

CRISTINA ÁLVARES

NARCISO E A FADA :
o esquema feérico em *Narcisse*,
conto ovidiano francês do séc. XII



BRAGA • 1989

Separata da Revista *DIACRITICA*

N.º 3-4 • 1988-1989

Narciso e a Fada: o esquema feérico em *Narcisse*, conto ovidiano francês do séc. XII

CRISTINA ÁLVARES
(Universidade do Minho)

1. O esquema feérico

Ao definir a intertextualidade como uma característica fundamental da poética medieval, Michelle Freeman escreve:

«L'intertextualité était de fait une composante intégrale de la poétique formulée par ce discours littéraire qui se posait en héritier et en progéniteur d'un processus d'imitation textuelle, et qui entendait également renouveler un ensemble canonique en expansion (le plus souvent en langue vulgaire) dans une combinatoire textuelle»¹.

Narcisse, conto ovidiano francês do séc. XII, resulta deste processo de imitação e de renovação da herança literária da Antiguidade cujos textos são, através da prática intertextual, reestruturados e reinterpretados. Ao reescrever o conto de Ovídio, o autor anónimo de *Narcisse* reinterpreta-o à luz do imaginário feérico muito em voga na França do séc. XII, graças à introdução e divulgação no continente da matéria da Bretanha. Os versos 675-678 condensam a presença das duas tradições, a antiga e a bretã, que estruturam o texto:

«Cose, fait, que laiens voi,
Ne sai coument nomer te doi:
Se dois estre nimphe apelee
U se tu es duesse u fee». (*Narcisse*, vv. 675-678)²

Tradução: «Coisa, disse ele, que aí vejo, não sei como te devo chamar: se deves ser chamada ninfa ou se és deusa ou fada»³.

¹ Freeman (1981: 50).

² Third-Stassin (1976). Todas as citações de *Narcisse* são tiradas desta edição.

³ A tradução das passagens de *Narcisse* é da minha responsabilidade.

O objectivo deste trabalho é mostrar de que modo a matéria ovidiana é reestruturada e reinterpretada de acordo com o esquema feérico.

O que é o esquema feérico? Entende-se por esquema («schème») o esqueleto dinâmico que organiza o imaginário do texto, impondo-lhe uma direcção, um trajecto, um sentido:

«Car, dès l'instant où des images viennent à s'ordonner d'une certaine façon [...] et à trouver leur rôle et leur plénitude sémantique dans la direction même que leur imposent les schèmes, il y a construction d'un sens»⁴.

O adjectivo «feérico» retira à noção de esquema o cunho abstracto e atribui-lhe um trajecto bem preciso, encarnando em representações concretas, em imagens.

Que trajecto é esse? Presente na maior parte dos lais bretões anónimos e nalguns lais de Marie de France, o esquema feérico actualiza-se no percurso vivido pela personagem do cavaleiro que, arrebatado pelo amor de uma mulher de beleza e poderes sobrenaturais, é conduzido à ilha de Avallon:

«Od li vait en Avalun

Ceo nus recuntent li Bretun

En un isle ki mult est beaus,

La fu raviz li damoiseaus (Laval, vv. 641-644)⁵

Paraíso das fadas, Avallon é o outro mundo onde todo o desejo, porque é satisfeito, morre. E com ele morre o sujeito que é apenas mais um na ilha das fadas, mundo do prazer uterinamente isolado do mundo da realidade e onde toda a insatisfação a este associada é abolida. O sujeito encontra-se assim num estado de indiferenciação, de fusão feliz com o espaço feminino de Avallon⁶ e que é o exacto

⁴ Burgos (1982: 134).

⁵ Marie de France (1982: 92). Trad.: «Avec elle, il part en Avallon, d'après ce que nous racontent les Bretons, dans une île fort belle. C'est là que fût emporté le jeune homme!». Jomin (1982: 77).

