

PADRÕES MÍTICOS, CONSTRUÇÕES LITERÁRIAS E MODELOS SOCIAIS: O CASO DOS CAVALEIROS FEÉRICOS DOS “LAIS” MEDIEVAIS

ANTONIO P. V. MORÁS*

RESUMO: O presente artigo procura analisar os padrões míticos celtas que embasam certos “lais” feéricos medievais, levando em conta a dinâmica das interações entre as estruturas de significado oriundas desses mitos e os fatores de ordem social que condicionam a literatura cortesã.

PALAVRAS-CHAVE: Mitos; tradições culturais; modelos sociais.

O uso de fontes literárias para estudos históricos está no próprio cerne da História como disciplina metodologicamente embasada. Todos os que conhe-

(*) Doutorando em História Social na USP.

cem minimamente os estudos históricos têm consciência do valor das biografias dos césores, dos anais das cortes carolíngias ou mesmo das crônicas imperiais da China antiga para os historiadores das mais diversas tendências. As obras de ficção, por seu turno, também serviram de base para estudos históricos significativos, ainda que as finalidades e propósitos por trás de sua utilização impliquem, em geral, uma linha de investigação que se afasta da história eminentemente política produzida a partir das biografias imperiais e dos anais de corte.

É da perspectiva da dialética entre as manifestações culturais e a realidade social que nos propomos a examinar certos "lais" feéricos medievais. O objetivo primordial deste estudo será investigar os subsídios que obras literárias calcadas sobre os seres feéricos, tema que beira o imaginário fantástico, podem fornecer para uma análise da produção literária do meio cortesão da segunda metade do século XII, ambiente onde estas obras foram confeccionadas. Tal análise levará em conta as tradições culturais que interagem nestes escritos e, também, os determinantes de ordem social que pesam sobre a produção literária desenvolvida no ambiente cortesão.

Na segunda metade do século XII, a corte inglesa e os condados do norte da França mais adaptados ao crescimento comercial e urbano do período, como Flandres e Champagne, constituíram-se ambientes propícios à criação de obras literárias que acolhiam substratos míticos e lendas celtas, dentro da perspectiva da nobreza cavaleiresca e dos clérigos estacionados nesses recintos principescos. Como resultado desse esforço literário nasceu o que pode ser designado como a literatura narrativa de imaginação da segunda metade do século XII.

Os "lais" medievais foram um dos gêneros literários cultivados no ambiente cortesão. Por definição, trata-se de poemas narrativos curtos, inteiramente voltados ao relato conciso de uma história,¹ e a fonte primária destes relatos são as lendas bretãs conservadas oralmente, as quais remetem, de modo inequívoco, para substratos míticos celtas. Cerca de metade dos "lais" conhecidos é de autoria de Marie de France, que se radicou na corte inglesa. Afora algumas exceções tardias, os demais "lais" são obras anônimas e mostram-se menos refinados do que os de Marie de France, ainda que mais próximos das tradições folclóricas que lhes deram origem. Para os propósitos deste estudo, vamos nos concentrar apenas nos "lais" que põem em cena seres feéricos do sexo masculino, em grande parte porque tais obras foram menos estudadas que aquelas voltadas ao relacionamento amoroso entre uma fada e um cavaleiro mortal, caso do "Lai de Lanval" e do "Lai de Graelent", por exemplo.

Quando uma fada aparece num "lai" ou num romance cortesão, vem-nos imediatamente ao pensamento a imagem de uma jovem belíssima e ricamente vestida, precisamente porque esta é a descrição usual das fadas na literatura medieval. Os seres feéricos masculinos, contudo, prestam-se a descrições divergentes entre si. Ora eles são anões ou pigmeus,² ora são gigantes que se apresentam como guardiães ou senhores do Outro Mundo.³ Porém, algumas vezes os seres feéricos eram descritos como cavaleiros de grande beleza, a contrapartida exata das fadas até em seu designativo em francês: "faé".⁴ Nestes casos, o cavaleiro feérico converte-se no par oposto e perfeitamente simétrico da fada dentro da estrutura narrativa do "lai": enquanto esta se acasala com um

⁽¹⁾ Para uma explanação mais detalhada dos "lais" medievais, ver O. JODOGNE, J. C. PAYEN, *Le fabliau et le lai narratif* (Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 13), Louvain: Brepols Turnhout, 1975, p. 38-40.

⁽²⁾ É o caso do rei dos pigmeus na história do rei Herla, narrada no "De Nugis Curialium" de Walter Map, que reverte a um fundo folclórico celta (Gautier MAP,

Contes pour les gens de cour, Belgique: Brepols Turnhout, 1993, p. 91-4).

⁽³⁾ É exatamente esta a origem de Meleagant, o “cavaleiro de grande tamanho” que é o inimigo mortal de Lancelot em “O Cavaleiro da Carreta” de Chrétien de Troyes.

⁽⁴⁾ Há certos cavaleiros do Outro Mundo que aparecem nos “lais” apenas para desafiar ou se opor a um cavaleiro mortal. Porém, nestes casos a narrativa não se ocupa em descrevê-los nem centra-se neles, como ocorre no anônimo “Lai de l’Aubépine”.

⁽⁵⁾ Ver V. CIRLOT (Trad.), *Mabinogion*; Madrid: Siruela, 1988, p. 3-26.

⁽⁶⁾ J. GANTZ (Trad.), *Early Irish Myths and Sagas*, London: Penguin, 1981, p. 63-4.

cavaleiro mortal, ele se envolve com uma mulher mortal de alta linhagem e lhe dá um filho. É exatamente o que se verifica no “Lai de Yonec” de Marie de France e no anônimo “Lai de Tydorel”, obras que serão privilegiadas neste estudo pela quantidade de informações que propiciam a respeito de tais seres.

Conforme mencionado anteriormente, o conteúdo narrativo dos “lais” medievais remete diretamente aos relatos míticos e lendários celtas inseridos no folclore bretão. Tais relatos, com toda probabilidade, já faziam menção a seres feéricos que se uniam a mulheres mortais. Os manuscritos irlandeses da alta Idade Média retêm várias histórias centradas nesse tema, e narrativas semelhantes não deveriam ser estranhas ao País de Gales e à Bretanha francesa. Com certeza, o tema do mortal que se acasala com uma mulher feérica está presente em “Pwyll, príncipe do Dyvet”, história que integra o “Mabinogi”, coleção de contos galeses que circulou pela Bretanha francesa.⁵ Indubitavelmente, nas narrativas de origem celta a união de um mortal com uma mulher do Outro Mundo é mais comum que a união de um ser feérico com uma mulher mortal, mas este último padrão também pode ser encontrado sem grandes dificuldades.

