

## DA VIDA COMO ESPERA E PEREGRINAÇÃO: JULIEN GRACQ REVISITA A LITERATURA ARTURIANA

Orlando Nunes de Amorim\*

### Resumo

Neste artigo, analisamos a peça teatral *Le Roi Pêcheur* [O Rei Pescador], de Julien Gracq, composta durante a Segunda Guerra (1942-43), mas publicada apenas em 1948. Drama em quatro atos, a peça de Gracq reinventa o tema do Graal, a lenda de Persival e do Rei Pescador, e se constitui numa versão da ópera Parsifal, última composta por Richard Wagner entre 1877 e 1882.

### Palavras-chave

Graal; Julien Gracq; Mito; Persival; Rei Pescador; Teatro.

### Abstract

In this article we analyze the play *The Fisher King*, by Julien Gracq, composed during World War II (1942-1943), but published only in 1948. A drama in four acts, Gracq's play reinvents the Grail theme, the legend of Percival and the Fisher King, constituting a version of Parsifal, the last opera composed by Richard Wagner between 1877 and 1882.

### Keywords

Fisher King; Grail; Julien Gracq; Myth; Percival; Theatre.

---

\*Departamento de Letras Modernas – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP. E-mail: on.amorim@uol.com.br

*Le Roi Pêcheur* (O Rei Pescador) é a única peça de teatro no conjunto da obra do escritor francês Julien Gracq, pseudônimo de Louis Poirier, nascido em 1910<sup>1</sup>. Foi composta durante a Segunda Guerra, entre 1942 e 1943, mas só foi publicada em 1948. No ano seguinte, graças a uma ajuda financeira da "Comission de l'Aide à la Première Pièce", do Ministério da Educação Nacional da França, foi representada no Théâtre Montparnasse, sob a direção de Marcel Herrand. A acolhida da crítica foi extremamente negativa: "drama glacial", "jorro de literatura filosófica", "sem nenhuma verdade humana", "ausência total de teatralidade" – foram alguns dos julgamentos pronunciados por críticos da época, como Jean-Jacques Gautier, Robert Kemp e Gabriel Marcel (DANDREA, 1981, p. 40 - 41). Essa reação desfavorável por parte da crítica deixou o escritor muito descontente, motivando um panfleto intitulado *La littérature à l'estomac*, publicado na revista *Empédocle* em 1950, em que condena violentamente os costumes mercantis e mundanos do mundo editorial, e provavelmente afastando o escritor da escrita teatral.<sup>2</sup>

Como já anuncia o título da obra, o drama em quatro atos de Gracq reinventa o tema do Graal, a lenda de Persival e do Rei Pescador, e constitui uma versão da ópera *Parsifal*, última composta por Richard Wagner, entre 1877 e 1882, e baseada no poema *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach, escrito por volta de 1205-1210, e que é considerado o grande épico medieval alemão. Parte dele confere com *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal* (1180 - 83), de Chrétien de Troyes, último dos romances do escritor francês e aquele que estabeleceu a associação, perene a partir de então, entre a lenda do rei Artur e a lenda do Graal. Gracq tomou contato com a obra de Wagner ainda bastante jovem: em 1929, na Opéra de Paris, assistiu a uma representação de *Parsifal*. A partir de então, a sua admiração pelo canto do cisne do compositor alemão levou-o a interessar-se pelo ciclo dos romances arturianos e pela busca do Graal, e marcou profundamente suas primeiras obras.

É possível que a recepção desfavorável sofrida pela peça tenha advindo, em parte, da escolha da matéria tratada: eram os mitos greco-latinos que estavam na moda no teatro francês em meados do século XX, não os medievais. O próprio Gracq reconheceu, no prefácio que escreveu em 1947, quando planejava a publicação da peça, que a literatura dramática francesa possui uma considerável tendência a buscar assunto na mitologia antiga: "Que os trágicos franceses, de Racine a Anouilh, tenham encontrado nos mitos gregos uma matéria de predileção para explorar, diversificar, remodelar, isso quase não nos provoca mais surpresa." (GRACQ, 1996, p. 9). Na primeira metade do século XX, essa predileção teve uma voga considerável, como comprovam peças mitológicas de Jean Cocteau (*Antigone*, 1922; *Orphée*, 1927; *Œdipe roi*, 1928; *La machine infernale*, 1934), de André Gide (*Œdipe*, 1931), de Jean Giraudoux (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935; *Électre*, 1937), de Jean Anouilh (*Eurydice*, 1941; *Antigone*, 1944), de Jean-Paul Sartre (*Les mouches*, 1943). Em compensação, os mitos da Idade Média eram negligenciados e poucos recorriam a eles: além de Gracq, assume alguma relevância apenas Cocteau, que também os aproveitou no teatro e no cinema (*Les chevaliers de la Table Ronde*, 1934; *L'éternel retour, ou Tristan et Yseult*, 1943).

