

# Uma nova tradução do Lancelote de Chrétien de Troyes

Em três anos o *Chevalier de la Charrette*, de Chrétien de Troyes, recebeu duas competentes traduções lançadas por duas editoras de prestígio. Em março de 1991, saiu o trabalho meticuloso de Rosemary Costhek Abílio, num volume que reúne quatro títulos de Chrétien de Troyes: *Erec e Enide*, *Cliges ou a que Fingiu de Morta*; *Lancelote, o Cavaleiro da Charrete* e *Ivain, o Cavaleiro do Leão*, pela Livraria Martins Fontes Editora. O texto-fonte do trabalho de Rosemary C. Abílio é a edição de 1975 do livro *Romans de la Table Ronde: le Cycle Courtois*, trabalho de modernização do francês, em prosa, por Jean Pierre Foucher, para a Gallimard, na coleção "Le livre de poche". Em 1994, a Editora Francisco Alves lançou *Lancelote, o Cavaleiro da Carreta*, tradução de Vera Harvey, que assina um estudo introdutório "O Cavaleiro da Carreta e seu Universo".

Não se pode escrever a respeito dos dois trabalhos, sem deixar de comentar a divergência dos títulos. Não é de hoje que os títulos dos romances de Chrétien de Troyes apresentam divergências. Introduziram-se os nomes das personagens centrais nos títulos dos romances de Chrétien de Troyes, em que porventura não figuravam, certamente por analogia com aqueles em que tais nomes constituem o título: *Erec et Enide* e *Cligès*. Assim, *Le Chevalier au Lion* tornou-se conhecido como *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, como está na própria edição crítica de Mario Roques, para a coleção "Les Classiques Français du Moyen Age", da Livraria Honoré Champion, de Paris, o que permite nas traduções e nas referências à obra: *Ivã ou O Cavaleiro do Leão*, e também *O Cavaleiro do Leão: Ivã*, bem como *Ivã, o Cavaleiro do Leão*. *Cligès*, na edição

## HEITOR MEGALE

é professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e tradutor de, entre outros, *A Demanda do Santo Graal*.

*Lancelote, o Cavaleiro da Carreta*, de Chrétien de Troyes, tradução de Vera Harvey, São Paulo, Francisco Alves, 1994.





crítica de Alexandre Micha, para a mesma coleção, logo tornou-se, em outras edições em francês moderno, *Cligès ou la fausse morte*, que Rosemary C. Abílio traduziu para *Cliges ou a que fingiu de morta. Le conte dou Graal* tornou-se *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*, na edição de William Roach, mas *Le Conte du Graal (Perceval)*, na de Félix Lecoy, ambas para a mesma coleção francesa, e na edição alemã de Alfons Hilka, Halle, Niemeyer: *Der Percevalroman (Li Contes del Graal)*, o que permitiu nas traduções *O Romance de Persival ou O Romance do Graal* ou com inversão de título e subtítulo, encontrando-se ainda *Persival*, simplesmente, ou mesmo na grafia francesa: *Perceval*. A Livraria Martins Fontes Editora tem a tradução de Rosemary Costhek Abílio *Perceval: o Romance do Graal*, do texto prosificado em francês moderno por Armand Hoog para "Folio", da Gallimard. *Le Chevalier de la Charrette* mantém-se na coleção francesa referida, o que não impede que nas traduções ocorra: *Lancelote, o Cavaleiro da Charrete, Lancelote ou O Cavaleiro da Charrete*, bem como *Lancelote: o Cavaleiro da Charrete*, podendo os dois pontos virem substituídos por uma vírgula.

Isso acontece desde os primeiros apógrafos e, no caso do *Persival*, pode ter-se agravado, a partir de suas *Continuações*, mas certamente tal hábito difundiu-se ainda mais com a tradição impressa, como se pode observar em edições críticas de diferentes autores e, de modo mais acentuado, nas edições modernizadas.

