

OS LAIS DE MARIE DE FRANCE: ENTRE MITOS E UTOPIAS MEDIEVAIS

Dra. Cristina Maria Teixeira Martinho¹. (USS - RJ)

Resumo:

A literatura medieval é um fenômeno bem diferente dos cânones estéticos da Antigüidade e dos Tempos Modernos. É uma arte nova, singular, outra, diferente e, ao mesmo tempo, próxima do mundo atual porque está forjada no essencial de nossos próprios discursos. Neste texto, focalizo o discurso de Marie de France, a primeira escritora de ficção nas letras francesas e inglesas medievais. Busco abordar os mitos e utopias presentes em sua narrativa, em seu sincretismo cultural, histórico e social, e analisar o percurso de paradigmas maravilhosos formadores da ‘Matéria da Bretanha’, através de uma linguagem que articula a intersecção entre valores propagados pela Antigüidade clássica, pela mitologia cristã e pelas aceções oriundas da cultura céltica.

Palavras-chave: *Idade Média, maravilhoso, sincretismo, feminino.*

Introdução

Nenhum período histórico suscita tantos julgamentos contraditórios quanto a Idade Média. Embora alguns séculos nos separem do medievo, muito ainda nos aproxima daquele período, que abrange cerca de um milênio da história do Ocidente, com todo o tipo de relacionamentos, como a voragem do amor-paixão, a posição da mulher na sociedade, os tabus de sexo e de trabalho, a distribuição de rendas e a usura, o lugar dos desvalidos e marginalizados, a religião e o fascínio do maravilhoso...

A literatura medieval é bem diferente dos cânones estéticos da Antigüidade e dos Tempos Modernos. Ela acontece como um produto da fantasia de autores individuais; é uma arte nova, singular, outra, diferente de tudo que até então tem sido produzido. Ao mesmo tempo, está próxima do mundo atual porque está forjada não somente na língua que falamos, mas no essencial de nossos próprios discursos líricos, narrativos e dramáticos. Rer, neste novo milênio, as histórias medievais, não será somente rer a ética do medievo, mas, sobretudo, tentar explicar a atualidade pelo que ontem foi e como foi. É o tempo das histórias de amor, engendradas por um código secreto para a paixão, numa realidade sem garantia de privacidade e de segredo. É um tempo de êxtase, continuado e sofrido, como a caminhada de Tristão e Isolda, para morrer por e de amor.

Marie de France (2001, 1994) é uma das primeiras vozes femininas na literatura medieval, fazendo algo de diferente da pesada literatura de gesta que começa a ser publicada por toda a Europa do século XII, como a ‘Canção de Roland’, o ‘Poema do Cid’, os ‘Cantos de Nibelungen’, a ‘Batalha de Igor’, a que se seguem outras tantas até o Renascimento. Neste texto, focalizo o discurso da primeira escritora de ficção nas letras francesas medievais. Busco abordar os mitos e utopias presentes em sua narrativa, em seu sincretismo cultural, histórico e social, e analisar o percurso de paradigmas maravilhosos formadores da “Matéria da Bretanha”. Marie de France adapta e transcreve velhas lendas deste reservatório céltico para a língua românica. A cultura oral do folclore bretão encontra, então, uma nova fonte de temas que vai se desenvolver no século XII e fundar o nascimento da literatura francesa.

Quase nada se sabe sobre a escritora francesa/ inglesa. Parece ter vivido na Inglaterra, antes de se casar e morar na França, ou vice-versa. De qualquer maneira, os dois países assumem sua pertença literária. Quanto a Marie, ela se apresenta “Marie ai no si sui de France”, o que significa dizer que meu nome é Maria e eu sou da França. Identificar sua linguagem tem sido uma tarefa desafiadora, uma vez que os manuscritos sobrevivem em diversos dialetos, tanto na Inglaterra

quanto no Continente. À Marie são atribuídas três obras, compostas entre 1160 e 1178: *Fables*, uma compilação de fábulas influenciadas pelos escritores clássicos, tem a forma de um *Ysopet*, gênero bastante popular na época. O *Espurgatoire Seint Patrice* é uma tradução direta do latim, do *Tractatus de Purgatório Sancti Patricii*, do monge cirterciense Henrique de Saltrey. E os *Lais*, pequenas narrativas maravilhosas.

Sua obra principal é o conjunto de doze narrativas que retomam as lendas de origem diversa, cujo tema comum é o amor. A própria autora não emprega a palavra *lai* para qualificar seus poemas, mas a tradição crítica tem sido unânime, utilizando este termo genérico. Palavra de origem celta, o irlandês *laid* é um canto, uma composição curta, para ser cantada, ao som da rota, instrumento antigo de corda. Um poema épico como a *chanson de geste* ou a hagiografia, o relato dos santos, tem como preocupação central o heroísmo. O *lai* está centrado na relação de dois amantes, no contexto lendário e miraculoso.

Marie de France escreve suas histórias em *romance*, não mais em latim, inaugurando a ficção medieval. Uma vez que o latim é a linguagem das classes aristocráticas, Marie, ao optar por escrever diferente, na linguagem falada na corte, considera textos folclóricos como assuntos que merecem o mesmo prestígio daqueles textos da Antigüidade. Embora haja muitos fatores populares presentes em sua obra, ela estrutura o texto seguindo um estilo rígido de composição comumente encontrado nos textos de seus contemporâneos. Os *Lais* são uma convergência da cultura canônica, tradicional, cristã e de uma outra mais popular, pagã, céltica. Marie também se torna capaz de revelar a opinião feminina em seus textos, ao adotar pontos de vista que, de outra forma, teriam sido ignorados, não fosse sua habilidade na retórica e também sua posição na sociedade. Os *Lais* direcionam o leitor moderno para compreender os níveis de privilégios na sociedade medieval.

