

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Bianca Costi Farias

O encanto do príncipe fada:

entrelaçamentos na construção da figura do príncipe dos contos de fadas, do imaginário medieval e celta aos irmãos Grimm

Florianópolis

2021

Bianca Costi Farias

O encanto do príncipe fada:

entrelaçamentos na construção da figura do príncipe dos contos de fadas, do imaginário medieval e celta aos irmãos Grimm

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação apresentado ao curso de História da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção dos títulos de bacharel e licenciado em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Aline Dias da Silveira

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Farias, Bianca Costi

O encanto do príncipe fada : entrelaçamentos na construção da figura do príncipe dos contos de fadas, do imaginário medieval e celta aos irmãos Grimm / Bianca Costi Farias ; orientadora, Aline Dias da Silveira, 2021.

72 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. História. 2. literatura medieval. 3. literatura
céltica. 4. imaginário. 5. contos de fadas. I. Silveira,
Aline Dias da. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Graduação em História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos 5 dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e um, às 10 horas, na sala por meio do ambiente virtual conferenciaweb.rnp.br, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof^ª. **Aline Dias da Silveira** (Orientadora e Presidente); Prof. **Alex Degan** (Titular); Prof^ª. **Janaina de Fátima Zdebskyi** (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 04/HST/CFH/2021, a fim de arguirem o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Bianca Costi Farias**, intitulado: "O encanto do príncipe fada: entrelaçamentos na construção da figura do príncipe dos contos de fadas, do imaginário medieval e celta aos irmãos Grimm". Aberta a Sessão pela Senhora Presidenta, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, ela prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas: Prof^ª. **Aline Dias da Silveira**, nota 10, Prof. **Alex Degan**, nota 10, Prof^ª. **Janaina de Fátima Zdebskyi**, nota 10, sendo a acadêmica aprovada com a nota final 10. A acadêmica deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 12 de abril de 2021. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo(a) candidato(a).

Florianópolis, 5 de abril de 2021.

Prof^ª. **Aline Dias da Silveira**:



Documento assinado digitalmente

Aline Dias da Silveira
Data: 05/04/2021 12:03:20-0300
CPF: 899.016.810-49

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. **Alex Degan**:



Documento assinado digitalmente

Alex Degan
Data: 06/04/2021 09:43:35-0300
CPF: 269.404.488-37

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof^ª. **Janaina de Fátima Zdebskyi**:



Documento assinado digitalmente

Janaina de Fatima Zdebskyi
Data: 05/04/2021 23:33:09-0300
CPF: 068.103.249-92

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Bianca Costi Farias:



Documento assinado digitalmente

Bianca Costi Farias
Data: 05/04/2021 13:27:01-0300
CPF: 082.134.839-60

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Bianca Costi Farias, matrícula n.º16101509, entregou a versão final de seu TCC cujo título é **O encanto do príncipe fada: entrelaçamentos na construção da figura do príncipe dos contos de fadas, do imaginário medieval e celta aos irmãos Grimm, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.**

Florianópolis, 08 de abril de 2021.



Documento assinado digitalmente
Aline Dias da Silveira
Data: 08/04/2021 14:46:06-0300
CPF: 059.016.833-40
Verifique as assinaturas em <https://v.a1c.br>

Orientador(a)

Dedicado a todas aquelas que se perderam seguindo os rastros do príncipe-fada, mas hoje entendem que o conto era sobre a princesa.

AGRADECIMENTOS

Não é exagero dizer que esse trabalho dependeu de muitas outras pessoas além de mim para poder ser realizado com tanta dedicação e, principalmente, com tanto carinho. Primeiramente, a ideia e a problemática dessa pesquisa não se originaram em mim, mas sim na minha querida orientadora, a professora Aline, por quem tenho muito respeito e admiração. Nunca vou me esquecer que te procurei tendo apenas algumas breves ideias sobre o que eu gostaria de pesquisar em meu Trabalho de Conclusão de Curso, e você juntou todas essas ideias confusas na pesquisa que estou prestes a apresentar. Nunca pensei que poderia unir em um único trabalho tantas coisas que gosto tanto - estudo dos imaginários, literatura, contos de fadas, príncipes, princesas, celtas, mitologia... - mas graças aos *insights* que tivemos juntas, isso se mostrou possível. Sou imensamente grata por todos apontamentos e sugestões que enriqueceram demais a pesquisa.

Agradeço aos queridos pesquisadores que aceitaram fazer parte da minha banca examinadora, Janaina e professor Alex. Admiro muito vocês dois como profissionais e como pessoas, e contar com as considerações de vocês em meu trabalho será muito enriquecedor! Espero que vocês sintam tanto prazer em ler e avaliar meu trabalho quanto eu senti em escrevê-lo. Aproveito também para agradecer à UFSC por tantos anos de aprendizado científico, profissional e, especialmente, humano.

Sou também muito grata à minha mãe, Jéssica, que sempre estimulou minha imaginação e amor pela literatura. Uma vez, você me explicou o significado do uso do termo *charming* em *prince charming* - “príncipe encantado”, em inglês - e isso deve ter se enraizado tanto na minha cabeça que acabou inspirando e se fazendo presente nessa pesquisa. É claro que mãe só tem uma, mas mães que conversam sobre *Brumas de Avalon* e sobre fatos longuíssimos de história durante os almoços de domingo devem ser mais raras ainda. E agradeço ao meu pai, Levi, que nunca me permitiu esquecer que sou uma princesa - e mereço ser tratada como uma. Obrigada por não ser um pai tradicional, e por sempre me estimular a sonhar acordada.

Agradeço ao meu querido companheiro e amigo, Augusto, que tornou possível eu escrever esse trabalho sem... bom, sem explodir. Tiveram momentos difíceis, e não foram

poucas às vezes que duvidei do meu potencial como pesquisadora e achei que não seria capaz. Sem a sua presença tranquila e centrada - e, às vezes, tão oposta e complementar à minha que forma um contraste engraçado - essa pesquisa ainda teria sido possível, mas tudo teria sido milhões de vezes mais difícil e solitário. Obrigada pelo apoio de sempre, e por nunca deixar de acreditar em mim.

Agradeço às minhas queridas amigas da graduação, Bianca e Nicole, com quem compartilhei inseguranças e pedi conselhos. Fico feliz de chegar ao final dessa jornada com vocês duas, e me orgulho de ver os caminhos brilhantes que vocês têm construído!

Às minhas queridas colegas e amigas da co-organização do GEFEM, Cauana, Amanda e Júlia, gostaria de dizer que vocês foram um apoio e uma base muito importante durante toda essa trajetória. Em meio às nossas conversas e desabafos, encontrei uma rede de apoio muito sólida, e fico feliz que pudemos compartilhar nossos medos e nos inspirarmos nas pesquisas umas das outras. Desejo sucesso e alegrias nas jornadas de todas!

Sou grata a todos meus demais amigos e familiares que se fizeram presentes e foram importantes para mim, Cruz, Bela, Isis, Amanda, Marcelo, Pedro e Manu, e meus irmãos Caio e Cissi. Não sou quem sou se não fosse por vocês.

E agradeço à chama interior que ainda não aprendi a dar nome. Obrigada por me guiar na minha própria jornada da heroína, de menina à Deusa.

RESUMO

Este trabalho possui como objetivo entender, por meio das relações entre imaginário, oralidade e literatura, a possível transformação da figura masculina feérica, presente na literatura de origem céltica e medieval, no personagem do príncipe dos contos de fadas. Para isso, escolheu-se trabalhar com três fontes literárias: o *lai* medieval *Yonec*, de autoria de Marie de France e datado do século XII, a narrativa céltica *Togail Bruidne Da Derga*, proveniente de uma tradição que remonta ao século IX, e o conto *Rapunzel*, redigido pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm no século XIX. Deste modo, a pesquisa se encaixa dentro da História dos Imaginários, e se propõe a entender de que modo as fontes literárias permitem analisar algumas permanências de elementos pré-cristãos no imaginário ao longo dos séculos. Utiliza-se como suporte teórico principalmente os trabalhos de Jacques Le Goff, no estudo do imaginário medieval, e Vladimir Propp, que propõe uma profunda análise dos contos maravilhosos e entende sua relação com a religiosidade e os mitos. Foi possível perceber, assim, que os personagens masculinos das fontes analisadas possuem diversas semelhanças, e por meio da propagação destas narrativas pela oralidade, pode-se construir uma ponte que os relaciona. Ainda, percebe-se que as narrativas analisadas parecem indicar um papel auxiliar destes personagens na jornada das damas que as protagonizam, indicando uma estrutura mítica de amadurecimento e desenvolvimento destas jovens a partir de uma união hierogâmica com estes entes sobrenaturais, e que pode estar relacionada à estrutura da jornada da heroína.

Palavras-chave: Contos de Fadas. Literatura Medieval. Literatura Céltica. Imaginário.

ABSTRACT

This work aims to understand, through the relations between imaginary, orality and literature, the possible transformation of the male fairy figure, present in literature of celtic and medieval origin, in the character of the fairy tale prince. For this, it was chosen to work with three literary sources: the medieval *lay Yonec*, written by Marie de France and dating from the 12th century, the celtic narrative *Togail Bruidne Da Derga*, from a tradition dating back to the 9th century, and the tale *Rapunzel*, written by the brothers Jacob and Wilhelm Grimm in the 19th century. Because of that, the research fits within the History of Imaginaries, and aims to understand how literary sources allow to analyze some permanences of pre-Christian elements in the imaginary over the centuries. The works of Jacques Le Goff, with the study of medieval imagery, and Vladimir Propp, who proposes a deep analysis of wonderful tales and understand their relationship with religiosity and myths, are used as theoretical support. It was possible to perceive, thus, that the male characters from the analyzed sources have several similarities, and through the propagation of these narratives through orality, a bridge can be built that relates them. Still, it is clear that the narratives analyzed seem to indicate an auxiliary role for these characters in the journey of the ladies who lead them, indicating a mythical structure of maturation and development of these young women through a hierogamic union with these supernatural beings, which may be related to the structure of the heroine's journey.

Keywords: Fairy Tales. Medieval Literature. Celtic Literature. Imaginary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. CAPÍTULO 1: MULDUMAREC E A DAMA APRISIONADA: OS ENCONTROS ENTRE O MUNDO CELTA E CRISTÃO NO IMAGINÁRIO MEDIEVAL DE MARIE DE FRANCE.....	19
2.1. Uma dama que escreve: Marie de France, imaginário medieval e o contexto histórico dos <i>lais</i>	
2.2. Tradição oral, imaginário e contos maravilhosos	
2. CAPÍTULO 2: O HOMEM DO <i>SÍDCHURE</i>: AS RELAÇÕES ENTRE MULDUMAREC E OS SERES MASCULINOS DO OUTRO MUNDO DE NARRATIVAS CÉLTICAS.....	34
3.1. Os celtas, o <i>sídochure</i> e a literatura céltica	
3.2. Entrelaçamentos entre <i>Yonec</i> e a cultura celta pré-cristã	
3. CAPÍTULO 3: O FILHO DO REI E A DAMA NA TORRE: DAS NARRATIVAS MEDIEVAIS AO CONTO DE FADAS.....	50
4.1. Adentrando a Floresta Negra: tradição oral e perpetuação dos contos, do imaginário medieval à modernidade	
4.2. Entre o conto e o mito: sobre quem as narrativas falam?	
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
5. REFERÊNCIAS.....	69

INTRODUÇÃO

Existem personagens que não parecem terminar em si mesmos. É possível encontrar ecos de suas características em diversas histórias, às vezes distanciadas tanto espacial quanto temporalmente. Essas semelhanças dificilmente poderiam ser caracterizadas como meras coincidências, já que se sabe o poder que o imaginário possui em perpetuar, na longa duração, elementos de passados recuados. Mesmo com eventuais e inevitáveis transformações, aspectos e elementos de alguns personagens e narrativas se mantêm, sendo adaptados aos seus novos contextos e tempos.

E do mesmo modo como não terminam em si mesmos, não é em si que são encontradas suas origens. Na outra extremidade de suas temporalidades, é possível enxergar outros pontos em comum que levam a questionar sobre as sociedades, culturas e imaginários dos quais essas semelhanças parecem se originar. E percebe-se, portanto, que algumas figuras do imaginário podem estar mais alongadas temporalmente do que se pensava, fincando suas raízes em momentos históricos mais recuados e prolongando-se por séculos à frente.

É claro que esses personagens são fruto do tempo, espaço e cultura em que são encontrados, mas de onde esses três elementos - temporalidade, espacialidade, cultura - se originam? Talvez, ao se estudar essas figuras, possa-se perceber em seus entrelaçamentos transculturais e transtemporais um reflexo da complexidade cultural própria da época em que são produzidos e reproduzidos. E tudo isso ajudaria a perceber, portanto, a permanência de alguns elementos de imaginários¹ passados na longa duração. De acordo com Braudel, é nesta longa duração que podem ser percebidos “movimentos muito profundos” e “extensivos ao infinito”, ligando-se “livremente ou não, a toda uma cadeia de acontecimentos, de realidades subjacentes, e impossíveis” (BRAUDEL, 1965, p. 264)

A figura do príncipe dos contos de fadas - por vezes chamado de “príncipe encantado”, - consagrada nos contos dos Irmãos Grimm, chega até os dias atuais e influencia a cultura contemporânea de diversas formas: por meio de filmes de animação, livros ou

¹ O conceito de imaginário utilizado neste trabalho parte dos estudos de Jacques Le Goff, na obra *O Imaginário Medieval* (1994), e Sandra Pesavento, no artigo de 1995 intitulado *Em busca de uma outra história : imaginando o imaginário*. Para Le Goff, o imaginário é um elemento que se faz presente em todas as relações sociais, influenciando a cultura, a produção literária e artística e os modos de enxergar o mundo (1994, p. 15-16). De um modo semelhante, Sandra Pesavento entende o conceito de imaginário como uma visão de mundo encoberto nas motivações sociais e no inconsciente (1995, p. 13). A reflexão em torno deste conceito e sua aplicação nesta pesquisa será aprofundada mais à frente.

contos de fadas voltados ao público infantil, entre outros. Ele é caracterizado pelo seu papel de consorte da dama em narrativas centradas nelas - as princesas, como costuma-se referir às heroínas dos contos de fadas hoje, - e por vezes é quem a auxilia a se libertar de uma situação opressora. Pode-se dizer que, hoje, essas figuras fazem parte do cotidiano, já que a presença dos contos de fadas e seus elementos é um aspecto forte e importante para muitas infâncias. Clarissa Pinkola Estés coloca que:

Ter durante a infância uma vida familiar de contos e transmissão oral, como histórias, canções e poemas, permite à pessoa ver, sentir e incorporar as muitas nuances com que se depara em um único conto de fadas, durante um período longo de tempo. À medida que a pessoa cresce e amadurece e continuamente descobre novas camadas de significação nos contos, ela começa realmente a dominar a arte (ESTÉS, 1999, p. 17).

Essas “camadas de significação” presentes nos contos, apontadas por Estés, demonstram como eles podem ser vistos como uma grande colcha de retalhos, na qual entrelaçam-se histórias, figuras e elementos de culturas passadas que, transmitidas em narrativas orais, são coletadas e transcritas por pesquisadores como os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm. Apesar destas narrativas estarem localizadas no século XIX, depara-se aqui com séculos de histórias, e com um acúmulo de elementos de diversos imaginários que permanecem presentes. E, se isso é verdade, pode-se também compreender os personagens que constituem tais histórias como parte desses entrelaçamentos transculturais, carregando características e elementos de outras figuras, outros imaginários.

Nesta perspectiva, este trabalho terá como fim analisar a construção da figura dos príncipes que aparecem nos contos dos Irmãos Grimm, especificamente no conto *Rapunzel*. Para isso, busca-se compreender que outras figuras, de outras histórias e temporalidades, possuem elementos semelhantes - e um possível papel na construção destes personagens.

É com Marie de France, no século XII, que começará a investigação dessas possíveis raízes. O *lai Yonec*², de sua autoria, apresenta um curioso personagem, cujo papel na narrativa e o relacionamento com a dama remete ao príncipe que aparece nos contos de Grimm. Este personagem, chamado Muldumarec, não é do mesmo mundo que a sua amada: ele pertence ao Outro Mundo, o mundo dos seres feéricos. Vem de lá a partir das orações e pedidos da dama, que já ouvira falar de cavaleiros como ele. Seus encontros amorosos são, eventualmente, descobertos pelo invejoso marido da dama, que fere Muldumarec

² A versão do *lai* utilizada nesta pesquisa é a tradução para o português feita por Antonio L. Furtado, e publicada em 2001 pela Editora Vozes.

mortalmente e o envia de volta para o Outro Mundo. Seguindo seu amante até lá, a jovem o encontra em seu leito de morte, e ele a presenteia com um anel e uma espada, os quais só deverão ser entregues a Yonec, o filho que ela espera. Em suas palavras finais, Muldumarec profetiza que Yonec vingará a morte do pai no futuro.

Se estes cavaleiros feéricos já eram de conhecimento da dama, como a própria fonte diz, é possível que estas figuras circulassem no imaginário da sociedade medieval onde o *lai* é produzido. A partir disso, o que se pode perceber sobre o contexto social e cultural de produção desta fonte, e de onde vem este ser masculino feérico? Depara-se aqui com figuras do imaginário muito mais antigas, que se fazem presente no medievo europeu confluem-se em narrativas como *Yonec*, e em figuras como Muldumarec.

A menção a essas histórias remete à confluência do passado pré-cristão com um tipo de cristianismo readaptado e sincrético que se desenvolveu durante a Alta Idade Média europeia. Através dessas histórias, o mundo feérico é forjado, com imagens de seres transeuntes entre o mundo patriarcal cristão e o Outro Mundo de matriz matriarcal pré-cristã céltica, governados por Medb, Morrígane e seus consortes. Esses entes povoavam as mentes femininas de belos cavaleiros, invisíveis aos olhos de outros, como podemos observar no *lai* de Yonec, e falam de uma época, na qual as mulheres teriam o direito de escolher seus amantes (SILVEIRA, 2013, p. 63).

Esta é uma sociedade na qual o substrato pré-cristão se faz presente, e mantém em seu imaginário elementos dessa tradição celta - que envolve os seres feéricos, sua relação com humanos e o Outro Mundo. E é por esta pista de sua presença no medievo que se pode seguir ao investigar a construção deste personagem, desta “fada masculina”.

Na tradição celta, os seres de Outro Mundo - chamados *sídhchure*, termo traduzido frequentemente como “o povo das fadas” - tomam um lugar importante em sua mitologia e imaginário, fazendo-se presente na maior parte das histórias que chegam aos dias de hoje. Diversas narrativas mitológicas apresentam estes personagens, sendo muito comum o relacionamento amoroso e sexual entre humanos e fadas. Apesar de serem mais frequentes as fadas femininas, é possível também encontrar algumas figuras feéricas masculinas, e seu relacionamento com personagens humanas - ou mestiços de humanos e fadas - leva, por vezes, ao nascimento de um herói profetizado.

Na narrativa céltica *Togail Bruidne da Derga*³, é apresentada a figura de um amante feérico masculino, cujos elementos e envolvimento com uma dama reclusa o aproximam acentuadamente da fada masculina que Marie de France também descreve. Esta fonte foi

³ A versão da fonte utilizada nesta pesquisa é a tradução para o inglês feita por Whitley Stokes, e publicada em 1999 pela *Parentheses Publications - Medieval Irish Series*. Foi feita a partir do manuscrito de Lebor na hUidre, no idioma irlandês antigo.

encontrada em manuscritos do século XI e XIV, mas com origens muito anteriores (CROSS, 1913, p. 37), e que parece também ligada a uma tradição oral e escrita presente desde o século IX (ILLINGWORTH, 1961, p. 505). O texto traz a história do herói mitológico Conaire, e, na primeira parte, são narrados os precedentes de sua concepção: Mess Buachalla, filha do rei Ulster, foi aprisionada por sua madrasta em uma casa sem portas e com apenas uma janela, quando recebe a visita de um pássaro. Ele se transforma em homem e, após relacionar-se com a dama, este cavaleiro-pássaro profetiza o nascimento de um grande rei a partir da união entre os dois.

São evidentes os diversos elementos da narrativa que a aproximam de *Yonec*, como o cavaleiro feérico que vem à dama aprisionada em forma de pássaro, o encontro sexual, e o nascimento de um herói. Tom Pete Cross coloca que:

Este conto (...) contém os primeiros exemplos europeus pós-clássicos registrados dos seguintes temas de contos populares: a madrasta ciumenta e a criança exposta (...) e o amante sobrenatural em forma de pássaro. Este último tema faz sua primeira aparição na literatura europeia geral no lai de Yonec de Marie de France. Atrevo-me a pensar que o significado desses fatos é indiscutível; eles testemunham o caráter celta da obra de Marie, o que de fato só pode ser negado por aqueles que desconhecem o assunto⁴ (NUTT, 1901, p. 18 apud CROSS, 1913, p. 39).