⁶ Por vezes, o paraíso é representado por uma imagem que não a ilha de Avallon. No lai de *Guingamor*, a ilha é substituída pelo palácio feito de pedras de paraíso («a pierres de paradis» — v. 391) e onde o tempo é o tempo de prazer: «bons mengiers ot a grant plente / o grant deduit, o grant fierré, / sons les herpes et de vieles, / chans richesse» — vv. 526-532 — Tobin (1976: 149). Trad.: «il y avait grand abondance de nourriture, nombre de distraction, un beau déployement d'élegance, des sons de herpes et de vieilles, des chants de jeunes filles, prodiges de noblesse, de beauté et de

oposto de estado de soberania conquistado por aquele que, não sucumbindo ao princípio do prazer, sofreu um processo de diferenciação que fez dele o primeiro, o melhor, o rei. Chamo itinerário heróico ao processo de diferenciação que faz do cavaleiro um rei e também heróico o esquema que organiza o imaginário do texto nesse sentido, isto é, no sentido da conquista pelo herói de um reino e de uma mulher, imagens da soberania. Nos textos estruturados pelo esquema feérico, pelo contrário, o cavaleiro é conquistado e transportado pela mulher — pela fada — ao anti-reino que é Avallon, mundo do prazer e da satisfação onde as diferenças e as distâncias (nomeadamente sexuais e sociais), e o desejo que daí advém, se esbatem e se dissolvem. A água que envolve a ilha, que serve de fronteira entre os dois mundos e que aparece sempre em contiguidade metonímica com a fada, é a substância onde a identidade do cavaleiro e o desejo que a suporta se dissolvem. Por isso Avallon é o outro mundo, o oposto simétrico do mundo da realidade diferenciado e organizado como um tabuleiro de xadrez: «De ce que s'amie fu fierce de l'eschaquier don il fu rois» (*Chigés*, vv. 2334-2335)⁷.

2. A fonte e a fada

Ao ver a sua imagem espelhada na água da fonte, Narciso toma o seu reflexo por uma fada:

«Quant il se baisse et il boit,
Dedens en la fontaine voit
L'ombre qui siet l'autre part.
Avis li est que le regart.
Cuide ce foit fee de mer
Qui la fontaine ait a garder». (vv. 643-648)

Trad.: «Quando se baixa para beber dentro da fonte vê a sombra que está do outro lado. Acha que a sombra olha para ele. Julga que é uma fada do mal que guarda a fonte».

sumptuosité» — Régnier-Bohler, 1979: 58-59). Ora o tempo do prazer não coincide com o tempo da realidade: «Ni cuida que Il jors ester / (...) autrement li fu tresorné / car III c anz i ot esté» — vv. 533-540 — Tobin (1976: v. 149). Trad.: «Guingamor ne pensait y rester que deux jours (...) il en fut autrement: il était resté trois cents ans» — Régnier-Bohler (1979: 59).

⁷ Chrétien de Troyes (1982a): 71). Trad.: «son ami fut la reine de l'échiquier dont il était le roi». Micha (1982: 72).

A fonte é ou assinala o espaço da aparição feérica. Graelent e Guingamor encontram as respectivas fadas a tomar banho numa fonte⁸, Elinas encontra Présine ao pé duma nascente⁹ e Raymondin, Mélusine junto à Fonte da Sede¹⁰.

No *Yvain* de Chrétien de Troyes, a contiguidade metonímica entre a fada e a fonte aparece no cognome de Laudine, a Dama da Fonte. Laudine não é propriamente uma fada, mas tem desta o poder de fazer esquecer ao seu apaixonado a importância da sua aventura e a urgência da sua missão¹¹. A fonte é perigosa («(...) la fontaine périlleuse» — v. 810) assim como a Dama da Fonte cuja beleza enloungece Yvain: «n'ainez mes ne cuit qu'il avenist / que nus hom qui prison tenist, / tel com mes sire Yvain la tient, / que de la teste perdre orient, / amast an si fole meniere» (vv. 1513-1517)¹². Amor louco que o leva a aceitar ser prisioneiro de Laudine:

«d'autre part, ra tel covoitie
de la bele dame veoir
au moins, se plus n'en puet avoir,
que de la prison ne li chaur» (vv. 1540-1543)¹³

⁸ Graelent», vv. 208, 210: «*devers le sors d'une fontaine, / dont liue estoit e clere ebele / Dedens bainoit une pucele*». Tobin (1976: 103). Trad.: «*vers une source qu'il voyait faillir et dont leau était claire et belle: dedans une pucelle se bainait*». Régnier-Bohler (1979: 32). Guingamor, vv. 425-427: «*la fontaigne ert et clere et bele / dor et était claire et belle, le gravier en était d'or et d'argent*». Tobin (1976: 141). Trad.: «*La source Régnier-Bohler (1979: 56).*

⁹ Jean d'Arras: «*Quand il fut pris de la source il aperçut la plus belle dame qu'il ait jamais vue*». Perret (1979: 18).

¹⁰ *Idem*: «*A minuit, il arriva à une source appelée la Fontaine de soif (...) où trois dames s'ébattaient*». Perret (1979: 38).

¹¹ Esquecimento que suprime a condição cavaleiresca do herói simbolizada pela perda do cavalo. Graelent perde o cavalo quando entra na água para seguir a fada até Avallon, correndo mesmo o risco de se afogar (vv. 677-680). O cavalo de Yvain é literalmente cortado ao meio pela porta de guilhotina que se fecha quando Yvain é perseguido o seu inimigo já ferido — mas que não se deixará apanhar, tal como o vado perseguido pelo cavaleiro do lais —, entra, sem se dar conta, no castelo da Dama da Fonte (*Yvain*, vv. 944-952).

¹² Chrétien de Troyes (1982: 47). Trad.: «*et jamais qu'encore que je sache, il n'advint qu'un captif ayant semblable sort et craignant comme lui pour sa tête, il éprouvât une passion aussi folle*». Buridant (1982: 40).

¹³ Chrétien de Troyes (1982: 47). Trad.: «*et d'autre part, si vif est son désir de pouvoir au moins regarder la belle dame, à défaut d'obtenir aucune autre faveur, que sa captivité lui est indifférente*». Buridant (1982: 41).

«fu' avoir vos vialt en sa prison,
et si i vialt avoir le cors
que nes li cuers n'an soit defors.
— Certes, fet il, ce voel je bien». (vv. 1924-1927)¹⁴

O amor de Laudine é um amor fatal (de «fata», donde provém «fada»)¹⁵, um amor que faz esquecer. Assim, Elinas quando depara com Présine que canta junto da fonte, esquece a caça, esquece a sede, e esquece-se de si mesmo:

«(...) oubliant sa chasse, oubliant sa soif, il commença à rêver au chant de la dame, à sa beauté, au point de ne plus savoir si c'était le jour ou la nuit, s'il dormait ou s'il veillait»¹⁶.

A ligação entre a fada e a fonte mostra o poder dissolvente do amor feérico e fatal, um amor que destrói a identidade do amante e o submete ao poder da mulher amada. Esta faz dele seu prisioneiro ou impõe-lhe um «don contraignant» (o «geis» céltico), isto é, um interdito que ele tem de respeitar sob pena de a perder para sempre: a relação entre ambos deve manter-se secreta, ele não poderá tentar vê-la num determinado dia da semana, etc. Esta situação de submissão e dependência do amante em relação à amada corresponde a uma regressão a que se opõe simetricamente a progressão desenhada pelo esquema heróico que conduz o cavaleiro à soberania. A fonte, ou seja, a nascente, imagem equivalente do útero¹⁷, é o espaço onde se processa a regressão. Assim, o amor pela fada não é mais do que o desejo de regressar ao ventre materno, às águas amnióticas onde o sujeito se indiferencia no retorno à plenitude e à satisfação primordiais. Apesar de o esquema feérico estar ausente do texto de Ovídio,

¹⁴ Chrétien de Troyes (1982: 59). Trad.: «*Elle veut vous avoir en sa prison, et elle y veut toute votre personne, sans que même le cœur en soit exclu. — C'est l'objet de mes vœux, répond il*». Buridant (1982: 51-52).

