

BABIECA PELAS ERAS: ADAPTAÇÃO E IDEOLOGIA NA NARRATIVA DE *EL CID*

Daniel Augusto do Nascimento Batista*

RESUMO

El Cid, personagem histórico e mitológico espanhol do século XI, tem sua narrativa estabelecida, ao longo de séculos, em diversos tipos de suportes, de relatos historiográficos a poemas épicos e, em contextos mais recentes, até peças teatrais e filmes. O presente artigo descreve as principais fontes desta narrativa até o século XVI e, à luz dos elementos identificados, analisa duas adaptações específicas – a peça teatral do Século de Ouro Espanhol *Las Mocedades del Cid* (1605-1615), de Guillén de Castro, e o filme hollywoodiano de longa-metragem *El Cid* (1961), dirigido por Anthony Mann – com vistas a desvelar e compreender de maneira mais aguda o sentido ideológico subjacente a toda a narrativa cidiana essencial: a apologia da instituição do Estado.

Palavras-chave: adaptação; El Cid; Estado; ideologia; mito.

ABSTRACT

El Cid, historical and mythological Spanish character from the 11th century, has his narrative established over centuries in many kinds of media, from historiographical accounts to epic poems and, in late contexts, even theatrical plays and movies. The present article describes the main fonts of this narrative until the 16th century and, in the light of the identified elements, analyzes two specific adaptations – the theatrical play from the Spanish Golden Age *Las Mocedades del Cid* (1605-1615), by Guillén de Castro, and the Hollywood's feature film *El Cid* (1961), directed by Anthony Mann – in order to disclose and to understand more acutely the ideological meaning underlying all the essential Cid's narrative: the defense of the State's institution.

Keywords: adaptation; El Cid; State; ideology; myth.

Resumen

El Cid, personaje histórico y mitológico español del siglo XI, tiene su narrativa establecida, al lo largo de siglos, en variados tipos de soportes, desde relatos historiográficos hacia poemas épicos y, en contextos más recientes, hasta piezas teatrales y películas. El presente artículo describe las principales fuentes de esa narrativa hasta el siglo XVI y, a la luz de los elementos identificados, analiza dos adaptaciones específicas – la pieza teatral aurisecular *Las Mocedades del Cid* (1605-1615), de Guillén de Castro, y el largometraje hollywoodiense *El Cid* (1961), dirigido por Anthony Mann – con el propósito de desvelar y comprender de manera más aguda el

* Um agradecimento a la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

Daniel A. Do Nascimento Batista: Estudante de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Email: daniel.augusto.batista@usp.br Recibido 14/02/2017. Aceptado 11/07/2017.

sentido ideológico subyacente a toda la narrativa cívica esencial: la apología de la institución del Estado.

Palabras clave: adaptación; El Cid; Estado; ideología; mito.

INTRODUÇÃO

Geralmente, o estudo das adaptações sói tomar como objeto de análise uma obra que provém de uma outra obra precedente, de maneira que não é sem fundamento a definição de do vocábulo “adaptação” encontrada no *Dictionnaire des Médias*: “[c]réation d’une oeuvre à partir d’une autre. Ainsi les films ou téléfilms peuvent être l’adaptation, plus ou moins fidèle, d’une oeuvre littéraire, soit un roman, soit une oeuvre dramatique.” (BALLE, 1998, p. 3). No entanto, este ensaio buscará abordagem diversa, ocupando-se do exame de duas adaptações que apresentam como base um mito, algo sabidamente mais insólito e indefinível do que uma obra precedente.

É certo que um mito pode ser coligido ou adaptado numa obra escrita e assim ensejar adaptações à maneira convencional, isto é, baseando-se num texto consolidado e imutável. O problema, porém, surge quando a narrativa mítica, além de registrar presença multifacetada no imaginário popular, manifesta-se não através de um único texto monolítico, mas de uma série de textos divergentes entre si, frequentemente não preservados em sua integralidade e de natureza diversa, entre a narrativa historiográfica e a flagrante romantização. Este é o caso do mito espanhol do Cid, cujas adaptações *Las Mocedades del Cid* (peça teatral de Guillén de Castro escrita entre 1605 e 1615) e *El Cid* (filme de longa-metragem dirigido por Anthony Mann e produzido por Samuel Bronston em 1961) servirão de objeto a este ensaio.

Apesar das dificuldades causadas pela complexidade da base das adaptações, há que se notar que a impalpabilidade do mito traz consigo uma relevante facilitação. Afinal, na ausência de uma matriz bem definida, percebe-se que o fantasma da fidelidade não assombra com tanta força os autores dos objetos escolhidos, o que, a um só tempo, livra-os de escolhas que lhes sejam inconvenientes, alheias à sua vontade, e assim abre um atalho para a consecução do objetivo deste ensaio, uma vez que aqui não se busca tão somente verificar similaridades e dissimilaridades entre fonte e adaptação, mas o subjacente, aquilo que não é expresso às claras e constitui a configuração ideológica do mito que é propositalmente reiterada nas adaptações, sempre tendo em mente o contexto histórico em que se inserem.

O HOMEM

Antes de ser alçado a mito, o Cid foi um homem. Ao contrário de Hércules ou Jesus Cristo, dos quais não se tem evidência histórica de que caminharam sobre a Terra e a própria incerteza factual quanto à sua materialidade constitui a beleza etérea sobre que se apoiam, o herói espanhol tem a existência asseverada por documentos históricos.

Tem, inclusive, nome e sobrenome: Rodrigo Díaz, às vezes com a adição de “de Vivar”, referente a seu lugar de origem.

O historiador Richard Fletcher aponta que as fontes históricas originais que dão conta da vida e dos atos do Cid se resumem, entre narrativas e documentos, a cinco: a) *Carmen Campidoctoris* (“Canção do Campeador”), pequeno poema incompleto, escrito por autor desconhecido em torno de 1083, que conta batalhas do Cid contra um cavaleiro de Navarra e García Ordóñez e as maquinações dos seus detratores para que ele fosse exilado; b) *Historia Roderici*, poema composto por autor desconhecido pouco depois da morte do Cid, no início do século XII, trata-se de narrativa rica em detalhes, abarcando grande parte de sua vida, e por isso constitui a principal fonte de Fletcher; c) “A exposição clara da tragédia desastrosa”, obra historiográfica, escrita no final do século XI por Ibn 'Alqama, sobre Valencia e o governo, criticado, de Rodrigo nesta cidade; d) Citação hostil ao Cid em dicionário biográfico de Ibn Bassam, ao falar de Ibn Tahir, deposto pelo guerreiro em Valencia, e e) um documento que registra uma doação do Cid à Catedral de Valencia e contém até sua assinatura. Há outros documentos, mas Fletcher duvida de sua genuinidade, limitando as evidências às fontes supracitadas. (Fletcher, 2002: 122-137)

Embora fosse possível já passar à descrição do homem que emerge a partir das fontes históricas, é de bom grado antes pintar um breve contexto do mundo do Cid para que a compreensão de sua vida não se dê disparatadamente. Entre os séculos X e XI, a Península Ibérica se caracterizava por descentralização em vários reinos. Não havendo ainda o que hoje se conhece por Espanha e Portugal, havia reinos islâmicos ao sul (às vezes chamados coletivamente de Al-Andaluz, ainda que, a esta altura, já fossem *taifa*, isto é, separados administrativamente), como Zaragoza e Córdoba, e reinos cristãos ao norte, como Castela, Navarra e Barcelona. Assim, a zona central, entre os rios Tejo e Douro, era uma área de fronteira, sem autoridade constituída. Não obstante, tal área cinzenta não impedia o contato entre cristãos e islâmicos – neste sentido, havia grande intercâmbio de pessoas entre os reinos, o que denota uma convivência que podia ser pacífica, mas, por outro lado, também foram registrados conflitos, como a sangrenta campanha de Pamplona no ano de 924. Não à toa, Fletcher se vale do movimento de pessoas e da guerra para definir traços distintivos do século do Cid:

A guerra como meio de vida, o acúmulo de seguidores, tesouros e terras, o cultivo de inimizades herdadas e a experiência do exílio: essas atividades eram de importância central para a qualidade de vida aristocrática na Europa do século XI. O elemento central a todas elas era o movimento. Esse era um mundo de gente num constante ir e vir. (Fletcher, 2002: 109)

Neste contexto, o reino de Castela começa a se expandir com mais força e, valendo-se da fragilidade dos reinos islâmicos e do apoio de autoridades cristãs¹, torna aqueles seus tributários.