Já se percebe a semelhança de diversos aspectos do cavaleiro feérico presente nesta fonte com Muldumarec: tomar a forma de pássaro e ir ao encontro da dama aprisionada são alguns destes. E como tais elementos aparecem em *Rapunzel*⁵, o conto dos Irmãos Grimm escolhido para análise nesta pesquisa?

A dama presa na torre, o cavaleiro que a encontra após ouvir sua voz - aqui por meio de seu canto, ao invés de sua prece - e a união amorosa e sexual, seguida pela descoberta dos amantes e expulsão do cavaleiro, são elementos que constituem o conto *Rapunzel*. E todos estes remetem, de uma certa forma, aos encontros com o cavaleiro feérico narrados no *lai Yonec* e na narrativa céltica. A partir disso, busca-se uma relação entre a oralidade, principal meio de propagação das narrativas maravilhosas, com possível transformação desta figura

⁴ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: This tale (...) contains the earliest recorded post-classical European examples of the following folk-tale themes: the Jealous Step-mother and Exposed Child (...) and the Supernatural Lover in Bird Shape. This latter theme makes its earliest appearance in general European literature in Marie de France's lai of Yonec. I venture to think the significance of these facts indisputable; they testify to the Celtic character of Marie's work, which indeed can only be denied by those who are ignorant of the subject (NUTT, 1901, p. 18 apud CROSS, 1913, p. 39).

⁵ A versão da fonte utilizada nesta pesquisa é a tradução para o português feita por Lia Wyler, e publicada pela editora Roxo em 2005.

feérica masculina no príncipe dos contos de fadas, entendendo como o imaginário e as narrativas medievais influenciam a construção destes contos.

O que se percebe é que este ser feérico da literatura do medievo, e que parece se transformar no príncipe dos contos de fadas, finca suas raízes em um passado muito mais remoto. Fruto de um imaginário pré-cristão, ele permanece na tradição oral e é ressignificado de acordo com a época em que se está analisando. Tem-se, aqui, o príncipe-fada: essa figura do imaginário que se transforma de cavaleiro feérico ao príncipe amante e auxiliar das princesas dos contos de fadas.

No entanto, estes cavaleiros não são os protagonistas das histórias em que aparecem, possuindo um papel acentuadamente secundário com relação às jovens damas. Por este motivo, o que se percebe é que estas narrativas dizem muito mais a respeito da jornada das heroínas - em contraposição à jornada do herói, estudada principalmente por Joseph Campbell. Nestas, o amante masculino parece cumprir o papel de auxiliar da jovem dama ao longo do desenvolvimento de sua maturidade, tendo com ela uma união de caráter aparentemente sagrado e hierogâmico e auxiliando-a, assim, a passar da reclusão ao despertar sexual, a descida ao mundo, e a um estágio final apoteótico, de transformação na própria Deusa.

Enquanto a jornada do herói tem como objetivo o reencontro com o feminino, seja na figura da Rainha, na da Sacerdotisa ou na do Graal, ou seja, como diria Mircea Eliade, a hierogamia, a jornada feminina, ou a iniciação, tem início na união sagrada, sua transformação na gravidez, e sua libertação na morte transcendente que evoca a reunião (SILVEIRA, 2013, p. 66).

Esta será uma proposta de interpretação destas fontes, já que os estudos referentes à jornada da heroína ainda são ligeiramente escassos. As obras *De menina à Deusa: a jornada da heroína por meio do mito e da lenda* (2010), de Valerie Estelle Frankel, *A jornada da heroína: a busca da mulher por integridade* (2013), de Maureen Murdock, e o artigo da professora Aline Dias da Silveira *A morte e a Iniciação Feminina nos Lais de Maria de França* (2014), fornecem um bom suporte teórico para este estudo, trazendo evidências, na mitologia e literatura, deste tipo de jornada da dama.

Falta compreender, portanto, o modo como todos esses elementos permanecem no imaginário e vão sendo transmitidos ao longo dos séculos que distanciam as narrativas. A obra de Vladimir Propp, *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*, fornece um bom suporte teórico neste sentido, permitindo uma observação sobre os elementos do imaginário ligados à

religiosidade e mitologia que se fazem presente nos contos, sendo propagados desde temporalidades mais recuadas. Desta forma, Propp ajuda a compreender estas narrativas populares como uma verdadeira colcha de retalhos, na qual podem ser observados elementos provindos de diversas culturas entrelaçadas. Para o autor, “o conto conservou vestígios de organizações sociais hoje desaparecidas, precisamos estudar tais resquícios e esse estudo esclarecerá as fontes de muitos motivos do conto” (PROPP, 1997, p. 9). Assim, Propp auxilia a estudar os contos não somente como este resultado de encontros e entrelaçamentos culturais perpetuados oralmente, mas também fornece suporte teórico para compreendê-los como fontes históricas.

Jacques Le Goff, em suas obras *Para um novo conceito de Idade Média* e *O imaginário medieval*, permite analisar os elementos do imaginário popular que circulavam pelo medievo, auxiliando a observar a permanência de elementos pré-cristãos no contexto em que Marie de France escreve seus *lais*. Deste modo, o autor auxilia a compreender este medievo ainda enriquecido por histórias e figuras célticas, e que se pode observar na cultura e literatura, sendo propagados no imaginário para além do medievo. Além disso, os estudos de imaginário feitos por Sandra Pesavento são interessantes de serem utilizados nessa pesquisa, demonstrando as múltiplas facetas do imaginário e os elementos profundos que podem ser encontrados nele.

Este trabalho, portanto, está inserido nos ramos historiográficos dos estudos culturais e dos imaginários, e faz uso da literatura como fonte histórica. Serão abordados, principalmente, os conceitos de imaginário, tradição oral, conto maravilhoso e hierogamia.

No primeiro capítulo, será apresentado o *lai Yonec* e seus elementos narrativos. Busca-se compreender o contexto histórico de produção desta fonte, percebendo sua relação com esta sociedade medieval que combina, em seu imaginário, elementos cristãos e pré-cristãos, sob forte influência celta, e como que tal contexto se reflete na construção desta fada masculina por Marie de France. São também feitos delineamentos teóricos, com a discussão sobre o conceito de imaginário e sua influência na literatura, tradição oral e conto maravilhoso.

No segundo capítulo, a análise se desloca para a literatura de origem céltica. Aqui, será investigada a narrativa *Togail Bruidne Da Derga*, percebendo os elementos que a aproximam de *Yonec* e tornando possível investigar ambas as fontes profundamente. Aqui, é possível analisar os elementos pré-cristãos encontrados no *lai Yonec* a partir do estudo da cultura celta, fazendo-se também necessário um aprofundamento na discussão sobre este

povo e a chamada tradição literária céltica. Além disso, percebe-se que alguns elementos que aparecem nas fontes são ligados a atributos míticos celtas, como a figura do pássaro, o Outro Mundo, o filho profetizado e elementos de um “casamento sagrado”, que parece aproximar as narrativas do conceito de hierogamia conforme entendido por Mircea Eliade e James Frazer.

A perpetuação da figura do cavaleiro feérico no imaginário e sua transformação no príncipe encantado será o elemento de estudo do terceiro capítulo. Aqui, será analisada a figura do personagem masculino no conto *Rapunzel*, delineando suas características e as diversas semelhanças entre esta narrativa e as estudadas anteriormente. Busca-se, ainda, levantar evidências da influência do imaginário maravilhoso medieval e celta na construção dos contos de fadas, a partir da transmissão oral das narrativas. Percebe-se, por fim, a presença de elementos ligados a uma estrutura mítica nas três fontes, e que remetem à jornada da heroína, na qual o príncipe é seu auxiliar.

Este trabalho faz um esforço, portanto, para compreender a construção e perpetuação no imaginário destas figuras feéricas masculinas, entendendo sua transformação na figura dos príncipes dos contos de fadas oitocentistas. E, para além disso, busca-se fazer um esforço para compreender os contextos históricos nas quais estas figuras são reproduzidas, entendendo, principalmente, o modo como os elementos pré-cristãos e míticos permanecem no imaginário ao longo dos séculos, fazendo-se presente na tradição oral que alimenta a literatura.

No medievo, serão percebidos diversos pontos onde o cristianismo é incapaz de sufocar completamente este imaginário antigo, que persiste e propaga-se nas camadas da sociedade apesar do avanço da cristianização - e que, por vezes, acaba adaptando-se e sincretizando-se a diversos elementos tidos como “pagãos”. E, se estes permanecem no medievo, seria também possível, na sociedade do XIX em que vivem Jacob e Wilhelm Grimm, perceber vestígios destes elementos e figuras, provenientes de um passado tão remoto? Talvez, as populações camponesas da *Schwarzwald* alemã, região que os irmãos percorrem intensamente em busca das narrativas populares que irão transcrever em sua obra *Kinder uns Hausmärchen*, guardem algum resquício deste imaginário. E, dentro delas, pode ser possível encontrar entrelaçamentos culturais e temporais remotos e enriquecedores.

CAPÍTULO 1

Muldumarec e a dama aprisionada: os encontros entre o mundo celta e cristão no imaginário medieval de Marie de France

Pois que comecei os lais, não abandonarei meu trabalho; contarei em rimas todas as aventuras que sei. É meu pensamento e intenção falar-vos agora sobre Yonec, o lugar onde nasceu, e como seu pai primeiro se apresentou a quem viria a ser sua mãe. Aquele que engendrou Yonec tinha por nome Muldumarec (MARIE DE FRANCE, 2001, p. 100)

Sem ele, ela não teria aguentado o tempo que passara trancada naquela torre, com a vontade de viver esvaindo-se dela cada dia mais. Os dias em que passava lá, presa pelo cruel e ciumento esposo e constantemente vigiada pela igualmente cruel cunhada, estendiam-se como uma interminável e da mais atroz tortura: todos os dias solitária, sem ninguém para acompanhá-la, amá-la. Sua beleza - que outrora havia sido tamanha que tornou-se o motivo daquele injusto encarceramento, devido aos enormes ciúmes que causava em seu velho esposo, - abandonava-a mais e mais a cada dia. Como poderia continuar assim?

Mas quando Muldumarec veio, seu amor preencheu seus dias e o riso voltou a seus lábios. Voltou a olhar para si mesma, e passou a se cuidar novamente - sua beleza, aos poucos, retornava. Ele lhe trouxe tudo o que ela precisava: uma companhia, um amigo, um amante.

A jovem já ouvira falar de cavaleiros como ele no passado, que percorriam seu país em grandes aventuras, “devolviam a alegria aos aflitos, os cavaleiros encontravam jovens a seu gosto, nobres e belas, e as damas encontravam amantes belos e corteses, honrados e valentes, e não eram censuradas por causa deles nem ninguém, afora elas, os viam.” (MARIE DE FRANCE, 2001, p. 101), mas, até então, não saberia ao certo se lhe seria concedida tal graça. Rezou e rezou para que Deus a ajudasse, e foi neste momento que ela o viu: um grande, belo pássaro, semelhante ao falcão, que entrara em seu quarto. Antes que pudesse assimilar, ele transformou-se em um nobre e belo cavaleiro, o mesmo que ela tanto pedira a Deus para que a mandasse. Muldumarec era seu nome. Assim que ele chegou, seu medo começou a deixá-la, cedendo seu espaço para a alegria e o amor. E todas as vezes em que ela pedisse, ele retornaria à sua torre, e permaneceria com ela até o raiar da aurora.

Havia, no entanto, um porém: deveriam tomar cuidado para que ninguém os descobrisse, e para que seus encontros amorosos permanecessem em segredo. Do contrário, nada poderia ser feito para evitar a morte de Muldumarec, levando à separação dos amantes.

E assim seguiram-se os encontros, noite após noite. A dama, irradiante de felicidade e com a beleza retornando ao seu ser, procurava manter sua alegria discreta na presença do ciumento esposo, evitando levantar suspeitas. Ele, no entanto, acabou por reparar que sua esposa estava diferente, mais alegre, mais bela. Desconfiado, o velho e sua irmã elaboram um plano.

Numa noite, o pássaro-cavaleiro entra na torre em que sua amada era encarcerada, como de costume. Transforma-se em homem, e ele e a dama trocam abraços de amor. No entanto, eles não sabiam que o pior os aguardava, pois o esposo da dama e sua cruel irmã os vigiavam, sem que os amantes soubessem. Ciumento, o velho armou uma armadilha contra Muldumarec: mandou forjar espigões muito afiados, e colocou-os na janela da torre. E uma noite, ao vir ao encontro de sua amada, o pássaro-cavaleiro confrontou-se com seu triste destino: ao pousar na janela de sua amada, sua carne foi perfurada pelos espigões. Ele entra no quarto da dama encharcado de sangue, deita em seu leito e, olhando para a amada, faz uma profecia final: “Ela estava grávida dele. Teria um filho, honrado e valente, que lhe serviria de consolo. Que o faça chamar Yonec - este vingará a ele e a ela! Este matará o inimigo!” (MARIE DE FRANCE, 2001, p. 106).

Com essas palavras, ele deixa a torre. Mas a dama, tomada por uma coragem súbita, o seguiu. Pulou da janela de sua torre, finalmente abandonando o cárcere, e seguiu o rastro deixado pelo sangue de seu amado na escuridão da noite. Seus passos a levam até uma colina. Nela, há uma abertura, coberta pelo sangue de Muldumarec. A dama entrou, e seguiu pela escuridão até que foi parar no outro lado, vendo-se em meio a um belo prado. Seguiu andando, acompanhando o rastro de sangue, até que foi parar na cidade mais bela que já vira, toda construída em prata e cercada por florestas. Ela não estava mais no mundo humano: tinha cruzado o limite entre os mundos, e entrara no mundo de Muldumarec, seu amante feérico.

Ao entrar no palácio daquela misteriosa e bela cidade, percorreu os aposentos até, finalmente, encontrar seu amado em um leito. A morte já o rondava, mas ele ainda teve forças para lhe dar um último presente:

O cavaleiro a tranquilizou: deu-lhe um anelzinho, disse-lhe e explicou que, enquanto o conservasse, seu marido não lembraria coisa alguma do que ocorrera, nem a questionaria. Confiou-lhe e passou às mãos dela sua espada, depois conjurou-a a não permitir que homem algum se apossasse dela, mas que a guardaria bem na intenção do filho. Quando já crescido e vigoroso, cavaleiro valoroso e bravo, ela e seu marido o levarão a uma festa. Irão ter a uma abadia; a propósito de uma tumba que verão ali, ouvirão recontar seu fim, como foi morto injustamente. nesse momento ela dará a espada ao filho. contará a ele a aventura, como nasceu, quem o engendrou; verão então o que ele fará (MARIE DE FRANCE, 2001, p. 107-108)

Com isso, a morte leva Muldumarec. A dama, em luto, percorre o caminho de volta ao seu próprio mundo. Tudo ocorre conforme as últimas palavras do cavaleiro, e o seu velho marido parece não se recordar de nada que acontecera. E Yonec, conforme o predito, nasceu da união dos dois amantes. Crescia cada vez mais belo, justo e generoso.

Yonec, acompanhado por sua mãe e o padrasto, viaja um dia até a Festa de Santo Aarão na cidade de Caerleon, e acabam pernoitando na abadia junto a um castelo, que encontram no meio do caminho. No dia seguinte, ao percorrerem os aposentos, deparam-se com um grande e adornado túmulo, que não sabem a quem pertence. É quando os naturais daquela região, em prantos, revelam que ali jaz o seu antigo rei, que havia sido o melhor, mais justo e belo cavaleiro que todos já conheceram, mas que morreu por amor.

Tudo se encaixa, quando a dama percebe que falam daquele que fora seu primeiro amor, seu amante mais antigo, seu Muldumarec. Em meio às lágrimas, ela revela tudo ao filho: como Muldumarec veio ao seu encontro e transformou-se de pássaro a homem; salvou-a de seu cruel encarceramento, fora sua única companhia em seus dias mais tristes. E contou-lhe também como eles tiveram seu amor interrompido pela ira de seu cruel e vingativo esposo. Presenteando Yonec com o mesmo anel e espada que Muldumarec havia lhe entregado em seu leito de morte, ela entrega-se ao pranto e à sua própria morte. Finalmente, cumpre-se a profecia feita pelo cavaleiro-pássaro tantos anos antes, e empunhando a espada do pai, Yonec corta a cabeça de seu cruel e velho padrasto, vingando-se da morte de seus progenitores.

Ao ficarem sabendo do ocorrido, todos daquela terra saúdam Yonec como seu rei, pedindo para que ele ocupe o trono antes ocupado por seu pai. E nas terras em que Muldumarec uma vez governara, reina, agora, Yonec.

A história de amor, vingança e de encontro entre o mundo humano e sobrenatural aqui apresentada constitui o lai *Yonec*, de autoria atribuída à Marie de France. Essa história faz parte de um conjunto de doze *lais* - pequenos contos, ligados à histórias orais - compostos

entre 1160 e 1178, e que teriam sido os primeiros escritos da autora (CARVALHO, 2009, p. 18).

Yonec apresenta este intrigante encontro entre dois mundos: uma dama mortal e um cavaleiro feérico, capaz de transformar-se de animal a homem e cruzar o limite entre o seu mundo e o mundo humano. A narrativa, ao propor o encontro entre estes dois mundos - humano e feérico - apresenta também um interessante aspecto: há aqui um imaginário que combina elementos do real e do maravilhoso, cujas raízes estão ligadas à narrativas mais remotas, anteriores à cristianização da Europa. Em fontes literárias como *Yonec* - bem como outros escritos de Marie de France e de diversos outros autores do medievo - pode-se deparar com elementos do imaginário pré-cristão, combinadas com elementos do cristianismo.

Diversas narrativas trazem o encontro amoroso entre fadas e humanos - embora, na maioria dos casos, retratem fadas femininas e humanos masculinos. E quem é Muldumarec, esta fada masculina, e o que se pode entender sobre o *lai* a partir de seu papel na narrativa? Qual é a origem deste personagem, sua ligação com o Outro Mundo, e qual o simbolismo de sua união com a dama encarcerada?

É necessário, primeiramente, compreender-se o contexto histórico e cultural no qual os *lais* de Marie de France são produzidos, bem como sua ligação com a cultura popular e com histórias propagadas pela oralidade. Começa-se, assim, a perceber que certos elementos da narrativa relacionam-se com narrativas ligadas a um imaginário anterior à imposição do cristianismo. Qual é, portanto, a relação entre a história de Muldumarec e a dama aprisionada com elementos de narrativas pré-cristãs, de origem principalmente celta, e que permitem perceber a permanência destes elementos no imaginário do medievo e nas narrativas orais, que servem de inspiração para os *lais*? Este capítulo busca algumas respostas a estas perguntas. Muldumarec convida, agora, a explorar este *lai*, esta figura do imaginário representada por ele e a estrutura deste conto que traz, como protagonista, a dama aprisionada.

1.1 Uma dama que escreve: Marie de France, imaginário medieval e o contexto histórico dos *lais*

Apesar de que pouco se sabe sobre a vida de Marie de France, a escritora é considerada uma das primeiras vozes da literatura feminina, bem como da literatura medieval

como um todo (CARVALHO, 2009, p. 18). Três obras são atribuídas à ela, iniciando pelos *Lais* - datados entre 1160 e 1178, - seguidos da obra *Fables*, uma adaptação francesa de fábulas em inglês, e *L'Espurgatoire saint Patrice*, tradução do latim para o francês da obra *Tractatus de Purgatorio sancti Patricii*, de autoria do monge Henri de Saltrey (CARVALHO, 2009, pp. 18-19). Nestas três obras, a autora justifica sua escrita com base em evitar o esquecimento dos fatos nelas narrados, preocupando-se com sua preservação e perpetuação e demonstrando uma ligação entre as histórias que escreve com narrativas da tradição oral (CARVALHO, 2009, p. 20).

Por meio das suas obras, Maria de França nos mostra ser uma mulher letrada, que conhecia o latim e era apta a fazer traduções. Vale destacar que a maioria dos poetas em língua vulgar eram pessoas instruídas, que estudaram as artes e os autores nas escolas catedrais do século XII. No entanto, durante muito tempo as mulheres medievais foram excluídas de uma formação universitária, a sua formação ocorria nos conventos femininos, onde algumas delas trabalhavam como bibliotecárias, copistas, tradutoras e professoras, além de ser um espaço adequado de criação e difusão do saber (CARVALHO, 2009, p. 21).