Em seu prefácio, Gracq faz uma oposição entre esses dois conjuntos de mitos, o que contribui para perceber o motivo da escolha que fez pelo segundo. Para o escritor, os mitos gregos são "fechados", verdadeiras "máquinas infernais" montadas por deuses caprichosos para o aniquilamento matematicamente elaborado de um mortal: o homem, cego no que se refere ao seu destino, torna-se presa de uma punição

<sup>1</sup> Essa afirmação não leva em conta a tradução que Gracq fez, em 1953, da tragédia *Pentasiléia*, do dramaturgo alemão Heinrich von Kleist (1777 - 1811), a pedido do ator e diretor Jean-Louis Barrault.

<sup>2</sup> A peça foi novamente encenada em 1964, por um grupo de teatro amador de La Chapelle-Blanche, cidadezinha da Sabóia, e em 1991, pelo *Théâtre des Celestins* de Lyon, sob a direção de Jean-Pierre Lucet, tendo recebido então uma acolhida mais favorável.

exemplar e imerecida, o que contribui, do ponto de vista dramático, para a revelação do trágico (GRACQ, 1996, p. 9 - 10). Por outro lado, os mitos medievais são histórias "abertas", que não tratam de punições gratuitas, mas de tentações permanentes e recompensadas: no lugar de armadilhas das quais não se pode escapar, elas revelam ao homem um meio ideal de romper certos limites; são, em essência, etapas de um itinerário de vitória, não de fracasso (GRACQ, 1996, p. 10 - 11).

Essa escolha pelos mitos medievais, marcados pelas possibilidades ilimitadas de engrandecimento do homem, não deixa de refletir um outro interesse do escritor, o Surrealismo, movimento do qual se aproximou mas a que não chegou a aderir. À surrealidade aspirada por André Breton e seus seguidores, também promessa de realizações impensadas, corresponde, na concepção de Gracq, uma aspiração terrestre "e quase nietzscheana" (GRACQ, 1996, p. 12) à sobre-humanidade encarnada no mito do Graal.

Contudo, é preciso observar que os mitos da Idade Média considerados pelo escritor – o de Tristão e o do Graal – não são cristãos, possuem raízes célticas, pré-cristãs; representam mesmo uma oposição ao cristianismo, tão trágico e opressor na sua concepção de pecado original quanto os mitos gregos. Como o mito do Graal, aquele que é a fonte do *Roi Pêcheur*, sofreu, no contexto da Literatura Arturiana, um forte processo de cristianização na passagem do século XII para o XIII, a abordagem dramática que pretenda escoimá-lo das marcas trágicas impingidas por essa cristianização precisa promover uma volta às origens, resgatar seus elementos mais antigos, não em uma tentativa arqueológica de recuperação do passado perdido, mas na tentativa de mostrar que a matéria de Bretanha não se esgota nas interpretações que recebeu. A peça de Julien Gracq realiza uma espécie de atualização ou transcontextualização da tradição medieval do Graal, por constituir-se como uma retomada da lenda através da reescritura da ópera de Wagner, ela própria uma reescritura do poema de Wolfram von Eschenbach. É, de certo modo, uma paródia, segundo a formulação proposta por Linda Hutcheon: uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, que "marca a diferença em vez da semelhança" (HUTCHEON, 1989, p. 17), sem recorrer ao ridículo; ao contrário, a paródia é, neste caso, uma forma de homenagem que, ao transcontextualizar a obra wagneriana e a tradição do Graal, envolve dialeticamente atitudes conservadoras e inovadoras. E isso é possível porque, segundo Gracq, o ciclo das lendas dos cavaleiros da Távola Redonda "pertence à mais alta espécie de mitos, é essencialmente um desses cruzamentos [...] em que pequenos deslocamentos do caminhante correspondem a cada vez a um desabrochar de novas perspectivas." (GRACQ, 1996, p. 15)

O mais importante desses deslocamentos realizados pelo autor encontra-se evidente no próprio título da peça: trata-se da transferência do protagonismo da história de Persival para Amfortas. Com efeito, na tradição das narrativas da lenda do Graal, não há notícias de uma que tivesse o Rei Pescador como personagem principal; é sempre Persival – ou Perceval, ou Parsifal – quem ocupa o primeiro plano. Ao fazer de Amfortas o personagem central, Julien Gracq transforma radicalmente a perspectiva do drama, e nisso está baseada a originalidade da sua abordagem da lenda.