E recolher os tributos, chamados de *parias*, será das principais tarefas do Cid. Nascido em 1048 na cidade de Vivar, em território castelhano, Rodrigo, filho de guerreiro aristocrata, cedo toma parte em batalhas e ainda jovem goza de prestígio com o rei que assume o poder após a morte de Fernando, Sancho. Mas o reinado deste dura pouco, terminando no perecimento do monarca em circunstâncias não esclarecidas na historiografia. Em seguida, assume Afonso VI, que continua a contar com os serviços do Cid, porém sob desconfiança recíproca, o que não impediu que, de acordo com a

Historia Roderici, o novo Rei oferecesse Jimena, sua parente, como esposa para o guerreiro. Ainda assim, após o casamento, intrigas cortesãs causaram ruptura entre Afonso e o Cid, que foi exilado de Castela em 1081 – prática que, em verdade, não era incomum.

Então, aquele guerreiro que vivera toda sua vida em Castela, seguindo o cristianismo e recolhendo impostos dos reinos islâmicos, foi constrangido a abandonar sua família e seu reino natal para cuidar de seu destino. Durante extensa peregrinação pelo território da península, deve ter sido de grande valia seu cavalo, muito elogiado no *Carmen Campidoctoris*.² Buscou trabalho na Catalunha, mas foi no reino islâmico de Zaragoza que conseguiu se por como um cavaleiro do rei local, al-Muqtadir, cargo que ocupou por cinco anos. A propósito, talvez tenha sido devido à proximidade que Rodrigo tinha com os islâmicos que ele recebeu a alcunha de Cid (*sayyd*, senhor em árabe). Todavia, houvesse ou não benevolência entre eles, o fato é que o Cid não hesitou em saquear o reino islâmico de Toledo e, poucos anos depois, lutou bravamente em defesa de Zaragoza contra cristãos, inclusive forças castelhanas. Era, em suma, um homem em busca de seu próprio interesse, com fortes indícios de amoralidade – um mercenário, pode-se dizer. Por conseguinte, não é de se estranhar que ele tenha aceito o pedido de ajuda de Afonso pouco depois de batalha na qual os dois se enfrentaram.

A brusca mudança na opinião de Afonso teve como motivo o advento de uma força islâmica radical no Norte da África, inspirada em ideais de *jihad* (guerra santa), que se expandia rapidamente em direção à Península Ibérica. Eram os almorávidas, liderados por Yusuf, sobrinho de al-Muqtadir, o que em nada alterava a disposição do Cid de combatê-lo. Ou não: quando Yusuf marchou sobre a península, em 1089, o Cid, à época recolhendo tributos, foi convocado por Afonso para fazer frente ao invasor islâmico, mas, por circunstâncias não esclarecidas, não conseguiu encontrá-lo, o que lhe valeu acusação de traição e a prisão, por pouco tempo, de sua mulher e filhas pelo rei castelhano. A partir daí, o Cid não mais alcançou concordância com Afonso e começou a se estabelecer como poder independente, cobrando tributos para si e não mais para Castela.

Enquanto Yusuf conquistava reinos ao sul, o Cid juntou um exército e, ao fim de 1090, tornou-se uma espécie de senhor da região do Levante, agindo sem superior nem orientação religiosa bem definida. Atacou o território de Castela, pilhando o condado de García Ordóñez, que via como seu detrator, e sitiou o reino islâmico de Valencia, que se rendeu devido à fome e à insuficiente ajuda enviada pelos almorávidas. Coroado príncipe de Valencia em 1094, estabeleceu, de acordo com os historiadores islâmicos da época, um governo opressor, baseado na extorsão dos ricos e na intimidação pela violência – para se ter ideia, o antigo líder Ibn Jahhaf foi queimado vivo num mercado público (Fletcher, 2002: 239). Entretanto, afagou a Igreja ao transformar a mesquita da cidade em templo cristão e, tornando claro o talento que tinha para déspota, casou suas filhas com descendentes das realezas de Navarra e da Catalunha por conveniência sucessória. Mas, ainda como general, expandiu militarmente seu território para pequenos reinos vizinhos e venceu um cerco realizado por almorávidas num momento de grave tensão social interna, o que, por ter sido uma das primeiras derrotas decisivas dos radicais islâmicos na península, trouxe alento aos cristãos e se tornou uma das grandes vitórias do Cid. Pouco tempo depois, em 1099, faleceu devido a uma febre da qual quase não se tem informação. Doravante, o que se desenvolve já não é mais o homem, mas o mito.

O MITO

Por mais que algumas das narrativas utilizadas na seção anterior pudessem ser heróicas e pesadamente elogiosas, entendia-se que se tratavam de testemunho da vida e dos atos do Cid, devido à contiguidade temporal ou mesmo contemporaneidade que tinham em relação ao guerreiro. Entretanto, não demorou para que o material historiográfico começasse a imbricar no terreno mítico, amiúde tornando impossível saber onde acaba um e começa o outro.

Logo após o falecimento do Cid, um evento simples e muito comum contribuiria para a construção do mito: sepultaram-no no Monastério de Cardeña, onde Jimena, a esposa, permaneceu até sua morte, em 1116. Nos anos seguintes, com a sequência das disputas entre os islâmicos almorávidas (e posteriormente almôadas, que os substituíram) e os cristãos castelhanos, é possível que o grande guerreiro que vencera, mesmo que pontualmente, o poderio dos primeiros, encerrado em terras genuinamente cristãs, começasse a entrar no imaginário como uma espécie de herói de guerra – entretanto, ainda de maneira dissoluta.

A materialização dessa concepção só veio em torno do ano de 1200, quando foi composto o *Poema de Mio Cid* (às vezes referido como *Cantar de Mio Cid*), que alguns atribuem a Per Abbat e outros, crentes de que não se pode descobrir a autoria, argumentam que este não era mais do que um mero copista. A obra, um cantar de gesta, descreve passagens da vida adulta do Cid, mas distanciando-se das narrativas historiográficas. Inicia-se no exílio do guerreiro, causado por intrigas palacianas, e se estende pela sua peregrinação através da península, reunindo grande séquito e vencendo numerosas batalhas. Ao longo desta jornada, destacam-se alguns elementos: primeiro, ao contrário dos cantares de gesta franceses, não há traços sobrenaturais na narrativa senão pelas descrições de Tizona e de Babieca – respectivamente, espada e cavalo do Cid – e pela aparição do anjo Gabriel; segundo, e depreensível a partir da intervenção angelical, o Cid tem caráter assumidamente cristão, lutando pela Cruz contra o Crescente e não se vexando de matar mouros quando em batalha; terceiro, as localidades elogiadas e representadas em detalhes são castelhanas – o Ebro e o Levante, centrais para a história do Cid de acordo com a *Historia Roderici*, são deixados de lado, o que denota a centralidade que é atribuída a Castela; quarto, o Cid não é só virtuoso, mas, acima de tudo, invariavelmente fiel a Afonso, não tendo a obediência abalada nem com o exílio. Em vez disso, vale-se de sua longa jornada e de suas vitórias para continuar coletando tributos para o rei, o que lhe garante o perdão real, após a conquista de Valencia. Pacificada a relação com Castela, as filhas do Cid se casam com nobres, mas estes se revelam covardes ao não conseguirem enfrentar invasores islâmicos e, sentindo-se diminuídos frente à grandiosidade do guerreiro mítico, abandonam, por vingança, as filhas deste, desacordadas, em área silvestre com o intuito de fazê-las perecer. O Cid, porém, descobre a armação, resgata as garotas e pede justiça ao rei, que autoriza duelo entre defensores de Rodrigo e os nobres covardes. Ao fim, como conclusão do cantar, aqueles vencem a disputa e promete-se o casamento das garotas recém-separadas a descendentes dos reinos de Aragão e Navarra.