“A destruição da hospedaria de Da Derga” é um relato mítico-lendário celta que incorpora o motivo discutido acima. Cormac, rei dos ulates, tenta eliminar a filha que tivera da mulher que abandonara (a narrativa permite a interpretação de que a mulher de Cormac era de fato sua filha, e desta união incestuosa ele teve uma filha). Entretanto, os servidores encarregados de matar a menina tiveram pena dela, e a colocaram num barracão de gado de Etercélae, filho de Íar, rei de Temuir. Lá, eles cuidaram dela e, quando a menina cresceu, construíram uma casa sem portas para ela, apenas com janelas e uma clarabóia. O povo de Etercélae tomou conhecimento do fato e avisou ao rei, que enviou servidores para buscar a jovem, pois Etercélae era estéril e havia sido predito que uma jovem de raça desconhecida lhe daria um filho. Naquela mesma noite, um pássaro entrou pela clarabóia da casa e foi até a jovem. Ele tirou sua capa de penas, revelando sua forma humana, e fez amor com ela, dizendo-lhe depois que os servidores de um rei estavam vindo para destruir aquela casa e levá-la, e que ela estava carregando um filho dele, Mess Búachalla. Este filho deveria ter por nome Conare, e assim nasceu o rei Conare Mor.⁶

Não é objetivo deste estudo a discussão pormenorizada do significado dos mitos celtas. Observemos apenas o padrão mítico posto em circulação nesta narrativa: um ser feérico acasala-se com uma mulher mortal (a filha de um rei) que está destinada a um rei incapaz de gerar descendentes. O concurso do homem pássaro Mess Búachalla é imprescindível para o nascimento do grande rei Conare Mor, e o fato dos servidores de Cormac terem colocado a jovem numa casa sem portas já é um indicativo de que eles esperam contar com as forças do Outro Mundo. Na codificação simbólica empregada neste mito, que se harmoniza perfeitamente com os padrões evidenciados no conjunto dos mitos celtas, as portas das casas implicam a continuidade do nível do solo, ao passo que os seres do Outro Mundo rompem essa continuidade ao provir de outeiros, do fundo das águas ou mesmo das cavernas ou grutas. Por ser o resultado da união de um ser feérico com uma mulher mortal, Conare Mor nasce com o dom do julgamento, necessário à função da soberania. No entanto, ele não consegue equilibrar esse dom com as relações mantidas com seus irmãos de criação, o que acarretará sua perda. Essa dificuldade de adequação das for-

ças e poderes vindos do Outro Mundo com os compromissos e relações sociais estabelecidos no mundo mortal é uma constante nos mitos e sagas célticos.

Ao citarmos “A destruição da hospedaria de Da Derga”, procuramos apenas exemplificar o padrão mítico subjacente à união de um ser feérico com uma mulher mortal, não afirmar a existência de um vínculo genealógico entre esta narrativa específica e os “lais” bretões. Tal hipótese não deve ser sumariamente descartada, mas é muito provável que diversos relatos orais centrados neste tema tenham se difundido pela Bretanha. De todo modo, o que deve ser ressaltado é que, nos “lais” de Yonec e de Tydorel, esse padrão mítico encontra-se no próprio âmago da estrutura da narrativa. Segundo a trama do “Yonec”, o poderoso senhor de Caerwent, na Bretanha, desposa uma jovem de alta linhagem. O texto esclarece que este barão era de idade avançada (“Mult fu trespassez en eage”) e, como iria deixar uma rica herança, ele se casa para ter filhos (“femme prist pur enfanz aveir”). Ele manteve sua esposa trancada em seu castelo por mais de sete anos (“plus de set anz”), mas o casal não teve filhos (“unques entre elz n’ourent enfanz”).⁷ Já no “Lai de Tydorel”, o rei da Bretanha desposa, em sua juventude (“en sa jovente”), a filha de um duque, a quem ele muito amava, mas eles viveram juntos dez anos e não tiveram filhos (“qu’il ne porent avoir enfanz”).⁸ Pode-se notar, assim, que em ambos os relatos os protagonistas não conseguem gerar descendentes; o primeiro, por ser muito velho, o segundo, conforme insinua a narrativa, por ser estéril. O ser feérico será o encarregado de remediar esta situação na narrativa, já que em ambos os “lais” ele é o pai do filho gerado pela heroína.

Embora partam de um padrão mítico comum, os dois relatos possuem enredos divergentes. No “Lai de Yonec”, o senhor de Caerwent, por ter uma esposa jovem e bela, resolve trancá-la em seu “donjon” e pô-la sob a vigilância de sua irmã idosa. A jovem dama vivia apartada das demais mulheres, sem poder ver parentes e amigos ou mesmo freqüentar a igreja, e queixava-se amargamente de seu marido velho e ciumento, que a mantinha como prisioneira por medo de ser traído.⁹ Vê-se bem que a trama do relato, que se iniciava com a menção ao velho senhor de Caerwent e seu desejo de constituir uma descendência, em seguida se centra na heroína, oprimida por um marido velho e ciumento. E ainda que Marie de France declare que é de Yonec, o filho da heroína, que ela quer falar em primeiro lugar (“que d’Yonec vus die avant”),¹⁰ o único personagem que adquire uma dimensão psicológica na narrativa é a heroína. Esta dimensão psicológica ganha contornos escapistas logo em seguida. Lamentando-se de sua situação de prisioneira, a dama se lembra de que freqüentemente tinha ouvido contar (“Mult ai oï sovent cunter”) que aventuras maravilhosas ocorriam nesse país, onde os cavaleiros encontravam as mulheres de seus sonhos e as damas achavam amantes corteses que eles eram os únicos a ver. Se isso fosse possível, ela roga a Deus que satisfaça sua vontade (“il en face ma volenté”).¹¹ Mal acabou ela de falar, um grande pássaro entrou pela estreita janela de seu quarto e se transformou num belo e gracioso cavaleiro. A dama se assusta diante de tal prodígio, mas o cavaleiro a tranqüiliza, dizendo que a amava e queria ser o seu amigo. A jovem lhe responde que voluntariamente faria dele seu amigo se ele acreditasse em Deus e se seu amor fosse possível, pois jamais ela havia visto um cavaleiro tão belo em sua vida. O cavaleiro, então, faz sua profissão de fé no cristianismo e, para encerrar qualquer

⁽⁷⁾ L. HARF-LANCNER (Trad.), *Lais de Marie de France*, Paris: Lettres Gothiques, 1990, p. 182-4, v. 11-42.