Essa elevação da figura do rei pode ser constatada mesmo de um ponto de vista estrutural. No *Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, o rei não é sequer nomeado, é apenas "*le riche Roi Pescheor*" (CHRÉTIEN DE TROYES, 1999, v. 3481); surge esporadicamente, apenas nos momentos culminantes do percurso do cavaleiro eleito, Persival, quando este entra em Corberic, o castelo do Graal; no mais, a narrativa acompanha o herói na sua peregrinação desde a infância, e suas aventuras surgem entremeadas às de Galvão, sobrinho do rei Artur; como a obra ficou inacabada, não é possível determinar se a situação seria diferente.

Foi no poema de Wolfram von Eschenbach que Richard Wagner e Julien Gracq foram encontrar as principais personagens de suas respectivas obras, com os nomes que possuem: o rei Amfortas, os feiticeiros Cundry e Clingsor (com a grafia modificada para Kundry e Klingsor), o cavaleiro Gornemanz. A narrativa de *Parzival* é ainda mais distendida que a do romance de Chrétien de Troyes, porque engloba não só as aventuras de Persival e de Galvão, mas também as de Gahmuret, pai do primeiro. O Graal em Wolfram von Eschenbach é uma pedra (e não um vaso ou taça, como em Chrétien de Troyes) confiada a Titurel, pai de Amfortas, e seus descendentes; sobre esta pedra, fênix renasce e na sexta-feira santa pousa uma hóstia consagrada vinda do céu; ela fica guardada no castelo de Munsalvaesche (Montsalvage na peça de Gracq), protegida pelos seus próprios encantamentos e pelos cavaleiros do Graal (WOLFRAM VON ESCHENBACH, 1995).

A ópera de Wagner, em três atos, realiza uma concentração da história em torno das duas visitas de Persival ao castelo do Graal e da cura do rei, conservando o protagonismo tradicional: o herói intervém em todos os três atos, Amfortas apenas no primeiro e no último. A ação praticamente elimina as aventuras cavaleirescas de Persival, e sua purificação é simbólica. No primeiro ato, tem-se a apresentação da confraria de cavaleiros imaculados que guardam o Santo Vaso e cuidam de Amfortas. Sabe-se que ele foi ferido com a Lança Sagrada ao penetrar no jardim encantado de Klingsor, antigo cavaleiro rechaçado pelo Graal devido aos seus pecados e que roubara a lança e construía o jardim visando a perdição dos cavaleiros do Graal. Ferido e impossibilitado de celebrar o ofício divino, Amfortas espera a vinda do Puro, que o curará com um novo toque da lança. Mas para isso Parsifal precisa tornar-se "sábio pela piedade", depois de ter matado um cisne e, por isso, ter sido expulso do castelo. É no segundo ato que se dá o processo de amadurecimento do herói: depois de resistir às armadilhas de Klingsor e aos encantos de Kundry, pecadora a serviço do feiticeiro, ele adquire a sabedoria e a piedade de que precisa, toma consciência da natureza do pecado de Amfortas e recupera a lança. No último ato, durante a celebração do funeral de Titurel, Parsifal cura Amfortas com a Lança, é sagrado o novo rei e desvela o Graal. (WAGNER, 2002). Nos quatro atos de *Le Roi Pêcheur*, a importância das personagens inverte-se, e mesmo sua frequência em cena é alterada: é o rei que está presente em todos os atos, o cavaleiro não aparece no primeiro.