Para recorrermos a uma interpretação desta obra, citam-se as agudas palavras de Rosina Navarrete:

[...] creemos [...] que en definitiva el Poema encierra una enseñanza. Poco importan en él las figuras históricas de Alfonso VI y Rodrigo Díaz de Vivar. Lo que importa realmente es la pintura del rey perfecto y del vasallo perfecto; cuya perfección

es tanto más evidente si se la contrasta con la cobardía, arrogancia, fanfarronería y vileza de la nobleza hereditaria; tal como la presenta el juglar en el Poema. Por último tenemos el esquema grandioso de una España solidarizada en la que conviven pacíficamente los moros y los cristianos. En la que los cristianos estiman y respetan las costumbres musulmanas y justiprecian el valor de la amistad de los moros; pero en la que los moros tienen que reconocer que las riquezas económicas y la dominación política pertenecen a los cristianos. (Navarrete, 1972: 240)

Oportunamente, como sugerido por Fletcher, o *Poema de Mio Cid* serviu como força ideológica propulsora para as conquistas castelhanas sobre o sul mouro no século XIII (Fletcher, 2002: 256-7). Mesmo assim, malgrado a eficácia da obra no que toca a transmissão de sua mensagem, o mito não parou de ser construído. Quase concomitantemente, os monges do Monastério de Cardeña, onde estava sepultado o Cid, geraram o que ficou conhecido como *Leyenda de Cardeña* (ou *Estoria de Cardeña*), narrativa que revestiu o mito de caracteres religiosos e fantásticos. Segundo esta lenda, a vida do guerreiro se estende além de sua morte: conta-se que Jimena o pôs sobre seu cavalo Babieca depois de morto para conduzir batalha contra um rei mouro ao lado de São Tiago³ e ele o fez convincentemente e com vivacidade, possivelmente da mesma maneira mágica que seu cadáver embalsamado, dizia-se, de quando em vez convertia judeus e islâmicos em Cardeña.

Pouco mais tarde, no último quartel do século XIII, tanto a *Leyenda de Cardeña* quanto o *Poema de Mio Cid* foram incorporados por estudiosos do rei Afonso, o Erudito, na obra historiográfica *Estoria de España* (também conhecida como *Primeira Crónica General*), misturando oficial e, não raro, indistintamente história e mito. Mas o registro em obra com ares de autoridade não impediu o mito de continuar se transformando e, a esta altura, a narrativa enriquecedora que se destaca é um outro cantar gesta, *Mocedades del Cid*, incompletamente composto em 1360, que subtrai a religiosidade fantástica do herói. Assim, ele passa a ser um jovem Rodrigo que, orgulhoso, mata um nobre que ofendera a honra de seu pai e por isso é forçado a se casar com Jimena, filha do morto, em reparação à ofensa que perpetrou. Antes, no entanto, deve vencer cinco batalhas não só contra islâmicos, mas também contra cristãos e até o próprio Papa. Não é preciso dizer que as vitórias são alcançadas, embora a conclusão de sua missão não seja verificável porque a obra termina neste ponto. Não obstante, o que é plenamente verificável é que o mito do Cid, embora ainda se ancore no heroísmo mitológico das batalhas, encaminha-se para maior humanização, já que o aspecto amoroso da vida do guerreiro começa a ganhar destaque.

Fosse pelo herói militar, pela entidade com configurações religiosas ou pelo jovem que é apresentado ao amor, os habitantes de Castela, que se expandia cada vez mais, podiam se deliciar, cada um à sua maneira, com as histórias do Cid. Fortes indícios da popularização do mito consistem em publicações que apareceram a partir do século XVI: os *romanceros* (compilações de cantares) *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*, impressa em 1512 e reeditada duas vezes, e *Romancero y historia del muy valeroso caballero El Cid Ruy Díaz de Vibar*, publicado por Juan de Escobar em 1605. Obras, em suma, que organizam e editam os motivos já conhecidos a partir das fontes históricas ou míticas, com preferência para as últimas, citadas anteriormente.

Note-se que o crescimento do mito do Cid coincide com o crescimento de Castela, que, após surto expansivo sob os Reis Católicos, debelou definitivamente os reinos islâmicos na Península Ibérica em 1492, mesmo ano em que um navegador a seu mando descobriu a América. No século seguinte, estabeleceu extensas colônias além-mar e incorporou o reino de Portugal, configurando a União Ibérica (1580-1640). Era o auge de um império que herdou seu título da denominação que os antigos romanos usavam para se referir à península: Espanha (*Hispania*). Tendo em vista a relação do mito com a ascensão da Espanha, não é de se estranhar que, nos séculos seguintes, ele tenha enfraquecido, apesar de ainda se manter vivo nos *romanceros* (compilações de cantares) e no imaginário nacionalista. Seu renascimento se deu muito depois, apenas através dos esforços de Menéndez Pidal, cuja obra *La España del Cid*, publicada em 1929, buscou reafirmar o Cid mitológico com pretensão rigor histórico, sem prescindir dos valores cristãos, castelhanos e de fidelidade ao rei propalados no *Poema de Mio Cid*. Com efeito, a relação do mito cidiano com a força da Espanha é reafirmada, já que parte significativa da disseminação da obra de Pidal veio por influência do General Franco, que viu no Cid um herói nacional de caráter militar que lhe era conveniente para afirmar sua condução do país, principalmente porque o ditador era de Burgos, localidade central para a narrativa cidiana mítica. Astutamente, erigiu uma estátua do herói guerreiro sobre o cavalo Babieca em sua cidade natal e tornou *La España del Cid* leitura obrigatória em academias militares, algo que perdurou por longo tempo. (Fletcher, 2002: 268)

Há outras fontes que, em meio às citadas, enriqueceram o mito do Cid. Preferiu-se, no entanto, restringir o escopo àquilo que compõe sua estrutura essencial, influenciando diretamente as adaptações que em breve serão objeto de exame. Porém, antes que se passe a elas, cumpre estabelecer por que se denominou mito o conteúdo desta seção. E, para tal esclarecimento, não há melhor solução do que se apoiar no conceito de deformação de Roland Barthes⁴. Afinal, o que o mito faz é deformar a história, transformando-a de acordo com determinadas configurações ideológicas e, portanto, negando sua objetividade.

Le mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire. En lui, l'histoire s'évapore; c'est une sorte de domestique idéale: elle apprête, apporte, dispose, le maître arrive, elle disparaît silencieusement: il n'y plus qu'à jouir sans se demander d'où vient ce bel objet. (Barthes, 1957: 225)

Assim, o mito passa a impressão de que é real e procedente – aparece, enfim, como fato e natureza. Em complemento, Barthes explica o mecanismo pelo qual isso ocorre:

En fait, ce qui permet au lecteur de consommer le mythe innocemment, c'est qu'il ne voit pas en lui un système sémiologique, mais un système inductif: là où il n'y qu'une equivalence, il voit une sorte de procès causal: le signifiant et le signifié ont, à ses yeux, des rapports de nature. On peut exprimer cette confusion autrement: tout système sémiologique est un système de valeurs; or le consommateur du mythe prend la signification pour un système de faits: le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique. (Barthes, 1957: 204)

À luz da descrição de tal processo de deformação, não parece exagero dizer que as fontes históricas descritas na seção anterior são deformadas nas construções míticas, que almejam caráter histórico ao mesmo tempo em que dão expressão a caracteres ideológicos, notadamente o castelanismo (posteriormente convertido em nacionalismo espanhol), o cristianismo e a obediência ao rei – elementos que, no auge do Império Espanhol, constituirão a ideologia oficial dominante, em grande medida calcada no mito.

É neste sentido que Cesáreo Bandera indica importante função do mito para a organização social:

Por el hecho de aceptar el mito, el oyente o lector se encuentra situado dentro de la historia real en una posición determinada, orientado en un cierto sentido. En otras palabras, el mito, al dar una orientación a la historia coincidente con mi orientación personal, adquiere la virtud de "enraizarme," por así decir, en esa historia, de desarrollar un fuerte sentido de comunidad, de hacerme partícipe de un quehacer comun, el quehacer histórico. (Bandera, 1966: 213).

Em síntese, o mito do Cid, considerado em suas fontes aqui mencionadas, é uma deformação da história que expressa como natural uma ideologia dominante composta por três baluartes – nacionalismo castelhano/espanhol, cristianismo e obediência ao rei – e que, no limite, ao fazê-lo, reitera uma determinada organização social. Agora, resta saber o que sucede em suas adaptações.