Mesmo diante de todo esse quadro, não se pode deixar passar a surpresa do título *Lancelote, o Cavaleiro da Carreta*, na tradução de Vera Harvey. Talvez seja uma influência da tradução espanhola, aliás a própria tradutora, ao concluir seu ensaio inicial, declara ter feito o cotejo da publicação de Mario Roques com as do francês moderno, uma de Jean Frappier e outra de Jean Pierre Foucher, bem como com a tradução para o espanhol de Luiz Alberto de Cuenca e Carlos Garcia Gual. Em todo o caso, vale a pena verificar que a palavra *charrete*, no Brasil, designa veículo pequeno de duas rodas, puxado geralmente por equino, que habitualmente transporta pessoas, enquanto *carreta* remete a veículo maior do que o anterior, de tração animal, especificamente bovi-

no, para transporte de carga. Os cognatos de *carreta* confirmam, em toda a extensão, tal significado: *carreto, carreteiro, carretagem e carretama*, todos ligados ao transporte de carga, mantida ou não a tração animal. Ora, a situação de Lancelote, aproveitando a charrete conduzida por um anão para apressar-se na busca de Genevra levada por Meleagante, remete à usual charrete de tração equina para transporte de pessoas. É também o que representa o desenho de um códice do século XV que o volume reproduz numa das quatro preciosas ilustrações nas páginas finais.

Mas isso não é tão grave que comprometa a qualidade do trabalho de Vera Harvey. Numa próxima edição ajusta-se o título, porque dificilmente suplantará o já difundido *Cavaleiro da Charrete*, muito usual, mesmo anteriormente a qualquer tradução. É claro que será necessário não deixar escapar nenhuma ocorrência da palavra ao longo do texto.

*Le Chevalier de la Charrette* foi encomendado a Chrétien de Troyes por Marie de Champagne, filha de Leonor de Aquitânia e esposa de Henrique I de Champagne.

*"Puis que ma dame de Chanpaigne  
vialt que romans a feire anpraigne,  
je l'anprendrai molt volentiers"*

é como abre-se o *roman* de Chrétien, no octossilábico de seu costume. O texto de Foucher prosifica esses versos em francês moderno: "*Puisque ma dame de Champagne veut que j'entreprenne un roman, je l'entreprerai volontiers ...*". Rosemary C. Abílio faz: "Minha senhora de Champagne quer que eu empreenda um romance. Por isso, de bom grado o farei..."; Vera Harvey: "Já que a senhora condessa de Champagne deseja que eu escreva um romance, eu o farei de bom grado...".

Por volta de 1165, Marie de Champagne deu-lhe a matéria e o sentido, digamos, o assunto e a moral.

É o que declara o próprio Chrétien, em seu prólogo:

*"Del Chevalier de la charrette  
comance Crestiens son livre;  
matiere et san li done et livre  
la comtesse et il s'antremet  
de panser, que gueres n'i met*

*fors sa painne et s'antancion*".

O texto Foucher põe em prosa modernizada: "*La comtesse lui en donne la matière et le sens et il s'entremet de penser, n'y dépensant guère que son travail et son attention*". O que Rosemary C. Abílio traduz: "A condessa fornece a matéria e o sentido e ele aplica-se em pensar, não despendendo nisso mais que trabalho e atenção". Vera Harvey, em seu cotejo de diversas lições faz: "A condessa dá-lhe o tema e o conteúdo e ele põe-se a pensar só despendendo nele seu trabalho e atenção".

Trabalhar um tema e um conteúdo ou uma matéria e um sentido e fazer um romance é *mettre en roman*. *Mettre en roman* é a expressão típica dos romances, e seu significado básico é então meter em língua vulgar. Sem dúvida, o vínculo entre a historiografia e o romance evidencia-se bastante rapidamente, em consequência da proliferação interna do discurso romanesco, da insistência em seu caráter descritivo e emblemático. A essa caracterização soma-se, por volta de meio século mais tarde, o caráter cíclico das grandes *summa*. Numa época em que a historiografia tende a reduzir-se ao relato de fatos e à utilidade moral imediata, o *roman* assume importantes funções.

A posterior e progressiva dissociação entre história e romance provém também de um outro fator. Surge de modo quase repentino, no horizonte do século XII, uma velha cultura folclórica, até então alijada do discurso escrito pelas tradições da origem antiga e pelas superestruturas lingüísticas que o primeiro modelo feudal impunha. Tal cultura invade, já no tempo dos mais antigos romances, em termos de Idade Média, as formas comuns da sensibilidade e da imaginação. Traz em seu bojo um anti-humanismo difuso, uma brutal afirmação de energias naturais que, talvez não se percebesse facilmente, põem em questão a supremacia do intelecto humano. Em larga medida, o romance aparece como um meio de defesa contra o tumultuar das perspectivas e como uma tentativa de reintroduzir neste caos a razão. Mas, ao mesmo tempo, ele participa deste movimento, donde as contradições de seu discurso e a tentação incessante do fantástico.