⁽⁸⁾ A. MICHA (Trad.), *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris: GF-Flammarion, 1992, p. 152, v. 4-16.

⁽⁹⁾ HARF-LANCNER, *Lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 187, v. 75-84.

⁽¹⁰⁾ *Ibidem*, p. 182, v. 6.

⁽¹¹⁾ *Ibidem*, p. 186, v. 95-108.

suspeita da dama, ele pede que ela chame seu capelão e, dizendo-se doente, solicite o sacramento eucarístico para o perdão de suas faltas. O homem pássaro, que se chama Muldumarec, assume a forma da dama e recebe a hóstia em seu lugar, dissipando todos os seus temores.

O temor da jovem na narrativa é que Muldumarec seja, na verdade, um demônio íncubo, daí sua reticência em conceder-lhe seu amor. A crença em íncubos, demônios que assumem forma masculina para seduzir as mulheres, é largamente atestada na Idade Média, e o fato de Muldumarec, após sua transformação em pássaro, revelar-se um cavaleiro extremamente belo só contribuiu para aumentar as suspeitas da jovem, razão pela qual ele toma a hóstia consagrada. Está implícito no texto que, se Muldumarec fosse um demônio, ele não conseguiria engolir o corpo de Cristo, idéia que acha corroboração nos relatos em latim do “De Nugis Curialium” de Walter Map. Narrando um caso de aparição demoníaca feminina,¹² Map conta que Hennon dos Grandes Dentes, um nobre da Normandia, casou-se com uma jovem belíssima que ele encontrou na costa normanda tendo a seu lado apenas uma dama de companhia. A jovem freqüentava a igreja com assiduidade, mas só entrava em suas dependências após a aspersão de água benta e se retirava antes da eucaristia. Tomada pelas piores suspeitas, a mãe de Hennon passa a espionar a jovem e a vê entrar no banho sob a forma de um dragão, o mesmo sucedendo com a dama de companhia que sempre se mantinha a seu lado. Ela então avisa seu filho e chama um padre, que asperge as duas jovens com água benta enquanto estavam desprevenidas. No mesmo instante, elas atravessam o teto em grandes gritos e nunca mais são vistas.¹³

⁽¹²⁾ Um súcubo, portanto. Os termos íncubo e súcubo vêm dos verbos latinos “incubare” (estar deitado sobre) e “succubare” (estar deitado abaixo).

⁽¹³⁾ MAP, *Contes pour les gens de cour*, op. cit., p. 255-7.

Marie de France elabora seu relato de forma a evitar que Muldumarec adquirisse uma conotação diabólica, esforço que se inicia já na prece que a dama faz para que Deus satisfaça seu desejo (alusão a uma autorização divina para o amor do par central). É altamente improvável, no entanto, que clérigos instruídos como Walter Map abonassem essa tentativa de cristianização, pois as transformações de Muldumarec entram em choque com o dogma da “similitudo”: o homem foi criado a imagem e semelhança de Deus. Ao assumir a forma de um pássaro e depois de uma mulher, Muldumarec estaria rompendo categorias fundamentais como espécie e gênero, e fatalmente seria rejeitado para a ordem dos demônios. Mas Marie de France escreve para uma platéia laica e não coloca como prioridade a sustentação teológica do personagem. Do ponto de vista dos cavaleiros e damas estacionados na corte, bastava que Muldumarec se declarasse cristão e concluísse o sacramento eucarístico, conforme as normas do cristianismo ritualizado do século XII, e ele seria considerado tal. Há níveis de cultura diversos que interagem nas representações de seres feéricos do período, e para adequar (superficialmente, aliás) seu personagem às concepções e práticas estabelecidas no meio cortesão, Marie de France terá que efetuar alterações nos referenciais míticos que embasam os seres feéricos, conforme se verá.

Na seqüência do “lai”, a dama concede seu amor a Muldumarec. Ele afirma que viria até ela sempre que fosse chamado, mas a previne para ser cuidadosa, pois a velha que a vigia poderá descobrir seus encontros e contar a seu marido, e se tudo passar como ele diz (“S’issi avient cum j’eo vus di”), ele não poderá evitar a morte (“que mei n’en estuece murir”).¹⁴ Observe-se que Muldumarec, na qualidade de ente do Outro Mundo, possui o dom da profecia.

⁽¹⁴⁾ HARF-LANCNER, *Lais de Marie de France*.

Ele não só prevê sua própria morte, que se dará no transcorrer do relato, como também, mais adiante, anunciará à dama que ela espera um filho seu. Muito embora Muldumarec retenha referenciais míticos em sua caracterização, ele é retratado como um modelo de cavaleiro cortês. Ao solicitar o amor da dama, ele se mantém apartado dela até dissipar todas as suas suspeitas, e só aparece quando e se ela o chama. Esse padrão de submissão está totalmente ausente em "A destruição da hospedaria de Da Derga". Nesta narrativa, o homem pássaro Mess Búachalla entra pela clarabóia e deita-se sem rodeios com a jovem, predizendo-lhe em seguida que ela teria um filho dele. Na verdade, Marie de France faz de Muldumarec o contraponto positivo do marido ciumento da dama.