¹⁵ Harf-Lancher (1984: 18).

¹⁶ Perret (1979: 18).

¹⁷ Falando das águas, Eliade escreve: «*Elles sont 'Fons' et 'origo', la matrice de toutes les possibilités d'existence (...) Principe de l'indifférentiel et du virtuel, fondement de toute manifestation cosmique, réceptacle de tous les germes, les eaux symbolisent la substance primordiale dont naissent toutes les formes dans lesquelles elles reviennent, par regression ou par cataclysmes*». Eliade (1983: 165).

o seu imaginário, sobretudo através da descrição da fonte fatídica, aponta igualmente no sentido de uma regressão à vida intra-uterina:

«Il était une source limpide aux eaux brillantes et argentées, que nuis les bergers, ni les chèvres qu'ils paissent sur la montagne, ni nul autre bétail n'avait jamais approchée, que n'avait troublée nul oiseau, nulle bête sauvage, nul rameau tombé d'un arbre. Elle était entourée de gazon qu'entretenait la proximité de l'eau, et la forêt empêchait le soleil de jamais réchauffer ces lieux»¹⁸.

Pela natureza primordial que a caracteriza, pela virgindade nunca violada das suas águas, a fonte ovidiana é uma imagem do paraíso, da situação primeira anterior à queda, isto é, ao nascimento e à ruptura com o corpo da mãe que o define.

Que Narciso veja na fonte uma fada antes de perceber que se trata afinal do seu próprio reflexo é um facto essencial que assinala a presença do esquema feérico como princípio organizador do texto, embora o desenlace trágico de *Narcisse* nada tenha a ver com o «happy end» dos lais. Na verdade, o esquema feérico organiza apenas uma parte do texto, a que termina com a tomada de consciência de Narciso. O desenlace trágico final revela não só o logro do feérico, mas também a incompatibilidade entre o desejo de «regressus ad uterum» e a consciência de si próprio, da sua identidade.

A presença do esquema feérico em *Narcisse* levou vários críticos e filólogos (Legrand d'Aussy, g.l Way, A. Hilka et M. J. Donovan) a classificar o conto como um lai¹⁹, apesar de a sua matéria não ser da Bretanha. Segundo Martine Thiry-Stassin et Madelein Tyssens, só o manuscrito 2168 fala do «lai de Narcissus», enquanto que os outros lhe chamam «poema» ou «conto». Esta ambiguidade na classificação do texto deve-se sem dúvida ao facto de a matéria antiga ter sido reestruturada segundo o esquema feérico que aparece frequentemente nos lais.

3. O desprezo de Narciso pela mulher real

O esquema feérico não se concretiza apenas na imagem da fonte e da fada que Narciso julga ver na água. Outras representações e outras situações o animam.

¹⁸ Ovide (1966: 100).

¹⁹ Thiry-Stassin (1976: 70).

O motivo da caça é comum ao texto de Ovídio e a grande parte dos lais bretões anónimos e dos lais de Marie de France e funciona como particularização do tema do amor: a caça é a actividade preferida daquele que não ama. É o caso de Guigemar «Ke unc de nule amur n'out cure» (v. 58), mas que logo a seguir é tomado do desejo de caçar: «talent li prist d'aler chacier» (v. 76).

No *Narcisse*, o contraste entre o gosto pela caça e o desinteresse pelo amor resulta do paralelismo em que são colocadas as duas actividades:

«Li vallés avoit ja XV ans,
Si ert mout biaux et avenans
Et amoit ja bos et riviere:
C'ert ses deduis et sa proliere
K'il peust cerf u porc trover
ne n'en pooit son cuer torner
D'amer n'a soing ne rien n'en set:
Dames en canbres fuit et het». (vv. 113-120)

Trad.: «O rapaz tinha já 15 anos, era muito belo e de boas maneiras e gostava muito de caçar no bosque e no rio: era este o seu prazer e o seu desejo. Quando encontrava veado ou javali o seu coração não podia voltar-se para mais lado nenhum. Não sabe nem quer saber de amar. Foge dos quartos das damas e odeia-as» (literalmente: «foge e odeia damas em quartos»).