Há unanimidade em se reconhecer que,

se a forma do romance emancipa-se e define-se, num lapso de tempo relativamente breve, isso deve-se a Chrétien de Troyes. Durante meio século, sua obra fornece um modelo que logo apaga as lembranças das tentativas anteriores. Dos romances de Chrétien de Troyes partem desdobramentos do gênero no século XIII, dificilmente explicáveis sem referência, em particular, ao seu *Chevalier de la Charrette* e ao seu *Conte du Graal*.

Chrétien de Troyes vincula definitivamente o discurso romanesco às formas mais elaboradas do discurso erótico de que o *fine amors* dos trovadores buscava a primeira formulação. O modelo do *fine amors* e a ética amorosa esteticizante em que ele implica constituem um fato de civilização na obra de Chrétien de Troyes. Na verdade, tanto o modelo do *fine amors*, quanto a ética amorosa inspiram-se em grupos aristocráticos e letrados, a cuja demanda responde o romance, com diferenças em relação à canção de gesta e com semelhanças em relação à historiografia. O leitor terá oportunidade de avaliar como o *fine amors* realiza-se em *Lancelote, o Cavaleiro da Charrete*.

Mais do que uma representação do real ou de uma ficção social, a configuração do amor em Chrétien de Troyes e sucessores, até o início da época moderna, estabelece no discurso um vínculo indissociável com o combate: sofrimento cavaleiresco e prazer erótico, homem e mulher, de tal modo que, de um ao outro tempo da narrativa, o amor é sempre diferido, ocupando o desejo todo o intervalo entre um e outro tempo. São as molas mestras, amor e combate.

Amor e ação guerreira constituem como que a dupla fonte de luz que banha o universo romanesco, sob cuja claridade as estruturas narrativas organizam-se. Essas estruturas desdobram-se por isso sobre dois planos metonimicamente unidos, episódio com episódio, de modo que resulta menos uma alternância do que um conjunto complexo de ações, de imagens desdobradas, incessantemente projetadas na tela da História.

O sistema comporta dois modos de realização, dependendo de o amor e o combate, em paralelo ou num entrelaçamento, permanecerem distintos ou se confundirem sobrepondo-se, com maior ou menor interação. De qualquer maneira, motivam-se um ao outro, sem se distinguirem nem se

confundirem totalmente. Mesmo nos romances centrados em torno do Graal, nos quais o erotismo tende a sublimar-se em exaltação mística, a referência ao *fine amors* ou àquilo em que ele implica pode permanecer subjacente, mas nunca desaparece.

Uma questão que volta sempre é a da existência de estruturas formais genéricas, retóricas ou temáticas, de que toda realização romanesca seria a manifestação. Por óbvia que seja, a existência dessas estruturas é também problemática. Entre as diversas descrições conhecidas, trazemos aqui a de E. Dorfmann que, num alto grau de abstração, imaginou distinguir um esquema fundamental que desse conta de toda a estrutura romanesca e o constituiu na sucessão de quatro narremas:

1. Conflito entre amantes;
2. Insultos;
3. Ousadia;
4. Recompensa.

Salvo pelo elemento erótico que, aliás, Dorfmann pressupõe, esse esquema não difere muito daquele que, por sua vez, satisfaz plenamente na descrição da estrutura géstica.

Obviamente, a aplicação dos narremas de E. Dorfmann implica no conhecimento de romance a romance, de autor a autor e, é claro, das variações discursivas.

A seqüência e a diversidade da narrativa provêm da natureza e do número de desafios com que se defronta o herói. Já que a maneira como responde varia pouco, há necessidade de diversificar o modelo. Em seus últimos romances, e não apenas no *Chevalier de la Charrette*, Chrétien de Troyes, introduz diversas *demandas* simultâneas no mesmo tempo narrativo, cabendo ao discurso elaborar sua exposição, o que gerou um processo conhecido como entrelaçamento. No século XIII, tal recurso torna-se praticamente uma regra, mesmo porque há razões de outra natureza, como a da organização de um texto com fontes de variada proveniência.