AS ADAPTAÇÕES

Quando o mito se consolida, adquirindo elementos que se tornam notavelmente particulares e definidores de sua essência, torna-se difícil distinguir novas narrativas míticas de adaptações, uma vez que as primeiras amiúde dão nova forma a uma base já existente e não há impedimento para que as segundas contribuam com o desenvolvimento suplementar do mito, confundindo os papéis que lhes seriam pressupostos. Por isso, adota-se aqui uma convenção para determinar o que se trata como adaptação: a saber, a definição que Roman Jakobson faz de tradução inter-semiótica ou transmutação, que, em suas palavras, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 1969: 64). Destarte, as duas obras que serão objeto de análise nesta seção partem de uma *fábula* (grosso modo, a história do mito, calcada no verbo), conforme conceito de Boris Tomachevski (Tomachevski, 1976), para a tessitura de narrativas de signos não verbais – no caso, passa-se da mera palavra, morada original do mito, para o espetáculo dramático, seja na forma de peça teatral ou filme. São, pois, adaptações.

A primeira delas é *Las Mocedades del Cid*, peça teatral escrita por Guillén de Castro entre 1605 e 1615 para ser encenada no teatro dos *corrales*, majoritariamente consistente de pátios, sob responsabilidade de ordens religiosas, que eram utilizados para a encenação comercial – subsidiada pela monarquia – direcionada a amplo público, de populares a nobres, no Século de Ouro Espanhol (Mckendrick, 1992, p. 178 ss). Como se tratava de uma época na qual o mito do Cid era bastante conhecido, Castro se via na obrigação de não contrariar o imaginário popular, de modo que compôs sua obra com base no que se conhecia, principalmente nos *romanceros* – dada a grande semelhança resultante entre ambos, Françoise Cazal mostra que o autor trabalhava

literalmente sobre os textos dos cantares (Cazal, 1998). Sem embargo, Castro não é constringido a ser incondicionalmente fiel – ao contrário, sua obra registra diferenças pontuais mas reveladoras em relação às suas bases.

Resumidamente, a trama representada pelo dramaturgo retrata a história de Rodrigo, filho de um cortesão muito querido pelo rei Fernando, que é ordenado cavaleiro sob os olhos da Corte e de sua amada, Ximena. Em seguida, seu pai é escolhido como preceptor do príncipe Sancho, mas outro cortesão, o nobre pai de Ximena, revolta-se com a escolha, citando a avançada idade do eleito. Assim, desfere um tapa em seu rosto. Ofendido, o pai de Rodrigo pede ao guerreiro que se vingue da afronta, o que o põe num dilema que apresenta, de um lado, a honra familiar a ser defendida e, de outro, o apreço que tem por sua amada. Hesitante, Rodrigo cede ao apelo do ofendido e enfrenta o pai de sua amada, com a ciência dela, e o mata. Com a vingança completa, o dilema passa a Ximena, pois agora é ela que deve escolher entre se casar com seu amado ou vingar a morte de seu pai. Enquanto Ximena remói seus sentimentos e os filhos do rei se desentendem, com Sancho dizendo que será morto, Rodrigo parte para uma luta contra mouros que desrespeitaram Castela. Por óbvio, vence-os heroicamente e, ao retornar, recebe o título de *Mio Cid* do rei Fernando. Neste mesmo momento, entretanto, Ximena, enlutada, pede ao rei que puna Rodrigo pela morte de seu pai, mas Fernando, magnânimo, recusa-se porque sabe que os dois se amam. Em seguida, no último ato, o rei recebe uma carta na qual o rei de Aragão o desafia para uma batalha pela região de Calahorra. Rodrigo, acostumado a confrontos, é o escolhido para liderar o lado castelhano – mais do que isso, é o eleito do cristianismo, pois uma passagem algo deslocada, muito conhecida do mito, mostra a aparição ao Cid, em sonho, de um leproso que ele acolhe e ajuda. Depois da boa ação, o doente revela ser São Lázaro, abençoa o Cid e lhe atribui invencibilidade. Cônsua de que seu amado e perseguido é o escolhido para a batalha, Ximena promete ao general representante de Aragão, contra sua vontade mas pela honra, que se casará com ele se matar Rodrigo. Os cavaleiros vão à batalha e Ximena espera em Castela, onde também cresce a tensão entre os herdeiros do rei durante a divulgação, por ele mesmo, de seu testamento, apontando para uma desunião do reino quando da morte deste. Ao final, dizem à enlutada que o vencedor traz a cabeça de seu amado e ela se desespera, pede a Fernando que não a force a se casar com o aragonês. Entra, no entanto, o próprio Rodrigo, vencedor, que jocosamente diz que está com sua cabeça. Oferece-a para que Ximena a corte, mas ela se envergonha, assume seu amor e aceita se casar com o Cid, o que dá fim à peça.

Grande parte do exposto acima se apresenta conforme a narrativa mítica, sobretudo a dos *romances*, mas, como se disse, há diferenças que, ainda que raras, desvelam objetivos e orientação ideológica do autor. A princípio, o que se destaca é a incongruência entre a narrativa de *Mocedades del Cid* e da peça, sem dúvida intitulada em referência àquele poema: na obra de Castro, Ximena e Rodrigo se amam e têm a intenção de casar desde o começo, ao passo que, na narrativa mítica, o casamento é uma imposição do rei para que o guerreiro pague por sua ofensa. Logo, a diferença desvela que, no caso da peça, tem-se um rei mais bondoso, que reconhece o amor entre os homens, e personagens apaixonados em dilema, muito mais empáticos do que um personagem plano que cometeu um crime ao qual não tinha motivação pessoal para se opor.

Não obstante, igualmente são registradas dessemelhanças com relação aos *romances* publicados entre os séculos XV e XVI. Com o auxílio do apontado por

Cazal, pode-se dizer que há cinco pontos de discordância: a) o *romancero* não se preocupa em mostrar a motivação da rusga entre os pais de Ximena e Rodrigo, ao passo que a peça faz questão de deixar clara a origem do despeito do ofensor, fato que aponta para a aderência a uma cadeia de causalidade na exposição da trama; b) a passagem do leproso no *romancero* perdura por tempo mais largo e em mais cenários e, na peça, a ação é concentrada, por conveniência cênica; c) a solução da peça para sintetizar a ação precedente, o sonho ou visão na qual o leproso aparece, revela-se uma opção pelo fantástico diferente da abordagem verossímil do *romancero*; d) mesmo quando o dramaturgo praticamente repete o conteúdo de versos dos cantares, ele o faz passando a comunicação da terceira para a primeira pessoa, denotando não apenas a conveniência cênica, mas também a tentativa de proximidade com o espectador através do drama; e) ao externar seu testamento, o rei está doente e moribundo no *romancero*, mas plenamente íntegro na peça, algo que não se estranha se se tiver em mente que o elogio à monarquia e seu retrato positivo era quase imperativo no teatro espanhol daquela época.

Em sua avaliação final, Cazal defende que a maioria das diferenças em relação ao *romancero* se deve mais à natureza cênica da obra do que à configuração ideológica. Porém, reconhece a importância da ideologia para o mito do Cid, seja na peça ou nos cantares:

Eso no quita que la visión global de un Cid legalista y sumiso, tal como la propuesta en la pieza de teatro, muy bien pudo haber sido inspirada por la Historia y Romancero del Cid de Escobar, quien propugnaba esta imagen del héroe. (Cazal, 1998: 121)

Com vistas a empreender uma análise mais abrangente, faz-se necessário passar para a segunda adaptação a que este ensaio se dedicará: o filme de longa-metragem *El Cid*, um lançamento de 1961 dirigido por Anthony Mann e produzido por Samuel Bronston. Trata-se de uma produção norte-americana que se enquadra no filão de filmes épicos, populares em seu tempo, porque adaptou o mito do Cid retratando numerosas batalhas históricas. Mas não se limitou a compor um espetáculo cheio de ação, apelativo para os sentidos, já que a complexidade de sua trama remete a diversas fontes cidianas históricas e míticas, caracterizando extensa pesquisa para a escrita do roteiro.