Seus contos são diferentes dos *fabliaux* realistas e cômicos que também aparecem no século XII. Temos o misticismo cristão mesclado ao mundo fantástico dos bretões, povoado pelas aventuras de Tristão e Isolda, pelas reuniões em torno da Távola Redonda, pela busca do Graal, em lugares mágicos, como a floresta de Brocéliande, a ilha de Avalon, o reino de Logres, onde cavaleiros e reis, fadas e gigantes, princesas e damas interagem em aventuras diversas. Enfim, toda uma ideologia de natureza cavaleiresca e cristã coincide com a intensificação do culto a Nossa Senhora e mistura-se, nos *Lais*, ao paganismo céltico das fadas em suas aventuras fantásticas pelas *landes* regionais.

2-Rememorando algumas posturas medievais...

A Idade Média aparece como a matriz de nosso presente. Nessa época, instala-se o cristianismo, elemento fundamental de nossa identidade coletiva, atormentado pela questão do corpo, ao mesmo tempo glorificado, reprimido, exaltado e rechaçado. É na Idade Média que o Estado e a cidade moderna se formam, modelando uma das metáforas mais prolíficas destes tempos. No plano cultural, em fins do século XII, o mundo cristão conhece importantes transformações político-sociais, amplamente documentadas e bastante estudadas pela historiografia. O desenvolvimento urbano e as novas estruturas da cidade são oriundos desta época. Georges Duby apresenta esta época como uma idade dos homens:

Essa Idade Média é resolutamente masculina. Pois todos os relatos que chegam até mim e me informam vêm dos homens, convencidos da superioridade do seu sexo. Só as vozes deles chegam até mim. No entanto, eu os ouço falar antes de tudo de seu desejo e, conseqüentemente, das mulheres. Eles têm medo delas, e, para se tranquilizarem, eles as desprezam. Mas preciso me contentar com esse testemunho, deformado pela paixão, pelos preconceitos, pelas regras do amor cortês. Apresso-me a explorá-lo. Na verdade, eu gostaria de descobrir a parte oculta, a feminina. O que era a mulher nessa época longínqua, eis o que, nesses textos, me esforço por descobrir. (2002: 32)

A linguagem, como veículo de normas teóricas e práticas, é uma prática masculina. Pais, esposos, clérigos, letrados e mestres dirigem o seu discurso para as mulheres, a quem admoestam,

aconselham, ordenam. Desde o século XII até o XV, os textos pedagógicos, com exemplos e regras de conduta feminina, multiplicam-se, dando lugar a um gênero didático, de base eclesiástica, para transmitir uma ideologia masculina sobre a mulher. O corpo feminino passa a ser, nas sociedades patriarcais, e de forma mais contundente, a sede de produção simbólica ao serviço de uma ideologia falocêntrica dominante. Marie de France, então, diferente dos autores das canções de gesta, protagoniza a mulher como mediadora do destino de heróis e heroínas.

O indivíduo pertence, em primeiro lugar, à família, no sentido lato, patriarcal ou tribal. O chefe de família abafa o indivíduo, impondo-lhe propriedade, responsabilidade e ação coletivas. Este peso do grupo familiar é bem conhecido pela classe senhorial com suas realidades, deveres e moral. A linhagem, explicita Le Goff (2006: 38-45), é uma comunidade de sangue, composta de 'parentes' e de 'amigos carnavais', provavelmente, parentes por afinidade, uma base cujos membros estão ligados pela solidariedade manifestada no capo de batalha e no domínio da honra. A linhagem corresponde à construção da família agnática, cujo alicerce e objetivo dependem da conservação de um patrimônio comum. Esta é uma nova forma de organização familiar, baseada na função militar. As relações pessoais, orientadas pela fidelidade da vassalagem, têm tanta importância para o grupo masculino da linhagem, como o seu papel econômico.

As mulheres têm uma função importante nos movimentos heréticos medievais, assinala Roberta Krueger (2000), não somente no catarismo, mas também nos simples movimentos para-heréticos, como o das religiosas dos Países Baixos, as *béguines*, que vivem em conventos sem terem tomado os votos. Na classe superior, as mulheres, embora tendo ocupações mais nobres, nem por isso deixam de desenvolver uma importante atividade econômica e chegam a gozar de um certo prestígio. Nas palavras de Duby, elas são as

... madonas hieráticas que se humanizam; virgens sisudas e virgens loucas que trocam os longos olhares do diálogo entre o mal e a virtude, Evas perturbadas e perturbadoras em que o maniqueísmo medieval parece interrogar-se: «Teria o Céu formado este cúmulo de maravilhas para dele fazer ninho de uma serpente?» E, é claro, as damas inspiradoras e poetisas — heroínas de carne e osso ou de sonho: Aliénor d'Aquitaine, Marie de Champagne, Marie de France, como também Isolda, Guenièvre ou a Princesa longínqua — desempenham na literatura cortês um papel superior: são elas que inventam o amor moderno. (DUBY, 2002:43)

Por volta do final do século XII, o mundo cristão passa por importantes transformações político-sociais, discutidas e analisadas pela historiografia. Com os povos germânicos, origina-se a entrada e o desenvolvimento de novos sistemas jurídicos no território do antigo Império Romano. Proliferam as leis que dizem respeito às mulheres e inicia-se um lento caminho em direção aos modelos unificadores da cristianização. Estudos mais recentes começam a incluir elementos oriundos da cultura popular da época, permitindo uma reflexão maior sobre o imaginário medieval. Os *lais* que compõem a Matéria da Bretanha ainda são uma importante e pouco explorada fonte para esta revisão do imaginário medieval.