Mas tanto quanto a busca de um objeto, a *demanda* é muitas vezes a busca de um significado. O herói decifra, através do emaranhado das aventuras, um significado oculto que se revela, pouco a pouco, ao leitor e semantiza globalmente o significado do romance.

Muito frequentemente o narrador ou usualmente, também, uma personagem a que se atribui quase exclusivamente tal função, constrói uma figuração alegórica descrevendo, em termos os mais frequentemente fixos no discurso do *fine amors*, os movimentos e as motivações do herói ou de outra personagem, despersonalizando-os, isto é, interpretando-os, pelo menos virtualmente.

Em conseqüência natural desse último procedimento, dentro do tecido narrativo, constrói-se uma cadeia de qualificações e motivações, que justapõe-se ou sobrepõe-se à trama dos acontecimentos da demanda que, em situação de *littera*, implica por isso no duplo sentido literal e moral.

Os críticos têm valorizado nos romances de Chrétien de Troyes uma ordem de estrutura profunda traçando um esquema de narrativa moral latente na narração factual. O objeto da busca é, sucessivamente, o herói como indivíduo, depois ele mesmo entre os outros, como unidade de um grupo. A cada situação correspondem provas testando o herói nas tentações suscetíveis de romper o equilíbrio do humanismo cavaleiresco. A área preferida das tentações é a luxúria, mas há também casos de avareza e orgulho. A ordem ética é trabalhada em tais episódios e neles encontra sua justificação. Tal é, parece, o modelo existente em *Erec et Énide*, em *Le Chevalier au Lion*, no próprio *Chevalier de la Charrette*, talvez ainda no *Conte du Graal* que, em sua incompletude, só permite avaliação parcial.

Fazendo a ponte das estruturas de conjunto para as estruturas microtextuais, constata-se que cada aventura organiza-se de acordo com regras apenas perturbadas por um jogo a que, às vezes, dedica-se o autor. É o trabalho com tentativas lúdicas de encadear até o absurdo os fios da intriga provocando o interesse por este paradoxo que instala-se no modelo: aproximação-crise-nova aproximação. Em seguida, cria-se uma situação feliz e falsamente permanente de um primitivo grupo de aproximação e ligação. Mas nova crise gera novos motivos de ação que causam nova aproximação. E uma nova ligação constitui o restabelecimento da situação perturbada em que, ao contrário, às vezes, ou até ao mesmo tempo, a passagem para um outro nível vai tornar-se logo crítica novamente. Tal construção linear, que

prevalece, por exemplo, na primeira parte do *Chevalier au Lion*, pode ser entrecortada por elementos repetitivos ou operar um grande atraso na narrativa, como na segunda parte desse mesmo romance.

Em relação à consciência da função de autor, é a primeira vez que, em matéria de narrativa ocidental, o romance confunde-se com o modo como se realiza, e isto é uma afirmação implícita da própria dignidade da escritura. Chrétien de Troyes, às vezes, a explicita. Por causa disso, uma nova idade se inicia, em que a palavra vincula de maneira indissociável, nos termos de K. Uitti, a História, o mito e a celebração. Texto, neste sentido, fundamentalmente irônico, isto é, ao mesmo tempo distante de seu objeto e debruçado sobre ele mesmo, como sobre um espelho, o romance, contrariamente à epopéia, é, ao mesmo tempo fechado, por sua forma, e aberto, por suas potencialidades semânticas. Algo aparentemente próximo do que se passa na literatura moderna atual, em que história e estória voltam a confundir-se ou sobrepor-se.

Um circuito se estabelece, que parte do poeta para seu auditório, a corte, por meio do texto em que, à medida que o poeta cria a própria corte, criando nela cortesia, ela não se fecha, nem a real nem a criada; salvo se esta, a criada, ficcionada, limitar-se a ser considerada em sua perspectiva plana, mas que, ainda assim, abre-se para as dimensões do significado.