A exemplo do que se fez em relação à peça de Castro, parte-se para uma breve descrição da trama do filme antes de examiná-lo em maior detalhe. Prontamente, logo em seu início, o filme é iniciado por um narrador, em voz *over*, que apresenta o Cid como o homem simples que se tornou herói porque reuniu todos, “*whether Christian or Moor*”, contra o inimigo comum: Ben Yusuf. Neste momento, na apresentação deste líder islâmico radical que conclama os seus a uma dominação mundial, o narrador é elidido e o filme estritamente dramático se inicia. O foco de súbito é deslocado para Rodrigo, que, vestido para seu casamento, socorre um vilarejo cristão (percebe-se pela cruz de uma igreja destruída, oportunamente carregada pelo guerreiro castelhano) após prender os líderes do ataque. Um mensageiro do rei, García Ordóñez, diz que Rodrigo deve enforcar os emires capturados, mas ele, após consulta a seu pai, libera-os quando eles juram obediência ao rei Fernando. Ao sair, um dos emires, Moutamin, dá o nome de Cid àquele que o libertou devido à sua piedade. Ordóñez, contrariado, diz que Rodrigo cometeu uma traição e vai ao rei, em Burgos, cidade na qual Chimene, vestida para o casamento, espera por Rodrigo. Seu pai, porém, avisa-a de que não poderá se casar com um traidor do rei, algo de que ela duvida. Em seguida, com Rodrigo já no castelo real, reúnem-se a Corte – representada pelo rei Fernando e seus filhos Urraca,

Afonso e Sancho –, García Ordóñez e os pais do Cid e de Chimene para tratar da acusação ao guerreiro. Isolado numa sala, Rodrigo é encontrado por Chimene enquanto ouve o julgamento. Diz que deixou mouros viverem, o que Chimene estranha, mas acredita na boa intenção de seu amado. Ao longe, ouvem seus pais brigando por causa da acusação, e o pai de Chimene desfere um tapa no rosto do pai de Rodrigo – o que, pouco mais tarde, faz o guerreiro lutar pela honra de seu progenitor. Pede ao nobre que se desculpe pela ofensa, mas, com a recusa, vence-o num duelo e o mata, o que é visto por Chimene. Assim, aquela que devia se casar com o Cid, embora ainda o ame, passa a conviver com a ideia de se vingar de seu noivo. Aproveita-se de um duelo imposto pelo rei de Aragão para decidir a que reino pertence Calahorra e apoia o cavaleiro aragonês, que é derrotado, o que garante o território para Castela e faz com que o rei Fernando absolva o Cid de sua acusação de traição a título de prêmio. Não basta, no entanto, para que Chimene o perdoe – em vez disso, ela pede para Ordóñez matá-lo quando forem colher tributos na África, o que o nobre tenta, mas não consegue porque Moutamin vem ao socorro de Rodrigo, que, embora exortado por Sancho, recusa-se a matar aquele que atentou contra sua vida. Em sua volta ao reino, Cid, após pedido ao rei, casa-se com Chimene, embora ela se recuse até a falar com o novo marido e resista a qualquer investida. Não a esmo, a recém-casada parte para um convento, onde planeja ficar muito tempo. Neste ínterim, o rei Fernando falece, encetando conflito entre seus filhos pelo reino e provocando assim uma divisão. Aproveitando-se da circunstância, Yusuf planeja matar um dos herdeiros para fazer parecer um fratricídio. Envia um infiltrado, que tem sucesso na missão: mata Sancho, mas é detido e morto por Rodrigo, que viu a execução e passa a desconfiar de que o assassino era um enviado de Afonso. Na coroação deste, todos se ajoelham, menos o Cid, que exige que Afonso jure sobre a Bíblia que não teve participação na morte de seu irmão. Ofendido, o novo rei exila o cavaleiro, que parte em seu cavalo pelo território ibérico – nesta parte, encontra o leproso em área desértica e o ajuda, mas este não parece ser sobrenatural senão pelo seu nome, Lázaro. Ato contínuo, ainda no local, Chimene encontra Rodrigo e diz amá-lo. São acudidos por camponeses e passam a noite num celeiro. Chimene está feliz por seu amado não ter mais exércitos e já planeja uma vida isolada apenas com ele, mas, quando despertam no dia seguinte, há um exército que clama pela liderança Cid, que se entusiasma com o clamor popular. Para lamentação de sua esposa, deixa-a no convento e parte para a luta contra o exército de Yusuf, enquanto Afonso segue se mostrando um rei inseguro.

Após intermissão no filme, Rodrigo, com grande barba que denota uma elipse temporal na narrativa, vem satisfeito à presença de Afonso por este tê-lo chamado depois de anos. O rei diz que espera contar com a presença do guerreiro na batalha de Sagrajas contra tropas de Yusuf e Rodrigo apresenta seus aliados emires, mas se opõe à ordem dada, dizendo que a localidade de Valencia é estrategicamente mais importante. Afonso, além de desdenhar dos aliados mouros, diz que, se não se apresentar àquela batalha, o Cid não terá o exílio cancelado e ainda será considerado inimigo. Em seguida, Rodrigo vai ao convento de Chimene, local que não visitava havia muito tempo. Conhece suas filhas, já crianças. À noite, queixa-se com sua esposa sobre o dilema em que se encontra e ela diz que, se fizer o bem para a Espanha, fará também para eles. Já com suas tropas e com o auxílio de Moutamin, o Cid sitia Valencia. Derrotado em Sagrajas, Afonso refugia-se com alguns soldados no convento em que está Chimene e a sequestra, juntamente com as filhas, para forçar a vinda de Rodrigo, que, avisado em Valencia, pensa em partir, mas prossegue em sua missão. García Ordóñez ajuda Chimene e suas filhas e, juntos, partem em fuga em direção a Valencia. Depois de se

juntarem às forças do Cid, estas arremessam pães a Valencia, conquistando o povo que se encontrava faminto enquanto o rei mouro Khadir vivia em meio ao luxo e à boa comida. Tomam a cidade e companheiros do Cid pedem que ele se nomeie rei, mas ele declara Valencia território de Afonso – inclusive envia a coroa de sua cidade ao rei castelhano através de um mensageiro. Em expansão, Yusuf chega à fronteira de Valencia, sitiando-a. Captura García Ordóñez na esperança de que ele traía Rodrigo, mas o cavaleiro morre sem consentir tal insídia. Prosseguindo o sítio, o Cid reage, saindo com suas tropas e realizando grande batalha sob o grito de guerra: “*for God, Alfonso and Spain!*”. No entanto, é ferido por uma flecha e recua, juntamente com suas tropas, que encontram dificuldades frente a inimigo tão poderoso. Ainda que seriamente golpeado, tendo a flecha em seu peito, o Cid deseja mantê-la em si para que permaneça mais alguns dias vivo e assim possa liderar seu exército. Enquanto já há boatos de sua morte entre tropas de Yusuf, o Cid se apresenta publicamente ao povo valenciano e se compromete a liderá-los no dia seguinte. Quando está em particular com Chimene, pede a ela que o ponha sobre seu cavalo mesmo que estiver morto. Surpreendentemente, Afonso e suas tropas chegam à Valencia, com o rei pedindo perdão a Rodrigo, que assume que o rei superou o próprio orgulho e se felicita por poder lutar ao lado de seu soberano. Por fim, no dia seguinte, Afonso beija uma cruz e é benzido, assim como suas tropas. Cid, sem movimentos, é fixado sobre seu cavalo Babieca. Volta a narração em *over*, que diz que assim Cid se tornou um mito, enquanto se vê na imagem que as tropas de Yusuf se rendem, quase magicamente se curvando ao guerreiro castelhano, enquanto o líder islâmico morre pisoteado em meio às movimentações da batalha. Na cena final, Afonso oferece a Deus a alma do Cid, que ainda cavalga, impassível, sobre Babieca pelo litoral de Valencia.

Como se vê, as fontes do filme *El Cid* são muito variadas. Numa simples observação panorâmica, percebe-se que há o elemento do exílio do *Poema de Mio Cid*, os personagens mouros amigos como na *Historia Roderici*, a passagem do herói falecido impassível sobre seu cavalo da *Leyenda de Cardeña* e o amor genuíno entre Jimena e Rodrigo apresentado na peça de Guillén de Castro. Entretanto, para desnudar a configuração ideológica do filme, é mandatário se aprofundar um pouco mais na análise de semelhanças e dessemelhanças. Com este intuito, e de maneira a abreviar o exame, elegem-se cinco pontos dignos de nota: a) primeiramente, é curioso verificar a origem do título de Cid no filme e na peça – nesta, é concedido pelo rei castelhano em reconhecimento à grande derrota imposta aos mouros, enquanto naquele provém de um mouro satisfeito com o perdão oferecido pelo cavaleiro, o que mostra que o herói passa de um guerreiro eficiente a um guerreiro consciente, desvelando sua individualidade; b) há relação amigável com os mouros, tal como na *Historia Roderici*, mas percebe-se que, no filme e contrariamente à obra histórica, não é Rodrigo que está na posição de vassalo, mas os emires islâmicos – em outras palavras, o filme de 1961 dá mais centralidade ao guerreiro e ao cristianismo do que a obra do século XII; c) de novo marcando diferença em relação à *Historia Roderici*, Valencia não é tomada para estabelecer um reino de Rodrigo nem para ser mera tributária de Afonso, como no *Poema de Mio Cid*, mas para ser propriamente território de Castela, o que dá centralidade também à monarquia castelhana; d) não à toa, enquanto os reis descritos nas obras cidianas são personagens magnânimos planos, o rei Afonso do filme passa por uma transformação em direção à magnanimidade, descreve um arco dramático próprio, inclusive mais modulado do que o do Cid, o que lhe dá parte significativa do protagonismo do filme; e e) a reiteração da imagem mitológica da *Leyenda de Cardeña*

com o Cid falecido liderando batalha vitoriosa sobre seu cavalo mostra a adesão do longa-metragem a uma das passagens mais fantásticas e inverossímeis de todo o mito, mesmo que o filme seja direcionado a uma audiência supostamente mais crítica do que eram as massas sem instrução de séculos anteriores ao seu.