Hilário Franco Jr. (2001) ressalta que três fenômenos se mesclam para articular o imaginário oriundo da fusão de elementos pagãos e cristãos. Inicialmente, há uma revalorização de um conjunto de elementos da cultura tradicional, folclórica e popular, como forma de estabelecer a identidade da média e da pequena aristocracia laica diante do clero; são grupos afastados, naquele contexto, com novos interesses políticos e econômicos. A literatura cortesã, uma das expressões dessa reação folclórica, sofre certa cristianização (idealização do amor, dama comparada à Virgem, amor carnal sublimado, etc.); embora se mostre contrária ao processo eclesiástico de sacramentalização do matrimônio, esta arte prefere combater o casamento e erotizar o amor.

Nos mitos e epopéias celtas, o amor-paixão é muito mais que um sentimento. Ele é o próprio destino do homem, do qual ninguém foge. Nesta tradição, o amor está desvinculado da procriação e projeta os amantes, através da paixão, para uma realidade além do humano. Jacques le Goff (2005) ressalta a necessidade de a Igreja vencer esta fascinação erótica que o feminino concretiza nestes rituais celtas, através do culto mariano. O Cristianismo sustenta a idéia de ter sido a primeira religi-

ão a elevar a mulher, com a transformação do casamento em sacramento e a dinamização do culto mariano.

A literatura do maravilhoso, presente na matéria da Bretanha, ao narrar contatos humanos com o mundo sobrenatural, retorna e funde a apocalíptica judaico-cristã aos relatos célticos. O termo *mirabilis* é empregado nesta época de lenta alfabetização, de crença em milagres, entre a cultura erudita e o conhecimento popular. Todo o sistema oficial segrega este maravilhoso, mas a sociedade fascina-se com a memória dos *mirabilia* anteriores. O cristianismo cria pouco no domínio do maravilhoso, nos diz Le Goff:

Procurei, não digo definir - o que seria demasiado ambicioso -, mas delimitar um certo maravilhoso cristão, que é indubitável, mas que não representa no cristianismo algo de essencial e que me dá a impressão de, precisamente, se não ter formado porque havia essa presença e essa pressão de um maravilhoso anterior perante o qual o cristianismo devia pronunciar-se, tomar posição. O sobrenatural, o miraculoso, que são próprios do cristianismo, parecem-me de natureza e função diferentes das do maravilhoso mesmo tendo deixado a sua marca no maravilhoso cristão. Assim, o maravilhoso no cristianismo parece-me essencialmente encerrado nessas heranças - das quais encontramos elementos «maravilhosos» nas crenças, nos textos, na hagiografia. Na literatura, o maravilhoso é praticamente sempre de raízes pré-cristãs. (1994:47)

O maravilhoso sublinha a diferença de outras histórias em relação à História. E a Bíblia, com suas figuras e formas, pode naturalmente cair no domínio do maravilhoso, se o leitor cristão tiver a impressão de uma grande estranheza. A decalagem de culturas pode resultar numa oposição mais próxima, como a que se estabelece entre a cultura oficial e a cultura popular. O maravilhoso é, assim, compreendido por nós como um reflexo da alma popular na consciência cultural. Qualquer que seja o suporte sociológico, esta cultura não oficial, iletrada, deve ser tratada como as outras: ela aparece como estrangeira à cultura de referência, e esta estranheza resulta da herança longínqua ou então, de uma degradação da cultura letrada, quando seu sistema de arquétipos é recusado ou reprimido pela visão oficial. É o que Le Goff (1994) acentua:

O primeiro problema é o das atitudes dos homens da Idade Média em relação às heranças do maravilhoso que receberam. Esta questão é de particular importância. Na herança, um conjunto se impõe; encontramos uma herança, não a criamos. Mas é necessário um esforço para aceitar, modificar ou recusar essa herança - no nível coletivo como no individual. O cristianismo estendeu-se a mundos que lhe legaram culturas diversas, antigas, ricas, e o maravilhoso, mais que outros elementos da cultura e da mentalidade, pertencem precisamente às camadas antigas. (1994:45)

A cultura popular, dominada pelas narrativas célticas importadas através da matéria da Bretanha, difundidas no norte e no sul da França, serão responsáveis, junto à cultura cristã, pela explosão do maravilhoso, com a fusão dos três registros do sobrenatural: o pagão, *mirabilis*, com deuses e deusas, objetos mágicos, buscas e viagens ao Outro Mundo; o cristão, *miraculosus*, com ênfase nos milagres; o satânico, *magicus*, que engloba a magia e sua forma inferiorizada, a bruxaria. A mulher, nestas formas culturais, oscila entre a santa e a diabólica, visão de uma imagética que, infiltrada por séculos de crença, contamina laicos e religiosos. O encontro dessas culturas e o gosto pelo maravilhoso ensejam relatos fabulosos articulados com a presença de novos seres, as fadas.