A presença da ópera de Wagner na obra de Julien Gracq se faz notar desde seu romance de estréia, *Au château d'Argol*, publicado em 1938, e o modo como o mito surge neste texto prenuncia o seu tratamento explícito na peça. No "Avis au lecteur" que precede a narrativa, Gracq testemunha, contra a opinião de Nietzsche, a sua admiração por *Parsifal*, deixando claro que, para ele, a obra de Wagner "tendeu sempre e claramente para alargar ainda mais os orbes da sua pesquisa subterrânea ou, mais exatamente, infernal" (GRACQ, 1989, p. 4); como fruto dessa tendência e de sua admiração, Gracq pretende que *Au château d'Argol* seja uma "versão demoníaca" da ópera. No entanto, a lenda só se revela plenamente no penúltimo capítulo da narrativa, intitulado "La chambre", quando é descrita uma gravura que retrata a cena da cura da chaga de Amfortas, o Rei Pescador. Esta imagem, como predecessora da peça, antecipa alguns aspectos da transcontextualização realizada pelo escritor.

A gravura representa o momento em que Parsifal, o cavaleiro eleito, toca com a lança mística o flanco do rei ferido, o que produz o milagre da cura; o núcleo da composição é formado pelas figuras de Amfortas e de Parsifal, unidos pela imagem da lança. A qualidade técnica que o artista imprimiu ao seu desenho não impede, segundo o narrador, a perturbação que desperta no espectador a observação atenta da gravura. É que dois aspectos chamam a atenção: a hierarquia das figuras aparece invertida, pois a figura do cavaleiro, o divino salvador e protagonista da narrativa mítica, aparece empalidecida face à ferida de Amfortas, "de laquelle [l'artiste] avait

*pour jamais tiré son charme et son ardeur.*" (GRACQ, 1989, p. 85); e o sangue do rei, fluindo da sua chaga apodrecida como marca dos pecados de quem a porta, se confunde com o sangue glorioso do Graal, que traz a salvação. Ou seja, a imagem propõe que o difícil itinerário percorrido pelo herói, que o conduziu ao castelo do Graal, para oferecer ao rei a salvação, levou-o, na verdade, a intensificar a força e o brilho da ferida. Surrealisticamente, salvação e dano se confundem sem se resolverem ou sem que o problema seja ultrapassado.

Amfortas é uma personagem complexa e ambígua, e representa na peça a escolha de Julien Gracq pela carga de promessas terrestres que o mito comporta, e não pela transcendência espiritual. É por isso que a concentração da trama em torno do rei põe em segundo plano uma série de elementos da história tradicional: o Graal não faz nenhuma aparição (nem mesmo no final, como na ópera), é apenas referido, mas não deixa de ser, evidentemente, o objeto de desejo de Persival; sem o esplendor do Graal, a problemática da pergunta que o herói deve fazer para salvar o rei praticamente desaparece, e as duas visitas do cavaleiro ao castelo reduzem-se a apenas uma; em compensação, há três cenas fundamentais em que se encontram Amfortas e Persival, uma em cada um dos três últimos atos.

O Rei Pescador é, na tradição, aquele que espera: foi atingido no flanco por um golpe de espada, porque transgrediu uma proibição (que varia conforme as versões da lenda), e por isso fica impotente (como rei, mas também como homem); vive no castelo do Graal na expectativa da vinda do cavaleiro eleito, que deve curá-lo da chaga e sucedê-lo no governo do castelo, pois é seu sobrinho. Na peça, a ferida aberta de Amfortas é nitidamente sexual, a sua transgressão foi ter cedido aos encantos de Kundry, e metaforicamente ela está sempre anunciando a dano de quem a porta. Um dos cavaleiros diz: "A chaga é medonha. Dir-se-ia uma boca que mastiga uma espuma de sangue negro. Os lábios movem-se." (GRACQ, 1996, p. 21); e o próprio rei reconhece: "Ah! tudo o que se move, tudo o que vive, como eu o sinto aqui (*Ele mostra seu flanco*), semelhante a uma boca que aguçasse seus dentes contra meu coração!" (GRACQ, 1996, p. 40).

O primeiro ato acompanha a tradição ao fazer a identificação entre o rei e o castelo, ambos à espera da salvação, e entre a chaga e a floresta, que os imobilizam. Ilinot, um dos cavaleiros, interroga retoricamente o castelo: "Nada te ameaça, Montsalvage, mas quem te salvará?" (GRACQ, 1996, p. 20), para reconhecer em seguida que a floresta sufocante "propaga-se como uma lepra, que paralisa o castelo" (GRACQ, 1996, p. 20). Todavia, o que atormenta os cavaleiros é o fato da situação de o rei ter adquirido sobre eles uma influência maior do que a do Graal: "nós nos tornamos velhos e fracos, longe do Graal, – mas essa decrepitude, essa fraqueza, tenho a impressão às vezes de que falam mais alto do que deveriam, pela boca de Amfortas" (GRACQ, 1996, p. 21). Por isso o cavaleiro suplica: "que ele venha logo, o salvador [...]. Que ele venha fechar a boca de Amfortas!" (GRACQ, 1996, p. 22).