Os autores dos romances, clérigos ou leigos, pertencem à camada letrada da população, gravitando em volta da corte. Sua formação vem de um largo uso do latim e seu esforço espontâneo é transferir, na medida do possível, para a língua vulgar, a aplicação de técnicas aprendidas na escola e ilustrada pelos *auctores*. Tal aplicação apresenta poucas dificuldades, enquanto se trata de manifestação de conjuntos macrotextuais, muito mais na constituição concreta do discurso, sem contar que o escriba empreende seus esforços para nele introduzir figuras características do estilo nobre, em particular, dos *tropos*.

Numerosos estudos foram feitos, por diferentes motivos, da imitação virgiliana à prática das *figurae*. O vínculo não é mais imediato entre a palavra e o sentido moral ou figurado. No entanto, a palavra orienta-se num sentido levantando a cada momento

a questão. E essa questão dirige-se ao próprio texto, sem relação evidente com o que se passa fora do texto. A ficção romanesca é a verdade. Ela manifesta uma nova tomada de consciência dos poderes da linguagem poética. Os antepassados ou os jograis que o romancista faz questão de desprezar o ignoravam. Seu discurso tornou-se fábula e mentira. Se há verdade na aventura humana, o escriba se refere doravante ao que dela diz a Poesia, não a História.

É nessa perspectiva que se deve considerar a oposição estabelecida por Chrétien de Troyes entre três termos que constituem, nos prólogos do *Erec et Énide* e do *Chevalier de la Charrette*, o germe da metalinguagem que descreve sua ação de escritor: *matière, sens, conjointure*:

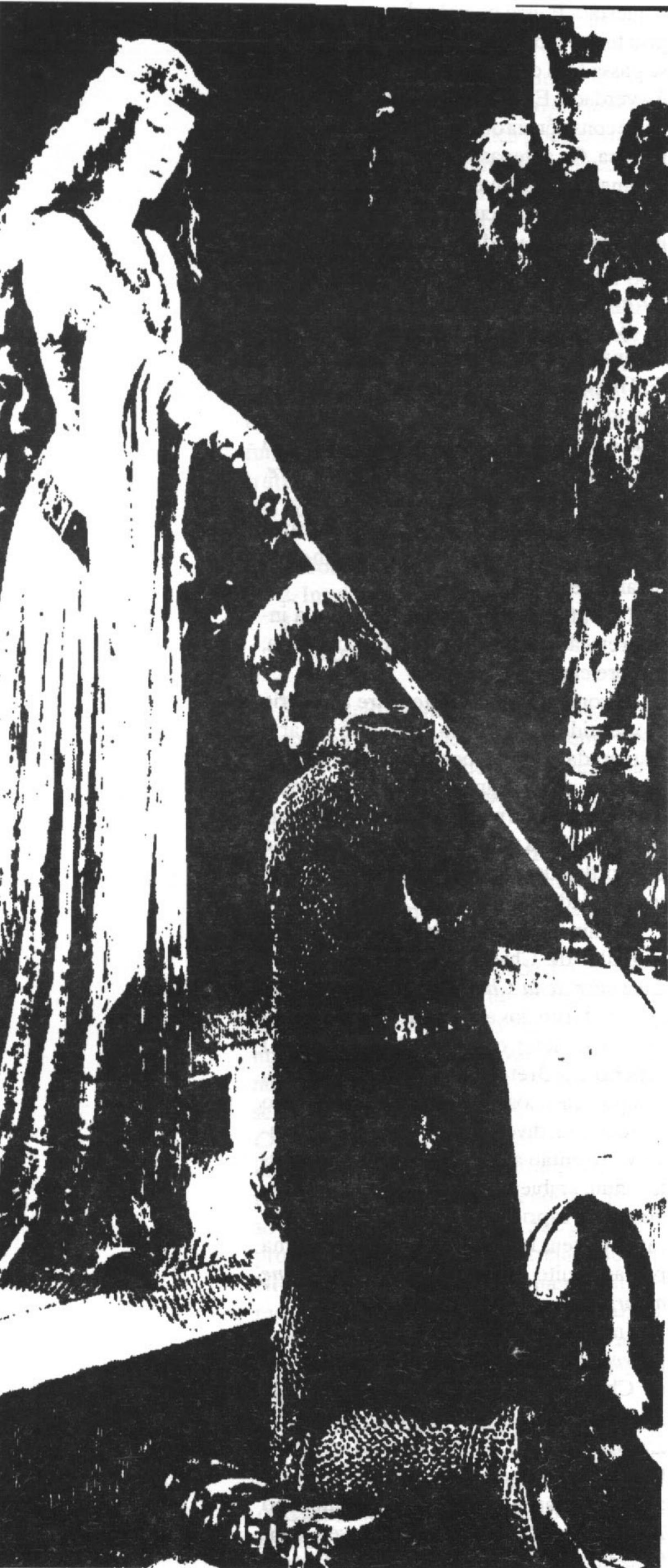
A matéria é a história como vem transmitida, e como tal é mais ou menos invariante.