O caso de amor dos dois personagens não dura muito, entretanto. Desconfiado da alegria demonstrada por sua esposa, seu velho marido finge que vai partir numa viagem e pede que sua irmã vigie atentamente a dama. Esta chama seu amante (descuidando-se do aviso de Muldumarec, a dama convoca-o constantemente), e a irmã de seu marido assiste ao encontro do par, vendo Muldumarec entrar e sair sob a forma de pássaro. Informado do fato, o senhor de Caerwent manda guarnecer de lâminas afiadas a janela por onde o cavaleiro pássaro passava e diz a sua esposa que iria caçar. Incontinenti, a dama chama Muldumarec, que é mortalmente ferido pelas lâminas da janela. Esvaindo-se em sangue no leito da dama, Muldumarec lhe diz que sua morte era inevitável. Assim como o homem pássaro Mess Búachalla, Muldumarec informa à dama que ela teria um filho dele. Este filho deveria ter por nome Yonec, e ele seria o vingador de ambos.

Muldumarec, penosamente, torna a partir. Desesperada, a dama pula uma janela de grande altura e segue os traços de sangue de seu amante. Marchando sem cessar, ela chega a uma colina ("de si qu'a une hoge vint") que tinha uma abertura toda manchada de sangue. Ela adentra esta abertura e caminha até um prado onde se encontrava uma cidade soberba, que parecia toda de prata ("parust tute d'argent"). Entrando no castelo fortificado da cidade, ela acha Muldumarec num quarto suntuoso. Moribundo, ele a reconforta ternamente e insiste para que ela parta, pois os seus a responsabilizariam por sua morte. Ele lhe dá um pequeno anel ("Un anelet li a baillié"), que tem o poder de fazer que seu marido esqueça tudo o que se passou enquanto ela o conservar no dedo, e lhe dá também uma espada, para ser entregue a Yonec no momento em que este tiver conhecimento da história de seu nascimento. A dama então parte com estes objetos.¹⁵

⁽¹⁵⁾ *Ibidem*, p.198-204, v. 341-4.

Nesta seqüência da narrativa, Marie de France está descrevendo, de fato, um reino do Outro Mundo celta. Conforme mencionado anteriormente, os outeiros e demais elevações do solo, o fundo das águas e as cavernas e grutas são locais de acesso ao Outro Mundo nos mitos e lendas celtas. Nestes relatos, os mortais que sobem numa elevação do solo via de regra têm a oportunidade de ingressar no Outro Mundo,¹⁶ e a menção à riqueza desse mundo é uma constante nas narrativas mítico-lendárias celtas, dando origem à suntuosidade que a dama observa no reino de Muldumarec. O padrão mítico discutido acima, por sua vez, mantém-se inalterado. Muldumarec teve um filho com uma mulher casada cujo marido estava impossibilitado de gerar descendentes. Em vista desse padrão, a dama não poderia morrer ao lado de seu amante, pois nesse caso não haveria descendência. Ela deve retornar ao seu marido, que, desta

⁽¹⁶⁾ Em "Pwyll, príncipe do Dyvet", o protagonista sobe a colina maravilhosa de Arberth e de lá avista Rhiannon, uma rainha do Outro Mundo que o convida para ir ao reino de seu pai, onde

ambos terminarão por se casar (CIRLOT, *Mabinogion*, op. cit., p. 10-3). No relato lendário irlandês "O sítio de Druim Damhgaire", que integra o "ciclo dos reis", o rei Cormac Mac Airt adormece sobre uma colina e é despertado por uma mulher feérica que o leva para visitar seu mundo (ver "Légendes irlandaises du cycle des rois"; *Cahiers du Sud*, n. 307, p. 383-4, 1951), para ficarmos em apenas dois exemplos. Sobre o Outro Mundo celta, ver P. MAC CANA, *Celtic Mythology*, Hong Kong: Chancellor Press, 1983, p. 122-31 e J. de VRIES, *La religion des Celtes*, Paris: Payot, 1963, p. 256-68.

⁽¹⁷⁾ HARF-LANCNER, *Lais de Marie de France*, op. cit., p. 204-8, v. 463-558.

⁽¹⁸⁾ Em um estudo anterior, já me referi às concepções celtas relativas à entrada no Outro Mundo que se preservaram nos "lais" feéricos, por isso eximo-me de insistir no assunto (ver Antonio P. V. MORÁS, O relacionamento amoroso entre o cavaleiro e a fada nos "lais" medievais, *Revista da ANPOLL*, n. 5, esp. p. 27-8, jul./dez. 1998).

vez, estará sujeito ao encantamento de um anel mágico que o fará esquecer a traição da esposa.

A dama regressa ao castelo de seu marido e dá à luz Yonec. Este cresce e é armado cavaleiro. No mesmo ano de sua investidura, o senhor de Caerwent foi convidado à festa de Sto. Aarão, em Caerleon. Ele leva consigo sua esposa e Yonec num rico aparato de viagem, "mas eles não sabem onde vão" ("Mes il ne se vent u il vunt"), sendo conduzidos por um servidor que os guia diretamente para um castelo belíssimo. Ali se achava também uma abadia, onde o servidor os aloja. No dia seguinte, antes que partam, o abade lhes mostra as dependências da abadia. Lá, eles descobrem uma tumba magnificamente ornada com sedas bordadas e lâmpadas de ouro fino. Os visitantes perguntam quem repousava naquela tumba, e o abade lhes diz que era o cavaleiro mais amado do mundo, que tinha sido rei desse país mas havia caído numa armadilha em Caerwent e sido morto pelo amor de uma dama. Desde então eles aguardam, conforme suas determinações, o filho que ele teve dessa dama. Compreendendo que estava diante do túmulo de Muldumarec, a dama imediatamente entrega a espada de seu falecido amante a Yonec e lhe conta a história de seu pai, desfalecendo e vindo a morrer em seguida. Yonec então corta a cabeça de seu padrasto com a espada de seu pai, vingando a ele e à sua mãe. A dama é enterrada ao lado de Muldumarec, e Yonec, ao fim do "lai", herda o reino de seu pai.¹⁷