Termo derivado de *fata*, a fada corresponde à moira grega e às parcas romanas. Estas não possuem conotação erótica, mas a idéia de que são responsáveis pelo destino do homem vai ao encontro de memórias milenares. Com a penetração da narrativa céltica, proliferam histórias com mulheres fantásticas, belíssimas, que se apaixonam pelos mortais e para seduzi-los e dominá-los, utilizam poderes mágicos. Assim as descreve Maria Nazareth Alvim de Barros:

Eram fadas as mulheres sobrenaturais que decidiam o destino dos homens e que transitavam livremente entre os mundos humano e encantado. Neste Outro Mundo, o que prevalecia era o amor, a alegria e o pra-

zer. [...] Eram figuras soberanas, encarnação das deusas, que envolviam os humanos através de seus charmes, seus jogos sensuais, seus filtros mágicos e os raptos que empreendiam para capturar o amado. (2002: 279)

A fada é uma figura mítica nova para a cultura ocidental, canônica, nascida neste momento; no entanto, estamos lidando com mais uma das inúmeras hipóteses da memória ancestral ligada às imagens da Mãe-Terra. A fada dos *lais* lembra uma senhora feudal com sua corte e suas terras, mas, sobretudo, reconstitui miticamente uma ordem matriarcal arcaica, diante do sistema patriarcal expresso nos romances. Marie de France nos leva a um universo poético onde estes elementos maravilhosos se unem, sem discordar do mundo aristocrático, meio natural de seus personagens.

O mundo das fadas está marcado pela igualdade; as hierarquias e as diferenças deixam de ser prioritárias. No momento em que toda a Idade Média é marcadamente masculina, a sociedade matriarcal das fadas não é perigosa, embora em todas as histórias, elas atraíam os homens e os levem para os seus domínios. Um homem vive com uma fada no mundo desta, e por isso a união permanece estéril, ao contrário do conto “melusiano”, no qual a fada vive com seu homem no mundo deste, tendo então muitos filhos. Sendo um mundo não-humano, a terra das fadas oferece a seus convidados a eternidade, suprimindo o tempo terreno, apagando os limites impostos pelo mundo real. Em função disso, a terra das fadas não precisava ter uma fonte da juventude, como ocorria com outros espaços míticos mais presos ao terreno, caso da Cocanha e do império de Preste João. (FRANCO Jr.,1996: 67).

3- Os *lais* de Marie de France: entre os mitos e as utopias medievais

Marie de France utiliza diversos temas na composição de seu *Lais*: a malcasada, a lealdade feudal, a traição, o sobrenatural, os filhos legítimos e ilegítimos, o maravilhoso e as fadas, o decoro público, o segredo e o enigma. A malcasada é encontrada em praticamente todas as histórias, em que as mulheres são vítimas do extremo ciúme e da crueldade mental de maridos mais velhos. Este tema envolve dois fatores: o conhecido triângulo amoroso – a mulher casada, o marido e o amante —, e o envolvimento do narrador que explica a natureza violenta do marido e a diferença de idade do casal. Por isso, a mulher é confinada numa prisão. Logo que ela perde a liberdade, ela se torna a malcasada.

A tensão constante entre o impulso para consolidar a riqueza patrimonial e a tendência para dividir as terras é um dos níveis pelos quais podemos compreender a preocupação de Marie de France com a idéia da totalidade e da dispersão, que em sentido ainda mais literal, diz respeito à questão da herança, à produção de herdeiros. Assim, no conto “Fresne”, o senhor Gurun sem nenhuma motivação para o casamento, é praticamente obrigado, pelos vassalos, a contrair matrimônio; sua corte está preocupada com a linha de sucessão. Em “Eliduc”, o senhor de Exeter busca casar sua única filha, porque está velho e não tem filho homem. Marie apresenta modelos feudais e aristocráticos do casamento laico.

Há ampla evidência destas práticas matrimoniais na hagiografia e no romance do século XII. Os *Lais* de Marie de France propiciam uma pintura desta prática feudal que emerge surpreendentemente semelhante ao discurso dos historiadores. A escolha dos parceiros pode variar de um conto para outro, mas todas as mulheres obedecem às ordens patriarcais. E todo o sofrimento delas é resultante desta escolha forçada. Abre-se então, uma lacuna entre o casamento e o amor, entre a inclinação dos apaixonados e as restrições da comunidade, representada por pais, família, vassalo ou suserano; por isso, os grandes amantes, como Tristão e Isolda, Lancelot e Guinevere, são marginalizados. Marie oferece um painel desta prática matrimonial e suas idéias sobre o amor contrariam as praticadas e aconselhadas por autoridades seculares e eclesiásticas.

Marie de France tem sobre o amor uma concepção fundamentada no consentimento e na lealdade. Esta atitude é mais importante que o casamento e implica as mesmas obrigações, às quais se junta a constância do coração. Os engajamentos da mulher devem acontecer, na narrativa, com grande escrúpulo, nos dizem *Fresne* e *Eliduc*. Os pais devem respeitar a escolha dos filhos que se

amam, ensina o *lai de Chevreffeuil*. A mulher pode aceitar uma nova relação, se ela for infeliz, como em *Guigemar*, *Yonec*, *Laiistic*, mas ela não deve tomar a iniciativa e trair friamente seu senhor, como *Bisclavret*, *Equitan*. Ela não deve encorajar mais de um amante, como *Le Chaitivel*. É mesmo possível que dois amantes sejam felizes durante toda a vida mesmo se um entre eles é casado, como *Milun*, e *Eliduc*, desde que eles não forcem sua felicidade. O amor é visto como um engajamento estático, e não como um processo em evolução.

A subjetividade autoral de Marie de France, assinala Peter Haidu (2006) é mais acessível que a sua identidade. Constrói-se nos textos e por eles; as histórias estão situadas geograficamente na margem colonial anglo-normanda da cultura francesa e, semioticamente, nos limites de uma cultura textual dominada pelo homem. Os marcadores textuais, às margens do prólogo e do epílogo assinalam a localização de Marie nos cruzamentos lingüísticos e geográficos. Marie preocupa-se com as identidades do texto ao transformar a aventura em *lai*, este em poema, bretão ou francês, sempre reafirmando o dever e a necessidade da memória “lembrar as palavras”, lembrar para que não seja esquecido’. A memória compõe a ideologia do texto.