Mesmo que pouco se saiba sobre a biografia da autora, pode-se afirmar que ela era instruída nas letras, e possivelmente provinha de uma camada mais superior da sociedade. Parecendo estar familiarizada com os códigos comportamentais e morais da sociedade aristocrática, que aparecem em vários de seus *lais*, Marie de France poderia ter sido, talvez, uma dama letrada e de origem nobre. Apesar de que existe a hipótese dela ter sido uma abadessa - devido ao seu vasto conhecimento das letras e das artes, que poderia ter sido adquirido através da vida monástica - seu conhecimento sobre as relações aristocráticas de seu tempo - e que aparece nas histórias de amor dos *Lais* - enriquece a teoria de que ela teria sido alguém que “vivia no mundo”.

(...) se Maria de França fosse realmente uma dessas abadessas, um sopro de espiritualidade seria sentido em suas obras o que, excetuando o lai de “Eliduc”, não é o caso; Maria de França viveu no “século”, já que utilizando a temática do amor cortês, representa com compreensibilidade nos *Lais* a sociedade aristocrática de seu tempo, com seus códigos de comportamentos, padrões morais e valores, que, muitas vezes, não se harmonizam com a relação entre os amantes, como veremos nos capítulos subseqüentes, nos quais também analisaremos como a autora vai de encontro a muitos preceitos religiosos, a título de exemplo, a indissolubilidade do casamento. (...) Assim, muito mais sedutora é a hipótese de Urban T. Holmes de que Maria de França seria a filha de Agnès de Montford e Galeran de Beaumont, conde de Melun e de Worcester e viúva de Hugues de Talbot, barão de Cleuille. Destaca-se aqui a condição social da autora, uma nobre, letrada. Há assim dentro de uma certa “emergência da mulher”, por meio de Maria de França, uma emersão possível: ocorreu dentro das possibilidades que certamente lhe foram propiciadas por ser nobre, estatuto cujas responsabilidades supõem uma certa erudição para além do domínio das funções tradicionais adquiridas com o casamento. Portanto, caso não abraçassem a vida celibatária, mas fossem nobres, as mulheres eram, na sua maioria, instruídas em casa (...) (CARVALHO, 2009, pp. 21-22)

Até o século XII, período no qual os *lais* são escritos, era a elite eclesiástica que dominava a produção literária e cultural. Tal domínio passa a ser quebrado a partir deste século, marcado pelo florescimento da literatura em língua vulgar - categoria na qual os escritos de Marie de France se inserem. Isso é propiciado por um conjunto de transformações socioeconômicas e culturais que confluem no que convencionou-se denominar “Renascença do século XII”. Possibilitado pelo aumento das migrações, que propiciam a expansão das terras cultiváveis e, conseqüentemente, a produção de excedentes agrícolas, há uma diversificação e crescimento econômico, que se reflete no aumento do comércio e das cidades (CARVALHO, 2009, p. 33). Ligada a este crescimento e diversificação econômica, há a emergência de uma elite laica, que, procurando fazer frente à elite eclesiástica, busca investir nas artes e na cultura. “A produção cultural acompanhou essa tendência nas artes, na literatura, no ensino, na filosofia, nas ciências. Aquela foi, portanto, em todos os sentidos, a fase mais rica da Idade Média (...)” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 17).

Assim, o contexto histórico de Marie de France apresenta um florescer da cultura escrita e das letras, assim como o rompimento do domínio eclesiástico sobre os meios culturais - propiciado por estas “acentuadas transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas a partir do século XI” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 148). Esta nobreza laica em ascensão apoiou-se em narrativas populares que, até então, vinham sendo propagadas pela tradição oral, e que passam a servir de inspiração para a literatura que passa a crescer a partir do século XII. “Segundo Bruce Rosenberg, a literatura medieval em língua vulgar está mais impregnada de elementos folclóricos do que a de qualquer outra época” (19:1979, 943 apud FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 154).

Ora, como os progressos econômicos da época estavam colocando as aristocracias eclesiástica e laica numa disputa pela apropriação dos excedentes agrícolas então gerados, aquela “necessidade histórica” tornava o folclore um instrumento de afirmação psíquica e material da elite laica (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 149).

A literatura do período vai contar tanto com o aparecimento de textos inspirados na Antiguidade greco-romana, bem como a “literatura baseada na “matéria da Bretanha”, ou seja, em lendas e contos folclóricos célticos” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 155). Esta segunda pode ser organizada em três grandes ciclos: o primeiro girando em torno da figura do Rei Arthur e seus cavaleiros, o segundo voltado às buscas pelo Graal e o terceiro - no qual os *lais* de Marie de France se inserem - com a temática centrada no amor (FRANCO JÚNIOR,

2001, p. 155-156). Desta forma, é trazido para a cultura escrita narrativas de origem popular popularizadas transmitidas pela oralidade.

Em suma, os Lais, assim como os romances arturianos e as histórias de amor de Tristão e Isolda, recorreram as maravilhas da Matéria da Bretanha, expressão das velhas lendas celtas, onde o fictício e o real vivem em harmonia, tal como o sagrado e o profano e, ao incorporar elementos da realidade à narrativa, esses escritos afirmavam uma pretensão à veracidade (CARVALHO, 2009, p. 43).

No medievo, o estudo do imaginário permite entrar em contato com essas estruturas narrativas e elementos ligados à uma cultura anterior à cristianização da Europa, e que permanece viva nos costumes e no quotidiano, refletindo-se também nas narrativas transmitidas oralmente que influenciam a literatura laica do século XII. Para o historiador Jacques Le Goff, o cristianismo que se impõe à Europa ao longo da Alta Idade Média encontra uma forte dificuldade em difundir-se entre as camadas camponesas da sociedade, muito ligadas à cultura e religiosidade pagã.

O que a cultura eclesiástica encontrou na sua frente foi, mais que uma cultura pagã do mesmo nível e do mesmo tipo de organização, depressa vencida, a despeito das últimas convulsões do princípio do século V, uma cultura “primitiva”, de cariz mais guerreiro nos Bárbaros (...), de caráter sobretudo camponês no conjunto das camadas inferiores ruralizadas (LE GOFF, 1993, p. 211).

No esforço de difundir-se pelo campesinato, o cristianismo necessitou adotar uma série de medidas que, por diversas vezes, demonstraram-se incapazes de destruir por completo as estruturas do pensamento pré-cristão. “A cultura eclesiástica deve, muitas vezes, inserir-se nos quadros da cultura folclórica: localização das igrejas e dos oratórios, funções pagãs transmitidas aos santos, etc. Porém, a iniciativa é a *recusa* desta cultura folclórica pela cultura eclesiástica” (LE GOFF, 1993, p. 213). Há, portanto, uma série de medidas adotadas para sobrepor o pensamento cristão ao imaginário ainda pagão encontrado entre os camponeses, seja por meio da destruição de templos e ambientes sagrados, pela sobreposição de elementos, temáticas e personagens cristãos a antecessores pagãos, ou por desnaturação, alterando completamente o significado de temas pagãos pelos substitutos cristãos (LE GOFF, 1993, pp. 213-214).

Mas seria possível dizer que o cristianismo obteve sucesso e viu-se capaz de destruir completamente as estruturas de pensamento pagão e todos os elementos do imaginário pré-cristão? Diversas evidências demonstram que isso, apesar dos esforços, não ocorreu.

Seus “restos” (é este o sentido da palavra *superstitio*) estão em todos os lugares (...). A dificuldade mais grave diz respeito, sem dúvida, à sacralidade difusa do mundo natural que os pagãos percebem como impregnado de forças sobrenaturais. Ainda em 690, na Espanha, é preciso transferir para as igrejas as oferendas votivas acumuladas em torno de árvores sagradas, de fontes, em cruzamentos ou no topo das colinas. A visão cristã do mundo impõe dessacralizar totalmente a natureza, submetendo-a inteiramente ao homem. Mas isso seria possível num mundo tão ruralizado como o da Idade Média? (BASCHET, 2006, p. 68)

Há, portanto, mais uma combinação entre elementos cristãos e pré-cristãos do que uma real destruição destes últimos. Permanecendo vivos no imaginário popular e camponês - e o próprio sentido da palavra paganismo, ligado à palavra latina *paganus* e que se refere ao homem do *pagus*, ou seja, o camponês, demonstra isso (BASCHET, 2006, p. 67) - estes elementos vão sendo sobrepostos pela temática cristã, mas sem nunca desaparecerem por completo.

Deste modo, nas narrativas populares que inspiram a literatura laica do século XII pode ser encontrada uma forte permanência de elementos ligados ao imaginário do pré-cristianismo. Este é o caso dos *lais* de Marie de France, e, portanto, o caso de *Yonec*. Ao apresentarem uma narrativa repleta de elementos maravilhosos, como o cavaleiro feérico que transforma-se em pássaro, e o encontro entre o mundo humano e o mundo das fadas, esta fonte demonstra como diversos elementos permaneceram na cultura medieval e no seu imaginário, inspirando a literatura do século XII. Tendo sido propagados pela tradição oral, principal forma de expressão da cultura medieval, esses elementos permanecem fazendo parte do imaginário, e fazem-se presentes nos textos literários que inspiram.

1.2 Tradição oral, imaginário e contos maravilhosos

“Pensei nos *lais* que havia ouvido.
 Não duvidei, bem o sabia,
 que para relembrar
 as aventuras que ouviram
 primeiro os compuseram
 e depois os propagaram.
 Muitos *lais* eu ouvira contar,
 e não queria deixá-los nem esquecer-los.
 Rimei-os e fiz contos,
 o que me exigiu noites de vigília”
 (Prólogo, vv.33-42 apud CARVALHO, 2009, p. 18)

Memória e oralidade caminham juntas, fazendo-se presente uma na outra. Diversas histórias que chegaram até os dias de hoje originam-se de narrativas orais, e, desde os primórdios da humanidade, os grupos humanos contam e propagam histórias.

As histórias carregam sempre partes da cultura e do imaginário de cada povo que as conta. Ao serem reproduzidas de geração em geração, perpetuam estes elementos, mas também os modificam e os incorporam a outros, relacionados ao imaginário desta temporalidade na qual são reproduzidas. Desta maneira, uma mesma história pode carregar registros de diversos tempos e culturas, que, nela, se entrelaçam.

Este parece ser o caso dos *lais*. Marie de France os preenche de elementos do imaginário de sua época - no caso, o século XII - e que também se relacionam com narrativas e imaginários passados, tendo em vista que ela possui como base narrativas que eram transmitidas na oralidade. Assim, ao se analisar o contexto no qual Marie de France produz seus *lais*, se é transportado para um mundo híbrido, no qual o cristianismo, constituindo-se como religião majoritária, ainda preserva diversos elementos das religiosidades e culturas pré-existente, e cujos elementos ainda são encontrados no imaginário social.

Estas histórias, mesmo inseridas dentro do campo da ficção, auxiliam a alcançar este imaginário que as produz, permitindo a análise e maior compreensão deste objeto histórico.

Os escritos literários podem não ser um retrato fiel da sociedade da qual eles partem e da qual eles se referem, entretanto, esses escritos, assim como outras fontes medievais, têm o mérito de demonstrar a sociedade a seu modo, fornecendo, muitas vezes, uma imagem realista da mesma. Ainda que enquadrado no campo da ficção - o que gerou, e ainda gera, muita desconfiança acerca do seu valor como documento histórico - a literatura está calcada na realidade, reflete os anseios da época na qual foi produzida e, ao influir sobre a conduta de seus receptores, por ser um poderoso meio de formulação e difusão de ideologia, age sobre esta realidade histórica (CARVALHO, 2009, p. 12).

Por isso, o conceito de imaginário e sua aplicação neste trabalho é central para compreender a relação entre elementos de origem pré-cristã e as narrativas orais e literatura do período medieval, percebendo como essas figuras permanecem e se transformam também para além do medievo. Jacques Le Goff percebe a relevância do estudo do imaginário para o estudo do funcionamento de sociedades passadas: “Para tentar compreender como funciona uma sociedade - tarefa que sempre foi a do historiador - como ela muda e se transforma, é necessário encarar o aspecto do imaginário” (LE GOFF, 1994, p. 15-16). O imaginário influencia a cultura, e os modos de pensar e conceber o mundo refletem diretamente nas narrativas maravilhosas e mitológicas, como também na produção literária e artística. Le Goff entende as produções artísticas e literárias como os “documentos privilegiados” do historiador do imaginário, compreendendo estas fontes como caracterizantes do imaginário da época em que são produzidas (LE GOFF, 1994, p. 28). No entanto, toda forma documental transmite algum aspecto ligado ao imaginário da determinada época em que foi produzido,

“quer na forma quer no conteúdo, em termos de imaginário. O pergaminho, a tinta, a escrita, os selos, etc. exprimem mais que uma representação: exprimem também uma imaginação da cultura, da administração, do poder.” (LE GOFF, 1994, p. 13).

Este historiador percebe que os diversos elementos da vida humana entrelaçam-se com as imagens mentais, entendendo que “o imaginário alimenta o homem e fá-lo agir. É um fenômeno coletivo, social e histórico. Uma história sem o imaginário é uma história mutilada e descarnada” (LE GOFF, 1994, p. 16). Deste modo, o conceito de imaginário conforme entendido por Le Goff é especialmente importante para esta pesquisa, já que o autor percebe como o imaginário é o que permeia as manifestações culturais dos períodos históricos, influenciando-as e sendo influenciadas por elas.

As imagens que interessam ao historiador são imagens colectivas, amassadas pelas vicitudes da história, e formam-se, modificam-se, transformam-se. Exprimem-se em palavras e em temas. São-nos legadas pelas tradições, passam de uma civilização a outra, circulam no mundo diacrônico das classes e das sociedades humanas. E pertencem também á história social sem que, no entanto, nela fiquem encerradas (LE GOFF, 1994, p. 16)

O imaginário, portanto, engloba “o cotidiano, as crenças, o mágico, os mitos, as representações coletivas traduzidas nas artes, literatura e formas institucionais” (VIGARIO, 2009, p. 4). Sandra Pesavento entende o imaginário como “‘uma visão de mundo’, o que não está formulado, o que permanece aparentemente como não significante, o que se conserva muito encoberto ao nível das motivações inconscientes” (PESAVENTO, 1995, p. 13).

Neste sentido, também relacionadas ao imaginário estão as narrativas orais, por serem seu produto e por carregarem, assim, as representações, figuras e elementos do imaginário na qual são inseridas. E a tradição oral no medievo transmite narrativas ligadas ao imaginário do pré-cristianismo, e, quando transformadas em texto escrito - como é o caso dos *lais* - possuem, também, vestígios destas formas de pensar antigas. Para Paul Zumthor, a tradição oral configura-se como um fenômeno que se situa na duração, envolvendo a transmissão e propagação destas narrativas (ZUMTHOR, 2001, p. 17).

A relação entre os *lais* de Marie de France e as narrativas orais é salientada pela própria autora em seus textos. Ela afirma que registra as narrativas que são transmitidas pela oralidade para que não fossem perdidas, e relembra em diversos momentos de sua obra que seu trabalho é transcrever histórias que ouvira contar. A própria etimologia da palavra *lai* remete à este esforço, tendo em vista que “A palavra lai tem a sua origem na palavra celta *laid*, que designa um canto semilírico e seminarrativo, em versos octossílabos, composto a

fim de perpetuar a recordação de um sucesso notável, de uma aventura, cantado pelos jograis da Idade Média com acompanhamento de harpa, alaúde e flautas” (CARVALHO, 2009, p. 18). Marie de France inicia a sua obra evocando a relação de seus textos com a oralidade, afirmando que “(...) Muitos lais eu ouvira contar, e não queria deixá-los nem esquecê-los. Rimei-os e fiz contos, o que me exigiu noites de vigília” (Prólogo, vv.33-42 apud CARVALHO, 2009, p. 18).

Em *Yonec*, Marie de France destaca que a história que contará não é de sua própria autoria, mas que chegou ao seu conhecimento através da oralidade: “Pois que comecei com os lais, não abandonarei meu trabalho; **contarei em rimas todas as aventuras que sei (...)**” (MARIE DE FRANCE, 2001, p. 100, grifos da autora).

Mesmo com o aumento dos textos escritos a partir do século XII, a oralidade continua sendo um importante meio de divulgação e propagação das narrativas populares, havendo uma íntima relação entre a cultura manuscrita e oral no medievo (CARVALHO, 2009, p. 23). Faz-se necessário, ainda, lembrar do alto índice de analfabetismo do período, tanto entre a população camponesa quanto no baixo clero e na nobreza, que torna as narrativas orais o meio mais popular e acessível de transmitir as histórias (ZUMTHOR, 2001, p. 107).

Essa relação dos *lais* com a oralidade é importante, portanto, para compreender como é possível analisá-los como documentos históricos capazes de informar sobre o imaginário da época, e que carregam em si elementos passados perpetuados oralmente. Zumthor salienta que todo texto presente na literatura medieval apresenta algum nível de “índice de oralidade”, entendido como “tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação” (ZUMTHOR, 2001, p. 35).

Os *lais*, bem como diversos outros textos em verso escritos na Idade Média, apresentam uma estrutura musicalizada e ritmada, que auxiliam na memorização dos versos e servem de instrumento para a repetição oral e propagação entre a população iletrada, o que também demonstra sua ligação com a tradição oral. “Vale destacar que a palavra rima, vinda do grego latinizado *rhythmus*, conservava a idéia dominante de cadência, e, até o século XV, as palavras vers e rime, no francês, alternavam-se – fato verificável durante a tradução dos *lais*” (CARVALHO, 2009, p. 23).

Há diversas interações do eu-lírico com um ouvinte que, mesmo sem participar diretamente da narração, acaba participando como co-autor, criando uma comunicação que também aproxima as narrativas da oralidade (CARVALHO, 2009, p. 24). A presença de um ouvinte pode ser percebida em *Yonec*, por exemplo, no seguinte verso “(...) contarei em rimas

todas as aventuras que sei. É meu pensamento e intenção falar-vos agora sobre Yonec (...)” (MARIE DE FRANCE, 2001, p. 100).

A tradição oral, portanto, que alimenta e serve de apoio para as narrativas compiladas nos *lais*, preocupa-se com a “adaptação das velhas histórias ao público presente, às novas situações” (CARVALHO, 2009, p. 25). Desta forma, é possível encontrar nela elementos da cultura medieval que se ligam ao imaginário povoado por figuras, personagens e cenários do pré-cristianismo - que, como já mencionado anteriormente, permanecem no imaginário da população camponesa mesmo com a cristianização da Europa.

A convivência integrada de elementos celtas, germânicos e romanos na cristandade latina medieval formou na religiosidade popular práticas e percepções que diferiam do cânone oficial e nem sempre essas diferenças foram tratadas de forma tranquila, culminando com a caça às bruxas a partir do século XV. No *lai*, no entanto, a convivência é pacífica, denotando uma cultura laica ainda prenhe e devedora à oralidade popular, de maneira a conciliar e adaptar significados antigos à nova religião (SILVEIRA, 2013, p. 68).

Entendendo a relação entre a oralidade e o imaginário, se conclui que os *lais* são histórias relacionadas à narrativas que transcorrem em outras temporalidades, carregando e reproduzindo elementos e figuras de imaginários passados. Para Le Goff, os elementos maravilhosos encontrados no imaginário medieval - e que se reproduzem na produção cultural e literária, sendo encontrados nos *lais* - possuem sempre heranças pré-cristãs (LE GOFF, 1994, p. 47). A preferência do uso do termo “heranças” em relação aos de “origem” ou “fonte” é justificado por Le Goff por entender que: “há em “fonte” ou “origem” uma espécie de desenvolvimento forçado, que eu diria como que automático e que me parece não corresponder ao que foram as situações históricas concretas.” (LE GOFF, 1994, p. 47). Essa ideia de “herança pré-cristã” permite entender a permanência desses elementos na literatura medieval de uma maneira mais dinâmica e fluida, provinda deste imaginário recheado de elementos de origem “pagã” que não foram anulados pela difusão do cristianismo.

Além das lembranças das glórias ancestrais, a presença da memória também conservou elementos da cultura folclórica, de antigos mitos, de crenças e valores tradicionais e, através da narrativa oral, ocorre a migração desses elementos, juntamente com temas e estilos - não sem alterações, já que sem o auxílio de um texto, as reproduções estão sujeitas às variações (...) (CARVALHO, 2009, p. 29).

