acompanhar o fio que segue sua história conforme o avatar passa por seus desafios e obstáculos.

No frame abaixo, exemplificamos um dos desafios elaborados para os avatares do jogo. No caso, trata-se da tentativa do Cid de conseguir um cavalo à altura de sua importância (até então, no jogo, o avatar possui uma mula comum para montar e o animal era utilizado, na época da Idade Média, como forma de transporte). Para isso, ele deve auxiliar os trabalhadores do estábulo na tarefa de limpar e proteger o lugar dos ratos, que incomodam os demais animais. Ao concluir o desafio, o Cid é presenteado com Babieca seu histórico companheiro.

Figura 2: Exemplo de desafio proposto pelo jogo

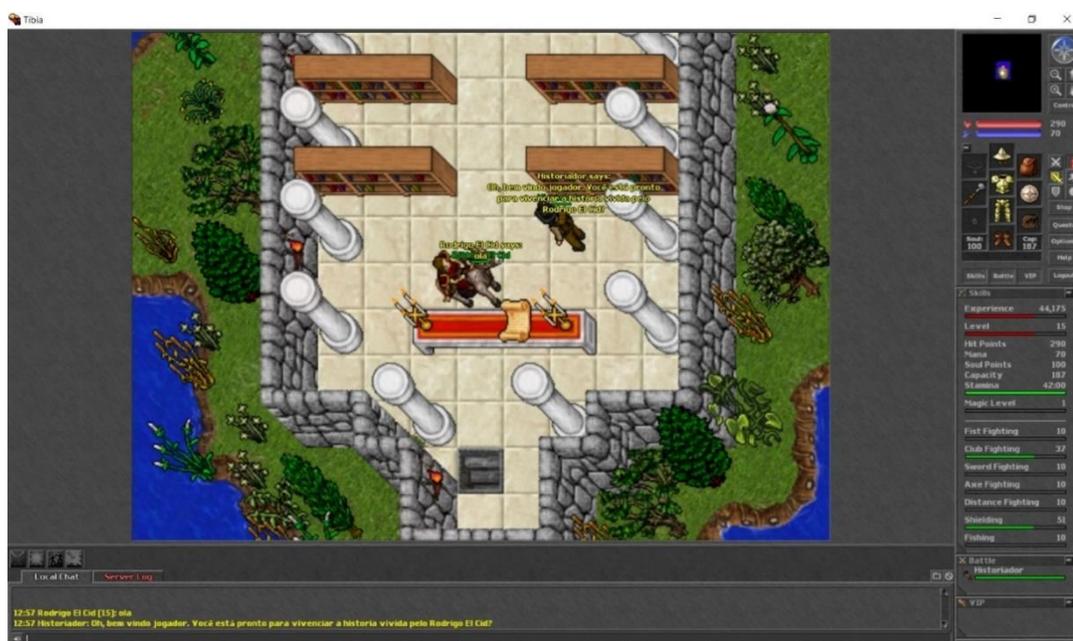


Fonte: da autora.

Neste exemplo fica explícito que também será possível para os protagonistas interagirem com outros personagens menores, tais como animais, soldados e jograis. O fato de o Cid tratar com o cavaleiro quando precisa encontrar um cavalo ilustra bem esse elemento. Ele precisa realizar a tarefa dada a ele pelo homem dos estábulos reais (o de matar os ratos), para que seja julgado com honra suficiente.

No print abaixo podemos ver o Cid conversando com o Historiador, um personagem chave que sempre estará auxiliando o avatar em suas jornadas:

Figura 3: Destaque do personagem Historiador, que interage com o Cid e o auxilia em sua jornada



Fonte: da autora.

Além disso, em muitos momentos do jogo, surgirão enigmas que deverão ser ultrapassados. Como já foi dito, esses enigmas serão confeccionados a partir de *romances* selecionados do *Romancero Viejo* e que tratem do personagem em questão.

Essa proposta visa ser aplicada para alunos de História dos anos finais do Ensino Fundamental e aos do Ensino Média, mas acredita-se que será possível usá-los também em aulas de literatura, tanto portuguesa quanto brasileira, desde que se proponham a trabalhar com a Idade Média na Península Ibérica. Tal reutilização será possível porque o jogo inter-relaciona áreas distintas do conhecimento, como a história e a literatura, e não exige conhecimentos avançados de nenhuma delas. A parte tecnológica igualmente foi calculadamente básica.

Esse Objeto de Aprendizagem prioriza, em nossa visão, a construção de saberes por meio das relações entre os alunos e seus diversos níveis de conhecimentos prévios (ZABALA, 1998), de maneira a possibilitar a todos os estudantes a construção de uma aprendizagem significativa do tema.

Acredita-se que será possível, aos estudantes, a compreensão de um dos momentos históricos mais complexos de que se tem registro, a Idade Média, já que, por meio da ludicidade

de um jogo de avatares eles poderão encontrar detalhes sobre o contexto, sobre o modo de vida e os costumes da época, assim como minúcias sobre as configurações sociais existentes.

Abaixo seguem algumas imagens sobre o game confeccionado:

Figura 4: Detalhe dos guardas que protegem o castelo.



Fonte: da autora.