Sua narrativa baseia-se no que ela ouviu e viveu do imaginário celta, com profundas raízes mitológicas, que pouco a pouco se fundem ao cristianismo emergente. Marie mostra-se obcecada com as capacidades performativas da literatura e com a sua própria consciência de sujeito ao interpretar o mundo real, através do imaginário. De acordo com Howard Bloch (2003), Marie desenvolve uma teologia da linguagem nos *Lais*, elaborando uma ética que, dentro do contexto da corte de Henry II, esquematiza e forma valores urbanos e instituições legais do mundo anglo-normando.

“Se o primeiro milênio é marcado pelo esquecimento”, nas palavras de Patrick Geary (1994: 29), “onde não existe uma cultura a se preservar”, o século XII mostra uma tendência oposta. Marie articula as relações com este passado constitutivo para engendrar sua identidade e, com extraordinária liberdade, afirma a sua criatividade moderna, ancorada na memória. Diferenças culturais, temporalidades, contingência constroem uma experiência limítrofe, no momento cultural conflitante marcador daquele momento colonial inglês, como assinala ainda Haidu:

Marie de France resgata e preserva dados da cultura colonizada, ao filtrar outras vozes pela voz do narrador, articulando o caráter distintivo do outro como o seu próprio ‘eu’ narrador. Funde e recia as disjunções pessoais com as do autóctone e por isso, sua subjetividade autoral dinamiza-se como alteridade cultural. Sua escrita injeta uma nova subjetividade, ao mostrar uma realidade oscilante entre o self e o outro ‘como uma contradição constitutiva e híbrida dos primórdios coloniais para negociar as diferenças’ (2006: 199)

Cada narrativa tem um título, prática desconhecida na época medieval. Dos doze *lais*, nove são nomeados a partir de seu personagem principal, como *Guigemar*, *Equitan*, *Fresne*, *Lanval*, *Yonec*, *Milun*, *Eliduc*. Alguns são apresentados com o título em inglês e em linguagem céltica. Título, época e verossimilhança são dados que ela se sente no dever de fornecer, a fim de garantir a veracidade ficcional de suas histórias. Em seis dos *lais*, Marie esclarece que a ação se passa com bretões; isto quer dizer que, geograficamente, eles se situam na Grã-Bretanha, na Irlanda e na Armórica (Bretanha francesa). Em *Fresne* e *Chevreffeuil*, a ação decorre na Normandia, Saint-Malo e Nantes, numa região vizinha.

Os heróis são sempre vassalos de algum rei que precisa defender seu reino, fato que os honra pela coragem e bravura; todos têm um compromisso social. Seguem sendo, com suas características morais próprias de uma classe social, os representantes da cultura oficial, entre os mitos e as utopias. Roland, Yvain, Erec, Tristão e Lancelot são alguns dos heróis conhecidos dos romances de cavalaria que, antes de qualquer envolvimento amoroso, velam pelo bem estar comunitário. Os protagonistas masculinos nos *Lais* de Marie de France são heróis meramente passivos, sem batalhas a combater.

Para bem interpretar os mitos e as utopias, ou o maravilhoso de uma literatura como a da Idade Média, devemos nos interrogar, como o faz Krueger (2000), sobre a estratificação das culturas, a aculturação que faz a história dos costumes, da mentalidade e da espiritualidade como processo de evolução, sempre contínuo, progressivo e em equilíbrio instável. O fato da cultura latina e

clerical encontrar-se substituída por uma cultura profana de língua vernacular é o aspecto mais claro e mais fundamental destes argumentos. A cristianização das fontes não-cristãs tem um objetivo claro: controlar o imaginário com um fim didático. Estamos diante de textos oriundos de uma rede complexa da memória coletiva. Por trás do sistema de gêneros literários, o maravilhoso revela uma outra organização do imaginário e a significação destes temas e destas imagens que vêm assombrar a literatura deve ser procurada no subconsciente, à margem das sociedades.

4- O *lai de Bisclavret* — o conto do lobisomem

“O *lai de Bisclavret*”, composto por Marie de France por volta de 1170, é o primeiro texto da literatura cortês centrado no tema do lobisomem. A autora anuncia que vai narrar o “*Lai do Bisclavret*”, e na seqüência da introdução, apresenta as origens do termo bretão – *bisclavret*, como o normando *garou*, lobisomem. Marie salienta, de forma bem resumida que (Jadis le poeit yhum oïr), antigamente se ouvia contar e (sovent suleit avenir), sucedia com freqüência que muitos homens se tornavam lobisomens e permaneciam nas florestas. O lobisomem é uma besta selvagem (Garulf, ceo est beste seluage); enraivecido, ele devora homens e faz todo o mal possível habitando e percorrendo as florestas profundas. Marie deixa o assunto neste momento, pois quer contar a história do “*Bisclavret*”.

A história do lobisomem tem conotações míticas. Historiadores gregos e latinos aludem ao ‘furor heroicus’, estado de furor atribuído aos participantes das confrarias masculinas indo-européias. Estamos diante de ritos de iniciação, através dos quais o jovem se integra à confraria masculina. O elo deste estado de furor com a ferocidade animal integra o modelo cultural, como podemos rever nos mitos germanos e escandinavos, em que os guerreiros de Odin vão para a batalha sem cotas de malha, enraivecidos como cães ou lobos, mordendo seus escudos, fortes como ursos ou touros (HARF-LANCNER, 1985: 208-226).