Ao contrário do que se verificara anteriormente, na parte final do "lai" o reino de Muldumarec é convertido num principado feudal situado em território bretão, e Muldumarec se acha transformado num grande senhor que é enterrado numa abadia e pranteado à maneira dos nobres da época. Todas as referências ao Outro Mundo celta inseridas no texto são obscurecidas em prol da adequação do personagem ao mundo da cavalaria enobrecida da segunda metade do século XII. O único detalhe que retém uma margem de ambigüidade é a maneira pela qual Yonec, sua mãe e seu padrasto chegam ao reino de Muldumarec. O texto especifica que a família não sabe para aonde vai, e um servidor mal definido os conduz diretamente ao castelo e os instala na abadia. Este misterioso servidor, de fato, faz o papel de um enviado do ser feérico, encarregado de levar a família para um reino do Outro Mundo. O "lai" retém, neste pormenor, concepções que vigoravam nos mitos e lendas celtas. Nessas narrativas, os mortais só conseguem entrar no Outro Mundo por intermédio de um guia que pertença a tal lugar. Em geral, este guia é o próprio ser feérico, mas nos "lais" cortesãos há certos animais maravilhosos que têm por função permitir o contato entre o ser feérico e o mortal de sua escolha.¹⁸ Entretanto, ainda que o "lai" em questão preserve certa ambigüidade, é necessário observar que Marie de France procura adequar esse conjunto de concepções à noção da providência divina, e o faz colocando na boca da dama a afirmação de que foi Deus que os conduziu até o túmulo de Muldumarec ("cum Deus nus a amenez ci!"). A autora teria fatalmente de cristianizar os referenciais míticos celtas no final de seu escrito, uma vez que Muldumarec e seu filho Yonec são modelos positivos da ética cortesã, que se contrapõem ao velho marido ciumento da dama. Em muitos relatos míticos ou lendários celtas, a composição entre o mundo mortal e o Outro Mundo através da geração de um descendente comporta problemas, como na narrativa de "A destruição da hospedaria de Da Derga" citada anteriormente. Marie de France afastou qualquer problema de adequação dos personagens

ao transformar Muldumarec num barão feudal e Yonec num cavaleiro que herda as terras de seu pai. Mas a margem de ambigüidade mantém-se na própria estrutura da narrativa, uma vez que esta deriva de um padrão mítico estabelecido anteriormente.

Comparado ao “Lai de Yonec”, o anônimo “Lai de Tydorel” encontra-se muito mais próximo dos referenciais míticos celtas. Em primeiro lugar, porque não se observa nenhuma incompatibilidade entre o rei da Bretanha e sua esposa, a quem ele amava profundamente e sem nenhuma demonstração de ciúme (“Onques ne fu jalous de li”). O único problema dessa relação era a inexistência de descendentes, explicitada no texto. Certo dia em que seu marido partiu para uma caçada, a rainha reuniu as damas que lhe faziam companhia e foi passear no vergel, onde brincaram e comeram frutos. Sendo tomadas pelo sono, todas elas adormeceram sobre as ramagens. Quando a rainha desperta, ela não encontra ninguém ao seu lado e se espanta com o fato. Nesse instante, ela olha para o jardim e vê um cavaleiro que caminha lentamente até ela. Era o mais belo homem que ela havia visto no mundo (“Ce fu li plus biaux hon du mont”) e portava ricas vestimentas. O cavaleiro cortesmente lhe diz que tinha vindo por ela e a amava lealmente. Se ela não aceitasse seu amor ele partiria, mas, nesse caso, ela jamais conheceria a felicidade. Observando-o, a dama foi tomada de um violento amor. Porém, ela declara que só o amaria com a condição de saber quem ele era e de onde vinha. Ele então a leva até seu cavalo e os dois montam o animal. Após um curto trajeto, eles chegam no sopé de um grande outeiro (“desoz I terre lé e grant”), perto do qual se achava um lago. Deixando a rainha na margem, o cavaleiro entra no lago com seu cavalo (“tot el cheval el lac se mist”). A água se fecha sobre ele, e nas profundezas do lago ele percorre quatro léguas até sair na outra margem. Neste ínterim, a dama não esboça um movimento (“la dama ne se mut”). O cavaleiro retorna para a margem da qual partira e diz à rainha: – “Dama, nesta floresta eu vou e venho por este caminho. Não me perguntes mais nada”.¹⁹

⁽¹⁹⁾ MICHA, *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 152-8, v. 17-109.

A entrada do cavaleiro no lago e sua permanência dentro das águas é um indicativo explícito de que ele vem do mundo das fadas. O outeiro citado no texto também aponta para essa conclusão, mas o cavaleiro é, no caso, um habitante de um Outro Mundo sob as águas, como a “Terra Sob a Onda” dos relatos mítico-lendários celtas.²⁰ Todo o desenrolar da cena é pleno de significados. Ao ver o cavaleiro mergulhar no lago, afirma o texto, a rainha não moveu um músculo. Ou seja, ela já pressupunha que se tratava de um ser feérico. Nenhuma tentativa de cristianização se manifesta na narrativa. O cavaleiro quer deixar claro, ao atravessar o fundo do lago, que ele não pertence ao mundo mortal, e a rainha compreende perfeitamente o que ele dá a entender.

⁽²⁰⁾ “Terra Sob a Onda” é um dos designativos do Outro Mundo céltico (ver P. B. ELLIS, *A Dictionary of Irish Mythology*, Oxford: Oxford University Press, 1992, verbete “Otherworld”). Em geral, o termo evoca o reino de Manannan Mac Lir, o deus do mar na mitologia celta, mas há outras divindades e semidivindades que possuem reinos sob o mar.

Após revelar que não pertence à espécie humana, o cavaleiro diz à rainha que eles se amarão muito tempo, até o dia em que forem surpreendidos. Ela terá dele um belo filho, que deverá se chamar Tydorel. Ele será valente e corajoso e ultrapassará em beleza os cavaleiros do país, e ninguém lhe fará a guerra, pois ele levará a melhor sobre todos os seus vizinhos (“toz ses voisins sormontera”). Caberá a ele reinar sobre toda a Bretanha, mas jamais ele fechará os olhos para dormir (“mes ja des eulz ne dormira”). Quando crescer, ele deverá ter sempre por perto alguém que vele com ele onde quer que esteja. Que ele convoque os homens das casas vizinhas, que sucessivamente cantarão ou contarão as histórias que conheçam, sejam elas interessantes ou não. Posteriormente, a dama

também terá dele uma filha muito bela que, quando crescer, será dada a um conde da Bretanha. Ela terá dois bravos barões, que por sua vez terão muitos filhos. Mas, em virtude de sua origem, eles dormirão muito mais que o comum dos mortais.²¹

⁽²¹⁾ MICHA, *Lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, op. cit., p. 159-61, v. 111-46.