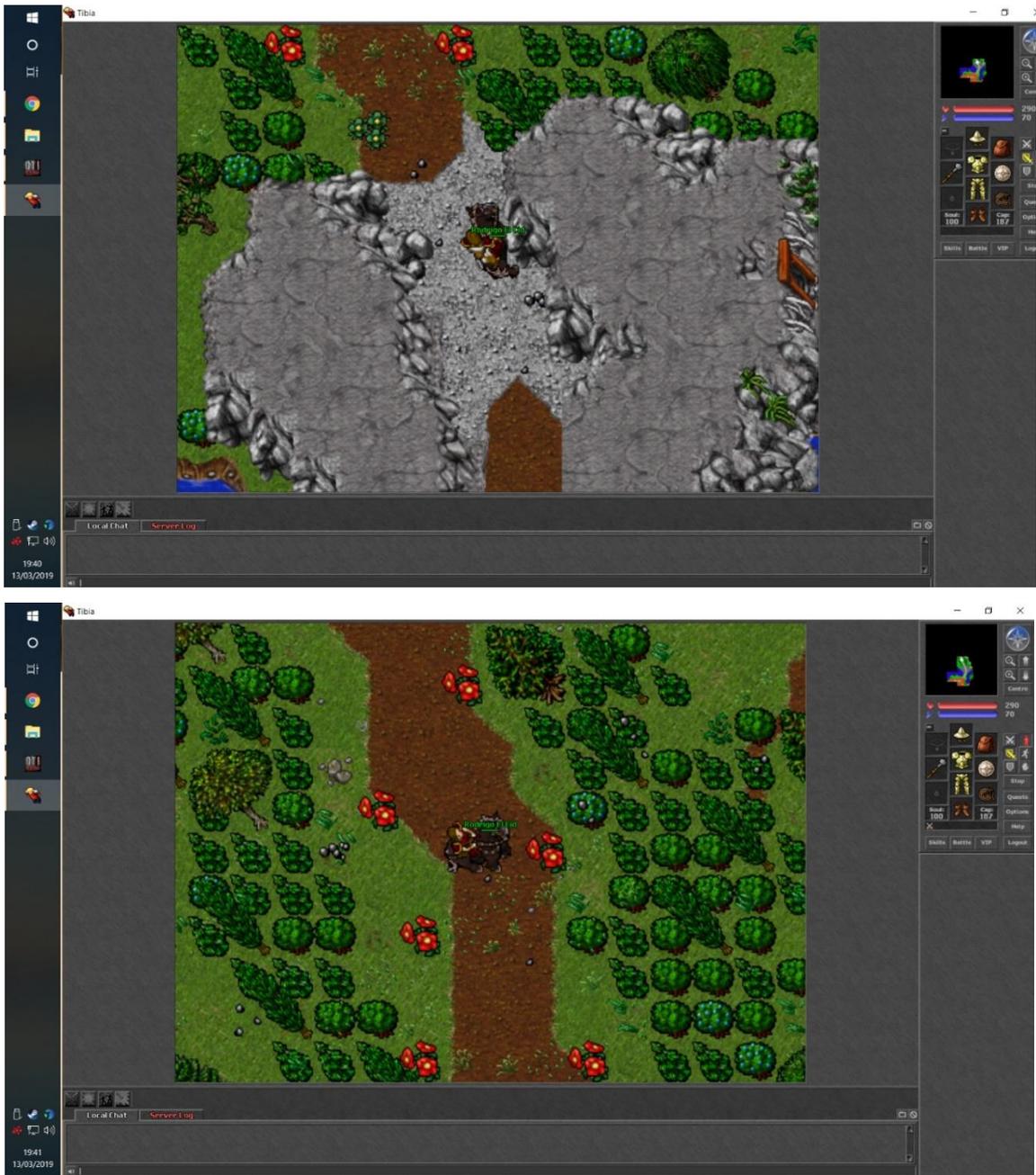
Figura 5: Detalhe do castelo no qual o Cid encontra o rei Alfonso VI.



Fonte: da autora.

As imagens acima destacam uma parte importante do jogo, que é o caminho percorrido pelo Cid quando este busca encontrar-se com o rei Alfonso VI. É possível notar certas estruturas, como o castelo real e o entorno natural. Também pode-se observar outros personagens com os quais o Cid pode interagir, como os guardas.

Figuras 6 e 7: Detalhes para os caminhos pelos quais passa o Cid.



Fonte: da autora.

Esta proposta pedagógica visa, nesta perspectiva, contribuir para estudos e investigações que tracem características sobre aspectos do panorama tecnológico atual. É importante destacar que o jogo desenvolvido neste trabalho abre outras alternativas por ter seu código aberto ao público, o que possibilitaria seu constante desenvolvimento e aperfeiçoamento.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as relações entre história e literatura, viu-se que o estudo dos *romances* como documento e monumento abre espaço para a compreensão de estruturas e episódios registrados em tais textos. Além disso, o gênero apresenta características que caracterizam pormenores do contexto medieval castelhano, revelando que esta produção mescla elementos artísticos e históricos que evidenciam a sua posição fronteira entre as duas áreas.

Como se viu, o gênero *romance* foi muito prolífico na Península. Ainda que existam divergências quanto ao seu surgimento, os *romances viejos* que chegaram até os dias atuais são datados do século XV e contam com um número bastante limitado de exemplares. De origem anônima e oral, estes poemas registraram diversas configurações históricas e sociais que suscitaram o interesse popular no decorrer dos séculos.

Percebeu-se que os *romances* podem contribuir para a reconstrução de eventos, acontecimentos e aspectos históricos e sociais do final da Idade Média castelhana por conta de sua natureza documental, que permite entrever certas circunstâncias da época por meio da ótica do texto estético. O *Romancero* constitui, desse modo, um testemunho do período por registrar o contexto medieval no qual foi inicialmente produzido e por permitir contemplar algo sobre as dinâmicas vivenciadas neste momento histórico.

Além disso, a recorrência de acontecimentos e figuras históricas permitiram que os poemas do *Romancero Viejo* registrassem minúcias características do contexto entre Medievo e Renascimento, que corroboram para sua leitura documental. Esta premissa pode ser ilustrada pela aparição dos reis Sancho II e Alfonso VI, pelo fortalecimento do processo da Reconquista, que é ilustrado pelas batalhas, e pelo avanço sobre a cidade de Valência, entre outros exemplos.

Por sua vez, a análise da figura do herói presente nos *romances* escolhidos como *corpus* da pesquisa demonstrou que o personagem Cid funciona como uma figura que reproduz aspectos históricos e literários do século XI da Idade Média (como o contexto sociocultural, as características do ofício de cavaleiro, a ideologia do processo de Reconquista, entre outros) por registrar acontecimentos e eventos específicos que foram essenciais em diferentes momentos da história castelhana.

No entanto, ficou evidente também que este herói articula características que permitem entrever a configuração histórica do momento em que tais textos foram transcritos (final da Idade Média), demonstrando representar a vinculação de dois momentos principais, Idade Média e Renascimento. Por conta disso, o Cid é apresentado nos poemas com características de

ambos os períodos e se transforma em uma conjunção de elementos clássicos e medievais que são próprios deste período de transição.