Vladimir Propp analisa os contos maravilhosos como uma parte inseparável da cultura, e cujos elementos só podem ser estudados compreendendo-se a ligação entre eles e com o conjunto do conto (PROPP, 1997, p. 5). Da mesma maneira, “é preciso confrontar o

conto com as instituições sociais do passado, e lá procurar suas raízes” (PROPP, 1997, p. 8). Nesta perspectiva, portanto, o autor aponta que “o conto conservou vestígios de organizações sociais hoje desaparecidas, precisamos estudar tais resquícios e esse estudo esclarecerá as fontes de muitos motivos do conto” (PROPP, 1997, p. 9).

No conto, portanto, podem ser encontrados resquícios de antigos costumes e ritos, manifestações de religiosidades antigas e suas interpretações sobre o sobrenatural frente ao relacionamento com a natureza (PROPP, 1997, p. 9-10). E, do mesmo modo, percebe-se a íntima relação entre conto e mito: “O conto e o mito (especialmente os mitos dos povos que permaneceram aquém do estado de classes) às vezes coincidem entre si, a tal ponto que tanto em etnografia como em folclore esses mitos frequentemente são chamados de contos” (PROPP, 1997, p. 16). Além de apresentarem elementos fantásticos e mágicos, os contos maravilhosos se caracterizam por tratar problemáticas sociais e ligadas ao cotidiano, enfatizando as “necessidades básicas do ser humano” (FANG, 2019, p. 16).

A oralidade, portanto, ao propagar estes contos maravilhosos e todos esses elementos com os quais eles se relacionam - rito, mito, religiosidade - dentro a cultura, a enriquece com elementos deste imaginário do qual as narrativas provêm. E, ao serem transcritos e incorporados à literatura, refletem nela todos estes elementos ligados à uma visão de mundo passada - no caso do medievo, ao imaginário considerado pagão, do homem do campo. “Para Propp, o folclore é o solo da literatura, a sua pré-história. A oralidade, que constrói as narrativas folclóricas, foi sempre elemento inalienável da literatura no todo desde os primórdios de sua história” (BEZERRA in PROPP, 1997, p. XVII).

Faz-se, aqui, uma ressalva quanto ao uso do termo “folclore” pelo autor. Apesar de que alguns autores preferem substituí-lo pelo conceito de “cultura popular”, por entenderem o desgaste as conotações pejorativas que lhe podem ser atribuídas (FERRETTI, 2003, p. 19), evita-se, ainda assim, sistematizar a cultura medieval em cultura popular e cultura erudita ou das elites. Isto se dá pela também enorme dificuldade em se sistematizar a cultura do medievo nestas duas categorias, que não são estanques e nem impermeáveis uma à outra.

Peter Burke percebe, nas diversas interações entre o “popular” e o “erudito” nos estudos da cultura, uma dificuldade em diferenciar estas duas esferas sociais e culturais. Primeiramente, o próprio uso o termo “popular” torna-se vago ao se perceber a dificuldade de se categorizar o próprio conceito de povo: seriam apenas aqueles excluídos da elite, e, se for o caso, teriam eles uma homogeneidade de manifestações culturais? (BURKE, 2005, pp. 40-41).

Sendo assim, Roger Chartier argumentava que era praticamente impossível rotular objetos ou práticas culturais como “populares”. Focalizando os grupos sociais, e não os objetos ou práticas, pode-se argumentar que as elites da Europa Ocidental no começo dos tempos modernos eram “biculturais”, participando do que os historiadores chamam de “cultura popular” e também de uma cultura erudita de que as pessoas comuns estavam excluídas. Só depois de meados do século XVII as elites deixaram em geral de participar da cultura popular (BURKE, 2005, p. 42)

Por este motivo, evita-se, aqui, compreender a cultura popular e a eclesiástica ou das elites como categorias separadas, evitando-se trabalhar com esses conceitos. “Cultura erudita não é tão simples de definir como se julga, e cultura popular participa da ambiguidade deste perigoso epíteto ‘popular’” (LE GOFF, 1993, p. 15). Prefere-se, portanto, a análise da sociedade medieval feita por Jacques Le Goff, que enxerga na “estratificação relativamente estanque dos níveis de cultura” influências “unilaterais ou bilaterais, entre os níveis culturais” (LE GOFF, 1993, p. 216). Estes níveis de cultura se influenciam, e “o fosso que separa a elite eclesiástica (...) à tornam permeável à cultura folclórica, da massa rural (...)” (LE GOFF, 1993, p. 215).

Faz-se agora um retorno ao ponto de partida deste capítulo. *Yonec*, assim como os demais *lais* escritos por Marie de France, é uma narrativa escrita herdeira das narrativas orais. Estas, por sua vez, encontram-se repletas de elementos deste imaginário medieval povoado por elementos da cultura e religiosidade pré-cristã, que permanece fazendo parte da imaginação popular mesmo com a cristianização da Europa. Desta forma, na história de amor entre Muldumarec, a fada masculina, e a dama aprisionada, são encontrados diversos elementos que remetem à este imaginário e cosmovisão “pagã” - ou seja, do *paganus*, do homem do campo.

Esta fonte traz diversos encontros entre o imaginário cristão e pré-cristão, o que permite perceber que tais encontros existiam no imaginário do século XII, na qual ela foi produzida. O *lai*, ao se relacionar com narrativas orais provenientes do imaginário, é um indicativo de que há, no medievo, a persistência de elementos e figuras do imaginário ligadas ao pré-cristianismo. Neste sentido, pode-se perceber que o esforço do cristianismo em impor sua cosmovisão frente à um campesinato ligado à natureza e à sua sacralidade, e que crê nos seres sobrenaturais que o habitam - e que formam, na literatura medieval, a figura das fadas - não obteve sucesso. E será que, para além do medievo, esses elementos ainda permanecem vivos no imaginário?

Mas quem é Muldumarec? Em narrativas irlandesas de origem céltica, pode ser identificada uma estrutura narrativa tão parecida com *Yonec* que parecem ser suas antecessoras. E, se é possível constatar a permanência de elementos celtas no imaginário medieval, esta aproximação de *Yonec* com fontes provenientes deste povo faz sentido.

E são estes os rastros que devem continuar sendo seguidos, em busca de analisar e compreender esta figura chamada aqui de *fada masculina*. No medievo, o lai *Yonec* ajuda a compreender como esta figura se comporta e combina elementos cristãos e pré-cristãos, sendo fruto deste imaginário híbrido. Deve-se, agora, explorar quem são essas figuras masculinas de Outro Mundo anteriores a Muldumarec.

CAPÍTULO 2

O homem do *sídchure*: as relações entre Muldumarec e os seres masculinos do Outro Mundo de narrativas célticas

Mess Buachalla era uma criança de enorme beleza: filha do rei Eochaid Feidlech e de uma dama da raça feérica, ela herdara a beleza e a graça do povo do Outro Mundo. Mas quando a morte leva seu pai, sua mãe, agora viúva, casa-se com Cormac, rei de Ulster, e ordena que a própria filha - por ter sido gerada em seu casamento anterior - seja aprisionada em uma cova. Mas a menina é tão graciosa que, mesmo quando dois servos de Cormac a levam para seu cárcere, ela lhes sorri graciosamente. Apiedando-se dela, os servos decidem poupá-la da morte, e a levam para uma casa sem portas e com uma única janela. E anos se passam nesta solitária e triste reclusão: Mess Buachalla, se torna uma dama de enorme beleza, que passa seus dias a costurar, em seu cárcere. Nada fizera para merecer seu destino; ainda assim, ali estava ela.

Seu destino muda quando um dos servos do rei Eterscel a avista pela janela. Acreditando ser aquela a dama mais bela e gentil que já havia visto, ele logo traz as notícias ao rei, que se alegra: “havia sido profetizado a ele *pelos seus magos* que uma mulher de raça desconhecida iria lhe dar um filho”⁶ (STOKES, 1999, p. 4). E no dia em que os servos de Eterscel viriam buscá-la, Mess Buachalla vê um pássaro a voar no céu, que vem em sua direção e entra na casa em que ela estava confinada. Ele abandona a pele de pássaro no chão do aposento, e revela-se um cavaleiro; aproximando-se da dama, ele profetiza: “Estão vindo buscá-la por ordens do rei, e vão arrombar sua casa e levá-la ao encontro dele. Mas você será engravidada por mim, e irá parir um filho, que nunca deverá matar pássaros. E Conaire, filho de Mess Buachalla, será o seu nome”⁷ (STOKES, 1999, p. 4).

A profecia revela-se verdadeira: Conaire, filho da dama que fora encarcerada e deste cavaleiro feérico sobrenatural, cresce para se tornar um grande rei e herói de seu povo. Graças à união entre a jovem e o misterioso cavaleiro alado, o rei mítico pode vir a existir. Anos depois, ele encontra a morte no albergue Da Derga, ao violar os tabus impostos pelo seu

⁶ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: it had been prophesied to him *by his wizards* that a woman of unknown race would bear him a son.

⁷ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: ‘They are coming to thee from the king to wreck thy house and to bring thee to him perforce. And thou wilt be pregnant by me, and bear a son, and that son must not kill birds. And ‘Conaire, son of Mess Buachalla’ shall be his name.

pai. A narrativa gira em torno dos feitos de Conaire, apresentando diversos elementos mágicos, proféticos e personagens do Outro Mundo.

Esta história, que tem início no encontro de Mess Buachalla, a dama aprisionada, e o cavaleiro feérico anônimo que se transforma de pássaro a homem, faz parte da extensa saga irlandesa *Togail Bruidne Da Derga*, (em tradução livre: “A destruição do albergue Da Derga”) cuja versão escrita pode ser encontrada em manuscritos do século XI e XIV, mas que provavelmente é uma derivação de duas versões de traduções literárias do século IX (ILLINGWORTH, 1961, p. 505).

Como detalhado acima, nesta narrativa de origem céltica uma dama de imensa beleza é visitada em seu cárcere por um cavaleiro feérico que transfigura-se de pássaro a homem, e a engravida. Antes de deixá-la, o cavaleiro profetiza o nascimento de uma criança e lhe dá um nome; essa criança cresce e torna-se um grande herói e, futuramente, rei. Como já visto, todos esses elementos fazem parte de *Yonec*: no *lai* do século XII, a dama presa na torre é visitada por Muldumarec, o cavaleiro feérico em forma de pássaro, com quem ela gera Yonec. Adulto, Yonec vinga a morte do pai, e torna-se o senhor de suas terras.

As semelhanças entre essas histórias e o *lai* de Marie de France foram percebidas e analisadas por diversos pesquisadores. Tom Pete Cross, pesquisador de narrativas orais e populares e estudioso dos povos celtas, publicou em 1913 um artigo intitulado *The celtic origins of the lay Yonec* (em tradução livre: “As origens célticas do *lai* Yonec”) onde analisa as curiosas semelhanças entre o *lai* e demais narrativas literárias ligadas aos celtas. Em sua análise, Cross faz um levantamento de diversas narrativas irlandesas ligadas à tradição celta - entre elas o *Togail Bruidne Da Derga* - bem como narrativas ligadas à mitologia clássica e à tradição oriental, analisando os principais elementos que se assemelham a *Yonec*. A estrutura deste artigo compreende a análise dos seguintes elementos: o amante feérico que muda de forma, o desenvolvimento da história, a jornada ao reino do amante, o filho semi-sobrenatural e o motivo da vingança.⁸

Sua conclusão é de que *Yonec* combina em uma única história elementos presentes em diversas narrativas de origem celta (CROSS, 1913, p. 36), e: “A evidência a favor da origem celta é de natureza cumulativa, e seu valor reside, não neste ou aquela característica comum à tradição celta e à postura de Yonec, mas em uma série ou combinação de recursos, e da

⁸ Tradução da autora, a partir das denominações em inglês apresentadas pelo artigo: the shape-shifting fairy lover, the development of the story, the journey to the lover’s kingdom e the semi-supernatural son.

maneira peculiar em que são tratados.”⁹ (CROSS, 1913, p. 60; tradução livre). Desta forma, o autor percebe que a influência da tradição celta em *Yonec* é maior e mais relevante do que a de histórias de outras tradições.

R. N. Illingworth, no artigo *Celtic tradition and the lay of Yonec* (em tradução livre: “Tradição céltica e o *lai* *Yonec*”) divide o *lai* em duas etapas: a primeira tendo como foco o encontro amoroso e sexual de Muldumarec e a dama aprisionada, e a segunda centrada no nascimento de *Yonec* e sua vingança pela morte do pai. Ele percebe uma forte relação entre a primeira etapa do *lai* e outras narrativas de origem celta - relacionando-a também com o encontro de Mess Buachalla e o amante feérico, relatado em *Togail Bruidne Da Derga*. A segunda etapa do *lai*, no entanto, é centrada em *Yonec* e sua vingança contra o assassino do pai, assim como *Togail Bruidne Da Derga* é uma narrativa sobre Conaire e seus feitos. Ambos os personagens realizam feitos importantes, sendo que “Assim como Conaire mais tarde se torna rei da Irlanda, *Yonec* é posteriormente proclamado *seignur*.”¹⁰ (ILLINGWORTH, 1961, p. 508).

Uma crítica deve ser feita com relação às análises feitas por estes dois autores: ambos baseiam suas comparações na ideia de uma “origem” celta de *Yonec*, como se o *lai* tivesse sido diretamente influenciado - ou até mesmo copiado - estes elementos encontrados em narrativas célticas mais antigas. Os artigos não levam em consideração a forte relação que o *lai* possui com as narrativas orais e o imaginário, e que podem ter ajudado a propagar esses elementos de características celtas ao longo do medievo, influenciando a cultura e literatura medieval. Como ressaltado no capítulo anterior, Jacques Le Goff entende terminologias como “fonte” e “origem” como forçadas e distantes dos processos reais do imaginário, preferindo o uso do termo “heranças” (1994, p. 47). Assim, prefere-se entender estas heranças pré-cristãs - especificamente celtas - encontradas no *lai* como um resultado e um indício desta propagação destes elementos por meio da oralidade, que transmite estas histórias e influencia a escrita dos *lais*.

Deve-se também ter em vista que, como apontado anteriormente, *Yonec* faz parte do grupo de textos literários inspirados na “Matéria da Bretanha”, possuindo as narrativas celtas como base, e com uma forte ligação com narrativas transmitidas oralmente. Por isso, é

⁹ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: “The evidence in favor of Celtic origin is of a cumulative nature, and its value rests, not on this or that feature common to Celtic tradition and the lay of *Yonec*, but on a series or combination of features, and the peculiar way in which they are treated.”

¹⁰ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: Just as Conaire later becomes King of Ireland, so *Yonec* is subsequently proclaimed *seignur*.

possível perceber estes elementos da fonte como herdeiros de um imaginário pré-cristão e, especificamente, celta.

Para realizar tal análise, faz-se necessário primeiramente um breve levantamento sobre quem eram os povos celtas, bem como a importância atribuída por eles a estes seres sobrenaturais do “Outro Mundo” - o *sídchure*. E para compreender a relação entre o imaginário celta e medieval, bem como seus entrelaçamentos no *lai* analisado, utiliza-se como base teórica as obras de Jacques Le Goff e Vladimir Propp, detalhadas no capítulo anterior.

2.1 Os celtas, o *sídchure* e a literatura céltica

“Quem foram os celtas?” é uma pergunta feita por estudiosos já há algum tempo. E a verdade é que devido a multiplicidade de sociedades encontradas no continente europeu e nas ilhas Britânicas antes da expansão romana, a ausência de registros escritos e a falta de uma união política entre os povos falantes do grupo linguístico celta são elementos que acabam por dificultar o uso deste termo (COLLIS, 2014, p. 291). No imaginário contemporâneo, “celta” parece se referir a um grupo ligado a um certo elemento mágico, carregado de misticismo. “Eles parecem enxergar em modos que os outros não conseguem. Eles reconhecem a existência de um mundo além do mundo dos sentidos. Alguns até mesmo possuem uma segunda visão, a habilidade de ver fadas e outros espíritos dançando na tarde suave.”¹¹ (MONAGHAN, 2004, p. IV).

A perspectiva é encantadora e, de fato, são encontrados entre os celtas aspectos que os ligam a um certo grau de misticismo, com uma religiosidade ligada à natureza e divindades diversas ligadas à terra, ao céu, ao clima e à fertilidade (GREEN, 1992, p. 2), e o reconhecimento de um “Outro Mundo”, povoado por seres não-humanos. Mas é necessário, no entanto, buscar definições mais concretas e historicamente precisas do que pode ser compreendido como povos celtas, além de diferenciar os termos celtas e céltico, utilizando-os corretamente.

O termo *celta* deriva do vocábulo grego *Keltoi*, “um termo que foi utilizado por vários grupos étnicos aos quais os Gregos deram o nome de *barbaroi*, isto é, aqueles que falam uma

¹¹ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: “They see in ways that others cannot. They acknowledge a world beyond the world on the senses. Some even have the second sight, the ability to see fairies and other spirits dancing through the soft evening. For evening always gathers around the Celts, a misty twilight where things are never quite solid and defined.”

língua confusa” (DONNARD, 2008, p. 4). A primeira referência aos celtas data do século VI a.C., pelo geógrafo grego Hecataeus de Mileto, referindo-se aos povos localizados ao norte da colônia grega de Massilia - atual Marseilles. O termo aparece também em Heródoto, que o utiliza para designar as populações próximas à fonte do rio Danúbio. Posteriormente, foi utilizado por autores clássicos gregos e latinos para denominar os povos da Europa ocidental e central (BECK, 2009, p. 10). Além disso, alguns autores clássicos, como Tácito, repararam em semelhanças entre as populações locais da Bretanha, Península Ibérica, Gália e Alemanha, mas não chegaram a nomeá-las celtas (COLLIS, 2014, p. 295). Para Noémie Beck, “isto indica que, apesar de sua desunião política, aqueles povos europeus não mediterrâneos tinham uma unidade suficiente, na cultura material, religião, etnologia e língua, para ser identificada como uma entidade homogênea por escritores clássicos.”¹² (BECK, 2009, p. 10).

Estes relatos clássicos dos contatos com estas populações celtas nas margens do mundo greco-romano, portanto, fornecem algumas descrições destes povos ditos celtas, seus costumes, cultura e religiosidade. Deve-se ter em mente, no entanto, que estas fontes apresentam um olhar externo à respeito dos povos celtas, descrevendo-os na medida em que entravam em contato com os gregos e, principalmente, com os exércitos romanos em expansão - principalmente nos dois primeiros séculos da Era Comum (MONAGHAN, 2004, p. V - VI). Por isso, também é interessante estudar os celtas a partir de outras fontes e abordagens, como os vestígios materiais, a linguística e o estudo da literatura céltica irlandesa Antiga e Medieval, que será melhor detalhada mais adiante.

O mundo celta apresenta uma multiplicidade de povos e organizações sociais diversas, que apesar de muitas vezes distinguirem com relação às religiosidades, visões de mundo e cultura, são unidas por um tronco linguístico em comum, derivado do tronco Indo-Europeu. É possível encontrar vestígios de ocupação celta desde a Irlanda até a região da Turquia, e, com ampliação romana a partir do século I a.C., “os territórios celtas foram gradativamente comprimidos, até ficarem delimitados ao noroeste da Europa, região que engloba a Irlanda, Ilha de Man, Escócia, País de Gales, Cornualha e Bretanha.” (CANTARELLI, 2011, p. 25-26).

Geralmente, os celtas são definidos como:

¹² Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: This indicates that, despite their political disunity, those non-Mediterranean European peoples had a sufficient unity, in material culture, religion, ethnology and language, to be identified as a homogeneous entity by Classical writers.

(...) falantes de uma língua celta básica, que apareceram no século VIII. a.C na Europa Central e, quem, a partir do século IV ou III a.C, ocuparam um vasto território da Europa Oriental à Espanha e Irlanda, no oeste, até as invasões romanas da Gália no primeiro século a.C e Grã-Bretanha no primeiro d.C, e a cristianização da Irlanda no início do V d.C.¹³ (BECK, 2009, p. 9-10).

No entanto, faz-se necessário ressaltar que estes grupos, mesmo aproximados linguisticamente e com aspectos culturais e religiosos semelhantes, não podem ser definidos como uma etnia única. Pesquisadores como John Collis vêm criticando abordagens que tendem a generalizar e homogeneizar os povos celtas, percebendo alguns equívocos realizados por estudos anteriores.