De forma similar às narrativas já comentadas, o ser feérico anuncia à sua parceira que ela terá um filho dele. No presente caso, ela também terá, após esse filho, uma filha. A diferença de quantidade de sono é um indicativo da natureza feérica dessas crianças, expressa no código carência ou excesso de sono/quantidade normal de sono. O padrão mítico subjacente a esta narrativa vê-se confirmado pela prole resultante da união da rainha com o cavaleiro feérico. Mas o texto afirma que Tydorel não apenas prescinde de sono, como deve contar com pessoas para diverti-lo e velar para que permaneça acordado. É por esta via que se manifesta a dificuldade de compatibilização dos seres feéricos ao mundo mortal. O comportamento de Tydorel, veremos-lo logo adiante, vai fazer que ele desrespeite as normas da sociedade cavaleiresca, ainda que ele seja mais habilitado para as proezas militares que os mortais comuns, atributo que vem de sua origem feérica. Quanto ao cavaleiro feérico, embora ele tenha fornecido uma progenitura para o rei, suas relações com a rainha não deixam de ser questionadas. O texto precisa que o vilão tem um ditado malévolo: “Tal ocupa-se em criar seu filho, que não vem dele”:

“tex cuide norrir son enfant
ne li partient ne tant ne quant”²²

⁽²²⁾ *Ibidem*, p. 160, v. 167-8.

Pode-se perceber que a narrativa insinua uma censura moral ao envolvimento da rainha com o cavaleiro feérico, a qual irá se estender até as atitudes de Tydorel. Ao contrário do “Lai de Yonec”, os seres feéricos não são, no presente caso, um modelo positivo do código de valores cavaleiresco.

Voltando ao texto, o rei da Bretanha fica felicíssimo ao ver sua esposa grávida, assim como seu povo, e o cavaleiro feérico continua visitando a rainha por longo tempo. Certo dia, porém, um cavaleiro gravemente ferido e sem dinheiro levanta-se penosamente de seu leito e vai até a rainha para pedir-lhe auxílio, sabendo que ela era normalmente generosa com os necessitados (“as besoigneus donnoit sovent”). Ele abre a porta dos aposentos da rainha e a vê nos braços de seu amante. Ao observar essa cena, ele se vai e não mais retorna. Sua saúde piorando, ele falece no dia seguinte, na mesma hora em que surpreendeu a rainha com o cavaleiro feérico.²³

⁽²³⁾ *Ibidem*, p. 162-4, v. 197-218.

Por manter sua relação ilícita com o cavaleiro feérico, a rainha falta com os seus deveres para com um cavaleiro necessitado. Ao mesmo tempo, o fato de este cavaleiro morrer no dia seguinte, exatamente à mesma hora em que havia avistado o cavaleiro feérico com a rainha, sugere que sua morte tinha relação com o que viu, idéia que é confirmada ao final do “lai”, conforme se verá. Mas como o cavaleiro feérico foi surpreendido, segundo suas próprias previsões ele não mais retorna. Pouco depois, é o rei da Bretanha quem vem a falecer, e Tydorel assume seu lugar.

Tydorel era um rei sem igual na defesa do reino, e seus homens o amavam. Como não dormia, ele convocava sucessivamente os residentes das proximidades onde estacionava para cantar, tocar instrumentos ou contar histórias durante toda a noite. Parando em Nantes numa certa ocasião, seus mensageiros vão até a casa de uma viúva velha e doente cujo único filho mantinha a ambos

com seus parcos rendimentos de aprendiz de ourives. Os mensageiros dizem ao rapaz que ele deveria acompanhá-los até a corte e entreter o rei. Ele declara que não sabia cantar ou contar histórias de interesse, mas os mensageiros exigem que ele os acompanhe. Sem alternativa, o rapaz os segue. Chegando à corte, Tydorel lhe pede que ele conte qualquer coisa para diverti-lo. O rapaz responde que não sabia contar histórias ou cantar. Seu pai havia morrido há quinze anos, sua mãe o criou com muitas dificuldades e ele jamais a abandonou. Ele ouviu e viu pouca coisa, e menos reteve ainda. Tydorel o ofende por sua ignorância e ameaça-o se ele não lhe contar algo. O rapaz, então, diz o que sua mãe lhe havia sugerido antes de ele partir com os mensageiros, que não nasceu de um mortal quem não dorme e não pode achar o sono (“que n’est pas d’ome/qui ne dort ne qui prent sommi”). Compreendendo o que o jovem queria dizer, Tydorel invade os aposentos de sua mãe e exige que ela lhe diga, sob ameaça de morte (“toute i morrez”), de quem ele era filho.²⁴

⁽²⁴⁾ *Ibidem*, p. 164-70, v. 231-350.

É neste trecho da narrativa que se manifesta a suspeita quanto à origem de Tydorel. A insistência do personagem em saber de quem ele era filho, que o faz ameaçar sua própria mãe, revela seu medo de ser filho de um demônio íncubo. Diante da obstinação de Tydorel, sua mãe conta a história de seu nascimento. Um dia em que ela se encontrava adormecida num vergel com suas acompanhantes, um cavaleiro extraordinariamente belo vem até ela, solicita seu amor e a ameaça (“menaça moi”), dizendo que, se ela não o amasse, ela não conheceria jamais um dia de felicidade (“ja mes n’avroie bien nul jor”). Mas ela o observa tão cortês e tão eloqüente (“e si cortois e si parlant”) que termina se apaixonando por ele. Ao perguntar quem ele era, o cavaleiro a leva até o lago e depois o atravessa de dentro deste, dizendo-lhe em seguida que por essa rota ele ia e vinha a seu prazer. Durante todo o tempo em que foi sua amiga, a rainha jamais viu servidor ou escudeiro ao seu lado. Ele previu que um filho nasceria de sua união, o qual seria nobre, cortês e valente. Contudo, ele seria pequeno e não cresceria muito (“petiz serez, ne gueres granz”), e jamais teria sono. Nesse mesmo dia, ela se uniu ao cavaleiro e Tydorel foi engendrado. Durante cerca de vinte anos o cavaleiro continuou a vê-la, até o dia em que, conforme ele previra, um cavaleiro o surpreendeu e por isso morreu de má morte (“qui de male mort en morut”). Depois disso ele se foi e nunca mais retornou.