Nos mitos celtas, a noção de guerreiros tomados por um furor incontável não é estranha. Cuchulain, o guerreiro celta imbatível, era possuído pela *riasthartae*, um furor bélico manifestado em seu primeiro combate, fazendo com que o herói fosse considerado perigoso para os seus. Após contorcer-se, cada um dos fios de cabelo do herói parece lançar uma fagulha inflamada. Um de seus olhos se fecha e se torna mais estreito que o buraco de uma agulha, enquanto o outro se torna maior que uma taça de hidromel. (MARKALE, 1985) Estas deformidades de Cuchulain assinalam características que o afastam da condição humana.

Nos escritos gregos, a fúria guerreira também é representada com características que a situam na esfera do não-humano, da alteridade em relação ao padrão grego civilizado. Para descrever o furor bélico, as imagens apresentam Gorgó, a monstruosa medusa. A alteridade desta criatura “refere-se àquilo que arranca o homem de sua existência ordinária e de si mesmo”. (VERNANT, 1988:29). Na *Ilíada*, Gorgó figura na égide de Atena, deusa guerreira, e no escudo de Agamenon. Quando Heitor gira seus cavalos, trazendo a morte para todos os lados, o texto afirma que ‘seus olhos têm o olhar da Górgona’. As imagens relacionadas à fúria e ao terror no campo de batalha são mostradas através da face monstruosa de Gorgó e dos gritos e ruídos que ela emite.

O *lais do Bisclavret* acontece na Bretanha. Um barão é conhecido por suas virtudes. Belo e bom cavaleiro (Beals chevaliers e bons esteit), de conduta irrepreensível, é apreciado por seu suserano e querido por todos os seus vizinhos. Sua esposa é nobre e bela e, o texto precisa, eles se amam (il amot li e ele lui). Entretanto, um fato aborrece a dama. Três dias por semana, seu marido desaparece e ninguém sabe de seu paradeiro. Certa feita, ao retornar, ela lhe pergunta, ciumenta, depois de se certificar que isto não o irritaria, para onde ele vai os três dias da semana em que desaparece, pois ela suspeita de que ele tenha outra mulher (mun esciënt que vus amez). O marido, por sua vez, desculpa-se e diz que, se falar sobre o assunto, irá perder seu amor e talvez a própria vida. (Masls m’ em vendra, se jol vus di / Kar de m’ amur vus partirai / E mês meismes em perdrai.) 2 (p.118). A dama, considerando o assunto sério demais, continua o interrogatório e tanto o adula que um dia ele revela o segredo: ele se transforma em lobisomem (jeo devienç bisclavret) e escondido no mais denso da floresta, aí vive de presas e rapinas (s’i vif de preie e de ravine).

Mas a dama ainda não está satisfeita; quer sabe detalhes precisos sobre a condição lupina. E pergunta se, na forma de lobo, ele está vestido ou nu. Esta questão breve e simples revela, por parte

do personagem feminino, o conhecimento das lendas e histórias sobre esta temática. Esta mulher que se dirige ao marido como amante, (beals, dulz amis), está em seus braços quando, ardilosa e sedutora, conduz o esposo à revelação, através de um discurso adocicado, relembra o paralelo bíblico sobre as esposas importunas de Sansão (Juizes, 14-16).

Estas perguntas constituem a primeira traição feita a ele. Inicialmente, o barão se recusa a dizer, pois se perder suas vestimentas, será lobisomem todos os seus dias (bisclavret serei a tus jurs) até que elas sejam recuperadas (de si qu il me fussent rendu). O relato total deslança a segunda traição. A dama sempre assegura ao marido que ela o ama mais que tudo na terra e que ele não tem porque duvidar dela. Se ele mantiver o silêncio é prova de que ele não a ama. Com isso, ela extrai a informação crítica – o local onde ele deixa as roupas. Ele deixa seus trajes sob uma pedra oca, debaixo de uma moita, no caminho da velha capela. A dama, agora, tem o poder sobre ele, com os dados necessários para selar seu destino.

Depois deste relato, a dama, amedrontada e espantada, só consegue pensar num modo de se separar do esposo, pois ela não quer mais dormir a seu lado (ne voilet mës lez lui gisir). Finalmente, ela pede o auxílio de um cavaleiro da região que a amava, mas a quem ela nunca confiara seu amor, e lhe diz estar pronta a aceitar sua oferta. Depois dos juramentos de amor, conta a este cavaleiro toda a história e o envia para buscar as roupas do marido lobo.

A insistência em perguntar, em saber tudo, sem atender aos múltiplos e explícitos avisos do marido, forma um enigma que terá conseqüências sobre o contrato de casamento. Um detalhe importante, revelado pela leitura desta cena de interrogatório, é que o marido não representa nenhuma ameaça à esposa enquanto está na forma de lobo. Dicionários sugerem que *prei* e *ravine* não se referem a carne humana; a primeira palavra, neste contexto, significa os animais caçados na época medieval ou mantidos no estoque para a alimentação do castelo. E *ravine* significa simplesmente animais roubados ou deixados na floresta. Isto quer dizer que o personagem não é antropófago e não representa perigo para esposa. Além disso, o barão anuncia que a criatura não chega a sair das profundezas da floresta.