O problema surge quando estudiosos, especialmente linguistas, insistem em impor definições modernas dos celtas para o mundo antigo, por exemplo, que eles podem ser definidos como falantes das línguas célticas, ou como usuários da arte celta, ou como portadores da "cultura La Tène", seja lá o que isso for (a definição varia de um país para outro). Por motivos historiográficos e metodológicos, isso não é aceitável e não podemos usar arte, cultura material, genes ou linguagem como um indicativo para etnia.¹⁴ (COLLIS, 2014, p. 291)

Deste modo, é preciso entender os celtas como sociedades dispersas geograficamente, sem uma coesão política ou econômica entre eles, mas falantes de um tronco linguístico comum. Os distanciamentos geográficos entre os povos celtas implicam, portanto, em costumes e culturas que não são homogêneas, mas que, para alguns pesquisadores, possuem elementos semelhantes. Estudos filológicos e linguísticos, por exemplo, percebem uma provável "consciência de um passado linguístico comum" entre as diversas etnias célticas, "e que reconheciam uma certa identidade cultural e religiosa" - sem jamais, no entanto, chegar-se à uma unificação política em grau algum (WROBLEWSKI, 2006, p. 151). Também com relação à religiosidade celta, Miranda Green percebe que, mesmo com diferenças entre as representações e simbolismos religiosos entre as diversas regiões ocupadas por povos celtas, "Certos conceitos divinos, a como, deuses-céu, deuses-sol e as deusas-mães,

¹³ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: (...) speakers of a basic Celtic language, who appeared in the 8th c. BC in Central Europe and, who, from the 4th or 3rd c. BC, occupied a vast territory from Eastern Europe to Spain and Ireland in the west, until the Roman invasions of Gaul in the 1st c. BC and Britain in the 1st c. AD, and the Christianization of Ireland at the beginning of the 5th c. AD.

¹⁴ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: "The problem comes when scholars, especially linguists, insist on imposing modern definitions of the Celts on to the ancient world, for instance that they can be defined as speakers of Celtic languages, or as users of Celtic Art, or as bearers of 'La Tène Culture', whatever that is (the definition varies from one country to another). For historiographical and methodological reasons this is not acceptable and we cannot use art, material culture, genes or language as a proxy for ethnicity."

transcendem fronteiras regionais e parecem ter sido adoradas em todo o mundo Céltico.¹⁵” (GREEN, 1992, p. 3-4).

No mundo celta insular foi desenvolvida uma tradição literária a partir dos séculos iniciais da Idade Média, ligada a elementos de suas narrativas mitológicas, e que são, por vezes, utilizadas no estudo destes povos. Esta tradição literária é denominada “céltica”, e compreende os mitos, lendas, música e artesanato desenvolvido na Irlanda, Escócia, país de Gales e algumas regiões da Inglaterra, a partir da Antiguidade Tardia, Idade Média e início do período moderno (WELLS, 1998, p. 814)¹⁶. Os textos podem ser datados a partir do século VIII, mas são “evidentemente adaptações de tradições orais muito mais antigas” (DONNARD, 2008, p. 13).

Dentro da literatura céltica, a tradição irlandesa é dividida em quatro ramos: “o Ciclo Mitológico, o Ciclo de Ulster, o Ciclo Feniano e o Ciclo Histórico, sendo que ao primeiro ciclo podemos atribuir o desenvolvimento de um panteão de deuses e heróis míticos, considerados os ancestrais dos povos celtas.” (CANTARELLI, 2011, p. 30). Dentro desta classificação, o *Togail Bruidne Da Derga* enquadra-se no Ciclo de Ulster, caracterizado pelas histórias de guerreiros e seus feitos heróicos (CANTARELLI, 2011, p. 31).

A crença no “Outro Mundo” aparece com muita frequência na tradição literária céltica, sendo um tema recorrente em seus mitos e sagas. “o Outro Mundo céltico seria habitado por deuses, espíritos feéricos, seres sobrenaturais e, também, espíritos humanos desencarnados (...)” (CANTARELLI, 2011, p. 34). Os celtas denominam os habitantes do Outro Mundo de *sídchure*, - frequentemente traduzido como “povo feérico” - ou apenas *sí*. A primeira referência escrita aos *sí* data do século VII, embora o termo seja mais antigo, e pode remeter tanto aos seres sobrenaturais quanto ao mundo onde eles habitam. Acreditava-se que os *sí* viviam próximos ao mundo humano, podendo permanecer invisíveis, tomar a forma de animais e interferir na vida quotidiana. “Como o inglês se tornou a língua dominante da Irlanda a partir do século XVIII, a nomenclatura irlandesa foi substituída pela palavra “fada”,

¹⁵ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: “Certain divine concepts, namely, sky-gods, sun-gods, and the mother-goddesses, transcended regional boundaries and appear to have been worshipped all over the Celtic world.”

¹⁶ Peter Wells também denomina de céltico o idioma gaulês e o irlandês antigo, além do irlandês moderno, gaélico escocês, gaulês e bretão, provindas da mesma família linguística.(WELLS, 1998, p. 814)

embora esta não seja uma aproximação precisa, particularmente considerando os significados populares modernos da palavra.”¹⁷ (DOWD, 2017, p. 453)

A palavra *síd* vem de uma raiz que significa "assento", como em "assento ou morada dos Deuses". Era usado principalmente para se referir ao Outro Mundo Celta e aos portais terrestres que conectavam aquele mundo ao nosso. Muitas vezes eram associados a “montes de fadas”, que na verdade são cemitérios pré-célticos. Quando a cultura celta chegou à Irlanda, incorporou alguns dos primeiros locais sagrados em seus mitos e cosmologia.¹⁸ (MACLEOD, 2012, p. 35).

O Outro Mundo e os seres feéricos são temas extremamente recorrentes na literatura medieval europeia, demonstrando uma permanência destes elementos ligados à tradição literária céltica no imaginário. Como já debatido no capítulo anterior, diversos elementos da mitologia celta vão influenciar o imaginário medieval, fazendo-se presentes nas narrativas orais que inspiram a literatura do período, sendo este é o caso dos *lais* de Marie de France. Neste momento, serão analisados os elementos ligados à cultura celta em *Yonéc*, por meio de suas semelhanças com a saga irlandesa *Togail Bruidne Da Derga*.

2.3 Entrelaçamentos entre *Yonéc* e a cultura celta pré-cristã

O personagem do cavaleiro feérico, sua transmutação de pássaro à homem, os encontros sexuais com a dama aprisionada e a presença do Outro Mundo são elementos que fazem parte tanto da narrativa medieval *Yonéc* quanto de *Togail Bruidne Da Derga*. Mesmo com distanciamentos e diferenças entre as duas, pode-se perceber interessantes semelhanças, que auxiliam a compreender a enorme presença do imaginário celta e alguns de seus elementos mitológicos no pensamento medieval, e que se fazem também presentes na literatura.

A seguir, serão destacados os seguintes elementos de *Yonéc*, que demonstram uma ligação desta fonte com o imaginário celta pré-cristão, divididos em três subtópicos: “o

¹⁷ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: The *sí* were known by a wide variety of names, including na daoine maithe [the good people], na daoine uaisle [the gentry], na daoine beaga [the little people], an sluagh sídhe [the fairy host], bunadh na gcnoc [people of the hills], or simply ‘them’, as it was unlucky to call fairies by their name (Mac Neill 1977, 26–7; Ó Súilleabháin 1970 [1942], 450–51; uí Ógáin & Sherlock 2012, 9). As English became the dominant language of Ireland from the eighteenth century, the Irish nomenclature was replaced by the word ‘fairy’, though this is not an accurate approximation, particularly considering the modern popular meanings of the word. (DOWD, 2017, p. 453)

¹⁸ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: The word *síd* comes from a root word meaning “seat,” as in the “seat or abode of the Gods.” It was primarily used to refer to the Celtic Otherworld and the earthly portals that connected that world with our own. These were often associated with “fairy mounds,” which are actually pre-Celtic burial sites. When Celtic culture arrived in Ireland, it incorporated some of the earlier sacred sites into its myths and cosmology.

cavaleiro feérico na forma de pássaro”, “o Outro Mundo,” e “O filho profetizado e os elementos de um casamento sagrado”.

2.3.1 O cavaleiro feérico na forma de pássaro

Primeiramente, é necessário detalhar e explorar melhor a figura do ser sobrenatural, representada em *Yonac* por Muldumarec e em *Togail Bruidne da Derga* pelo cavaleiro que visita Mess Buachalla em seu cárcere, e a engravida de Conaire.

Para Hannah Priest, apesar de Marie de France não utilizar a palavra *fada* para se referir a Muldumarec, as habilidades sobrenaturais apresentadas pelo personagem permitem classificá-lo como tal.

Como argumentei em outro lugar, a fada medieval tardia é uma curiosa mistura do sobrenatural e do humano, e às vezes é difícil apontar o que não é humano nessas criaturas. No entanto, quer o classifiquemos como uma fada ou não, há algo inegavelmente sobrenatural ou mágico sobre Muldumarec¹⁹ (PRIEST, 2010, p. 3).

Apesar da palavra *fada* ser, hoje, utilizada “para se referir à natureza ou poderes desses seres sagrados, como bem como seus reinos sobrenaturais de existência”²⁰ (MCLEOD, 2012, p. 34), este vocábulo não aparece entre os celtas. Como já dito anteriormente, nos manuscritos célticos irlandeses o termo utilizado para se referir aos seres do Outro Mundo é *síd*.

A figura da fada surge na tradição escrita medieval a partir das narrativas do século XII, recebendo aspectos referentes à mitologias e cosmovisões anteriores à cristã. Combinando características de personagens mitológicos não somente celtas, como também romanos e gregos, estas personagens aparecem, na literatura medieval, ligadas às florestas e ao destino dos mortais. Provêm, portanto, de personagens já existentes em narrativas do imaginário popular do período.

¹⁹ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: As I have argued elsewhere, the late medieval fairy is a curious mixture of the supernatural and the human, and it is sometimes difficult to put one’s finger on what is not human about such creatures. However, whether we class him as a fairy or not, there is something undeniably supernatural or magical about Muldumarec.

²⁰ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: (...) to refer to the nature or powers of these sacred beings, as well as their supernatural realms of existence.

Historicamente, referindo-se à região céltica, de onde essas narrativas foram retiradas, é possível identificar três “camadas” mitológicas que sofreram um processo sincrético, a celta, a romana e a cristã. As quais deram origem na Idade Média, por exemplo, às imagens do povo feérico. A potência feminina é representada no mundo romano tardio através das Parcas, *fatalis dea*, aquelas que proferem o *fatum* (profecia, predição divina, destino). (...) Os gregos personificaram o destino na forma de três mulheres, as Moiras. (...) As Moiras gregas e as Parcas dos latinos seriam três deusas: uma jovem, uma senhora e uma velha (SILVEIRA, 2014, pp. 66-67).

Com a chegada dos romanos à Gália, essa figura ligada às divindades gregas e romanas relacionadas ao destino vai se unir às *Matronae* célticas. Essas divindades associam-se à natureza, e responsáveis pelo destino, vida, morte e prosperidade dos homens (SILVEIRA, 2014, p. 67).

O vocábulo *fata*, do qual a palavra *fada* se origina, é o que permanece na memória popular como sinônimo das Parcas e Matronas célticas (SILVEIRA, 2014, p. 67). “Designavam divindades campestres e empresta às *nymphae* a raiz do vocábulo *fatum*, onde o radical *fat* encerra a ideia do que há de vir ou destino” (SILVEIRA, 2011, p. 3).

A palavra “fada”, nas línguas românicas, tem um significado ligado ao conto maravilhoso ou de fadas, pois remonta a uma palavra latina feminina, *fata*, variante rara de *fatum* (fado), que se refere a uma deusa do destino. As fadas se assemelham a esse tipo de deusas, pois também conhecem os caminhos da sorte. *Fatum*, literalmente “aquilo que é falado”, o particípio passado do verbo *fari*, “falar”, em francês resulta em *fée*, no italiano em *fata*, no espanhol em *hada*, todas as palavras significando “fada” e contendo conotações ligadas ao fado. (Warner 1999, p. 40 apud MICHELLI, 2013, p. 65)

Sua ligação com a natureza não é por acaso. Como já visto, os povos celtas atribuíam um caráter sagrado ao mundo natural, observando em suas florestas, rios e colinas a presença dos seres mágicos do Outro Mundo. As fadas do medievo, portanto, relacionam-se ao imaginário popular que atribui à natureza um aspecto mágico e sacralizado - e que, como observado, o cristianismo busca dessacralizar na tentativa de legitimar-se. “Originalmente eram expressões da Terra-Mãe, mas através de um mecanismo ascensional desenvolvido ao longo da História, elas foram se elevando, do fundo da terra para a superfície, “onde se tornam, na luminosidade do luar, espíritos das águas e da vegetação” (MICHELLI, 2013, p. 66).

No medievo, a maior parte das figuras feéricas encontradas na literatura são femininas. Apesar deste não ser o caso de Muldumarec em *Yonec*, o personagem feérico do *lai* exerce funções muito parecidas com as atribuídas às fadas femininas: é ele quem muda o destino da dama na narrativa, vindo ao seu encontro e evitando que ela perdesse a vontade de viver. Ao final da narrativa, profetiza seu destino futuro, anunciando o filho que nascerá da

união dos dois. A entrada do reino para onde retorna em seus momentos finais localiza-se em uma colina, e é cercado por uma densa floresta - o que também traz uma ligação entre o personagem e o mundo natural. Além disso, entre os celtas, acreditava-se que mulheres poderiam encontrar-se e aliar-se com seres sobrenaturais masculinos (CROSS, 1913, p. 29).

Muldumarec, a fada de *Yonec*, transita entre mundos, metamorfoseando-se de pássaro a cavaleiro, assim como o cavaleiro sobrenatural de *Togail Bruidne Da Derga*. Tom Pete Cross percebe que, em narrativas celtas, a forma tomada pelo ente sobrenatural é, frequentemente, a de pássaro (CROSS, 1913, p. 33). Sharon Pace Mcleod afirma que: “deidades eram frequentemente associadas com animais ou pássaros, e figuras divinas lendárias metamorfoseavam-se na forma animal”²¹ (MCLEOD, 2012, p. 115). Na cosmologia celta, o pássaro é também um animal ligado ao xamanismo e ao sobrenatural, sendo utilizadas penas, asas e símbolos de pássaros em indumentárias utilizadas por sacerdotes em rituais (MCLEOD, 2012, p. 73). “O simbolismo do pássaro é extremamente difundido, e o pássaro pode de fato ser o mais universal dos xamânicos criaturas”²² (MCLEOD, 2012, p. 73). É interessante identificar, a partir disso, o possível vínculo com o sagrado destes cavaleiros do Outro Mundo, que aparecem em *Yonec* e *Togail Bruidne Da Derga*.

Muldumarec, ao ser invocado, logo apresenta à dama o porém, o interdito: caso seus encontros amorosos fossem tornado do conhecimento de outros, ele morreria. Este interdito é presente na maioria das narrativas feéricas, devendo ser respeitado para garantir a presença do amante feérico (SILVEIRA, 2014, p. 64). Já em *Togail Bruidne Da Derga*, o cavaleiro sobrenatural alerta a dama que seu filho não poderá matar pássaros, impondo também outros tabus que, quando quebrados em momentos posteriores da narrativa, levam à morte do protagonista. Vladimir Propp percebe isso como um elemento narrativo como algo recorrente nas narrativas maravilhosas, uma proibição imposta ao herói da narrativa e que, quando transgredida, gera as consequências que se desenrolam ao longo do conto. A imposição do interdito constituem, para o autor, o segundo momento da estrutura comum que identifica nos contos maravilhosos, sendo sua transgressão o terceiro momento do conto (PROPP, 1997, p. 20).

²¹ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: Deities were frequently associated with animals or birds, and divine or legendary figures transformed or shapeshifted into animal form.

²² Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: Bird symbolism is extremely widespread, and the bird may in fact be the most universal of shamanic creatures.

2.3.2 O Outro Mundo

O contato entre humanos e o Outro Mundo aparece em ambas as histórias, tanto por meio dos personagens sobrenaturais quanto pela viagem até esta terra. Como já detalhado acima, as histórias sobre o Outro Mundo são recorrentes nas narrativas celtas. O *síd*, mundo além, era o lar do povo feérico, que frequentemente cruzava suas fronteiras para visitar humanos no nosso mundo - e o oposto era, também, possível.

Várias nomenclaturas têm sido utilizadas para descrever o “Síd”: Inis Subai (A ilha da alegria; Tír na mBeó (Terra dos viventes); Tír na mBan (Terra das mulheres); Mag Mell (Planície do prazer); Mag Mór (A grande planície); In Tír Tairngire (A terra prometida) e Tír na nÓg (Terra da Juventude)³¹. Segundo Muireann Ní Bhrolcháin, a existência de vários termos pode indicar uma pluralidade de mundos em distintas versões dentro da tradição irlandesa (SANTOS, 2018, pp. 73-74)

O *Síd* é um mundo de riqueza e abundância. Nele, o tempo corre diferente daqui; lá é o reino da juventude. Diversas histórias do medievo retratam o contato com o Outro Mundo, sendo notáveis as narrativas do ciclo arturiano. O relacionamento dos personagens com a Ilha de Avalon remete à origem vinculada à tradição oral e ao imaginário pré-cristão destas narrativas, sendo Avalon uma representação desta terra de Outro Mundo, do além.

Para os celtas, os reinos do povo feérico existiam separadamente do mundo mortal em tempo e espaço, ao mesmo tempo em que “foi entendido que eles existiram em todos os tempos ao redor (e paralelamente a) este mundo. O Outro Mundo era considerado a fonte de sabedoria, habilidade, verdade, cura e poder.”²³ (MCLEOD, 2012, p. 36).

Em *Yonect*, o Outro Mundo é alcançado pela a dama ao penetrar uma entrada na colina, e caminhando no escuro até deparar-se com um “belíssimo prado”, com uma cidade onde “não havia casa, sala nem torre que não parecesse ser feita toda de prata, eram muito ricos todos os prédios. Para além do burgo estendiam-se os pântanos, florestas e terras demarcadas.” (MARIE DE FRANCE, 2001, p. 106). A colina, onde se localiza sua entrada no *lai*, é também considerada pelos celtas uma das entradas possíveis para o *Síd*, sendo este vocábulo podendo ser utilizado também como sinônimo destas colinas (DOWD, 2018, p. 453).

O Outro Mundo em *Togail Bruidne Da Derga* também aparece como um elemento crucial, com diversos de seus personagens provenientes de lá (O’CONNOR, 2008, p. 55).

²³ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: it was understood that they existed at all times around (and parallel with) this world. The Otherworld was considered the source of wisdom, skill, truth, healing and power.

Além de ser o mundo de origem do pai de Conaire, o Outro Mundo aparece em alguns outros momentos da narrativa, apresentando-se como “a fonte final de conhecimento oculto”²⁴ (O’CONNOR, 2008, p. 64).

1.3.4 O filho profetizado e os elementos de um casamento sagrado

Mesmo prestes a ser levado pela morte, Muldumarec ainda tem algo a oferecer para sua amada. Usando as últimas forças que lhe restam, entrega à dama seus dons: um anel, para que ela use sempre e lhe traga proteção, e uma espada. Com ela, a morte do cavaleiro feérico será vingada no futuro. E quem o fará será Yonec, o filho que a dama espera. Em seus últimos momentos, Muldumarec prevê o nascimento desta criança, que crescerá para se tornar um grande cavaleiro. “Ele a confortou docemente e disse que de nada valia lamentar-se. Ela estava grávida dele. Teria um filho, honrado e valente, que lhe serviria de consolo. Que o faça chamar Yonec - este vingará a ele e a ela! Este matará o inimigo!” (MARIE DE FRANCE, 2001, p. 106). É curioso que Yonec só aparece quando o *lai* já está para terminar, não possui nenhuma fala e, ainda assim, seu nome intitula o *lai*.

O pai sobrenatural de *Togail Bruidne Da Derga* é também quem profetiza o nascimento do filho. Quando vai ao encontro da dama, é ele que afirma que ela terá um filho daquela união. “A profecia desempenha um papel central em *Togail Bruidne Da Derga (...)*. Muitos de seus personagens principais tem poderes proféticos, não apenas os vários personagens do Outro Mundo que Conaire encontra em sua última jornada, mas também em um ponto o próprio Conaire.”²⁵ (O’CONNOR, 2008, p. 55). É interessante o modo como a palavra falada e profética ocupa um lugar de destaque em ambas as narrativas, o que remete ao poder profético dos entes feéricos - ligado, como já visto, à etimologia da palavra *fata* - e há algum “grande poder na palavra falada”²⁶ (MCLEOD, 2012, p. 34).

Após isso há a partida do ente feérico, com Muldumarec deixando o mundo terreno, deixando-se levar pela morte, e Mess Buachalla deixando seu cárcere para tornar-se mãe de Conaire. A partida do ente feérico, após ter gerado com a dama um rapaz que, conforme

²⁴ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: the ultimate source of hidden knowledge.