Então, o herói dos *romances* encontra-se em um intermeio e, ainda que tenha base em uma figura medieval, sua representação apresenta elementos próprios do Renascimento, que erigiu figuras mais insubordinadas e cuja visão de mundo excluía (na maioria das vezes) os elementos religiosos (fatores que são corroborados pelas análises).

A justificativa para tal configuração parte da fragmentação, que é característica permanente no gênero *romance* e que reside no fato de que a literatura do século XVI comportou, ao mesmo tempo, as preocupações de um mundo medieval e moderno. Por conta disso é que a imagem do herói do século XVI também teve de ser reconstruída, já que as bases sociais e culturais também passaram por grande modificação (CANAVAGGIO, 1994). Neste caso, pode-se observar que o Cid desta pesquisa apresenta características medievais (tais como honra e justiça) que são sintetizadas a outros elementos (como autonomia e astúcia), pelo que se percebe que sua construção remete aos parâmetros renascentistas que buscavam na Antiguidade Clássica os seus exemplos.

Além disso, por conta das questões fronteiriças levantadas na Reconquista, o personagem desempenha “um papel complexo e fundamental na construção do espaço nacional” (RUCQUOI, 1995, p. 275) já que várias das representações heroicas construídas durante esse processo irão ilustrar essa problemática, uma vez que a “Espanha cristã haveria de definir-se na luta contra o invasor islâmico” (FUENTES, 2001, p. 57). Desse modo, o Cid dos *romances* exemplifica o homem castelhano modelar, que é justo, honrado, correto e que luta por seus ideais de modo sagaz e valente. No entanto, vê-se que o personagem que emerge das análises apresenta aspectos mais humanizados em suas relações, o que demonstra sua complexidade.

Ademais, por sua vasta reprodução no decorrer dos séculos e pelo fato de que de muitos dos aspectos da construção do Cid se repetem em figuras modelares da literatura foi possível compreender que tal herói funciona no contexto castelhano como uma figura mítica que, quando transformada em personagem fictício, é reproduzida no decorrer dos séculos e acaba por integrar seu imaginário coletivo e instituir um personagem mítico.

Já na segunda parte do trabalho tencionou-se discutir o ensino contemporâneo e percebeu-se que os processos de ensino e aprendizagem vieram se adequando conforme as diferentes acepções de educação. No entanto, no que se refere às transformações tecnológicas atuais ainda se vê uma certa dificuldade de adequação, o que objetivou a reflexão sobre o uso

efetivo destas ferramentas em um contexto que integrasse determinado conteúdo histórico e literário (o ensino dos *romances* e a figura de um herói) no desenvolvimento de um jogo.

Por isso, e pensando no ensino de história e de literatura da Idade Média, e na relevância do herói Cid para o período medieval castelhano, foi articulada uma proposta educativa que teve como base o videogame. Este game foi pensado de modo a possibilitar a compreensão da investigação realizada neste trabalho por meio de uma linguagem acessível a alunos da rede básica de ensino. O personagem Cid foi transposto para o jogo por apresentar uma série de características que representam o povo castelhano medieval (honra, justiça, coragem) e por ser um dos heróis mais importantes para essa sociedade, tendo sido mitificado no decorrer dos séculos.

Ademais, conforme as teorias sobre os Objetos de Aprendizagem vistas, este videogame foi desenvolvido para ser um jogo interativo, multijogador e de código aberto. Além disso, não é necessário ter conexão com a internet porque as informações (como os trechos dos *romances*) estão todas pré-inseridas. Os alunos que tiverem acesso ao jogo devem alcançar, desse modo, a compreensão sobre alguns eventos da Idade Média e sobre a construção do personagem Cid, que se transforma, com o tempo, em um herói mítico.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *A Doutrina Cristã*. Trad. Ir. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2002.

AGUSTÍN DURÁN. *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 1877. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/>. Acesso em: 05 abr. 2017.

ALFONSO X. *Primera crónica general: estoria de España que mandó componer Alfonso El Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. Madrid: Bailly-Bailliere é Hijos, 1906. Disponível em <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=16550>. Acesso em 6 jan. 2019.

AMBROZIO, Leonilda. *Romanceiro hispânico medieval & romanceiro general de la guerra española: a permanência de um gênero*. Curitiba: Letras, 1983. p. 29-38, Disponível em <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19330>. Acesso em 5 maio 2017.

ANÓNIMO. *Romancero Viejo*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1982.

ARIAS FREIXEDO. Espelho (deformante) da cavalaria: personagens e comportamentos anticortesês nas cantigas de escárnio e maldizer In: MONGELLI, Lênia Márcia. *E fizeram taes maravilhas... Histórias de cavaleiros e cavalarias*. São Paulo: Ateliê, 2012.

ARISTÓTELES. *Arte poética*, 1997. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235. Acesso em 11 dez. 2017.

AZEVEDO, Ana Maria Vicentini Ferreira de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, José Costa D'Assunção. *Jacques Le Goff – considerações sobre contribuição para a teoria da história*. Belo Horizonte: Cadernos de História, 2013. Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/5074>. Acesso em 2 fev. 2017.

BELTRÁN, Rafael. La maldición a la mujer y a la ciudad en el romance cidiano «En las almenas de Toro». In: CONGRÉS DE L'ASSOCIACIÓ HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL, 7, 1997. Castellò de la Plana. *Actes...* Castello de la Plana: Universitat Jaume I, 1999.

BORGES, Valdeci Rezende. *História e Literatura: Algumas Considerações*. Universidade de Goiás: Revista de Teoria da História, 2010. Disponível em https://www.historia.ufg.br/up/114/o/ARTIGO_BORGES.pdf. Acesso em 16 jan. 2018.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Cultrix, 1949.

CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la Literatura Española: La Edad Media*. Barcelona: Editorial Ariel, 1994a.

CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol. PRADO, Décio de Almeida. GOMES, Paulo Emilio Sales. *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARLAN, Cláudio Umpierre. Documento/monumento: os tipos materiais produzidos pela história científica. *Barbarói*, Santa Cruz do Sul, n. 29, jul./dez. 2008. Disponível em <https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/457/616>. Acesso em 7 maio 2017.

CASTILLO ROBLES, María José. María Teresa León y doña Jimena, mujeres de España. *Philologica Urcitana*, Almeria, 2003. Disponível em <https://w3.ual.es/revistas/PhilUr/pdf/PhilUr09.2.CastilloRobles.pdf>. Acesso em 1 jun. 2018.

COSTA, Maria do Carmo Cardoso da. Saberes populares: a supervivência do Romanceiro. *Neolatinas*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Disponível em http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a4n3/mariacarmo_costa.pdf. Acesso em 18 maio 2017.

DEL PRIORE, Mary. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. *Topoi*, 2009, p. 7-16. Disponível em http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi19/topoi%2019%20-%202001%20artigo%201.pdf. Acesso em 13 jan. 2018.

DEYERMOND, A. D. *Historia de la literatura española: La edad Media*. Barcelona: Editorial Ariel, 1978.

DÍAZ ROIG, Mercedes. *El romancero viejo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

DÍAZ-MAS, Paloma. *El romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular*. México, Distrito Federal, 2008. Disponível em <http://www.destiempos.com/n15/palomadiazmas.pdf>. Acesso em 23 jun. 2017.

DÍAZ-MAS, Paloma. *Romancero*. Barcelona: Editorial Crítica, 2006.

DUBY, Georges. *A sociedade cavaleiresca*. Trad. Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1990.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). *Historia de las mujeres: La edad media*. Espanha: Taurus, 2018.

DURÁN, Agustín (org.). *Romancero general, o, Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 1945. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0. Acesso em 10 maio 2019.

DURKHEIM, E. *A evolução pedagógica*. Trad. Maria Lúcia Salles Boudet. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

_____. *Educação e sociologia*, 2. ed. Trad. Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2011.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FALQUE REY, Emma. *Traducción de la «Historia Roderici»*. Madrid: Universidade de Sevilha, 1983. Disponível em <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/38410>. Acesso em 30 jun. 2018.

FERNÁNDEZ DELGADO, Juan José. *El Cid histórico y literario de Toledo*. Espanha: Real Academia de Belas Artes e Ciências de Toledo, 2013. Disponível em <https://realacademiatoledo.es/el-cid-historico-y-literario-de-toledo-por-juan-jose-fernandez-delgado/>. Acesso em 18 jun. 2018.

FISCHER, Rosa Maria B. Desafios de Foucault à teoria crítica em educação. In: APPLE, Michael W; AU, Wayne; GANDIN, Luís A. (org). *Educação crítica: análise internacional*. Porto Alegre: Artmed, 2011. p. 233-248.

FISCHMAN, Gustavo E. A (não) domesticação da pedagogia do oprimido. In: APPLE, Michael W; AU, Wayne; GANDIN, Luís A. (org). *Educação crítica: análise internacional*. Porto Alegre: Artmed, 2011. p. 262-269.

FLETCHER, Richard. *Em busca de El Cid*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*, 32. ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FREIRE, Paulo. *A Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*, 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FUENTES, Carlos. *O Espelho enterrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

GARCÍA PEINADO, Manuel A. *Hacia una teoría general de la novela*. Arcos Libros: Madrid, 1998.

GEREMEK, Bronislaw. O marginal. In: LE GOFF, Jacques et al (org.). *O homem medieval*. Trad. Maria Jorge Villar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. *Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica*. Araraquara: Itinerários, 2004. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736>. Acesso em 20 jun. 2018.

GONZÁLEZ, Aurelio. Elementos ejemplarizantes en el romancero viejo. *Acta Poetica*, Ciudad de México, n° 20, 1999. Disponível em <https://revistasfilologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/36/35>. Acesso em 21 jun. 2017.

GONZÁLEZ, Mário M. *Leituras de Literatura Espanhola (da idade média ao século XVII)*. São Paulo: Letraviva: FAPESP, 2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, n. 6, 1972. Disponível em http://www.persee.fr/doc/AsPDF/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957.pdf. Acesso 17 mar. 2017.

HERBERT, Margaret Louise. *Epic heroines: A study of the roles of women characters in the literature of the Cid cycle*. Universidade de Montana, 1969. Disponível em <https://scholarworks.umt.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3253&context=etd>. Acesso em 27 fev. de 2019.

HISTORIA General De España. Compvesta Primero En Latin, despues buelta en Castellano ... De nueuo corregida, y muy aumentada: Madrid, 1617, vol. 1. Disponível em https://play.google.com/books/reader?id=6hpUAAAACAAJ&hl=pt_BR&pg=GBS.PP7. Acesso em 13 jun. de 2019.

HUGHES-HALLETT, Lucy. *Heróis*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da idade média*. 2. ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

INFANTE, Joice; ESTEVES, Antonio R.; NASCIMENTO, Magnólia Brasil Barbosa do (org.). A construção do herói na literatura espanhola. In: *HISPANISMO à brasileira: Homenagem a Mario Miguel González*. São Paulo: ABH, 2014. p. 215-232.

JUNG, Carl Gustav et al. *O Homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luíza Appy. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

LE GOFF, Jacques et al (org.). *História: Novas Abordagens*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1976.

_____. *A civilização no ocidente medieval*. Trad. José Rivair de Macedo. Bauru: Edusc, 2005.

_____. *Em busca da idade média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora UNICAMP, 2012

LIMA, E. R; MOITA, F. M. *A tecnologia no ensino de química: jogos digitais como interface metodológica*. Campina Grande: Eduepb, 2011.

LUIS CORRAL, Fernando. “Y sometió a su autoridad todo el reino de los leoneses”: formas de ejercicio del poder en la Historia Silense o cómo Alfonso VI llegó al trono. *Historiographie léonaise, castillane et navarraise du XIIe siècle. L’Historia (dite) Silensis, s.d.* Disponível em <https://journals.openedition.org/e-spainia/21696#ftn58>. Acesso em 15 maio de 2019.