Após ter ouvido tudo o que sua mãe disse, Tydorel voltou ao seu quarto, cingiu suas armas e pediu seu cavalo. Cavalgando até o lago, mergulha em suas profundezas e lá permanece, não mais retornando desde então (“qui puis ne retorna ariere”).²⁵

⁽²⁵⁾ *Ibidem*, p. 172-8, v. 357-488.

Na parte final do “lai”, a ambigüidade presente na caracterização do cavaleiro feérico assume contornos diabólicos mais pronunciados. Em primeiro lugar, pela menção à ameaça que ele faz à rainha, de que ela não conheceria um dia de felicidade se o repelisse. Depois, pela alusão ao fato de o cavaleiro jamais ter ao seu lado servidores ou escudeiros, uma insinuação de que ele não era, de fato, um cavaleiro. A referência ao cavaleiro doente que morreu “de má morte”, por sua vez, sugere que seu falecimento ocorreu porque ele viu o amante da rainha, que a partir desse instante não poderia mais voltar. Porém, de forma análoga ao “Lai de Yonec”, a margem de ambigüidade mantém-se preservada na própria estrutura da narrativa. Com efeito, todas as ações do cavaleiro feérico organizam-se em torno da geração de uma descendência, que é anunciada à rainha antes mesmo de ela ceder aos avanços do personagem. Além

disso, o fato de o cavaleiro ir e vir através do lago, somado à circunstância de que Tydorel permanece no interior deste, aponta para o fundo das águas como entrada para o Outro Mundo celta, não para qualquer sítio infernal. O padrão mítico que subsiste na narrativa impede uma diabolização convincente do cavaleiro feérico. E as ressonâncias míticas também se fazem sentir na menção ao pequeno tamanho de Tydorel, que o aproxima dos anões, entes que, conforme dissemos, muitas vezes se encontram associados ao Outro Mundo feérico. É difícil fugir à conclusão de que a diabolização do cavaleiro feérico no “Lai de Tydorel” surge em decorrência de sua inadaptabilidade aos modelos de comportamento propalados na corte, que se estende a seu filho Tydorel. Não se trata, em nenhum momento, de uma afirmação doutrinária do caráter diabólico dos seres feéricos.

Tanto no “Lai de Yonec” quanto no “Lai de Tydorel”, o desenvolvimento da narrativa originada do padrão mítico adquire inflexões ditadas pelas normas e comportamentos que tendem a se viabilizar no meio cortesão da segunda metade do século XII, e é aqui que a análise da literatura de imaginação do período revela sua utilidade. Se observarmos os dois relatos supra citados, constatamos que, no “Lai de Yonec”, Muldumarec e seu filho Yonec encarnam modelos positivos de comportamento que são contrapostos ao marido ciumento da heroína, e a situação psicológica desta última é posta em evidência justamente para permitir essa contraposição. Para tornar Muldumarec e Yonec compatíveis com os valores do mundo cavaleiresco, Marie de France procura recalcar as características feéricas desses personagens, transformando Muldumarec num barão feudal e Yonec em seu herdeiro. Processo inverso se verifica no “Lai de Tydorel”, no qual o protagonista e seu pai, precisamente por encarnarem modelos negativos ao mundo cavaleiresco, têm suas características feéricas exacerbadas, a ponto de aproximarem-se dos demônios.

Em que nível se dá a afirmação de modelos positivos do mundo cavaleiresco através de Yonec e, principalmente, Muldumarec? Não, certamente, pela via da bravura militar ou das aptidões guerreiras, que só aparecem de passagem na enumeração das qualidades de Yonec. O modelo positivo posto em circulação no texto refere-se às novas formas de sociabilidade apregoadas no ambiente cortesão, responsáveis pelo alargamento do espaço de atuação das damas. O velho senhor de Caerwent é censurado exatamente por tratar sua esposa como uma cativa em seu “donjon”. Mas até que ponto esta personagem era fictício? Estudando as práticas matrimoniais na França carolíngia, G. Duby reparou que a mulher entregue a um nobre por ocasião de suas núpcias ficava inteiramente na dependência de seu marido e de sua família. Algumas vezes, até seu nome era mudado como indício da ruptura que se operava em sua vida desde o casamento. De fato, a “desponsatio” enfatizava o acordo das famílias envolvidas, após o qual a dama se via submetida à família de seu marido e objeto de todo gênero de desconfianças.²⁶ É certamente esta a origem da maldição da heroína do “Yonec” contra seus familiares e parentes, que a entregaram a marido tão cruel e ciumento. Ao escrever este “lai”, Marie de France dá testemunho de novas práticas culturais que vão se tornando convencionais em sua época. A partir da segunda metade do século XII, as damas aristocráticas ampliam sua influência nos costumes da corte, e a própria vida privada dos cônjuges passa pelo crivo das normas de sociabilidade forjadas no ambiente cortesão. Após o “Lai de Yonec”, o romance provençal “Flamenca” também dará ênfase à dama

⁽²⁶⁾ G. DUBY, *A mulher, o cavaleiro e o padre*, Lisboa: Dom Quixote, 1988, p. 35-7.

vigiada pelo marido, que ainda assim encontra um amante, e posteriormente a figura do marido ciumento traído se tornará usual em contos cômicos ou licenciosos como os do “Decameron” e mesmo em obras teatrais da Renascença. O “Lai de Yonec” é, de certo modo, o primeiro elo de uma corrente que colocará a esfera da vida privada sob a alçada de um julgamento ético calcado em valores cortesãos que se difundirão pelas cidades.