²⁵ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: Prophecy plays a central role in *Togail Bruidne Da Derga (...)*. Many of its main characters have prophetic powers, not only the various Otherworldly characters Conaire meets on his last journey, but also at one point Conaire himself.

²⁶ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: great power in the spoken word.

profetizado, torna-se um grande cavaleiro que vinga a morte do pai, representa uma estrutura antiga e simbólica. Aqui, parece haver uma representação, nas fontes, de encontros hierogâmicos de união com o sagrado, trazendo uma estrutura que remete ao encontro sexual entre um humano e uma divindade - tendo em vista, também, a ligação destes entes masculinos com o sagrado e o sobrenatural, já indicadas anteriormente.

A união hierogâmica, para Mircea Eliade, representa o encontro sexual e sagrado entre um mortal e uma divindade ou entre divindades, e o conceito de hierogamia é extensamente trabalhado pelo autor em suas obras. A hierogamia é, para ele, a “união cósmica dos elementos”, que justifica e dá razão de ser à toda a união humana (ELIADE, 2001, p. 17-18). É graças a esta união divina, portanto, que a união sexual humana é possível.

(...) é a hierogamia divina, que teve lugar *in illo tempore*, que tornou possível a união sexual humana. A união entre o deus e a deusa passa-se num instante atemporal, num eterno presente: as uniões sexuais entre os humanos – quando não rituais – desenrolam-se na duração, no tempo profano. (ELIADE, 1992, p. 47)

James Frazer percebe que os casamentos divinos ocorrem em diversos ritos religiosos no mundo antigo, em encenações rituais na qual o rei une-se sexualmente à uma sacerdotisa, que representa a deusa ligada à terra (FRAZER, 1990, p. 140). Esta é uma interpretação mítica recorrente entre os celtas. Diversas evidências arqueológicas e epigráficas demonstram o casamento de divindades, formando um casal sagrado. Na conquista romana dos territórios celtas, por exemplo, evidências apresentam a união entre divindades masculinas romanas e divindades femininas de origem celta, o que parece demonstrar uma união simbólica entre os exércitos conquistadores - representados pelo deus romano - e a terra conquistada - representada, neste caso, pela deusa celta indígena (GREEN, 1992, p. 45). Na Irlanda, narrativas literárias de origem céltica demonstram a união simbólica entre o rei e a terra, também por meio do casamento sagrado, o que evoca a “cópula prototípica do deus protetor da tribo ou nação com a deusa-mãe.”²⁷ (GREEN, p. 201-213 apud GREEN, 1992, p. 46).

Por isso, esta união entre o cavaleiro sobrenatural e a dama mortal em *Togail Bruidne Da Derga* pode ser também interpretada como uma união hierogâmica, tendo em vista tanto o caráter sobrenatural do ser masculino na união - um cavaleiro feérico do Outro Mundo, representado pelo pássaro, animal de aspecto sagrado - e sua união com o feminino, como

²⁷ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: *prototypal coupling of the protecting god of the tribe or nation with the mother-goddess?*

também a relevância desta união para a narrativa, já que é a responsável pelo nascimento de Conaire.

E esta interpretação pode também servir para o encontro sexual apresentado em *Yonec*. No *lai*, a dama mortal também se une com o cavaleiro feérico sobrenatural, gerando uma criança profetizada. Estes momentos finais da narrativa a ligam à diversas narrativas celtas sobre o nascimento de heróis, sendo particularmente interessante como o personagem Yonec, mesmo aparecendo apenas no final do *lai*, é quem o intitula. Matthieu Boyd percebe que o *lai* apresenta tanto características que a ligam à religiosidade cristã e ao amor cortês medieval quanto à estas narrativas célticas sobre o nascimento de heróis, parecendo ser o resultado de uma “de *conjointure* "conjunção" de material de diferentes tradições (centrado no Mediterrâneo e céltico)”²⁸ (BOYD, 2008, p. 206).

Partindo das discussões teóricas levantadas no capítulo anterior, pode-se refletir sobre o papel da tradição oral em propagar estes elementos ligados ao pré-cristianismo celta ao longo do medievo, inspirando, por exemplo, os *lais* de Marie de France. Deste modo, o encontro de elementos tão semelhantes nas fontes aqui analisadas faz sentido, tendo em vista a possível circulação destas narrativas por meio da oralidade e sua permanência no imaginário. Apesar de ser impossível atestar que Marie de France tenha tido contato com narrativas célticas como *Togail Bruidne Da Derga*, a presença de elementos tão semelhantes em ambas as histórias parece demonstrar uma familiaridade com o imaginário celta, tornando um pouco mais perceptível a influência deste no pensamento medieval. O *lai* de Muldumarec e sua dama, portanto, demonstra este encontro entre cristianismo e pré-cristianismo na literatura medieval e no imaginário de onde ela se origina, onde o Deus cristão e o *sidchure* parecem conviver de modo harmônico.

E seria possível perceber a influência desse imaginário maravilhoso para além do mundo medieval, influenciando também as narrativas populares compiladas no século XIX e conhecidas hoje como “contos de fadas”? Se a hipótese levantada por essa pesquisa se sustenta - a de que a figura do cavaleiro feérico encontrada nas fontes analisadas seria antecessora aos príncipes dos contos de fadas - seria possível perceber também um fundo mítico comum a estas histórias? Constatou-se, até agora, que parece haver uma ligação entre *Yonec* e *Togail Bruidne Da Derga* com elementos sagrados, como o aparecimento do pássaro e os indícios de uma união hierogâmica. E, se é possível relacionar os contos à mitologia -

²⁸ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: of conjointure ‘conjoining’ of material from different traditions (Mediterranean-centered and Celtic).

como defende, por exemplo, Vladimir Propp - de que modo isso se faz presente no conto de fadas transcrito no século XIX?

A seguir, será analisada a figura do cavaleiro masculino no conto *Rapunzel*, e como seu envolvimento com a dama aprisionada possibilitam relacioná-lo à este masculino feérico encontrado no medievo e nas narrativas célticas. Se essa figura aparece em narrativas para além do mundo medieval, mesmo que transformado, sobre quem as narrativas em que ele aparece estão centradas?

CAPÍTULO 3

O filho do rei e a dama na torre: das narrativas medievais ao conto de fadas

Começou com os pais de Rapunzel. Quando estava grávida dela, sua mãe avistou a plantação de rapônçios no quintal da vizinha; seu desejo pelos vegetais foi tamanho que, sem eles, começou a adoecer. E seu esposo, em desespero pelo padecimento de sua amada, decide arriscar-se: em um crepúsculo, pula o muro que separa seu quintal e o da vizinha, e rouba alguns rapônçios sem ser percebido. Esta execução perfeita, no entanto, acontece apenas uma vez, e na segunda tentativa de roubo, ele é pego de surpresa pela vizinha, que revela ser a bruxa Gothel. Como punição, ela exige que Rapunzel, quando nascer, seja entregue a ela.

E assim acontece. Aos 12 anos, a menina é aprisionada pela bruxa em uma torre na floresta sem escadas ou portas, e com apenas uma pequena janela. E lá ela passa seus dias, em solitária reclusão.

Rapunzel era “a criança mais bonita que o sol iluminava” (GRIMM, 2005, p. 262). Seus cabelos, claros e brilhantes como ouro, eram a única ponte entre ela e o mundo²⁹: por meio deles, a bruxa subia e descia da torre todos os dias, com as tranças caindo do alto até a base do edifício. E era assim que ela via seus dias passarem, sem muito mudar.

Sua voz é o seu meio de passar o tempo, e Rapunzel passa os dias a cantar. Sua voz é sua única companhia; é graças a ela, no entanto, que a dama encontra um amigo.

O filho do rei passava pela floresta ao redor da torre de Rapunzel, quando escuta seu canto. Encantado pela sua bela voz, ele passa a observar a torre, tentando descobrir como ir ao encontro da jovem enclausurada. É quando vê a senhora indo ao encontro dela, e gritando-lhe lá de baixo: “Rapunzel, solte suas tranças”. Segurando nos cabelos de Rapunzel, a senhora é puxada até o topo da torre, entrando pela janela lá no alto.

Determinado a encontrar-se com sua amada, o filho do rei decidiu que faria o mesmo. No dia seguinte, passando-se pela senhora, ele grita para que Rapunzel jogue seus cabelos, e é puxado até o alto. Mas Rapunzel, ao ver o jovem rapaz entrar por sua janela, se assusta: afinal, ela nunca tinha visto homem algum. E, apaixonado, o cavaleiro a tranquiliza,

²⁹ Há em Propp (1997) uma interessante consideração a respeito da proibição de cortar os cabelos, e da simbologia com relação aos cabelos longos e dourados. O pesquisador percebe que os cabelos carregavam a alma ou o poder mágico do seu dono, e perdê-los “equivale a perder a força” (PROPP, 1997, p. 35). “(...) os longos cabelos da princesa prisioneira são um elemento muito comum. Essa cabeleira confere à princesa um encanto especial” (PROPP, 1997, p. 36).

pedindo-a para tomá-lo como marido. E ao ver que ele era belo e gentil, Rapunzel concorda em unir-se a ele, pedindo-lhe que lhe trouxesse uma meada de seda todos os dias, para que pudesse trançar uma corda para escapar.

Passam a se encontrar todas as noites desde então, envolvendo-se e apaixonando-se mais e mais um pelo outro. Mas sua felicidade dura até o momento em que a velha senhora passa a desconfiar de que algo esteja errado.

Na versão atual do conto, é Rapunzel quem, acidentalmente, revela os encontros com o príncipe. Um dia, após puxá-la até a torre, a jovem reclama do peso da velha senhora, falando que o jovem príncipe era muito mais leve. Na publicação original feita pelos irmãos Grimm, em 1812, o que acontece é um pouco diferente: “Gothel descobre que a filha se encontra às escondidas com um homem, quando a moça lhe diz: “- Sabe, senhora Gothel, as minhas roupas estão tão apertadas que não estão querendo servir mais em mim” (GRIMM, 2012, p. 75 apud BENITES; SILVA, 2016, p. 319). Entrega assim, mesmo que despercebidamente, sua gestação em estágio inicial.

De todo modo, a descoberta dos encontros incomoda profundamente a velha senhora, que decide dar um basta na situação. Em sua ira, ela corta fora as tranças de Rapunzel, e a leva para viver em um deserto, triste e miserável. Naquela mesma noite, quando o príncipe prepara-se para subir na torre ao encontro de Rapunzel, a velha amarra suas tranças na janela. Ao chegar no alto da torre, o rapaz depara-se com a senhora, que lhe afirma que sua amada lhe está perdida para sempre, e ele nunca mais irá encontrá-la.

Em seu desespero, o rapaz atira-se da janela, caindo sobre espinhos que lhe furam os olhos. Cego e perdido, o príncipe vaga pelo mundo, esperando, algum dia, poder encontrar sua amada.

E no deserto, onde a dama vaga com o casal de gêmeos que nasceram dos encontros com o príncipe, ele acaba por encontrá-la. Novamente é a voz de Rapunzel a ponte que une os amantes: o rapaz, ouvindo-a, consegue ir ao encontro da amada. A dama chora, ao ver o estado moribundo que seu amante havia chegado. E, com suas lágrimas, ela cura seu amado da cegueira.

Reunidos e felizes, o casal parte para viver no reino do príncipe. E lá, podem finalmente viver o seu amor.

Rapunzel faz parte da antologia de contos intitulada *Contos da infância e do lar*, publicada pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm em 1812. A obra é o resultado de suas pesquisas filológicas pelo sul da Alemanha, e em especial pelas terras conhecidas como

Floresta Negra - *Schwarzwald* - em um esforço para coletar e identificar, nas narrativas orais, traços de uma suposta *germanidade*. Deste modo, “Os contos registrados e os contos que ainda permaneciam na oralidade sugeriram aos Grimm que a cultura do seu povo estava estampada, de alguma maneira, naquelas narrativas e que havia necessidade mantê-las.” (FANG, 2019, p. 10). Para Nelly Novaes Coelho, os relatos recolhidos pelos irmãos “mesclavam relatos das mais diversas fontes, que os germanos, ao longo dos séculos, foram acrescentando aos seus próprios” (COELHO, 1987, p. 73).

Os contos conhecidos popularmente até os dias de hoje, como *Rapunzel*, possuem um histórico praticamente impossível de ser traçado. Propagadas oralmente ao longo dos séculos, tais narrativas mantêm vivas as “angústias, medos, desejos, romances, paixão e amor” vivenciados por todos os seres humanos” (TATAR, 2004, p. 15 apud FANG, 2015, p. 13). Associados e refletindo diversos aspectos da vida e imaginário humano, os contos inspiram e refletem sentimentos e relações vivenciadas ao longo de gerações, sendo impossível traçar a origem histórica exata de cada uma das narrativas populares existentes até os dias atuais. “De acordo com Kátia Canton (2009), foi a partir do século XVIII que a terminologia *contos de fadas* passou a ser aplicada diretamente à produção literária referente às narrativas orais tradicionalmente populares, revestidas de características fantásticas e maravilhosas, (...)” (ALMEIDA, 2017, p. 56). Este gênero não implica necessariamente na presença de fadas na narrativa, mas apresenta sempre um forte papel do maravilhoso e, por vezes, do sobrenatural (FANG, 2019, p. 18).

Percebe-se, assim, que a oralidade constitui uma forma de ponte que conecta narrativas de década em década, geração em geração. Por meio dela, os contos são propagados e transmitidos, difundindo seus elementos e, ao mesmo tempo, sendo transformados.

Seria possível, portanto, dizer que a tradição oral conecta narrativas como o *lai* francês medieval *Yonec*, a fonte céltica irlandesa *Togail Bruidne Da Derga*, e o conto de fadas alemão *Rapunzel*? As semelhanças entre as narrativas são curiosas e interessantes: em ambas, a jovem é presa em uma torre injustamente, e passa seus dias em solitária reclusão até receber a visita de um jovem cavaleiro, com quem vive felizes dias de amor. É a partir desse relacionamento e de sua união com o cavaleiro que a dama adentra a maturidade, deixando o cárcere e tornando-se algo a mais.

Se essa figura feérica representada por Muldumarec no *lai* possui relações com os seres masculinos do *sídhure*, encontrados na literatura de tradição céltica, de alguma forma

esta criatura transformou-se na figura do príncipe encontrada nos contos do século XIX, populares até os dias atuais.

A seguir, serão enumeradas algumas das semelhanças identificadas entre as narrativas e o papel atribuído ao personagem masculino nelas:

- a) A dama reclusa e solitária: Rapunzel, Mess Buachalla e a dama anônima do *lai Yonec* são aprisionadas ainda em juventude, sendo mantidas reclusas e afastadas do convívio em sociedade. Apesar dos motivos para tal confinamento serem diferentes em cada narrativa, percebe-se, com base em Propp, que o confinamento de jovens mulheres é um elemento recorrente em diversos contos maravilhosos. Para este pesquisador, o cárcere feminino nos contos parece estar associado ao isolamento que antecede a maturidade sexual, preparando a jovem para o casamento. E tal casamento não é, neste caso, de natureza qualquer: “mas sim com um ser de natureza divina, do qual nascerá uma criança divina” (PROPP, 1997, p. 37). Durante sua reclusão, a jovem pode receber a visita de seu futuro esposo, que pode tomar a forma de uma divindade (PROPP, 1997, p. 37). Pensando nos elementos míticos e sagrados que se fazem presentes na figura dos entes feéricos destes contos, bem como o caráter hierogâmico de sua união com a dama, analisados no capítulo anterior, esta interpretação de Propp faz sentido.
- b) As origens desconhecidas do cavaleiro: em *Rapunzel*, *Yonec* e *Togail Bruidne Da Derga*, o cavaleiro - seja ele feérico, como é o caso das duas últimas narrativas, ou não, como na primeira, - possui uma origem desconhecida e que não chega a ser completamente esclarecida na trama. A narrativa contextualiza e detalha a jovem mulher, centralizando-se nela, enquanto o personagem masculino é retratado de modo mais distante, não sendo informado ao leitor quaisquer aspectos relacionados à sua origem.
- c) A voz da dama como chamado: em *Rapunzel* e *Yonec*, é a dama, por meio de sua voz, que evoca a presença do cavaleiro que vêm a se tornar seu amante. Em *Rapunzel*, é por meio do canto que o filho de rei percebe sua presença, e apaixona-se por ela. Do mesmo modo, no final do conto o cavaleiro, cego após a queda da torre da dama, a encontra no deserto ao ouvir seu canto. Em *Yonec*, também é a voz da dama a

responsável pelo chamado de Muldumarec: por meio de sua oração, o cavaleiro é evocado a sua presença. Ele lhe diz que já a conhecia a anos, mas só poderia vir ao seu encontro se ela o chamasse.

A palavra da dama, portanto, tem um poder nas narrativas: é ela que é capaz de invocar o ser feérico, trazê-lo do Outro Mundo para o seu. No capítulo anterior, foi ressaltada a importância da voz do personagem masculino nas narrativas, profetizando o filho que resulta da união do casal. Em mitos de origens diversas, pode-se perceber este poder da palavra em invocar entes divinos e seres do além, estando ligado ao sagrado e ao ritual.

Este poder parece remeter-se a tempos imemoráveis, pertencendo a uma antiga estrutura simbólica. O contexto das condições sociais do ocidente medieval possibilitou a permanência desse poder da palavra pronunciada, pois o acesso à escrita, até o século XI, restringia-se ao alto clero, permitindo que a tradição oral continuasse investida de sua função e importância religiosa e pedagógico-social, sendo veículo da fusão de diversas tradições. (...) A poesia europeia dos séculos XI e XII seria herdeira de uma sensibilidade primitiva, a partir da qual o som é repleto de significados e teria a especialidade que lembraria a função de antigos ritos, encantamentos e mantras, cuja repetição monótona altera a consciência e a percepção, estabelecendo uma ponte com a essência íntima ou divina do ser humano (SILVEIRA, 2013, p. 39).

- d) O cavaleiro como auxiliar da dama: é este cavaleiro, amante da dama, que auxilia a dama a se libertar de seu destino limitante. Por meio de sua presença na história e do relacionamento entre os amantes - que pode ter um viés ligado à ideia de hierogamia - a jovem parece conseguir desenvolver os meios para se libertar de seu encarceramento, motivando-se a buscar sua liberdade.

Faz-se aqui uma necessária observação. Nas três histórias - *Togail Buidne Da Derga*, *Yonac* e *Rapunzel* - a dama possui um protagonismo e agência com relação ao seu destino e busca por libertação, recebendo apenas o auxílio do seu amante. Não cabe, portanto, ao personagem masculino a responsabilidade sobre o resgate da protagonista, sendo ele apenas algo como um agente catalisador deste processo.

Nos demais contos de fadas centrados em personagens femininas - como os populares *Branca de Neve*, *Bela Adormecida* e *Cinderella*, por exemplo - o príncipe realiza um papel similar. Não é ele o personagem central das narrativas, sendo que estas são protagonizadas pelas jovens damas - as “princesas”, como ficaram conhecidas do vocabulário popular. Estes cavaleiros atuam como uma figura auxiliar das jovens, relacionando-se amorosamente com elas e, a partir disso, ajudando-as a superar alguns conflitos das narrativas. Ao contrário do

que muito se afirma atualmente com relação aos contos de fadas, a figura masculina representada por este príncipe não é o salvador ou protagonista dos contos: ele é, somente, o auxiliar da dama.

E este papel auxiliar e “secundário” se assemelha ao dos entes feéricos masculinos encontrados no medievo e na literatura céltica, e que se fazem presente no *lai Yonec* e na narrativa *Togail Bruidne Da Derga*. Na primeira, todo o enredo gira em torno da jovem dama reclusa; e nos momentos iniciais da segunda, a narrativa também está centrada na jovem encarcerada, detalhando os motivos de seu cárcere. Do mesmo modo, o conto *Rapunzel* é centrado no desenvolvimento da personagem que o intitula, relatando seu aprisionamento na torre e a trajetória até a liberdade, que passa pelo seu amadurecimento.

Mas de que forma, então, este ente feérico masculino pode ter se transformado no príncipe dos contos de fadas? Para compreender esse fenômeno, é necessário entender de que modo os contos possuem uma relação com elementos do imaginário medieval e podem ter sido propagados pela tradição oral até o século XIX. Faz-se também necessário compreender o contexto histórico e social específico da região sul da Alemanha, que possuiu presença de povos celtas e germanos e que contribuíram para a formação das narrativas orais que se confluíram nos contos.