Vemos que o marido apresenta, desde o início um comportamento honesto. A esposa, pelo questionamento, apenas desenvolve sombriamente suas qualidades apresentadas no início do lai. Além de trair o marido. A mulher desaparece do texto por quase cem linhas. No resto da história, Marie não lhe dá mais a palavra, de forma direta. E mais ainda, progressivamente degrada o poder e o status até então mantido por esta dama – de dona do discurso, durante a cena do interrogatório, ela retorna ao texto, no encontro com o rei, com uma falsa história. Logo depois, é uma pessoa torturada e finalmente a criminoso banida. Segundo a historiografia, este desfiguramento é a forma tradicional de punir criminosos por traição ou adultério. A orquestração feita por Marie da seqüência do ataque e de suas conseqüências é cruel e dominante. Todos se voltam contra a mulher ferida e ela perde a oportunidade de responder voluntariamente. A revelação do segredo no texto é retratada como um ato de traição e deslealdade da dama, semelhante à quebra da fé do vassalo para com seu senhor. O código do contrato feudo-vassálico, consolidado à época de Marie de France, mantém que o vassalo não pode revelar o ‘segredo’ de seu senhor, isto é, qualquer fato que arrisque os bens ou a vida do suserano.

Sem poder encontrar suas roupas, o Bisclavret passa a viver como lobo. A mulher casa-se com o cavaleiro que a ajudou a se livrar do marido, dado como desaparecido. Assim, passa-se um ano. Pouco tempo depois, o rei resolve caçar na floresta onde vive o Bisclavret. Os cães de caça real encontram o lobisomem e o perseguem. Tendo avistado o rei, a criatura segura o estribo do cavalo, beija a perna e os pés do rei, como se estivesse implorando por sua graça. Surpreendido, ele chama os companheiros para ver aquela maravilha. Percebendo que o lobisomem tinha a inteligência de um homem (ele a sens d’ume), o rei lhe concede a proteção e retorna ao castelo, acompanhado pelo animal. O relato segue deslocando o plano inicial da narrativa. A ferocidade irracional do lobisomem, atestada na introdução do *lai*, é substituída pela inteligência do animal. O lobisomem, retratado como um ser dotado de razão, tem o seu comportamento padronizado pelos rituais vassálicos medievais. Todos amam o animal, por seu ar leal e boa aparência, o equivalente ao belo e bom cavaleiro de conduta irrepreensível. Quando o rei se desloca, Bisclavret sempre o acompanha, imagem que evoca o serviço de escolta prestada pelo vassalo.

Certo dia, ao reunir todos os barões de sua corte, o rei prepara uma grande festa. O cavaleiro que desposa a mulher do Bisclavret comparece à reunião. Tão logo o vê, o lobisomem salta sobre ele, sendo impedido de um maior ataque pelo rei. Duas vezes mais a criatura tenta um novo ataque. Surpreendidos, todos passam a especular sobre o comportamento tão diferente de um ser até então dócil, pondo-se a dizer que aquele cavaleiro deve ter feito algum mal ao lobisomem. Pouco tempo depois, o rei decide caçar na mesma floresta onde encontrou o animal. A mulher do Bisclavret, ricamente adornada, vai visitar o rei. Assim que a criatura a viu, ninguém pôde segura-la. Tomado pela fúria, ele se precipita sobre ela e lhe arranca o nariz. Toda a corte avança para agredi-lo, mas um cavaleiro mais experiente pede que o rei o escute em seus comentários. Ele diz que aquele animal jamais tocou em ninguém todo o tempo que esteve na corte, devendo haver alguma razão para ele querer mal a essa dama e a seu esposo. O rei deve submeter a dama a um interrogatório para que ela confesse o motivo de tanta fúria. E acrescenta: Temos visto muitas maravilhas que sucedem na Bretanha (*Meinte merveille avum veüe / ki em Bretaigne est avenue*). (260)

O rei segue o conselho do cavaleiro e submete a dama à interrogação e tortura, mantendo o esposo prisioneiro. Ela narra tudo a respeito de seu antigo marido, persuadida de que o animal que a atacara é ele e manda trazer a roupa furtada; entrega a Bisclavret, que somente a veste quando está sozinho, nos aposentos do rei. Ao retornar para este lugar, seguido de mais dois barões, encontram Bisclavret em sua forma humana, dormindo no leito do rei. Este abraça efusivamente o cavaleiro, lhe restitui as terras, dando-lhe outras. Quanto à mulher, ela é banida do reino junto ao cavaleiro. Ela tem muitos filhos, e todas as mulheres de sua linhagem nascem sem nariz. Assim se encerra o *Lai de Bisclavret*, mostrando a integração total do barão aos padrões da sociedade cortesã. Marie de France nada comenta sobre os três dias de transformação, fato que passa a ser desconsiderado no momento da reinserção do barão aos quadros da sociedade. A ausência de nariz nos descendentes do sexo feminino é uma forma de estigmatizar as mulheres, inclinadas à perfídia e a deslealdade. Ao final, a punição recebida é exemplar, quando pensamos a forma como a sociedade medieval vê a desfiguração do corpo. O feio está associado à sujidade, às doenças. Portanto, um rosto, a parte mais em evidência do corpo, quando desfigurado é um sinal de impureza. E determinava efeitos marginalizantes. Sobre os seres de aparência desfigurava paira uma forte condenação moral pela sua associação com o mal. (LE GOFF, 2006, pp. 176-184)