MARTÍN PRIETO, Pablo. La infanta Urraca y el cerco de Zamora en la historiografía medieval castellana y leonesa. *ANUARIO DE ESTUDIOS MEDIEVALES (AEM)*, enero-junio de 2010. pp. 35-60. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/276222041_La_infanta_Urraca_y_el_cerco_de_Zamora_en_la_historiografia_medieval_castellana_y_leonesa. Acesso em 21 abril de 2019.

MARTÍNEZ DIEZ, Gonzalo. *Ascendientes de Rodrigo Díaz de Vivar*. Burgos: Universidade de Burgos, 2007. Disponível em <http://riubu.ubu.es/handle/10259.4/2345>. Acesso em 03 jul. 2018.

_____. *Los infantes de Carrión del Cantar cidiano y su nula historicidad*. Madrid: Universidade Rey Juan Carlos, 2007. Disponível em <http://institucional.us.es/revistas/historia/34/10%20martinez%20diez.pdf>. Acesso em 14 maio 2018.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: 1959.

_____. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1984.

_____. *Los romances de américa*. Madrid: Colección Austral, 1972.

MILTON, Heloisa Costa. *A história como intertexto ativo da literatura hispano-americana*. Niterói: Gragoatá, 2007. Disponível em <http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/viewFile/293/295>. Acesso em 15 jul. 2018.

MONTANER, Alberto. *Ficción y falsificación en el cartulario cidiano*. França: Cahiers d'études hispaniques médiévales. N°29, 2006. pp. 327-357. Disponível em

http://www.persee.fr/doc/AsPDF/cehm_0396-9045_2006_num_29_1_1974.pdf. Acesso em 19 jul. 2018.

MORETA VELAYOS, Salustiano. *Entre la historia y la literatura: el Cid. La creación de un personaje histórico*. Espanha: Universidade de Salamanca, 2003. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=3403>. Acesso em 7 fev. 2018.

MULLER, Lutz. *O Herói: A verdadeira jornada do herói e o caminho da individuação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. *Letras*, UFSM, 2013. Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/letras/%20article/view/11826>. Acesso em 18 março de 2019.

PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. *História da idade média: textos e testemunhas*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da história e da literatura. *História da Educação*, Pelotas, 2003. Disponível em <http://www.seer.ufrgs.br/asphe/article/viewFile/30220/pdf>. Acesso em 22 maio 2018.

PRADO, Elsa Liliana Tironi de Souza. *Romances Viejos do Romancero Español: análise e tradução*. Belo Horizonte: 2016. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-A7DGGC/liliana_completo_pdf_poslit.pdf?sequence=1. Acesso em 8 set. 2017.

PRATA, Carmem Lúcia; NASCIMENTO, Anna Christina Aun de Azevedo. (org). *Objetos de aprendizagem: uma proposta de recurso pedagógico*. Brasília: MEC, SEED, 2007.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*. 23. ed. Madrid: Espasa, 2014.

RICOEUR, Paul. A marca do passado. *Ouro Preto: História da historiografia*, n. 10, 2012. p. 329-349. Disponível em <https://hh.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/456/335>. Acesso em 3 jun. de 2019.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio. *Romancero*. Madrid: Ediciones Akal, 1992.

RODRÍGUEZ, Timoteo Riaño; AJA, Maria Carmen Gutiérrez. *El cantar de Mío Cid III: Texto modernizado*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cantar-de-mo-cid-3--texto-modernizado-0/>. Acesso em 20 mar. 2019.

ROUSSEAU. *Emílio ou Da Educação*. Trad. Sérgio Milliet. Brasil: Difel, 1979. Disponível em <http://www.ensinarfilosofia.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Rousseau-Emilio-Ou-Da-Educacao.pdf>. Acesso em 3 jan. 2018.

RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Pensínsula Ibérica*. Editorial Estampa: Lisboa, 1995.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. Trad. Esther Eva Horivit. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEVILLA-QUIÑONES DE LEÓN, Margarita C. Torre. *El linaje del Cid*. In: ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE HISTORIA MEDIEVAL, 13, 2002, Alicante. p. 6 - 49. Disponível em https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6786/1/HM_13_11.pdf. Acesso em 18 abr. 2019.

SOLER BISTUÉ, Maximiliano A. *Hacia un concepto de tiempo en el Romancero Viejo castellano*. RLM: Buenos Aires, 2013. Disponível em http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/20965/Hacia%20Soler%20RLM_2013_N25.pdf?sequence=2. Acesso em 14 abr. 2017.

TAROUCO, Liane Margarida Rockenbach et al (Org). *Objetos de aprendizagem: teoria e prática*. Porto Alegre: Evangraf, 2014. Disponível em <http://penta3.ufrgs.br/ObjetosAprendizagem/LivroOA-total.pdf>. Acesso em 17 fev. 2018.

TRANCÓN, Santiago. *Estructura dramática y recursos teatrales en el Romancero Tradicional*. Madrid: Revista Signa, 2007. Disponível em <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6168/5901>. Acesso em 5 set. 2017.

UNESCO. *Padrões de competência em TIC para professores*. Tradução: Cláudia Bentes David. Versão 1.0. Paris: UNESCO, 2009. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001562/156209por.pdf>. Acesso em 13 jan. de 2019.

VALDEÓN BARUQUE, Julio. La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad, 13, 2002, Nájera. *Semana Estudios medievales de Nájera*, Nájera, 2002. p. 311-329. Disponível em <http://www.bibliotecagonzalodeberceo.com/berceo/valdeonbaruque/edadmediaentremityrealidad.htm>. Acesso em 01 abril de 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Trad. Joana Angélica D' Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VILLEGAS, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta, 1978.