A silepse do termo *boca* – que é empregado a um só tempo no sentido próprio, a boca que fala, e no figurado, a ferida que sangra – anuncia o drama que será o do rei: à oposição, já presente na tradição, entre a graça do Graal e a desgraça de Amfortas, o texto acresce outra, entre o silêncio do Graal, várias vezes referido, e o lamento do rei "tolheito". Dialeticamente, o silêncio do rei (isto é, o fim do seu lamento, a sua cura) será a vitória do Graal, que "falará" pela boca de Persival, quando ele fizer a pergunta esperada, mas também o desaparecimento de Amfortas, que será substituído pelo cavaleiro. Por outro lado, a fala do rei adquire dois sentidos: o seu lamento é a permanência da chaga, essa boca que mastiga sangue, contraposta ao silêncio do Graal; mas também será a derrota da transcendência que ele representa, porque Amfortas fala para Persival o que é a dedicação ao Graal, o que o faz desistir de prosseguir nesse caminho.

O destaque da ferida põe a ênfase sobre a figura do rei, obscurecendo o Graal: para Kundry,

Amfortas tomou o lugar do Graal! Seu mal lunar eleva-se por trás desse sol extenuado. Montsalvage suga a chaga de Amfortas como mamam o negro os tristes animais brancos das cavernas – enlouquecido pelo dia claro – dolente como uma sombra – contente por dormir em pé. Quando a noite cai, os cavaleiros [...] falam. Não mais do Graal. Mas da ferida de Amfortas, da resignação ao destino, da doçura da renúncia, dos males da idade, da dor consentida que se apossa do céu, do tempo que passa, da morte que vem, como uma velha e doce carpideira que lhes fecha os olhos cansados do sol – quase felizes, quase satisfeitos! Montsalvage diz sim à sua decadência, [...] dorme embriagado de sua abjeção como no Jardim das Oliveiras – o extenuado Montsalvage sacia-se bebendo seu próprio sangue apodrecido e acha grosseiro qualquer outro alimento! O castelo vai a pique nas suas amarras, mas vai de cabeça erguida – ergue na popa, como um pendão, a ferida de Amfortas! (GRACQ, 1996, p. 34).

Esta fala expressa claramente a nova perspectiva do drama: Amfortas tomou o lugar do Graal nas preocupações dos cavaleiros; Montsalvage, como projeção de seu rei, renunciou ao seu papel de espaço sagrado do Graal para ser o lugar da ferida de Amfortas; enfim, a danação se sobrepôs à salvação. E é na figura do rei enfermo que essa dialética toma corpo ao longo da peça, porque para ele a salvação é sinônimo de desaparecimento, conforme anuncia o seu diálogo com Kaylet, o bobo do rei. Quando este acena com a possibilidade de cura, o rei diz, sonhador: “Sim, eu poderia ir-me daqui [...]. Mas não haverá mais teu amigo Amfortas, Kaylet. Não sentirás falta de teu amigo Amfortas? Haverá um outro rei em Montsalvage...” (GRACQ, 1996, p. 41).

A cura das dores do rei, que se fará pela vinda do eleito, acarreta obrigatoriamente a substituição deste mesmo rei: Amfortas só se conserva no trono porque continua enfermo, é a sua danação que o mantém vivo – “Minha ferida é meu laço com os outros homens, com Montsalvage.” (Gracq, 1996, p. 49). Esse dilema surge imediatamente na seqüência, quando Kaylet pretende distrair o rei com a narração de um conto de fadas. A história do bobo funciona como *mise-en-abyme* para o drama: uma princesa, que por encantamento cai em profundo sono no dia mesmo do seu casamento, só será despertada por um valente cavaleiro que disser as palavras certas; mas o noivo da princesa “tinha no coração forte preocupação” porque simultaneamente desejava que o cavaleiro viesse salvar sua amada e temia que ele os separasse: “Se ele não vier libertá-la, minha alma definhará em meu corpo e deixarei fugir minha vida, mas se ele a libertar, será depois tão caro ao coração da minha princesa que ela não se interessará mais por mim...” (GRACQ, 1996, p. 43). O noivo então usa de um estratagema para conseguir que o cavaleiro desperte a princesa sem que ela o veja, mas como o temor de ceder a amada ao seu salvador era maior do que o de perdê-la, ela acaba por morrer. A história impressiona Amfortas, e condiciona as suas ações em relação a Persival.