O sentido, o significado, constitui a interpretação proposta e possível da matéria, sempre em evolução.

A conjuntura é o ajuste entre a matéria e o sentido, a busca do equilíbrio da arte instaurada entre ambos, a unidade interna que garante seu significado ao signo global que é a obra, não menos que aos signos parciais que são as unidades. É a integração de uma ordem e esta define-se em termos de textualidade.

A mixagem desses três elementos no trabalho de Chrétien de Troyes faz do *Chevalier de la Charrette* uma estória que gira em torno dos amores de Genevra, mulher do rei Artur, com Lancelote do Lago. O cenário é a Bretanha pagã, a corte do rei, campos, castelos, floresta, um espaço feito de requinte, divertimento e magia. Desenvolve-se então a epopéia do cavaleiro cristão, num ambiente pagão, inteiramente exposto aos caprichos de sua dama, na esperança de seus favores, alimentada por uma paixão muito especial, toda feita de *fine amors*.

Indo além de suas possíveis fontes, porventura fornecidas também por Marie de Champagne, Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, Marie de France, *Lai de Lanval*, Wace, *Roman de Rou*, Chrétien de Troyes logra fazer de Genevra a dama de Lancelote, o que não acontece no *Lanzelet* de Ulrich von Zatzikhoven, confessada adaptação de um romance francês



perdido. Tais referências justificam-se tão-somente em relação à matéria, com efeito, o próprio cavaleiro Lancelote, de Chrétien de Troyes, é personagem que não comparece em Geoffrey nem em Wace.

O *fine amors*, elevado a muito alta potência, torna o cavaleiro inteiramente submisso à sua dama. Desde que a viu, entrega-se por inteiro e progressivamente a um maravilhamento impensável, num cavaleiro cristão diante de um amor, para ele, até então desconhecido. Não é que não se suponha capaz de domar a paixão. Tal hipótese nem se levanta para ele. Fica de tal modo enlevado diante de um pente com uns fios do cabelo da dama, que se esquece por completo do compromisso de uma justa. Transfere para esse objeto toda a veneração e todo o culto que conhece das santas relíquias. De tal modo deixa-se dominar, ou melhor, submete-se ao amor, que não hesita em fazer-se de derrotado, de fraco, num combate, em obediência à dama. Se conseguisse avaliar com justeza essa atitude, certamente veria a mais absoluta contradição com sua condição de cavaleiro.

Chrétien de Troyes não terminou *Chevalier de la Charrette*. Incompleto, o romance recebeu o fecho das mãos de Godefroy de Lagny. O que não se sabe é se foi por sugestão do próprio Chrétien de Troyes, por vontade própria de Godefroy de Lagny ou por outra via. O certo é que a trama é devida a Chrétien de Troyes.

A importância desse romance é tal que ele foi absorvido, praticamente em sua totalidade dentro do *Lancelote*, em três volumes, que faz parte da *Vulgata da Matéria da Bretanha*. *Vulgata da Matéria da Bretanha* é a primeira prosificação como ciclo por que passaram os textos anteriormente existentes. Considerada a mais elaborada versão da matéria até então literariamente desenvolvida, essa primeira prosificação compõe-se dos seguintes romances nesta seqüência narrativa:

1. *Estoire del Saint Graal*;
2. *Estoire de Merlin*;
3. *Lancelot* (em três livros);
4. *La Queste del Saint Graal*;
5. *La Mort le Roi Artu*.