É significativo o contraste entre o Narciso caçador que não pode deixar de perseguir «cerf u porc» e o Narciso-presa que foge das mulheres que o perseguem (v. 120). Do mesmo modo o Narciso ovidiano é simultaneamente um caçador e uma presa da perseguição amorosa da ninfa Eco:

«Donc, lorsqu'elle vit Narcisse errant à l'aventure dans la campagne et se fut enflammée pour lui, elle suit ses traces à la dérobée. Plus se prolonge la poursuite, plus elle s'échauffe à la chaleur plus proche de cette flamme (...)»²⁰

No texto medieval, a personagem de Eco é substituída por Dané, que é não só a apaixonada de Narciso, mas também a herdeira da

²⁰ Ovide (1966: 99).

ninfa, já que é como uma deusa ou fada²¹ que o jovem caçador a apercebe:

«Tot droit a lui vint la pucele,
Cil l'esgarda si la vit bele.

Por ce qu'a tele eure est levee,

Cuide que soit diuесе u fee». (vv. 447-450)

Trad.: «A donzela vem direita a ele, ele olha para ela e vê-a bela. Por estar levantada a tal hora toma-a por deusa ou fada».

Curiosamente, não é a grande beleza de Dané («en tote Tebles n'ot si bele — v. 130) que faz que Narciso julgue ver nela uma deusa ou uma fada, mas simplesmente o facto de estar levantada a uma hora tardia. O poder sedutor de Dané é assim anulado pela explicação emocionalmente neutra do v. 449. Ao contrário do cavaleiro que esquece tudo quando encontra a fada, Narciso não se emociona minimamente com a beleza de Dané que constata friamente (v. 448). Herdeira de ninfa Eco, sim, mas somente enquanto perseguidora, porque do poder envolvente do amor da fada, Dané nada tem.

Como sedutora frustrada, Dané corresponde à rainha dos lais de *Graelent*, *Guingamor* e *Lanval*, que vê fracassada a sua tentativa de sedução do cavaleiro e se sente atingida na sua dignidade real pelo desprezo e pela insolência daquele que não a quer.

«Voiiés, sire ques deshonori!

N'avés baron ne m'ait loee

fors Graelent qui m'a a gabee²²

La reine s'en part a tant,

En sa chambre s'en vait plurant;

Mult fu dolente e curuciee

De ceo K'il l'out si aviliee»²³.

²¹ «Bien des légendes content en effet l'union d'un mortel et d'une nymphe, selon un schéma narratif qui les apparente à la fois aux contes de fées et aux romans du Moyen Âge: l'union du roi Numa et de la nymphe Egérie qu'il rencontre secrètement dans la forêt n'est pas sans ressemblance avec les lais féeriques comme *Lanval* et *Graelent*». Hart-Lancier (1984: 17).

²² *Graelent*, vv. 438-440: «— voyez, seigneur, quel deshonneur! Vous n'avez de vassal qui ne m'ait louée, hormis Graelent qui s'est moqué de moi». Régnier-Bohler (1979: 37).

²³ *Lanval*, vv. 303-306: «La reine alors le quitte et se retire dans sa chambre en pleurant. Elle fut à la fois désolée et furieuse de se voir à ce point humiliée». Jonin (1982: 68).

Algo de semelhante se passa com Narciso, que despreza o amor de Dané e troça dela:

«Narcisus l'entent, si s'en rist,
Esgarda la et se li dist:

«Par Diu, pucele, mout es fole,

Quant onques en meus parole,

Et male chose as mout emprise

Oui ja t'es d'amer entremise,

Encor te venist mius dormir!

Com osas ça solde venir?