Sem embargo dos apontamentos individuais em relação à peça e ao filme, não se pode deixar de notar que ambos têm um traço comum que parece ausente de outras narrativas cidianas. Por mais que o Cid apresente superlativas qualidades heróicas tal qual ocorre nos mitos e até nos registros historiográficos, nas adaptações o guerreiro é enriquecido com uma dimensão essencialmente humana, pois ama e enfrenta dilemas morais. Dito de outra maneira, ele tem a armadura dada pelo rei, a resistente espada Tizona e o veloz cavalo Babieca, com os quais vence poderosos inimigos em grandes batalhas, mas também tem um lado de complexidade humana, que se expressa pelo amor incondicional que sente por Jimena e pelos dilemas morais frente aos quais hesita, como a obrigação de vingar a honra de seu pai contra o pai de sua amada ou a saída para a batalha pouco depois do casamento. Portanto, o Cid, ou Rodrigo, é posto diante de um dilema entre amor e dever assim como no interior de uma dicotomia composta por pessoa e herói.

Conhecida como dilema cornelianiano⁵, a oposição entre amor e dever, geralmente em situação na qual um dos dois terá que ser pelo menos parcialmente sacrificado em prol do outro, é um recurso dramático largamente utilizado por criar interesse no espectador, devido à dificuldade da decisão para o personagem, e facilitar o processo de empatia, já que é mais fácil se identificar com um personagem que deve fazer uma escolha do que com um passivo. Não resta dúvida de que, nas adaptações aqui examinadas, o dilema cornelianiano se prestou a estes fins, ainda mais se se tiver em conta que as obras eram espetáculos dramáticos dirigidos ao grande público, fosse num *corral* ou numa sala de cinema. Todavia, o entendimento mais agudo da dicotomia pessoa/herói pode jogar luz sobre a noção que se tem do dilema entre amor e dever na narrativa cidiana.

Aqui, faz-se relevante a arguta análise empreendida por Umberto Eco com relação ao *Superman*, super-herói dos quadrinhos. Enquanto o protagonista destas histórias é um homem com superpoderes que, usando uma capa especial, combate o mal, é também um cidadão comum, Clark Kent, um tímido repórter de jornal que ninguém de seu convívio sabe ser o *Superman* em certos momentos. Na palavras de Eco,

Il personaggio mitologico del fumetto si trova ora in questa singolare situazione: esso deve essere un archetipo, la somma di determinate aspirazioni collettive, e quindi deve necessariamente immobilizzarsi in una sua fissità emblematica che lo renda facilmente riconoscibile (ed è quello che accade per la figura di Superman); ma poiché è commerciato nell'ambito di una produzione "romanzesca" per un pubblico che consuma "romanzi", deve essere sottoposto a quello sviluppo che è caratteristico, come abbiamo visto, del personaggio del romanzo. (Eco, 1994: 231)

Sendo assim, há, de um lado, o herói que dá vazão a aspirações coletivas e, de outro, o personagem do romance, isto é, o homem comum, pessoa não dotada de superpoderes – e a presença desta última faceta, como notado pelo estudioso italiano, deve-se a uma motivação comercial, notadamente para conquistar leitores pela empatia.

A dicotomia pessoa/herói é válida igualmente para *Superman* e para o Cid, já que este também tem um lado humano direcionado a atrair espectadores e o lado herói, equivalentemente expresso por excepcionalidade nas ações e acessórios especiais, representa uma vontade coletiva, a saber, a defesa do cristianismo e da Espanha.

Mas, voltando ao *Superman*, muitos fãs poderão notar, corretamente, que o atrativo humano deste herói não está só na configuração de pessoa comum de Clark Kent, mas também na intrincada relação amorosa que há com a personagem de Lois Lane, que ama *Superman*, mas desdenha de Clark, que, por sua vez, não pode revelar que estas são duas facetas do mesmo ser sob pena de prejudicar a consecução do seu dever. Aqui, então, mais uma vez como no caso do Cid, vê-se que o dilema entre amor e dever está ligado à dicotomia pessoa/herói, pois é a pessoa que ama e o herói que cumpre o dever.

Ademais, se se sabe que o amor serve para despertar empatia e interesse em quem frui a obra, é preciso descobrir para que serve o dever, cuja definição de que catalisa aspirações coletivas parece insuficiente para uma explicação sólida. Por isso, é de se perguntar: qual é o dever do *Superman*? “Combater o mal” seria uma resposta vaga e evasiva. Mais específica, a resposta “combater o crime” começa a fazer sentido. Porém, é a sagaz observação de Eco que responde deveras:

Nell'ambito della sua little town il male, l'unico male da combattere, gli si configura sotto specie di aderenti all'underworld, al mondo sotterraneo della malavita, di preferenza occupato non a contrabbandare stupefacenti né – è evidente – a corrompere amministratori o uomini politici, ma a svaligiare banche e furgoni postali. In altri termini, *l'unica forma visibile che assume il male è l'attentato alla proprietà privata.* (Eco, 1994: 258)

Combatendo os crimes que configuram desrespeito à propriedade privada, *Superman* torna claro que seu dever precípua é manter a ordem de um *status quo*, sem questionar suas autoridades nem suas premissas, mas garantindo a conformidade, a obediência, a adesão a uma regra de organização social que vem de cima para baixo. Daí que um dilema que era entre amor e dever vem a configurar, seja para o Cid ou para o *Superman*, uma dicotomia empatia/obediência, já que o amor angaria o primeiro e o dever descreve o segundo. Mais do que isso, note-se que esta nova dicotomia, diferente do dilema, não tem uma relação de contradição, mas de complemento – afinal, busca-se empatia para afirmar uma obediência. Analogamente, mesmo amor e dever podem não constituir uma oposição. Por exemplo, no filme, quando Rodrigo reencontra Chimene e suas filhas no convento e lhe apresenta o dilema que enfrenta entre salvar sua família e lutar contra Yusuf, ela lhe diz: “*But if you do what must be done for all Spain, that will be our best protection.*” Deste ponto, já se pode vislumbrar o subjacente.

O SUBJACENTE

De acordo com Francesco Casetti, quando se fala em adaptação, não se pode pensar na mera repetição de uma obra – em vez disso, deve-se ter a noção de reparação, em meio diferente do original, de certos elementos contidos numa base, seja ela concreta como uma obra ou insólita como um mito (Casetti in: Stam, R; Raengo, A., 2004: 82). Por conseguinte, estendendo o raciocínio, ao se lançar um olhar abrangente

ao caso a que este ensaio se dedica, tem-se, desde a *Carmen Campidoctoris* até o filme *El Cid*, uma imensa rede ligada por reparações.

Contudo, há reparações de dois tipos: formais, relativas ao conteúdo e à sua forma de expressão, e ideológicas, que são mais profundas e consistem em modos de organização social retratados e/ou preconizados. Em sua metodologia, Casetti faz sólida defesa da abordagem deste tipo em detrimento de uma apreciação puramente formal:

I would like to suggest another perspective: both film and literature can also be considered as sites of production and the circulation of discourses; that is, as symbolic constructions that refer to a cluster of meanings that a society considers possible (thinkable) and feasible (legitimate). Consequently, film and literature are more revealing of the ways in which subjects interact with each other as either addressers or addressees, than of an author's ability to express him or herself. I therefore suggest regarding audiovisual and literary texts as one would regard conversations, newspaper reports, public speeches, research reports, stories and anecdotes; that is, as discursive formations which testify to the way in which society organizes its meanings and shapes its system of relations. (Casetti, 2004: 82)

Avaliar, pois, as reparações ideológicas, com os preceitos de organização social que trazem consigo, ao longo da rede do Cid aqui abarcada não é outra coisa senão buscar o que está subjacente às narrativas.