3.2. Adentrando a Floresta Negra: tradição oral e perpetuação dos contos, do imaginário medieval à modernidade

A literatura fantástica transcende os limites racionais, pois narra acontecimentos que são considerados inexplicáveis e impossíveis. O fluxo da imaginação consegue seguir seu curso livremente dentro desse gênero literário, que lida diretamente com o insólito e o sobrenatural por meio de outras modalidades, como o Gótico, a Fantasia, o Realismo Mágico, o Maravilhoso. (ALMEIDA, 2017, p. 41)

Os contos dos irmãos Grimm são alimentados com narrativas maravilhosas e mágicas, vinculadas ao imaginário da população local. De maioria iletrada, esta sociedade recorria à oralidade para propagar suas narrativas, inserindo nelas elementos de seu imaginário e cultura. Tendo em vista que a cultura e a tradição não são categorias estagnadas mas, sim, intercambiáveis e fluidas, estes contos não estão isentos de transformações e modificações ao longo da história:

Os seres humanos transmitem, a cada geração, costumes, valores, hábitos e crenças religiosas e filosóficas. Isso resulta na formação das sociedades nas quais os homens estão inseridos, e em que decidem adotar determinadas práticas como tradição. “Neste sentido, a tradição é construída a partir de uma memória que parte da experiência vivenciada, uma tradição que se reatualiza constantemente. Daí uma noção mais rica para cultura, que é a do fluxo, da fluidez, da dinâmica cambiante” (NASCIMENTO, 2009, p. 121-122 apud ALMEIDA, 2017, p. 24).

Paula Rossi Benites e Martha Dreyer de Andrade Silva fazem uma interessante análise sobre os elementos históricos e simbólicos presentes no conto *Rapunzel*, percebendo como o conto possui raízes ligadas a um passado muito remoto e impossível de ser datado. Ao mesmo tempo, ao longo de sua propagação muitos elementos foram modificados, e “O fato indiscutível é que a Rapunzel narrada para nossas avós não é a mesma Rapunzel que nos foi descrita e já não é a mesma neste início de século.” (BENITES; SILVA, 2016, p. 314).

É necessário, portanto, finalizar a construção desta ponte formada pela oralidade, e que conecta o imaginário medieval tanto ao pré-cristianismo quanto aos contos de fadas, preenchendo essas últimas narrativas com seus elementos fantásticos. O pensamento e a literatura maravilhosa medieval parecem transpassar o medievo, por meio da oralidade, “resistindo aos mais diversos retoques ao passar da tradição oral para as páginas das antologias de Giambattista Basile, de Charles Perrault e dos irmãos Grimm.” (BARBOSA, 2017, p. 81). Tem-se nos contos uma herança simbólica muito mais atrelada ao medievo que à modernidade, mas que, ao serem transcritos para a literatura, sofrem algumas transformações que alteram alguns de seus elementos.

[...] na Idade Média, veremos como todo esse lastro pagão choca-se, funde-se ou deixa-se absorver pela nova visão de mundo gerada pelo espiritualismo cristão e, transformado, chega ao Renascimento... até que, finalmente, na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em literatura para crianças (COELHO, 1987, p. 15).

Quanto a isso, Guilherme Weber Gomes de Almeida percebe, ainda, elementos nos contos de fadas que fogem ao pensamento e moralidade cristã, demonstrando a permanência de remanescentes simbólicos mais antigos e ligados ao imaginário pagão. Para ele, é possível de se encontrar nessas histórias indícios do “simbolismo, o ocultismo e o misticismo anglo-saxões” (ALMEIDA, 2017, p. 15). Deste modo, por meio da tradição oral e transmissão de mitos e lendas de origem pagã desde os tempos mais remotos, os contos populares “acabam por representar um meio de transmissão dessas crenças, bem como de outras de origem ‘pagã’, relacionadas, portanto, a um período anterior à implantação do Cristianismo” (ALMEIDA, 2017, p. 16-17). Nos contos, portanto, encontra-se uma

coexistência entre elementos mágicos e quotidianos, entre a atmosfera do sagrado e a do profano (ALMEIDA, 2017, p. 19).

A região sul do atual território alemão, local percorrido pelos irmãos Grimm em sua coleta dos contos maravilhosos, foi um local habitado não somente pelas populações germânicas, e apresentava também uma interessante e relevante presença de grupos de origem celta, compreendidos por alguns pesquisadores como populações celto-germânicas. Nelly Novaes Coelho traça a cultura celta como uma das remotas provedoras dos elementos dos contos de fadas, “Portanto, os povos celtas podem ser considerados uma das fontes importantes para o desenvolvimento de aspectos culturais remanescentes em nossa cultura e literatura até os dias atuais.” (FANG, 2019, p. 13).

A presença celta no território alemão pode ser atestada tanto pela via da arqueologia quanto dos estudos linguísticos. Por meio da análise da cultura material, o arqueólogo Peter Wells percebe que havia, na região, pouca distinção entre as populações celtas e germânicas, sendo esta divisão elaborada externamente - ou seja, realizada pelos romanos quando chegaram à região. Apesar de haver sim uma diferença entre os dois grupos - atestada pela arqueologia e linguística - as interações entre eles eram bastante fortes.

Assim, a distinção entre celtas e germanos na época em que foram nomeados pela primeira vez não pode ser considerada étnica em nenhum sentido. Ambos são nomes dados por estranhos para designar grandes agrupamentos que não existiam nas mentes daqueles assim designados.³⁰ (WELLS, 1995, p. 181)

Deste modo, é possível fazer um esforço para constatar a presença de elementos do imaginário celta nesta região, e que podem ter também uma certa influência na criação das narrativas que inspiraram os contos maravilhosos. Com base nos estudos de Nelly Novaes Coelho, Almeida percebe a cultura celta como a “espinha dorsal dos contos de fadas”, compreendendo as narrativas maravilhosas como a ponte entre a realidade e o imaginário, “floreadas com elementos mágicos e de grande espiritualidade” (ALMEIDA, 2017, p. 48). O autor compreende, ainda, que por meio das narrativas literárias medievais - como os *lais* de Marie de France, - foram difundidos elementos deste imaginário celta ao longo da Idade Média (ALMEIDA, 2017, p. 50). Para Nelly Novaes Coelho, o imaginário maravilhoso celta perpassa a Idade Média e continua fazendo-se presente na tradição oral e popular, até chegar aos contos de fadas.

³⁰ Tradução da autora a partir do original em inglês: “Thus the distinction between Celts and Germans at the time that the latter are first named cannot be regarded as an ethnic one in any sense. Both are names given by outsiders to designate large groupings that did not exist in the minds of those so designated.”

(...) em relação à obra *Kinder und Hausmärchen*, tanto o simbolismo religioso, norteador por dogmas de uma tradição judaico-cristão presente na Europa, quanto o pagão e ocultista, enraizado na mitologia teutônica, celta e nórdica, foram tratados com extremo cuidado pelos Irmãos Grimm ao redigirem as histórias, para que elas fossem repassadas às gerações futuras, assim como era a tradição cultural e folclórica desses povos. (ALMEIDA, 2017, p. 67).

No contexto oitocentista, no qual Jacob e Wilhelm Grimm encontram e transcrevem as narrativas maravilhosas populares, sabe-se que a região da Floresta Negra é povoada, principalmente, por camponeses iletrados. Os contadores e, na maior parte das vezes, contadoras de histórias, ligadas à população simples, trabalhadora e de maioria analfabeta, tiveram um papel ativo na formação dos contos de fadas dos irmãos Grimm. Uma destas foi Dorothea Pierson Viemann, uma senhora vinda da França que “carregava consigo muitas histórias as quais era capaz de contar repetidas vezes sem alterações (...)” (FANG, 2019, p. 44). No prefácio da edição original de *Kinder und Hausmärchen*, os irmãos afirmam que Dorothea preocupava-se com a veracidade das narrativas, e “mantém essas velhas lendas vivas em sua memória” (GRIMM, 2012, p. 10 apud FANG, 2019, p. 44). Além disso, a camponesa Katherina Wieckmann e a descendente de franceses Jeannette Hassenpflug foram também vozes ativas na coleta e transcrição dos contos (BENITES; SILVA, 2016, p. 311).

Há também uma influência das elites na construção dos contos de fadas, como salientado por Fang: “as histórias não chegavam a eles apenas pela população camponesa, durante as viagens pela Alemanha e por países vizinhos, “mas ainda vinham de pessoas pertencentes a camadas sociais elevadas” (DEHRMANN, 2013, p. 54 apud FANG, 2019, p. 25). O trabalho de outros autores serviu também como base para a coleta dos contos, como os escritos do italiano Giambattista Basile e do francês Charles Perrault (FANG, 2019, p. 24-25).

Deste modo, pode-se verificar que os contos são também frutos de entrelaçamentos culturais, na medida em que estas contadoras de histórias, muitas vezes, possuíam origens e descendência provinda de outros países, trazendo consigo narrativas com elementos de outros contextos culturais. Por este motivo, algumas destas narrativas encontram correspondentes em outras regiões. Como exemplo, tem-se os contos *Cinderella*, *Chapeuzinho Vermelho* e *Bela Adormecida*, que possuem versões escritas pelos irmãos Grimm (Alemanha) e Charles Perrault (França), e, no caso do último, também por Giambattista Basile (Itália). Isso pode ser um indicativo de que as narrativas orais e populares que inspiraram estes contos circulavam por diversos lugares do continente europeu, sendo conectadas pelo imaginário e pela

oralidade. Além disso, alguns dos contos encontram versões diferentes em diversos países por conta do “conhecimento prévio das histórias através de autores já consagrados e de edições já publicadas de livros dos séculos XV até o século XVIII”, e que são posteriormente trabalhadas e transcritas pelos irmãos Grimm (LEYEN, 1964 apud FANG, 2019, p. 25).

Neste sentido, Clarissa Pinkola Estés entende os contos como “joias multifacetadas”, que sobreviveram às mais diversas turbulências ao longo da história (ESTÉS, 2005, p. 11). Segundo esta estudiosa, “Nos contos de fadas acham-se gravadas ideias infinitamente sábias que durante séculos se recusaram a se deixar mutilar, desgastar ou matar. As ideias mais persistentes e sábias estão reunidas nas teias de prata que chamamos contos” (ESTÉS, 2005, p. 11). Para Jacques Le Goff:

Em particular, o conto maravilhoso tem uma grande riqueza de significações. Inscreve-se na historicidade e as transformações dessas versões estão relacionadas com as grandes mutações de civilização, especialmente no tocante à vida quotidiana e ao assédio do mundo natural por um mundo sobrenatural. (LE GOFF, 1994, p. 64).

Por isso, pode-se analisar essas narrativas maravilhosas como “colchas de retalhos”, nas quais se entrelaçam elementos de culturas, imaginários e religiosidades que transpassam fronteiras temporais e espaciais. Desta maneira, é possível enxergar como personagens e figuras narrativas foram se transformando ao longo da transmissão dos contos, adquirindo outros significados e simbologias, mas que, por meio de uma análise comparativa e interpretativa dos contos, pode-se encontrar suas possíveis raízes.

3.3. Entre o conto e o mito: sobre quem as narrativas falam?

É importante perceber que não somos mulheres canalizando a deusa ou fingindo ser ela - nós somos a deusa fingindo pelo tempo de uma vida ser uma mulher mortal³¹.
(SCHAEFER, 2006, p. 135 apud FRANKEL, 2010, p. 10)

Tudo isso permite visualizar o modo como esta figura feérica masculina, encontrada no *lai Yonec* e que parece ter suas raízes ligadas ao imaginário céltico, pode ter influenciado

³¹ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: It is important to realize we are not women channeling the goddess or pretending to be her—we are the goddess pretending for a single lifetime to be a mortal woman.

na construção do personagem do príncipe dos contos de fadas. Mas como já foi colocado de forma superficial anteriormente, este cavaleiro, auxiliar e amante da dama em sua jornada, não é o personagem no qual estas narrativas estão centradas. Nas histórias aqui analisadas, as protagonistas são as damas: Mess Buachalla em *Togail Bruidne Da Derga*³², a dama anônima de *Yonac*, e Rapunzel.

Pensando assim, o que poderia ser concluído a partir da jornada de amadurecimento dessas damas nas narrativas que protagonizam? A proposta de análise sugerida aqui é buscar perceber o modo como as narrativas analisadas dialogam com os estudos - ainda que um tanto escassos - sobre a chamada *jornada da heroína*, entendendo como estes elementos míticos, recorrentes em diversas culturas e narrativas mitológicas, se fazem também presentes nos contos maravilhosos. Apesar de que muito se conhece sobre a jornada do herói, principalmente a partir dos estudos de Joseph Campbell, as narrativas protagonizadas por mulheres não parecem seguir o mesmo caminho daquelas centradas em personagens masculinos. Por isso, busca-se, neste momento final da pesquisa, entender as fontes dentro desta perspectiva de análise, voltada para o desenvolvimento e amadurecimento da dama e nas quais o seu amante aparece como figura auxiliar.

Vladimir Propp entende a relação profunda entre o conto e ritos de iniciação antigos, que introduziam jovens à vida adulta. Para este autor, “o ciclo de iniciação é a base mais antiga do conto” (PROPP, 1997, p. 438), e evidências disso aparecem nas mais diversas narrativas. E nos contos centrados em personagens femininas, são encontrados diversos elementos que ligam a sua jornada ao amadurecimento, abandono da infância, iniciação sexual e entrada na vida adulta.

Essa jornada envolve a reclusão, que pode ser representada pelo encarceramento da jovem. Nos contos, o isolamento da jovem pode representar ainda sua preparação para a jornada rumo à maturidade, deixando para trás os anos de sua infância (FRANKEL, 2010, p. 29). Para a psicóloga Maureen Murdock, em sua obra *A Jornada da Heroína*, o isolamento é a primeira etapa deste processo iniciático:

Durante esta parte da jornada, a mulher inicia sua descida. Pode envolver um aparentemente interminável período de errância, tristeza e raiva; de destronar reis; de procurar os pedaços perdidos de si mesma e encontrando o feminino escuro. Pode levar semanas, meses ou anos, e para muitos pode envolver um período de isolamento voluntário - um período de escuridão e silêncio e de aprender a arte

³² Apesar de que em *Togail Bruidne Da Derga*, narrativa céltica analisada no segundo capítulo, o protagonista é o guerreiro Conaire, os momentos iniciais da história são centrados em sua mãe, Mess Buachalla, seu encarceramento e encontro com a criatura alada que a engravida.

de ouvir profundamente uma vez novamente para si mesmo: de ser em vez de fazer.³³ (MURDOCK, 2013, p. 14).

O encontro da dama com aquele que virá a ser seu amante é, para Valerie Estelle Frankel, uma etapa da sua jornada, e que pode eventualmente envolver a metamorfose de um dos amantes (FRANKEL, 2010, p. 760). Nas fontes analisadas por esta pesquisa, este amante - seja ele Muldumarec ou os amantes anônimos de Rapunzel e Mess Buachalla - parece atuar como uma espécie de catalisador para a jornada da heroína e sua entrada na maturidade. Se antes a jovem encontrava-se reclusa em sua torre, ela agora passa a dar os primeiros passos rumo à vida adulta, o que envolve seu despertar sexual e amoroso. E é aqui que o cavaleiro aparece, conduzindo-a por essa etapa de sua jornada, a partir desta união de caráter sagrado e hierogâmico (SILVEIRA, 2014, p. 70). Conforme já detalhado acima, Propp também compreende que a reclusão das jovens, nos contos, pode anteceder uma união de natureza divina com um ser sagrado (PROPP, 1997, p. 37).

Este momento antecede a saída da dama da torre. Agora, a heroína desce ao mundo real, mas é também convidada a enfrentar os desafios impostos. A jovem deve, aqui, abandonar seu eu antigo e infantil e abraçar a nova mulher que vêm se tornando, em um momento tanto iniciático quanto de renascimento (FRANKEL, 2010, p. 163). Pode haver uma espécie de descida ao submundo que permite a redescoberta de si e o encontro da dama consigo própria, auxiliando a jovem a entrar em contato “com seu lado feminino submerso”³⁴ (FRANKEL, 2010, p. 29). Neste estágio, ocorre algo como uma morte simbólica e ritual, que permite à jovem adentrar um novo estágio. Para Vladimir Propp, “todo o rito de iniciação era interpretado como uma estada no país da morte (...)” (PROPP, 1997, p. 438).

Em algumas narrativas, esta descida aparece de forma clara e literal, enquanto em outras pode ser um pouco mais sutil e metafórica. No *lai Yonec*, por exemplo, a dama, descendo de sua torre após Muldumarec ser ferido, o segue até o que parece ser o Outro Mundo por meio de uma entrada abaixo de uma colina. Lá, ela aprende que precisa abraçar uma nova etapa de sua vida, ao descobrir que está grávida de Yonec e que deve portar o anel e a espada que serão futuramente de seu filho. Em *Rapunzel*, a heroína desce da sua torre

³³ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: During this part of the journey, the woman begins her descent. It may involve a seemingly endless period of wandering, grief, and rage; of dethroning kings; of looking for the lost pieces of herself and meeting the dark feminine. It may take weeks, months, or years, and for many it may involve a time of voluntary isolation—a period of darkness and silence and of learning the art of deeply listening once again to self: of being instead of doing.

³⁴ tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: “with their submerged feminine side.”

após o conflito com Gothel, tornando-se mãe e percorrendo o deserto até reencontrar-se com o príncipe e partir com ele para uma vida alegre em seu reino. Aqui é o momento em que ela finalmente encerra sua infância, representada pela reclusão na torre. E em *Togail Bruidne Da Derga*, por fim, é também após o encontro com o ser sobrenatural que a jovem abandona seu cárcere, partindo para o reino onde irá criar o herói Conaire.

E o que aguarda a dama no final de sua longa jornada? Vencidos todos os desafios que lhe foram impostos em seu caminho, como o receio de abandonar a reclusão e os anos da infância, a entrada na maturidade com auxílio do amante e a descida ao mundo - ou submundo, - o último passo da jornada é o de tornar-se a própria Deusa (FRANKEL, 2010, p. 162). Mas isso apenas ocorre após a morte simbólica representada pelo estágio anterior, no qual a dama, ao finalmente escolher abraçar a nova mulher madura que há dentro de si, deixa “morrer” a jovem imatura de outrora. Assim, ela adquire o conhecimento sobre a natureza cíclica da vida e da natureza que a permite tal transcendência. Para Silveira, a morte simbólica no final da jornada representa a união com o sagrado, “a hierogamia final e eterna” (SILVEIRA, 2014, p. 71).

Por isso, Frankel entende que:

Todas essas histórias enfatizam a conexão entre nascimento e morte. Com a Grande Deusa, ambos os conceitos se ligam, mostrando a profunda compreensão que os antigos tinham da dualidade da vida. A heroína completa sua jornada dominando esse conhecimento, incorporando as energias mortais do submundo em si mesma e reconhecendo sua glória. Só assim ela pode se fundir com o ciclo da vida, crescendo graciosamente em mãe e mulher sábia sem temer a morte. Pois não é um fim, mas uma espiral regenerativa. Quando uma vida termina, outra começa, e assim por diante.³⁵ (FRANKEL, 2010, p. 172)

“O verdadeiro objetivo da heroína é se tornar essa arquetípica, toda poderosa mãe”³⁶, diz Frankel (2010, p. 15). Essa figura materna, no entanto, não é qualquer uma: para a autora, o destino da heroína em sua jornada é o de tornar-se a própria deusa, “a Mãe era adorada como a principal criadora, o recipiente do poder emergente e fonte de toda a vida”³⁷

³⁵ Tradução da autora a partir do seguinte trecho em inglês: These stories all emphasize the connection between birth and death. Within the Great Goddess both concepts link, showing the deep understanding ancient people had for the duality of life. The heroine completes her journey by mastering this knowledge, incorporating the death-energies of the underworld into herself and acknowledging their glory. Only thus can she merge with the cycle of life, growing gracefully into mother and wisewoman without fearing death. For it is not an ending but a regenerative spiral. As one life ends, another begins, and on, and on.

³⁶ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: The true goal of the heroine is to become this archetypal, all-powerful mother.

³⁷ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: The Mother was worshipped as the ultimate creator, the vessel of emerging power and source of all life.

(FRANKEL, 2010, p. 15). E tais histórias, sendo narradas principalmente por mulheres - como no caso dos contos transcritos pelos irmãos Grimm, - carregavam diversos ensinamentos ligados à vida feminina:

Ensinavam contos sobre meninas que resgataram a si mesmas, contos que se originaram nos agora desaparecidos “ritos de passagem e rituais de iniciação ... a maioria deles celebrava a morte metafórica do velho eu inadequado como é prestes a renascer em um plano superior de existência.” Todas as culturas do mundo tem grande estoque de contos, geralmente passados pelas mulheres, enfatizando a inteligência e paciência e magias menores junto com a grande magia da criação, descida à morte e ressurreição que marcam a passagem para a idade adulta para heróis de ambos os sexos. Os homens podem ter escrito, mas foram as mulheres que contaram.³⁸ (FRANKEL, 2010, p. 18).