Portanto sete livros em cinco títulos. Esses romances caracterizam um ciclo

porque, distribuídos nessa ordem, desenvolvem a mesma seqüência narrativa, pelas etapas necessárias, do mesmo modo como são cíclicos, na literatura brasileira do século XX, os conhecidos romances da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, ou os romances de *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo. Tal organicidade cíclica, porém, não implica em que os romances medievais, diferentemente do que ocorre com os romances dos dois ciclos dos autores brasileiros referidos, tenham sido escritos por um mesmo escriba e naquela ordem. Tampouco implica em que seus textos tenham sido mentalizados por um único autor e tenham tido uma única forma desde o início. De fato, sabe-se, há muito tempo, que o *Lancelote*, a *Demanda do Santo Graal* e a *Morte do Rei Artur* foram escritos primeiro, sendo ainda mais antigo entre esses o *Lancelote. Estória do Santo Graal* e a *Estória de Merlim* (ou a *Vulgata do Merlim*) foram escritos depois. E quando surge o propósito de aplicá-los à seqüência narrativa desejada, a constituição do ciclo exige as chamadas *Continuações*. Aliás, não é por acaso que essa prosificação cíclica tem também outro nome: Ciclo do *Lancelote-Graal*, designação que descreve a fusão da massa narrativa, digamos assim, do cavaleiro Lancelote, a mais antiga, com a do santo graal, posterior. Esse nome não se aplica à segunda prosificação, a *Post-Vulgata da Matéria da Bretanha*, pela simples razão de que os livros dedicados a Lancelote não existem na *Post-Vulgata*.

Em que pese a complexidade do trabalho de elaboração, de que fica aqui apenas uma breve notícia, o ciclo da *Vulgata* chegou a ser atribuído a um só autor, Gautier Map, o que fez com que fosse usualmente denominado Ciclo de Gautier Map. Há muito tempo, porém, tornou-se o Pseudo-Map, dada a comprovação de que esse autor era já falecido ao tempo em que se operou a prosificação. O escriba, que preferiu não se identificar, tomou emprestado o nome de Gautier Map. Esse procedimento não era raro na época. Ao valer-se de um nome de prestígio, o autor, que se escondia sob o anonimato, buscava garantir a aceitação e um futuro para seu texto. Elaborado o ciclo, por volta de 1220, seguiram-se

logo inúmeras cópias que constituem uma riquíssima tradição manuscrita.

Quem fez a edição crítica do *Lancelote* foi Alexandre Micha. Logo na introdução, adverte Micha que é inútil a insistência em se identificar o *Lancelote* como *Lancelote em Prosa*, o que aparentemente objetivaria dirimir alguma ambigüidade entre a designação desse texto e o anterior, em verso, de Chrétien de Troyes, porque o romance de Chrétien de Troyes, cujo herói é Lancelote, intitula-se *Le Chevalier de la Charrette*. Como se vê, o nome do herói não pode gerar confusão, pois não comparece no título. Mais uma vez o problema dos títulos dessas obras que foram copiadas e recopiadas.

A ausência do nome de Lancelote no título não impede, porém, que o texto de Chrétien de Troyes seja uma das grandes fontes do *Lancelote da Vulgata*. De fato, *O Cavaleiro da Charrete* está mais para o *Lancelote*, principalmente para sua segunda parte, do que *O Conto do Graal*, para *A Demanda do Santo Graal*. *O Cavaleiro da Charrete* é a matriz do *Lancelote*, se bem que este tenha se ampliado enormemente, a ponto de constituir sozinho mais da metade do ciclo da *Vulgata*.

E certamente o *Cavaleiro da Charrete* está também nas raízes de uma longa tradição do romance ocidental. Não há de ter sido sem razão duplamente traduzido e impresso no curto espaço de três anos. O interesse pelos textos medievais está exigindo uma crescente divulgação de bom nível como os dois trabalhos de que nos ocupamos, o de Rosemary Costhek Abílio e o de Vera Harvey, ao mesmo tempo que se alimenta de uma expansão da bibliografia crítica da *Matéria da Bretanha*. Se não se consegue ler tudo o que aparece a cada ano e de que dá notícia o *Bibliographical Bulletin* da International Arthurian Society, é imprescindível porém fazer circular o que for possível, juntando os títulos específicos de uma bibliografia atualizada, a cada publicação, sob o risco de se marcar passo num terreno em que as pesquisas avançam muito. Também sob esse aspecto, estão de parabéns Rosemary Costhek Abílio e Vera Harvey e as editoras que publicaram seus trabalhos.