Estabelecido do que se trata esta seção, o leitor poderá se questionar: basta, então, trazer à baila os traços ideológicos identificados na parte destinada ao mito – nacionalismo castelhano/espanhol, cristianismo e obediência ao rei – para testá-los com relação ao material histórico e às adaptações e assim verificar se subjazem à rede em sua totalidade? É uma abordagem engenhosa e objetiva, mas com a qual se deve ter um cuidado especial porque as narrativas vêm de contextos diferentes. E, uma vez mais, o apoio é em Casetti, que reitera sua indicação de ir às profundidades:

There is something else going on, something deeper: the fact that the source text and its derivative occupy two entirely different places in the world scene and in history. Therefore, when we talk about adaptations, transformations, remakes, and so on, we should not simply focus on the structure of those texts – their form and content – but on the dialogue between the text and its context. Evidently, adaptation is primarily a phenomenon of recontextualization of the text, or, even better, of reformulation of its communicative situation. [...] Therefore, consideration needs to be given not only to the text as such, but also to its conditions and modes of existence. (Casetti, 2004: 83)

Aqui não é indelicado lembrar que a narrativa cidiana se inicia no final do século XI, ganha força no século seguinte e se estende, no que é apreciado neste ensaio, até 1961, com a adaptação cinematográfica. Logo, são contextos bastante diferentes – o que, todavia, não invalida a tentativa de encontrar, com o devido rigor, um sentido

comum. A propósito, vem a calhar a questão que Tânia Pellegrini identifica como fulcral no estudo das adaptações:

Na verdade, o importante nesse complexo jogo não é saber se os textos escritos são substituíveis por filmes, fitas, CDs, e-books ou qualquer outra coisa; saber que marcas deixarão entre si, na película viva das linguagens dos quadros, dos filmes, dos textos; mas sim saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal, continuarão a ter o mesmo sentido. (Pellegrini, 2003: 34)

Nesta empreitada de verificação do subjacente às narrativas, partir-se-á, como se disse, dos traços ideológicos identificados no mito do Cid, pondo à prova, isoladamente, sua validade para os componentes da narrativa cidiana aqui examinados, desde a *Carmen Campidoctoris* até *El Cid*, processo após o qual se espera extrair um caráter subjacente àquilo que concerne ao Cid.

Primeiro, o nacionalismo castelhano/espanhol. É certo que a peça *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, provindo tão diretamente do *romancero* e se localizando em pleno Século de Ouro Espanhol, emana forte sentimento nacionalista – não à toa, a vitória de Rodrigo contra o guerreiro de Aragão representa gloriosa expansão territorial de sua Castela. Por outro lado, apesar de sempre se falar na Espanha, estranha-se que *El Cid*, uma produção cinematográfica em inglês e assim direcionada ao público anglófono, insuffle um nacionalismo espanhol, já que não há propósito em fazê-lo para quem está tão distante da Península Ibérica que tudo que venha dela só é entendido sob a égide do exótico. Note-se, entretanto, que a ideia de nacionalismo é perfeitamente compreensível para esta audiência, que se acostumou com outros grandes épicos produzidos por Samuel Bronston que glorificam a ideia de nação a partir da ação militar de forças ou sujeitos norte-americanos (basta lembrar de *55 Days at Peking* ou *John Paul Jones*). Mas, se se pensar nas fontes históricas do Cid, o nacionalismo, conceito mais tardio, não se mantém em pé. Especificamente nas obras historiográficas de autores islâmicos, não há qualquer indício de que Rodrigo represente um povo – em vez disso, o que se faz presente é a associação do guerreiro à autoridade política, seja aquelas que ele respeitava por soldo ou mesmo a que ele estabeleceu pelas próprias mãos em Valencia. E autoridade política é algo que permeia toda a narrativa cidiana, de modo que se pode dizer que foi identificado um primeiro elemento subjacente.

Em seguida, o cristianismo. A partir do estabelecimento do mito, incluindo as adaptações, o cristianismo se consolidou como um traço do Cid. Afinal, mesmo que ele respeite o islamismo, como se vê no filme, nunca deixa de afirmar sua orientação cristã. Já nas narrativas históricas, a devoção cristã não se apresenta com força, uma vez que se vê que Rodrigo não se incomoda por servir senhores islâmicos nem por combater cristãos – com efeito, o historiador Reinhardt Dozy chega até a dizer que o guerreiro era mais muçulmano do que cristão (DOZY, 1860, p. 253). Em que pese a não ubiquidade do cristianismo, há um flagrante senso de religiosidade que se manifesta, nas fontes históricas, através da orientação religiosa dos autores dos textos ou da identificação dos personagens com suas crenças (quer judeu, islâmico ou cristão), e, nas fontes míticas e adaptações, pelo elogio ao cristianismo e pelas passagens fantásticas, como a da aparição de Lázaro. Por isso, a religiosidade é também um elemento subjacente.

Por fim, a obediência ao rei. Não há maiores problemas em verificar que Rodrigo obedece seu soberano na peça *Las Mocedades del Cid*. No entanto, nela já há um indicativo que desafiará esta obediência incondicional: a disputa entre os herdeiros do rei fatalmente dividirá o reino, passando a haver mais de um soberano – é o que sucede no filme *El Cid*. Com a morte de Fernando, surgem um rei Sancho e um rei Afonso, o que desorienta Rodrigo, não sabendo bem o que fazer. Após o assassinato de Sancho, o guerreiro passa enfim a saber a quem deveria obedecer, mas, suspeitando da boa-fé de Afonso em sua aquisição do poder supremo, hesita. Quando este o chama para uma batalha em Sagrajas, Rodrigo prefere ir para Valencia. Comete, então, um ato de desobediência ao rei, mas não uma insubmissão pura e simples, porque obedece a uma regra original de proteger seu povo ou nação, vista por ele como pressuposto para a ação legítima dos reis. Neste contexto, sua ida para Valencia demonstra a opção pela ação que se revela mais adequada para a proteção da Espanha. Operando com auxílio de conceito de H.L.A. Hart (HART, 1994, 100 ss), percebe-se que o guerreiro prescinde de obedecer o soberano pois sua ordem não está de acordo com a *rule of recognition* – isto é, aquele pressuposto que lhe dá validade legal –, mas nunca deixa de se submeter à própria *rule of recognition*. Analogamente, Rodrigo nem sempre obedece ordens reais nas narrativas históricas, mas, quando não o faz, está liderando e dando ordens a um exército – sendo obedecido –, seja para saquear ou estabelecer domínio sobre uma cidade. De pronto, vê-se que a obediência está sempre presente na narrativa cidiana, constituindo mais um elemento subjacente.

Finda esta etapa, tem-se que são elementos subjacentes à narrativa cidiana a autoridade política, a religiosidade e a obediência. O primeiro e o terceiro são facilmente relacionáveis, haja vista que a autoridade política exige obediência e esta frequentemente é devida àquela, ao passo que o segundo parece apartado, independente em relação aos outros. Não é, no entanto, o que se conclui se houver recurso à teoria do Estado, que ganha força no século XV com a obra de Jean Bodin, corroborante da coesão entre os elementos em questão:

Sous cette même puissance [*da autoridade política*] de donner et casser la loi, sont compris tous les autres droits et marques de souveraineté : de sorte qu'à parler proprement on peut dire qu'il n'y a que cette seule marque de souveraineté, attendu que tous les autres droits sont compris en celui-là, comme décerner la guerre, ou faire la paix, connaître en dernier ressort des jugements de tous magistrats, instituer et destituer les plus grands officiers, imposer ou exempter les sujets de charges et subsides, octroyer grâces et dispenses contre la rigueur des lois, hausser ou baisser le titre, valeur et pied des monnaies, faire jurer les sujets et hommes liges de garder fidélité sans exception à celui auquel est dû le serment, qui sont les vraies marques de souveraineté, comprises sous la puissance de donner la loi à tous en général, et à chacun en particulier, *et ne la recevoir que de Dieu*. (Bodin, 1997: 162, grifos não contidos no original)