5- Comentários finais

Se a fronteira entre as culturas se encobre rapidamente quando exploramos o maravilhoso medieval envolto em domínios antigos, Marie de France percebe isso mais claramente no fim do século XII. Ela mesma nos diz ter renunciado a traduzir o latim em *romaunz* alguma *boné estoire* dos antigos, e ter preferido por rima e recontar os contos chamados *lais* pelos bretões. Os manuscritos refletem intenções literárias diversas, traduzidas por um tratamento variado de elementos maravilhosos. Mas é, sobretudo em relação à religião cristã que a matéria feérica se revela carregada de um sentido de resistência irredutível ao sistema das unidades narrativas tradicionais e canônicas. O conto de fadas, subjacente ao conto maravilhoso, releva aquilo que poderia ser chamado de paganismo feminino, cujas práticas reais, confundidas com a superstição ingênua das boas mulheres, serão toleradas por muito tempo. Logo o culto da Virgem encontra as armas teológicas para levar para o caminho correto os desvios da crença feminina. A literatura deverá encontrar outras formas para exprimir o poder feminino, reprimido em histórias do folclore e da tradição sempre em busca de sua utopia.

O universo mítico e utópico apresentando nos *lais* de Marie de France é uma compensação ao imaginário medieval, como uma revanche contra a situação entre homens e mulheres que vivem uma realidade endurecida. Homens e mulheres transitam no maravilhoso, vivendo a igualdade entre os sexos, contrariando e desafiando o preceito da dominação e da submissão da mulher. Seu principal mérito é dar à memória, à tradição, um sentido novo, abolindo barreiras entre o mundo pagão e o mundo europeu cristão, entre o mundo de sonho e o da realidade.

Maria explora o *topos* do lobisomem como um catalisador para instruir os leitores sobre a tolerância e a obediência no casamento. Podemos nos perguntar como os homens e as mulheres se comportam, quando apaixonadas. O barão, neste conto, não considera o perigo, responde todas as

questões apresentadas pela mulher; escolhe o amor ao invés da própria segurança, e o admiramos por isso. A esposa considera sua condição licantrópica repulsiva e assim designa e executa o que é, na realidade, um homicídio, já que ela retira a forma humana do marido. Seu amor é duvidoso desde o início, e sua aparência bela é mera fachada.

Este é um conto surpreendentemente masculino; cada personagem do texto, excluindo o marido em sua forma lupina e a esposa, é homem. Em nenhum outro lai existe um aglomerado de personagens tão pesadamente ligados ao homem medieval. A incorporação do lobisomem na casa real masculina reforça o processo de elos feudais e fraternos. Três homens com identidades específicas – o barão, o rei, e o homem sábio — operam com sabedoria, precaução e discernimento. O quarto homem nomeado, o cavaleiro do campo, é parte do plano maligno da esposa. Mas este pode ser considerado um personagem inocente, enredado pela traidora. Seguindo a lógica de Marie de France, vemos que ela merece seu destino, punida social e juridicamente. Uma inteira comunidade masculina vinga a traição com um exercício de misoginia.

A dama neste conto não é malcasada, por isso, a ligação adúltera é pura perfídia. Ela, ao se livrar do marido, pratica uma atitude inadmissível para as mulheres, pela ideologia aristocrática. O direito ao repúdio era concedido aos homens. Ao mesmo tempo, ela contraria a indissolubilidade do matrimônio, máxima defendida pela Igreja na época. A sociedade medieval se fundamenta no casal. Se a mulher agir mal, enquanto esposa, fica alterada a ordem social, pois seu comportamento faltoso atinge diretamente os homens. Neste lai, a mulher traidora infringe a hierarquia do casal, invertendo a relação de poder. Para a mentalidade medieval, o homem traído é o senhor incapaz de dominar e controlar sua esposa. Por um determinado tempo, a mulher domina seu homem, com seus instrumentos femininos – a beleza, o discurso ardiloso, a capacidade de mentir, e de engendrar. É o que acontece quando a dama manipula o marido, extraíndo-lhe seu segredo.

Referências bibliográficas

- BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As Deusas, as Bruxas e a igreja – séculos de perseguição*. Rio de Janeiro: Record / Rosa dos Tempos, 2001.
- BIBLIA SAGRADA
- BLOCH, Howard. *The anonymous Marie de France*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.,
- DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ___ & PERROT, Michelle. *História das Mulheres. A idade Média*. Porto: Afrontamento, 1993.
- FRANCO Jr., Hilário. *O nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- ___, A *Eva Barbada. Ensaio de Mitologia medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- GEARY, Patrick. *Phantoms of Remembrance: Memory and Oblivion at the end of the First Millennium*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- HARF-LANCNER, L. 'La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou'. *Annales ESC*, n.1, jan-fevr. 1985, pp 208-226.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente Medieval*. São Paulo, Bauru: EDUSC, 2005.
- ___, *Os Intelectuais na Idade Média*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- ___ & TRUONG, Nicholas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- ___, *O Imaginário medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994
- HAIDU, Peter. *Sujeito medieval / moderno. Texto e governo na Idade Média*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 2006.
- KRUEGER, ROBERTA (ed). *Medieval Romance*. Cambridge University Press, 2000.
- MARIE DE FRANCE. *Lais de Marie de France*. Tradução e introdução de Antonio L. Furtado. Petrópolis, Vozes, 2001.
- ___, *Lais de Marie de France*. Traduits par Alexandre Micha. Paris: Flammarion: 1994.
- MARKALE, Jean. *L'Epopée Celtique en Bretanghe*. Paris : Payot, 1985
- MENARD, Philippe. *Le lais de Marie de France*. Paris: PUF, 1989.
- ZINK, Michel. *Litterature Française du Moyen Âge*. Paris : PUF, 2001.

¹- Universidade Severino Sombra – Vassouras- Rio de Janeiro
cristina.martinho@uss.br