Cada uma das jovens mulheres das narrativas aqui analisadas se depara com essa jornada de transformação e amadurecimento, que vem após sua reclusão - que lhes é imposta e involuntária, nos três casos. Todas elas passam pela transição rumo à maturidade, e que passa pelo seu encontro com o ente masculino, esse “príncipe-fada”, que parece remeter a uma união de caráter sagrado e hierogâmico, momento catalisador de sua jornada de transformação (SILVEIRA, 2014, p. 66). Mess Buachalla, ao receber a visita do cavaleiro anônimo em forma de pássaro, se torna a portadora do ventre no qual é gerada uma união sagrada da qual resulta um grande guerreiro, remetendo à essa figura maternal mítica e poderosa. A dama anônima do *lai Yonec* torna-se mãe e portadora da espada de Muldumarec, relembrando o papel de guardiã entre o mundo mortal e o sobrenatural, compartilhado por outras personagens femininas da literatura medieval (SILVEIRA, 2014, p. 70). E Rapunzel, após dar à luz um casal de gêmeos no deserto, torna-se capaz de curar a cegueira de seu amante com suas próprias lágrimas.

As discussões aqui levantadas permitem perceber os entrelaçamentos entre história, imaginário, mitologia, oralidade e literatura, demonstrando que os elementos que se fazem presentes nos contos analisados podem ter sido propagados ao longo dos séculos que afastam suas temporalidades. Porque mesmo que distantes no tempo e no espaço, um elemento

³⁸ Tradução da autora, a partir do seguinte trecho em inglês: These were teaching tales about girls who rescued themselves, tales that originated in now-vanished “rites de passage and initiation rituals ... most of them celebrate the metaphoric death of the old inadequate self as it is about to be reborn on a higher plane of existence.” All cultures in the world have great stores of tales, usually passed through the women, emphasizing cleverness and patience and smaller magics along with the great creation magic, descent into death, and resurrection that mark the passage to adulthood for heroes of both genders. The men might have written, but the women told.

conecta estas narrativas: o imaginário e a permanência, nesta longa duração, de substratos narrativos que se interligam à própria experiência humana.

O estudo do imaginário permite compreender estas camadas de significados que podem ser encontradas na análise dos contos maravilhosos. Dentro desta perspectiva, é possível entender que o substrato mítico que alimenta as narrativas analisadas pode ter sido reinterpretado e passado oralmente ao longo dos séculos, fazendo-se presente em cada um destes contos. Sandra Pesavento ressalta este caráter polissêmico do imaginário, entendendo-o como um “jogo de espelhos onde o ‘verdadeiro’ e o aparente se mesclam” (PESAVENTO, 1995, p. 24). Neste sentido, o imaginário possui sempre um “significado oculto”, “onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber” (PESAVENTO, 1995, p. 24).

Deste modo, a análise dessas narrativas possibilitou desvendar algumas das camadas de significados presentes nelas, permitindo verificar a relação das fontes com elementos mais profundos. Pode-se, assim, compreender a propagação de elementos pré-cristãos na literatura medieval e adiante, adentrando a tradição oral que formou os contos de fadas da literatura. Assim, entende-se também a relação entre oralidade e imaginário, já que a via oral é o principal meio de propagação dos elementos maravilhosos (LE GOFF, 1994, p. 64).

Apesar das narrativas estarem distanciadas no tempo, a oralidade e o imaginário que as alimenta parecem conectá-las, perpetuando a jornada da dama encarcerada e seu amante, que passa de criatura feérica ao filho do rei e “príncipe encantado”. Mesmo que, hoje, o príncipe não tenha mais esse caráter feérico e ligado ao sobrenatural, a análise de seu papel narrativo e da relação entre conto e narrativa mítica possibilita entender que ele ainda carrega vestígios de suas heranças. Parece evidente que, ao seguir os rastros deste príncipe-fada, muito pode ser desvendado sobre o imaginário e a cultura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como as damas que perseguem os rastros deixados por seus amados mundo adentro, esta pesquisa objetivou entender, partindo de um passado remoto, os personagens e narrativas que podem ter influenciado na construção da figura do príncipe presente nos contos de fadas. Isso partiu de uma série de dúvidas que o trabalho foi buscando responder ao longo do caminho, tais como: de que modo esse príncipe aparece nos contos de fadas, e com que outros personagens parece se assemelhar? Como a figura deste príncipe pode ter sido transformada e propagada ao longo dos séculos que distanciam as fontes analisadas? E o que estas narrativas, centradas majoritariamente em jovens mulheres, têm a dizer com relação aos elementos míticos que os contos maravilhosos carregam?

Neste sentido, a pesquisa começou a ser construída a partir da problemática de que, através dos entrelaçamentos entre imaginário, oralidade e literatura, poderia ser construída uma espécie de ponte que conecta o príncipe dos contos de fadas transcritos no século XIX à figuras feéricas masculinas, presentes na literatura medieval de inspiração céltica. Para isso, foi necessário um suporte nos conceitos de imaginário e sua relação com a tradição oral, principalmente a partir dos estudos de Jacques Le Goff e Sandra Pesavento, e de conto maravilhoso e sua ligação com narrativas míticas, fornecido por Vladimir Propp.

Uma análise mais ligada à definição teórica destes conceitos foi o alvo do primeiro capítulo desta pesquisa. A partir do *lai Yonec*, escrito por Marie de France no século XII, pode-se perceber que alguns dos elementos encontrados nesta fonte parecem associados ao imaginário pré-cristão que ainda se faz presente no medievo, mesmo com o avanço do cristianismo. Dentre estes elementos, está a presença da criatura feérica ligada ao Outro Mundo, cujas raízes estão ligadas ao imaginário pré-cristão que inspira a escrita da literatura medieval laica do período.

O contexto histórico do século XII, no qual há um forte florescimento das artes e da literatura de origem laica, apresenta uma preocupação da nobreza em transcrever narrativas popularizadas pela tradição oral. De acordo com Hilário Franco Júnior, há, na literatura deste período, uma inspiração em “lendas e contos folclóricos célticos” (FRANCO JÚNIOR, 2001, p. 155)”. Por isso, para Lígia Cristina Carvalho, os *lais* representam uma “expressão das velhas lendas celtas, onde o fictício e o real vivem em harmonia, tal como o sagrado e o profano” (CARVALHO, 2009, p. 43). Há, portanto, uma evidente permanência de elementos

pré-cristãos ligados à cultura celta no imaginário medieval, que se torna bastante visível ao se utilizar a literatura como fonte histórica para compreender este fenômeno.

A construção de uma análise mais profunda sobre os elementos provindos de imaginário pré-cristão em *Yonec* foi o alvo do segundo capítulo, através da análise dos trechos iniciais da fonte *Togail Bruidne Da Derga*, de origem céltica. O estudo deste texto tornou possível perceber diversos pontos que se assemelham ao *lai* do século XII, sendo eles o confinamento forçado da jovem, a visita de um cavaleiro do Outro Mundo metamorfoseado em pássaro e a concepção de uma criança, profetizada pelo pai que virá a ser um grande herói. A partir da aproximação entre ambas as narrativas, foi possível fortalecer a hipótese de que o imaginário maravilhoso que alimenta esta narrativa céltica faz-se presente, também, no contexto em que Marie de France escuta as narrativas orais que são transcritas em seus *lais*.

Além disso, definir e contextualizar a discussão sobre os povos celtas e a literatura céltica foi também um objetivo do segundo capítulo, entendendo, ainda, elementos ligados à religiosidade e imaginário maravilhoso deste povo e que se fazem presentes tanto na fonte céltica quanto no *lai*. Por meio disso, percebeu-se que o encontro da dama com a criatura masculina do Outro Mundo parece indicar uma união hierogâmica, entendida como a união sagrada com uma divindade, e que é uma interpretação mítica recorrente entre os celtas. Ainda, foi apontado que a forma de pássaro tomada pelo cavaleiro pode representar também uma ligação com o sagrado, considerado, para os celtas, um animal ligado ao sobrenatural e à religiosidade.

Tudo isso fortalece a hipótese, baseada em Propp, de que há nos contos elementos ligados à esfera do mitológico e do sagrado. E no terceiro capítulo, por meio da análise do conto *Rapunzel*, transcrito pelos irmãos Grimm mas provindo também da tradição oral, foi possível investigar como a estrutura narrativa similar às fontes estudadas anteriormente pode sugerir uma aproximação entre elas. Pode-se perceber que, nas três fontes analisadas, muitos elementos se assemelham, sendo eles o confinamento da dama, as origens desconhecidas do cavaleiro, a voz da dama como chamado e o cavaleiro como figura auxiliar na narrativa. Ao ser feita uma contextualização sobre a ligação, atestada e estudada por diversos pesquisadores, entre as narrativas célticas, o imaginário maravilhoso medieval e os contos de fadas, pode-se chegar à conclusão de que há, sim, uma presença destes elementos mais antigos e míticos nos contos do século XIX. E, por isso, é sim possível que o cavaleiro féérico tenha se transformado no príncipe dos contos de fadas.

Buscou-se responder, por fim, à problemática da pesquisa, entendendo de que modo pode ter ocorrido a transformação deste cavaleiro feérico presente na literatura e imaginário celta e medieval na figura do príncipe. Esta resposta está ligada à oralidade, que é o principal meio de propagação das narrativas maravilhosas, e ao imaginário, no qual esses elementos continuam fazendo-se presentes mesmo há séculos de distância. Ao serem transmitidas na tradição oral, os contos incorporam e levam adiante elementos deste imaginário ligado ao maravilhoso, que vão sendo transformados a partir dos contextos históricos e culturais de cada período, mas que também mantêm certas semelhanças. Assim, os contos, ao serem repassados pelos contadores e, principalmente, contadoras de histórias, até serem coletados pelos irmãos Grimm, acumularam narrativas e figuras ligadas a um imaginário bastante antigo, e que reproduz, ainda, elementos mitológicos.

Mas ao se estudar a transformação deste cavaleiro feérico no príncipe dos contos de fadas, constatou-se que as narrativas em que eles aparecem abordam, na realidade, a jornada e desenvolvimento da heroína, ou seja, a jovem dama apresentada nas três fontes. A partir principalmente dos estudos de Valerie Estelle Frankel, Maureen Murdock, e Aline Dias da Silveira, constatou-se que há, nas narrativas analisadas, elementos em comum ligados a um certo padrão mítico, que apresenta a busca das jovens mulheres pelo amadurecimento e por um estágio final apoteótico que remete às Grandes Deusas.

O príncipe-fada, este cavaleiro feérico que planta suas raízes na tradição céltica, faz-se presente no imaginário medieval e acaba se transformando no príncipe dos contos de fadas pode até ser o foco desta pesquisa; mas ele não é, no entanto, o foco das narrativas em que aparece. Nas histórias, quem se sobressai é a dama: as narrativas são sobre esta jovem mulher em sua jornada da reclusão à liberdade, da infância à maturidade sexual e à maternidade. E, para a mitologia, sua jornada é rumo ao tornar-se Deusa. Esta aproximação entre conto e mito, que se baseia principalmente na obra de Vladimir Propp, demonstra que é possível enxergar camadas mais profundas nestas fontes literárias, relacionadas a um imaginário mítico bastante remoto e que é propagado pela via oral e se relaciona com a experiência humana.

Por isso, o principal objeto histórico sobre o qual a pesquisa se debruçou foi, enfim, o imaginário. Fontes literárias permitem realizar reflexões a respeito das sociedades e modos de pensar passados que, muitas vezes, podem passar despercebidas no trabalho historiográfico. Deste modo, o que se percebe é que há, na literatura, a presença de figuras e elementos

ligados a um passado muito remoto, anterior ao cristianismo, mas que permanece vivo nas mentes.

Para desvendar a figura do príncipe-fada foi necessário entender os contos como narrativas que carregam diversas camadas, que vão se propagando e se transformando através da oralidade que as alimenta. E essa oralidade, por sua vez, é alimentada pelo imaginário, que preenche as narrativas com elementos da cultura e mitologia que permanecem nas mentes e, logo, nas narrativas que elas escutam e propagam.

Conclui-se, assim, que a análise dos contos permite compreender elementos muito mais profundos, que parecem se ligar à vivência humana e aos diversos ritos de um passado mais antigo, mas que são propagados e difundidos até o mito se tornar entretenimento, mas sem jamais perder suas camadas de significados, seus séculos de histórias. Clarissa Pinkola Estés salienta o potencial dos contos em retratar momentos e situações da vida humana, entendendo que, nas “várias camadas culturais superpostas” presentes nas narrativas, é possível escavar e ainda encontrar estes elementos antigos e profundos. Para ela, “Em cada fragmento de história está a estrutura do todo” (ESTÉS, 2018, p. 29-30).

Pois em algum lugar remoto no tempo, a humanidade aprendeu a contar histórias. Preencheu-as com seus medos e anseios, e refletiu nelas sua experiência no mundo e seu relacionamento com o sagrado e o sobrenatural. Em algum lugar remoto no tempo, surgiu a narrativa sobre a dama que se isola antes de descer ao mundo, e que encontra o amante que a conduzirá nesta sua jornada de autodescobrimento e amadurecimento. E hoje, nos contos de fadas, a dama se transforma em Deusa, e parte com seu príncipe para onde quer que seja possível viverem seu amor.

Alcança assim a totalidade que não depende somente dele; afinal, ele apenas a ajudou a sair de sua torre, mas quem saiu foi ela. Pois apesar de muitas ainda seguirem os rastros do príncipe-fada, quem as aguarda no final é a princesa. A menina se torna Deusa, e já não há mais como voltar ao cárcere.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme Weber Gomes de. **Paganismo cristão: o processo de construção da moralidade dos contos dos Irmãos Grimm**. 2017, 131 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

BARBOSA, David Sales. Contos medievais e "modernos": das reuniões em torno das lareiras aos "contos de fadas". **Humanidades em Diálogo**, São Paulo, v. 8, p. 79-91, maio 2017.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. In: _____. Porto Alegre: Editora Globo, 2006. 584 p.

BECK, Noémie. **Goddessess in celtic religion: cult and mythology: a comparative study of ancient ireland, britain and gaul**. 2009. 603 f. Tese (Doutorado) - Curso de School Of Irish, Celtic Studies, Irish Folklore & Linguistics, University College Of Dublin, Dublin, 2009.

BENITES, Paula Rossi; SILVA, Martha Dreyer de Andrade. Os elementos históricos e simbólicos do conto Rapunzel: uma análise comparativa entre o conto maravilhoso e a produção cinematográfica *Enrolados*. **Revista Entrelinhas**, vol. 10, n. 2, p. 308 - 339, jul-dez 2016.

BOYD, Matthieu. The Ring, the Sword, the Fancy Dress, and the Posthumous Child: Background to the Element of Heroic Biography in Marie de France's *Yonec*. **Romance Quarterly**. vol. 55, n.3, p. 205-230, 2010.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. **Revista de História**, vol. 30, n. 62, p. 261 - 293, 1965.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Zahar, 2005, 191 p.

CANTARELLI, Raquel de Vasconcellos. **O conto maravilhoso celta e os fatores envolvidos na transformação de sua morfologia**. 2011. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011.

CARVALHO, Ligia Cristina. **O amor cortês e os lais de Maria de França: um olhar historiográfico**. 2009. 187 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

COLLIS, John. The Celts: more myths and inventions. In: POPA, Catalin Nicolae; STODDART, Simon. **Fingerprinting the Iron Age: Approaches to Identity in the European Iron Age. Integrating South-Eastern Europe into the Debate.** Oxford: Oxbow Books, 2014. p. 291 - 306.

CROSS, Tom Pete. The celtic origins of the lay of Yonac. **Studies in Philology**, Vol. 11, p. 26-60, 1913. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4171667> .>, Acesso em 04 de novembro de 2019.

DONNARD, Ana. Celtas e Gregos - ampliando territórios culturais. **História e-História** , v. não há, p. não há, 2008.

DOWD, Marion. Bewitched by an elf dart: fairy archaeology and traditional medicine in Ireland. **Cambridge Archaeological Journal**, vol. 28, n.3, p. 451–473, 2018.

ELIADE, Mircea. **El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición.** Buenos Aires: Emecé Editores, 2001.

_____. **O Sagrado e o Profano.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FANG, Marcella Carine. **Cultura, nacionalismo e cotidiano popular nos contos dos Irmãos Grimm: da tradição oral à construção de uma autoria.** 2019. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2019.

FRANKEL, Valerie Estelle. **From Girl to Goddess: the Heroine's Journey through Myth and Legend.** Carolina do Norte: McFarland & Company, 2010.

FERRETTI, Sergio. Folclore e cultura popular. In: NUNES, Izaurina de Azevedo (org). **Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão.** São Luís: Comissão Maranhense de folclore, 2003. p. 18-22.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média: nascimento do Ocidente.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRAZER, James George. **The Golden Bough: a study in magic and religion.** Nova York: The Macmillan Press, 1990.

GREEN, Miranda. **Symbol and image in celtic religious art.** Londres e Nova York: Taylor & Francis, 1992.

GRIMM, Jacob. **Contos dos Irmãos Grimm:** editado, selecionado e prefaciado pela Dra. Clarissa Pinkola Estés; ilustrado por Arthur Rackham; tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

ILLINGWORTH, R. N. Celtic Tradition and the lai of Yonec. **Etudes Celtiques**, vol. 9, fascicule 2, 1961. p. 501-520.

LE GOFF, Jacques. **Para um novo conceito de Idade Média: Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente**. Lisboa: Editorial Estampa, 1979. 392 p.

_____. **O Imaginário Medieval**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. 367 p.

MACLEOD, Sharon Paice. **Celtic Myth and Religion: a study of traditional belief, with newly translated prayers, poems and songs**. Jefferson: McFarland & Company, 2012. 244 p.

MARIA DE FRANÇA. **Lais de Maria de França**. Tradução e introdução de Antonio L.

Furtado; prefácio de Marina Colasanti. Petrópolis: Vozes, 2001. 155 p.

MEDEIROS, Constantino Luz de. Antecedentes do conto moderno: a novela e as formas breves medievais na teoria do primeiro romantismo alemão. **Eutomia: Revista de Literatura e Linguística**. Recife, vol. 18, nº1, p. 92-107, Dez. 2016

MICHELLI, Regina. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Vol, 26, p. 61-72, dez. 2013.

MONAGHAN, Patricia. **The encyclopedia of celtic mythology and folklore**. Nova York: Facts on file, 2004.

MURDOCK, Maureen. **The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness**. Boston: Shambhala Publications, 2013.

O'CONNOR, Ralph. Prophecy, storytelling and the Otherworld in *Togail bruidne Da Derga*, In: Ritari, Katja, and Alexandra Bergholm (eds.), **Approaches to religion and mythology in Celtic studies**. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008. p. 55–68

PESAVENTO, Sandra. Em busca de uma outra história : imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, 1995, p. 9-27.

PRIEST, Hannah. Marie de France's Yonec: Sex, Blood and Shapeshifting in a Twelfth-Century Verse. **1st Global Conference: Magic and the Supernatural** (2010). p. 1-11.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997. 471 p.

_____. **Morfologia do conto maravilhoso**. CopyMarket, 2001.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. As narrativas “célticas” de viagem para o outro mundo (echtra; immram; lonfes e fis): fontes históricas para uma história cultural da Irlanda antiga e medieval. **SÆCULUM - REVISTA DE HISTÓRIA**, 38, João Pessoa, jan. - jun. 2018. p. 65 - 84.

SILVEIRA, Aline Dias da. A morte e a iniciação feminina nos *Lais* de Maria de França. **Revista Brasileira de História das Religiões**. ANPUH, Ano VI, n. 18, v. 06, Janeiro de 2014. p. 59 - 74.

_____. **O pacto das fadas na Idade Média Ibérica**. São Paulo: Annablume editora, 2013. 139p.

STOKES, Whitley (trad.). **The destruction of Da Derga's Hostel**. Cambridge: In parentheses Publications - Medieval Irish Series, 1999.

VIGARIO, Jacqueline Sirqueira. História e imaginário. **II Seminário de pesquisa da pós-graduação em História UFG/UCG**. 14/15/16 de setembro de 2009. p. 1-10.

WELLS, Peter S. Who, Where, and What Were the Celts? **American Journal of Archaeology**, V. 102, N. 4 (Oct., 1998), p. 814-816.

WROBLEWSKI, Erik. Noções básicas e primeiros passos: “os celtas”. **Revista Vernáculo**, n. 17 e 18, 2006. p. 138 - 158.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 330 p.