Expondo claramente, o Estado é entendido, em plena época de afloramento da narrativa do Cid, como uma autoridade política soberana, que pode exigir obediência daqueles que estão sob seu poder precisamente porque suas ordens e leis têm origem em Deus. Assim, o Estado – por constituir o fio de ligação entre autoridade política,

religiosidade e obediência, formando um conjunto ideológico coeso – é o grande elemento subjacente ao Cid. Com efeito, torna-se mais fácil compreender alguns porquês da narrativa cidiana: primeiro, a história do Cid, sempre próximo dos reis em detrimento dos nobres, ocorre no momento de gestação da organização estatal pois antecede por pouco a data apontada por Michael Mann para o início do surgimento de Estados coordenados na Europa, o ano de 1155 (MANN, 2005, p. 416 ss); segundo, Cid é alçado a mito no momento em que a autoridade castelhana dá expressão a suas pretensões expansionistas na Península Ibérica, no século XIII; terceiro, a publicação dos *romances* e a encenação da peça de Guillén de Castro, evidências da popularização da narrativa cidiana, ocorrem no momento de estabelecimento do Estado-Nação, entre os séculos XVI e XVII, poucos anos antes da Paz de Westfália, que estabeleceu as fronteiras entre os Estados europeus; quarto, a baixa popularidade do Cid nos séculos XVIII e XIX pode ser devida à gestação e instauração do Estado Liberal, uma noção estatal menos portentosa, baseada na afirmação do indivíduo; quinto, o filme *El Cid* aparece justamente no contexto do pós-guerra e do pós-colonialismo, marcado tanto pela afirmação de ordens nacionais no mundo todo quanto pelo fortalecimento de um modelo de Estado Social, calcado em maior intervenção.⁶ Em relação ao último caso, faz bem notar que, nesta época, a religiosidade já não justificava o poder do Estado, apresentando-se no filme apenas como um resquício de suas bases de adaptação. Com efeito, o discurso de conciliação entre as religiões islâmica e cristã não tem impedimentos para se estabelecer.

A esta altura, deve fazer maior sentido a relação de complementaridade da dicotomia empatia/obediência descoberta quando da análise das adaptações. Em linhas gerais, a empatia parece garantir a captação de mentalidades para a obediência, a conformidade à ordem posta pelo Estado, intuito que se revela pertinente para o ambiente em que se desenvolveram as adaptações, qual seja, o espetáculo de massas. Não há, pois, Cid sem Estado, assim como não há guerreiro sem propósito de batalha. Mais do que isso, o herói, mesmo desprovido de vida, pode servir de emblema para a autoridade estatal, contanto que esteja apoiado sobre ela, verdadeira fonte de sua força. Com esta observação, é inevitável lembrar da última sequência do filme *El Cid*, na qual um cadáver do guerreiro lidera vitoriosa batalha sobre seu vivaz cavalo Babieca, de onde emana a única energia vital verificável em cena. Desta feita, Babieca, sustentação pouco lembrada mas inseparável do guerreiro em suas representações gráficas, afigura-se uma curiosa metáfora para o Estado.

CONCLUSÃO

Ainda que de maneira sucinta e panorâmica, prescindindo de análise mais pormenorizada dos textos formadores do mito, ficou demonstrada a dependência do Cid com relação ao Estado. Agora, à luz da análise aqui empreendida, alenta-se a esperança de que o estudo da narrativa cidiana, em suas diversas manifestações, possa ser útil para um entendimento mais agudo não apenas da história dos mitos e heróis de outrora, mas principalmente de representações contemporâneas de heróis nacionais – como o Capitão América, recentemente retratado no longa-metragem sucesso de bilheterias *Captain America: Civil War* (2016) – e da atual construção de um senso de *ocidentalidade*, obviamente não desprovido de problemas, em contraste a uma mentalidade radical islâmica reminescente dos almorávidas e durante uma época, sobretudo na atual Europa dos imigrantes, de mistura entre cristãos e islâmicos algo análoga à da Espanha do Cid.

FILMOGRAFIA

EL CID. Direção: Anthony Mann. Roteiro: Fredric M. Frank; Philip Yordan. Produção: Samuel Bronston Productions. Ano de produção: 1961. [S.l.]: Miriam Collection, 2008. (182 min)

BIBLIOGRAFIA

- Balle, Francis (ORG) (1998). *Dictionnaire des Médias*. Paris: Larousse-Bordas.
- Bandera, Cesario (1966). *Reflexiones sobre el Carácter Mítico del Poema de mio Cid*. *MLN*, Baltimore, Vol. 81, No. 2, Spanish Issue (March), pp. 195-216.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- POEMA de Mio Cid*. Madrid: Castalia, 1999.
- Bodin, Jean (1997). *Le six livres de la République*. Paris: Librairie Générale Française.
- Bodelón, Serafín. (1994) *Carmen Campidoctoris: introducción, edición y traducción*. *Revista de la Facultad de Filología*, Oviedo, Vol. 44-45, t. II, pp. 339-367.
- Casetti, Francesco (2004). *Adaptation and Mis-adaptations - Film, Literature, and Social Discourses*. In: STAM, R.; RAENGO, A. *A companion to literature and film*. Malden: Blackwell.
- Castro, Guillén de (1999). *Las mocedades del Cid*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-mocedades-del-cid--0/html/>. (consultado em 26-02-2015).
- Cazal, Françoise (1998). *Romancero y reescritura dramática: Las Mocedades del Cid*. *Criticón*, Madrid, 72, pp. 93-123.
- Dozy, Reinhardt (1860). *Le Cid d'après de nouveaux documents*. Leyde: E. J. Brill.
- Eco, Umberto (1994). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Escobar, Juan de (1828). *Romancero y historia del muy valeroso caballero El Cid Ruy Díaz de Vibar*. S.l.: Imprenta de Broenner.
- Falque Rey, Emma (1983). *Traducción de la Historia Roderici*. *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, v. 211, pp. 333-375.
- Fletcher, Richard (2002). *Em busca de El Cid*. São Paulo: Unesp.
- Hart, H. L. A (1994). *The Concept of Law*. Oxford: Oxford University Press, 1994
- Jakobson, Roman (1969). *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- Nonet, Philippe; Selznick, Philip (2010). *Direito e Sociedade - A transição ao sistema jurídico responsivo*. Rio de Janeiro: Revan.
- Mann, Michael (2005). *The sources of social power, v. I*. New York: Cambridge University Press.
- Menéndez Pidal, Ramón (1947). *La España del Cid*. Madrid: Espasa-Calpe.
- McKendrick, Melveena (1992). *Theatre in Spain: 1490 – 1700*. New York: Cambridge University Press.
- Navarrete, Rosina (1972). *La ideología del "Poema de Mio Cid"*. *Hispania*, Walled Lake, Vol. 55, No. 2 (Maio), p. 234-240.
- Pellegrini, Tânia (2003). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac-Itaú Cultural.

Tomachevski, Boris (1976). *Temática*. In: TOMACHEVSKI, B. et al. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Rio de Janeiro: Globo.

¹ Além do apoio do monastério de Cluny, na França, é importante notar que, em 1080, o Papa Gregório VII celebrou o Concílio de Burgos, cidade de Castela na qual adequou a liturgia que ali se praticava àquela tida como oficial pela Igreja. (v. Fletcher, 2002: 99)

² “Cabalga un caballo que un moro trajo / de allende el mar y ni por mil monedas / de oro lo vende, corre más que el viento, / salta cual ciervo.” (Bodelón, 1994: 366)

³ Pertinente notar que o grito de guerra dos cristãos era “¡Santiago!”

⁴ “Le mythe ne cache rien et il n’affiche rien : il déforme; le mythe n’est ni un mensonge ni un aveu : c’est une inflexion.” (Barthes, 1957: 202)

⁵ Curiosamente, e não a esmo, o dilema é batizado a partir do nome do dramaturgo francês Pierre Corneille porque ele adaptou (com muitos versos simplesmente traduzidos) a peça de Guillén de Castro em *Le Cid*, em 1636, e a obra francesa se tornou célebre por causa do conflito entre amor e dever enfrentado por Jimena e Rodrigo.

⁶ Uma boa conceituação dos Estados Liberal e Social bem como da transição entre os dois modelos estatais pode ser encontrada em Nonet, Philippe; Selznick, Philip (2010). *Direito e Sociedade - A transição ao sistema jurídico responsivo*. Rio de Janeiro: Revan.