ZABALA, Antoni. *A prática educativa: como ensinar*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

ANEXO 1 - Lista de romances utilizados na pesquisa

1. Romance del Cid

Cabalga Diego Laínez
al buen rey besar la mano;
consigo se los llevaba
los trescientos hijosdalgo,
entre ellos iba Rodrigo,
el soberbio castellano.
Todos cabalgan a mula,
sólo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado;
todos espadas ceñidas,
Rodrigo estoque dorado;
todos con sendas varicas,
Rodrigo lanza en la mano;
todos guantes olorosos,
Rodrigo guante mallado;
todos sombreros muy ricos,
Rodrigo casco afilado,
y encima del casco lleva
un bonete colorado.
Andando por su camino,
unos con otros hablando,
allegados son a Burgos,
con el rey se han encontrado.
Los que vienen con el rey
entre sí van razonando;
unos lo dicen de quedo,
otros lo van preguntando:
-aquí viene, entre esta gente,
quien mató al conde Lozano.
Como lo oyera Rodrigo
en hito los ha mirado,
con alta y soberbia voz
de esta manera ha hablado:
-Si hay alguno entre vosotros
su pariente o adeudado
que se pese de su muerte,
salga luego a demandallo,
yo se lo defenderé,
quiera pie, quiera caballo.
Todos responden a una:
-Demándelo su pecado.
Todos se apearon juntos
para al rey besar la mano,

Rodrigo se quedó solo,
encima de su caballo;
entonces habló su padre,
bien oiréis lo que ha hablado:
-Apeaos vos, mi hijo,
besaréis al rey la mano
porque él es vuestro señor,
vos, hijo, sois su vasallo.
Desde Rodrigo esto oyó,
sintiose más agraviado;
las palabras que responde
son de hombre muy enojado:
-Si otro me lo dijera
ya me lo hubiera pagado,
mas por mandarlo vos, padre,
yo lo haré de buen grado.
Ya se apeaba Rodrigo
para al rey besar la mano;
al hincar de la rodilla
el estoque se ha arrancado;
espantose de esto el rey
y dijo como turbado:
-Quítate Rodrigo, allá,
quítateme allá, diablo,
que tienes el gesto de hombre
y los hechos de león bravo.
Como Rodrigo esto oyó
aprisa pide el caballo;
con una voz alterada
contra el rey así ha hablado:
-Por besar mano de rey
no me tengo por honrado,
porque la besó mi padre
me tengo por afrentado.
En diciendo estas palavras
salido se ha del palacio,
consigo se los tornaba
los trescientos hijosdalgo.
Si bien vinieron vestidos,
volvieron mejor armados,
y si vinieron en mulas,
todos vuelven en caballos.

2. Romance del Cid 2

Por el val de las Estacas
pasó el Cid a mediodía,
en su caballo Babieca:
¡oh, qué bien que parecía!

El rey moro que lo supo
a recibirle salía,
dijo: -Bien vengas, el Cid,
buena sea tu venida,
que si quieres ganar sueldo,
muy bueno te lo daría,
o si vienes por mujer,
darte he una hermana mía.
-Que no quiero vuestro sueldo
ni de nadie lo querría,
que ni vengo por mujer,
que viva tengo la mía,
vengo a que pagues las parias
que tú debes a Castilla.
-No te las daré yo, el buen Cid,
Cid, yo no te las daría;
si mi padre las pagó,
hizo lo que no debía.
-Si por bien no me las das,
yo por mal las tomaría.
-No lo harás así, buen Cid,
que yo buena lanza había.
-En cuanto a eso, rey moro,
creo que nada te debía,
que si buena lanza tienes,
por buena tengo la mía;
mas da sus parias al rey,
a ese buen rey de Castilla.
-Por ser vos su mensajero,
de buen grado las daría.

3. Romance del Cid 3

Afuera, afuera, Rodrigo,
el soberbio castellano
acordásete debía
de aquel buen tiempo pasado
cuando fuiste caballero
en el altar de Santiago,
cuando el rey fue tu padrino,
tú, Rodrigo el ahijado;
mi padre te dio las armas,
mi madre te dio el caballo,
yo te calce las espuelas
porque fueses más honrado;
pense casar contigo,
mas no lo quiso mi pecado,
casásete con Jimena,
hija del conde Lozano

con ella hubiste dinero,
comigo hubieras Estado,
porque si la renta es buena,
muy mejor es el estado.
Bien casástete, Rodrigo,
muy mejor fueras casado;
dejaste fija de rey
por tomar la de un vasallo.
En oír esto Rodrigo
quedó de ello algo turbado;
con la turbación que tiene
esta respuesta le ha dado:
-Si os parece, mi señora,
bien podemos desviallo.
Respondióle doña Urraca
con rostro muy sosegado:
-No lo mande dios del cielo,
que por mí se haga tal caso:
mi ánima penaría
si yo fuese en disprepallo.
Volvióse presto Rodrigo
y dijo muy angustiado:
-Afuera, afuera, los míos,
los de a pie y los de a caballo,
pues de aquella torre mocha
una vira me han tirado;
no traía es asta de fierro,
el corazón me ha pasado,
ya ningún remedio siento
sino vivir más penado.

4. Romance de Cid 4

En las almenas de Toro,
allí estaba una doncella,
vestida de negros paños,
reluciente como estrella;
pasara el rey don Alonso,
namorado se había de ella,
dice: -Si es hija de rey
que se casaría con ella,
y si es hija de duque
serviría por manceba.
Allí hablara el buen Cid,
estas palabras dijera:
-Vuestra hermana es, señor,
vuestra hermana es aquella.
-Si mi hermana es, dijo el rey,
fuego malo encienda en ella.

Llámenme mis ballesteros,
tírenle sendas saetas,
y aquel que la errare
que le corten la cabeza.
Allí hablara el buen Cid,
de esta suerte respondiera:
-Mas aquel que la tirare,
pase por la misma pena.
-Ios de mis tiendas, Cid,
no quiero que estéis en ellas.
-Pláceme, respondió el Cid,
que son viejas, y no nuevas;
irme he yo para las mías
que son de brocado y seda,
que no las gané holgando,
ni bebiendo en la taberna,
ganélas en las batallas
con mi lanza y mi bandera.