No caso do “Lai de Tydorel”, o desenvolvimento da narrativa não coloca em primeiro plano as formas de sociabilidade apregoadas nas cortes, mas as normas de conduta atribuídas aos cavaleiros a partir da disseminação das relações feudais. Pôde-se perceber, no texto, uma condenação da rainha por suas relações ilícitas. Mas qual é o efeito direto da infidelidade da rainha? O descumprimento dos laços de subordinação que une os poderosos a seus dependentes. Por estar com seu amante, a rainha deixa de auxiliar um vassalo necessitado de seu marido, renegando o preceito da generosidade do senhor para com seus homens. E Tydorel fará ainda pior. No relato, ele é louvado por assegurar a paz no reino, mas abusa insolentemente de um pobre órfão que sustenta sua mãe viúva. Neste final do século XII, a obrigação que os cavaleiros têm de proteger os órfãos e as viúvas torna-se convencional nos escritos cortesãos. Inicialmente, por força dos antecedentes bíblicos, a proteção dos órfãos e viúvas fazia parte da função real, conforme enfatizavam os prelados carolíngios.²⁷ Com a eclosão da ordem feudal ao final do século X, a proteção dos fracos e das igrejas coube aos príncipes, sendo depois estendida, como uma norma de conduta, à cavalaria enobrecida da segunda metade do século XII. Tydorel, na verdade, está em contradição com os princípios de paz e justiça que tem a obrigação de defender, ao não respeitar os mais fracos.

Encerrando a análise destes textos, há duas constatações de caráter geral que não devem passar despercebidas. A primeira diz respeito aos propósitos que regem o desenvolvimento narrativo destes “lais”. Construídos num sentido inverso, ambos os escritos terminam por evidenciar normas de comportamento ou conduta preconizados no ambiente cortesão. Como produção literária, a finalidade destas obras não é afirmar privilégios militares, econômicos ou de nenhuma ordem do segmento cavaleiresco, mas enaltecer uma ética própria a este segmento, voltada à promoção social e à uniformidade do estilo de vida do grupo considerado. O despontar da literatura cortesã é, em sua maior parte, decorrência de um crescimento agrícola e comercial evidente já na primeira metade do século XII. Os grandes beneficiários desse crescimento foram os príncipes regionais e os grandes senhores de castelos, que através de exações contínuas apoderaram-se do excedente produtivo existente no período. Em termos sociais, as prerrogativas da aristocracia fundiária não são objeto de contestação nos séculos do feudalismo. Como observou D. Barthélemy, o que se assiste no período é a um distanciamento material e moral dos segmentos aristocráticos em relação ao grosso da população,²⁸ e a literatura cortesã converte-se num instrumento de propagação dos valores e do estilo de vida desta aristocracia plenamente consolidada mas que ainda não dispõe de um referencial de *status* particularizado e culturalmente uniforme dentro da estrutura social do período. Esta busca de referenciais próprios, de um estilo de vida homologado em preceito normativo, explica a ênfase dada à “courtoisie” nas obras literárias cortesãs, termo que se refere tanto ao código de valores assumido pela elite nobiliárquica quanto à etiqueta preconizada no âmbito da corte.

⁽²⁷⁾ Ver J. FLORI, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève: Droz, 1983, p. 66-73.

⁽²⁸⁾ D. BARTHÉLEMY, *L'ordre seigneurial (XI^e - XII^e siècle)*, Paris: Seuil, 1990, p. 210-1.

A segunda constatação de caráter geral refere-se aos níveis de cultura que interagem na produção literária cortesã. Se é inegável que a literatura cortesã presta-se à afirmação de um código de comportamento e valores voltado às elites estacionadas nas cortes, como fenômeno cultural esta produção literária não é redutível aos imperativos que condicionam sua gênese e difusão, não apenas porque tradições culturais de diversos matizes, algumas revertendo a padrões míticos arcaicos, continuaram atuantes nessa literatura, mas também porque não há uma unanimidade de posições em relação às tradições culturais de fundo folclórico no meio dos próprios representantes da elite letrada de então. Observamos que Marie de France tentou adequar personagens feéricos ao mundo cavaleiresco transformando-os em barões feudais. Essa transformação, conforme dissemos, jamais seria respaldada por um clérigo versado nos ensinamentos teológicos propagados pelas universidades como Walter Map, por exemplo. Isto é facilmente comprovado pelos escritos de Gervais de Tilbury, outro clérigo da corte de Henrique II instruído nas universidades, que em seus "Otia Imperialia" declararia que "homens dignos de confiança foram amantes destas 'larvas' (espíritos de mortos malignos; por extensão, demônios) chamadas fadas".²⁹ Para muitos clérigos instruídos do final do século XII, portanto, os seres feéricos em geral passavam por uma modalidade de demônios. Isto não impediu que autores de obras em vernáculo, como Marie de France, se valessem de concepções oriundas dos mitos e lendas célticos sem dar-lhes uma conotação diabólica. Considerando os dados disponíveis, parece ser mais sensato admitir que as cortes principescas da segunda metade do século XII constituíam espaços cultural e historicamente delimitados sujeitos a níveis de cultura diversificados e muitas vezes antagônicos entre si, ao invés de apelar para uma "mentalidade cortesã" fatalmente artificiosa em sua homogeneidade. Em termos literários, aliás, a diabolização dos seres feéricos jamais abarcou a totalidade dos personagens presentes na literatura arturiana. Basta pensarmos na Dama do Lago, a fada que criou Lancelot no ciclo literário consagrado ao herói, para termos a comprovação do fato. E no que concerne às estruturas de significado efetivadas nos mitos e lendas celtas, seu alcance e vitalidade foi bem maior do que normalmente se supõe, como pôde ser notado através dos "lais" feéricos aqui analisados. Dando a devida ênfase à cultura como domínio dotado de uma autonomia estabelecida a partir de uma dinâmica de trocas e interações específicas, torna-se imprescindível investigar, no conjunto da produção literária cortesã, quais as estruturas de significado oriundas de substratos arcaicos que vêm à tona de forma quase inconsciente na elaboração dessas narrativas, quais as que se manifestam como padrão semiológico discernível, dotado de atualidade e sujeito a um arranjo consciente pelo autor de um texto literário (como parece ocorrer nos dois "lais" citados), e qual a influência exercida pelos fatores de ordem social nesse processo de construção de uma produção literária.

⁽²⁹⁾ GERVAIS DE TILBURY, *Le Livre des Merveilles* (trad. parcial dos "Otia Imperialia" por A. Duchesne), Paris: Belles Lettres, 1992, p. 98.

ABSTRACT: The article investigates the Celtic mythic patterns underlying certain marvelous medieval types, considering the dynamics of the interaction between the meanings deriving from these myths and the factors of the social order that condition this courtly literature.

KEYWORDS: Myths; cultural traditions; social models.