No segundo ato, o rei “pesca” o cavaleiro: Persival ajuda Amfortas a tirar do lago um grande peixe preso na rede. Mas a cena também pode ser lida às avessas: o cavaleiro caiu na armadilha do rei, que guarda seu castelo (nas palavras de Kundry) “como uma aranha peçonhenta em sua teia” (GRACQ, 1996, p. 105). No entanto, o rei não é calculista, age de modo contraditório, segundo tende para a salvação ou para a danação: ao reconhecer Persival como o cavaleiro eleito, convida-o para ir a Montsalvage, e está pronto a revelar-lhe seus segredos, porque fascinado pela possibilidade de redenção; ao se dar conta do que pode perder, de que o seu reinado, mesmo doloroso, é para ele menos duro que cair em esquecimento, ele amedronta o jovem, que foge.

No último ato, quando Persival retorna ao castelo, Amfortas, na lembrança do noivo do conto de Kaylet, não se vale de artimanhas para enganá-lo. Antes, expõe de forma clara o que significa dedicar-se ao Graal: à glória e à graça que ele verte vêm juntar-se as suas exigências, a solidão, o fim da aventura (e das aventuras), o cumprimento da vida: "Aqui onde entras acaba a esperança e começa a posse. Verás como ela oprime. A terra será para ti plena como um ovo – cada coisa em seu lugar – e mais nenhum lugar a ser mudado" (GRACQ, 1996, p. 141). O que Amfortas oferece a Persival, em essência, é a possibilidade de escolha: ser o eleito por outros (no caso, o próprio Graal) e encerrar a própria vida em Montsalvage, ou renunciar ao Graal e continuar sua peregrinação, persistir nas aventuras que são sempre as "promessas terrestres" de realização.

Persival renuncia então à sua missão, e escolhe a peregrinação ao partir, assim como Amfortas já havia escolhido a espera. Lucidamente, cumpre seu dever de abrir os olhos do jovem, mesmo correndo o risco de ser substituído (afinal, Persival poderia ter escolhido servir ao Graal). Ao ser repreendido por Kundry por ter deixado o cavaleiro partir, o rei reconhece: "Tratei-o melhor que a um messias, melhor que a um eleito, melhor que a um profeta. Deixei-o escolher. Tu o conduzas ao Graal com os olhos vendados, como o glorioso gado do sacrifício. Preferi tratá-lo como um homem" (GRACQ, 1996, p. 150).

Enfim, pode-se perceber que, ao transcontextualizar o mito do Graal e do Rei Pescador, Julien Gracq estabelece uma ponte entre presente e passado, revitaliza a tradição e imprime à sua obra o sentido histórico que, nas palavras de T. S. Eliot (1962), "torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade".

AMORIM, O. N. On Life as Waiting and Peregrination: Julian Gracq revisits Arthurian Literature. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 57-63, 2009.

## Referências

CHRÉTIEN DE TROYES. *Lê Conte du Graal (Perceval)*. Transcription du manuscrit Paris, B.N. fr. 794 (ms. A), par Pierre Kunstmann (Laboratoire de Français Ancien, Université d'Ottawa), 1999. [Online]. Capturado em 20 de fev.2000. Disponível na Internet via WWW: <http://www.uottawa.ca/academia/arts/lfa/activites/textes/perceval/cgrpres.htm>

DANDREA, C. "Le Roi Pêcheur devant la critique". In: *Julien Gracq ; actes du colloque international d'Angers*. Paris: Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 40-45.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimaraes, 1962.

GRACQ, J. *Œuvres complètes 1*. Éd. de B. Boie. Paris: Gallimard, 1989 (Bibliothèque de la Pléiade, 354).

\_\_\_\_\_. *Le Roi Pêcheur*. Paris: José Corti, 1996.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia; ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

WAGNER, R. *Parsifal; die Dichtungen*. [Online]. Capturado em 10 de jan. 2002. Disponível na Internet via WWW: <http://www.richard-wagner-web.de/> [<http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/download/parsifal.pdf>]

WOLFRAM VON ESCHENBACH. *Parsifal*. Trad. de A. R. Schmidt Patier. 2ª ed. São Paulo: Antroposófica, 1995.