5. Romance del Cid 5

Día era de los Reyes,
día era señalado,
cuando dueñas y doncellas
al rey piden aguinaldo,
sino es Jimena Gómez,
hija del conde Lozano,
que puesta delante el rey
de esta manera ha hablado:
-Con mancilla vivo, rey,
con ella vive mi madre;
cada día que amanhece
veo quien mató a mi padre,
caballero en un caballo
y en su mano un gabilane:
otras veces con un halcón
que trae para cazare:
por hacerme más enojo,
cébalo en mi palomare,
con sangre de mis palomas
ensangrentó mi brial.
Enviéselo a decir,
envióme a amenazare
que me cortará mis haldas
por vergonzoso lugare,
me forzará mis doncellas,
casadas y por casare,
matarame un pajecico
so haldas de mi brial.

Rey que no hace justicia
no debía de reinare,
ni cabalgar en caballo,
ni espuela de oro calzare,
ni comer pan en manteles,
ni con la reina holgare,
ni oír misa en sagrado,
porque no merece mase.
El rey, de que esto oyera,
comenzara de hablare:
-¡Oh, váleme Dios del cielo!
¡Quiérame Dios consejare!
Si yo prendo o mato al Cid
mis cortes se volverane,
y si no hago justicia
mi alma lo pagaráe.
-Ten tú las tus cortes, rey,
no te las revuelva nadie;
al Cid que mató a mi padre
dámelo tú por iguale,
que quien tanto mal me hizo
sé que algún bien me haráe.
Entonces dijera el rey,
bien oiréis lo que diráe:
-Siempre lo oí decir,
y agora veo que es verdade,
que el seso de las mujeres
que no era naturale:
hasta aquí pidió justicia,
ya quiere con él casare.
Yo lo haré de buen grado,
de muy buena voluntade;
mandarle quiero una carta,
mandarle quiero llamare.
Las palabras no son dichas,
la carta camino vae,
mensajero que la lleva
dado la había a su padre.
-Malas mañas habéis, conde,
no vos las puedo quitare,
que cartas que el rey vos manda
no me las queréis mostrare.
-No era nada, mi hijo,
sino que vades allae.
Quedaos vos aquí, mio hijo,
yo iré en vuestro lugare.
-Nunca Dios a tal quiera
ni Santa María lo mande,
sino que adonde vos fuéredes

6. Romance del Cid 6

Riberas del Duero arriba
cabalgan dos zamoranos:
las divisas llevan verdes,
los caballos alazanos,
ricas espadas ceñidas,
sus cuerpos muy bien armados,
adargas ante sus pechos,
gruesas lanzas en sus manos,
espuelas llevan ginetas
y los frenos plateados.
Como son tan bien dispuestos
parecen muy bien armados,
y por un repecho arriba
salen más recios que galgos,
y súbenlos a mirar
del real del rey Don Sancho.
Desde a otra parte fueron
Dieron vuelta a los caballos,
y al cabo de una gran pieza
soberbios así han hablado:
-¿Tendredes dos para dos,
caballeros castellanos,
que puedan armas hacer
con otros dos zamoranos
para daros a entender,
no hace el rey como hidalgo,
en quitar a doña Urraca
lo que su padre le ha dado?
No queremos ser tenidos,
ni queremos ser honrados,
ni rey de nos haga cuenta,
ni conde nos ponga al lado,
si a los primeros encuentros
no los hemos derribado,
y siquiera salgan tres,
y siquiera salgan cuatro,
y siquiera salgan cinco,
salga siquiera el diablo,
con tal que no salga el Cid,
ni ese noble rey Don Sancho,
que lo habemos por señor,
y el Cid nos ha por hermanos;
de los otros caballeros,
salgan los más esforzados.
Oídolo habían dos condes,
los cuales eran cuñados:
-Atended, los caballeros,
mientras estamos armados.

Piden apriesa las armas,
suben en buenos caballos,
caminan para las tiendas
donde yace el rey Don Sancho,
piden que los de licencia
que ellos puedan hacer campo
contra aquellos caballeros,
que con soberbia han hablado.
Allí hablara el buen Cid,
que es de los buenos dechado:
-Los dos contrarios guerreros
no los tengo yo por malos,
porque en muchas lides de armas
su valor habían mostrado,
que en el cerco de Zamora
tuvieron con siete campo:
el mozo mató a los dos,
el viejo mató a los cuatro;
Por uno que se les fuera
las barbas se van pelando.
Enojados van los condes
de lo que el Cid ha hablado,
el rey cuando ir los viera,
que vuelvan está mandando;
otorgó cuanto pedían,
más por fuerza que de grado.
Mientras los condes se arman,
el padre al hijo está hablando:
-Volved, hijo, hacia Zamora,
a Zamora y sus andamios,
mirad dueñas y doncellas,
cómo nos están mirando;
hijo, no miran a mí,
porque ya soy viejo y cano;
mas miran a vos, mi hijo,
que sois mozo y esforzado.
Si vos hacéis como bueno
seréis de ellas muy honrado;
si lo hacéis de cobarde,
abatido y ultrajado.
Afirmáos en los estribos,
terciad la lanza en las manos,
esa adarga ante los pechos,
y apercibid el caballo,
que al que primero acomete,
tienen por más esforzado.
Apénas esto hubo dicho,
ya los condes han llegado;
el uno viene de negro,
y el otro de colorado:
Vanse unos para otros,

fuertes encuentros se han dado,
mas el que al mozo le cupo
derribólo del caballo,
y el viejo al otro de encuentro
pasóle de claro en claro:
el Conde, de que esto viera,
huyendo sale del campo,
y los dos van a Zamora
con victoria muy honrados
que allá vaya yo delante.

7. Romance del Cid y del juramento que tomó al rey don Alfonso

En Santa Águeda de Burgos,
do juran los hijosdalgo,
le tomaban jura a Alfonso
por la muerte de su hermano.
Tomábasela el buen Cid,
ese buen Cid castellano,
sobre un cerrojo de fierro
y una ballesta de palo,
y con unos evangelios
y un crucifijo en la mano.
Las palabras son tan fuertes,
que al buen rey ponen espanto:
-Villanos te maten, Alfonso,
villanos, que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo,
que no sean castellanos;
mátente con agujadas,
no con lanzas ni con dardos;
con cuchillos cachicuernos,
no con puñales dorados;
abarcas traigan calzadas,
que no zapatos con lazo;
capas traigan aguaderas,
no de contray ni frisado;
con camisones de estopa,
no de holanda, ni labrados;
cabalguen en sendas burras,
que no en mulas ni en caballos;
frenos traigan de cordel,
que no cueros fogueados.
Mátente por las aradas,
que no en villas ni en poblado;
sáquente el corazón
por el siniestro costado,
si no dices la verdad
de lo que eres preguntado,

sobre si fuiste o no
en la muerte de tu hermano.
Las juras eran tan fuertes
que el rey no las ha otorgado.
Allí habló un caballero
que del rey es más privado:
-Haced la jura, buen rey,
no tengáis de eso cuidado,
que nunca fue rey traidor,
ni papa descomulgado.
Jurado había el buen rey
que en tal nunca fue hallado;
pero también dijo presto,
malamente y enojado:
-¡Muy mal me conjuras, Cid!
¡Cid, muy mal me has conjurado!
Porque hoy le tomas la jura,
a quien has de besar la mano.
Vete de mis tierras, Cid,
mal caballero probado,
y no vengas más a ellas
dende este día en un año.
-Pláceme, dijo el buen Cid,
pláceme, dijo, de grado,
por ser la primera cosa
que mandas en tu reinado.
Por un año me destierras,
yo me destierro por cuatro.
Ya se partía el buen Cid,
a su destierro de grado
con trescientos caballeros,
todos eran hijosdalgo;
todos son hombres mancebos,
ninguno no había cano;
todos llevan lanza en puño
con el fierro acicalado,
y llevan sendas adargas
con borlas de colorado.
Mas no le faltó al buen Cid
adonde asentar su campo.

8. Romance del Cid y de los condes de Carrión

Tres cortes armara el rey,
todas tres a una sazón:
las unas armara en Burgos,
las otras armó en León,
las otras armó en Toledo,
donde los hidalgos son,

para cumplir de justicia
al chico con el mayor.
Treinta días da de plazo,
treinta días, que más non,
y el que a la postre viniese
que lo diesen por traidor.
Veintinueve son pasados,
los condes llegados son;
treinta días son pasados,
y el buen Cid no viene, non.
Allí hablaran los condes:
-Señor, dadlo por traidor.
Respondiérales el rey:
-Eso non faría, non,
que el buen Cid es caballero
de batallas vencedor,
pues que en todas las mis cortes
no lo habría otro mejor.
Ellos en aquesto estando,
el buen Cid allí asomó
con trescientos caballeros,
todos hijosdalgo son,
todos vestidos de un paño,
de un paño y de una color,
si no fuera el buen Cid,
que traía un albornoz.
-Manténgaos Dios, el rey,
y a vosotros, sálveos Dios,
que no hablo yo a los condes,
que mis enemigos son.

9. Romance del rey moro que perdió Valencia

Helo, helo, por dó viene
el moro por la calzada,
caballero a la jineta
encima una yegua baya;
borceguíes marroquíes
y espuela de oro calzada;
una adarga ante los pechos
y en su mano una azagaya.
Mirando estaba a Valencia,
cómo está tan bien cercada:
-¡Oh, Valencia, oh Valencia,
de mal fuego seas quemada!
Primero fuiste de moros
que de cristianos ganada.
Si la lanza no me miente,
a moros serás tornada;

aquel perro de aquel Cid
prenderélo por la barba,
su mujer, doña Jimena,
será de mí cautivada,
su hija, Urraca Hernando,
será mi enamorada,
después de yo harto de ella
la entregaré a mi compañía.
El buen Cid no está tan lejos,
que todo bien lo escuchaba.
-Venid vos acá, mi hija,
mi hija doña Urraca;
dejad las ropas continas
y vestid ropas de pascua.
Aquel moro hi-de-perro
detenédmelo en palabras,
mientras yo ensillo a Babieca
y me ciño la mi espada.
La doncella, muy hermosa,
se paró a una ventana;
el moro, desde la vido,
de esta suerte le hablara:
-Alá te guarde, señora,
mi señora doña Urraca.
-Así haga a vos, señor,
buena sea vuestra llegada.
Siete años ha, rey, siete,
que soy vuestra enamorada.
-Otros tanto ha, señora,
que os tengo dentro en mi alma.
Ellos estando en aquesto
el buen Cid que asomaba.
-Adiós, adiós, mi señora,
la mi linda enamorada,
que del caballo Babieca
yo bien oigo la patada.
Do la yegua pone el pie,
Babieca pone la pata.
Allí hablara el caballo,
bien oiréis lo que hablaba:
-¡Reventar debía la madre
que a su hijo no esperaba!
Siete vueltas la rodea
alrededor de una jara;
la yegua, que era ligera,
muy adelante pasaba
hasta llegar cabe un río
adonde una barca estaba.
El moro, desde la vido,
con ella bien se holgaba,
grandes gritos da al barquero

que le allegase la barca;
el barquero es diligente,
túvosela aparejada,
embarcó muy presto en ella,
que no se detuvo nada.
Estando el moro embarcado,
el buen Cid que llegó al agua,
y por ver al moro en salvo,
de tristeza reventaba;
mas con la furia que tiene,
una lanza le arrojaba,
y dijo: -Recoged, mi yerno,
arrecogedme esa lanza,
que quizás tiempo vendrá
que os será bien demandada.

10. Romance de sitio y rescate de Granada

Por Guadalquivir arriba
cabalgan caminadores,
que, según dicen las gentes,
ellos eran buenos hombres:
ricas aljubas vestidas,
y encima sus albornoces,
capas traen aguaderas,
a guisa de labradores.
Daban cebada de día
y caminaban de noche,
no por miedo de los moros,
mas por las grandes calores.
Por sus jornadas contadas
llegados son a las Cortes;
sáelos a recibir 15
el rey con sus altos hombres.
-Viejo que venís, el Cid,
viejo venís y florido.
-No de holgar con las mujeres,
mas de andar en tu servicio,
de pelear con el rey Búcar,
rey que es de gran señorío,
de ganarle las sus tierras,
sus villas y sus castillos;
también le gané yo al rey,
el su escaño tornido.