Mervelle as fait, trop es hardie:

Ce tien je mout a grant folie!» (vv. 483-492)

Trad.: «Narciso ouve-a e ri-se do que ela diz. Olha-a e diz-lhe: «Por Deus, donzela, és muito louca, por dizeres tais coisas, e fizeste uma coisa muito má, pois apaixonaste-te. Mais te valia iras dormir! Como te atreves a vir para aqui sozinha? Espanta-me o que fizeste, és muito atrevida: acho que fizeste uma grande loucura».

Atitude que põe em causa a dignidade real de Dané:

«Et or me torne a grant desdaing:

Moi a il escondit, moi!

Donc ne sui jou file le roi?» (vv. 544-546)

Trad.: «E agora vota-me ao maior desdém. Foi a mim que ele rejeitou, a mim! Então não sou eu filha de rei?»

O desinteresse de Narciso pela filha do rei, como o do cavaleiro pela mulher do rei, revelam o desprezo a que ele vota a conquistada de soberania — a soberania que a mulher real, rainha ou princesa, encarna — e o seu desejo de regressão, de fuga à realidade. Se Narciso aceitasse o amor de Dané, acabaria por casar com ela e tornar-se-ia rei: possuir Dané equivaleria a possuir a soberania. Há na recusa de Narciso a intuição de que existe uma beleza superior à da mulher real — o que é impossível, porque Dané é a mais bela (v. 130). Se existe uma beleza superior, ela não pertence ao mundo da realidade. Só pode ser uma beleza sobrenatural — a da fada — ou uma beleza irreal, a de um reflexo sem corpo, impossível de possuir — a sua própria beleza.

4. As duas sedes de Narciso

Se a caça se opõe ao amor, será logicamente necessário que o sujeito perca o entusiasmo por aquela actividade para se interessar por esta.

A passagem de uma actividade a outra é condensada tanto no texto de Ovídio como no texto medieval pela metáfora das duas sedes:

«C'est là que l'enfant, fatigué par l'ardeur de la chasse et par la chaleur, vint s'étendre, attiré par l'aspect du lieu et par la source. Mais tandis qu'il tente d'apaiser sa soif, une autre soif grandit en lui»²⁴.

É também ao matar a sede provocada pela perseguição da presa que o Narciso medieval sente nascer em si uma sede de natureza diferente:

«Et quant il vaut soif estaindre,
D'un autre soif est escaufés,
Ki graignoir mal li fait assés,
Quant il se baise et il boit,
Dedens en la fontaine voit
L'ombre qui siet de l'autre part». (vv. 640-645)

Trad.: «quando quer apagar a sede, de uma outra sede se sente queimar, que o faz sofrer muito mais. Quando se baixa e bebe dentro da fonte vê a sombra que está do outro lado».

Uma segunda sede vem sobrepor-se à primeira e aboli-la: a sede metafórica substitui a sede literal. A passagem de um plano do sentido a outro exprime a transformação de Narciso que desperta para o amor, que acede à dimensão de alteridade. O amor implica a existência de outro e «un autre soif» representa a consciência que Narciso tem pela primeira vez do outro e que se traduz no amor. A outra sede faz, pois, desaparecer a sede propriamente dita, a sede literal, a sede que se situa na esfera do mesmo — e que foi causada pela caça. Assim, o amor substitui a caça esquecida para sempre. De caçador, Narciso faz-se caçado, presa desse outro que ele toma por uma fada e que não passa, afinal, do reflexo de si-mesmo. A sua transformação traduz-se também numa passagem da actividade à passividade, tal como acontece nos lais: o cavaleiro abandona a caça

²⁴ Ovide (1966: 100).

e esquece-se por completo da presa que perseguia quando depara com a fada, tornando-se então a presa do seu amor. O animal perseguido é assim substituído pela fada por quem o cavaleiro se apaixona:

«Devant lui la bisse sailli,
il le hua, si poinst a li;
il ne le consivra jamés.
Porquant si le siut il de prés,
tant qu'en une lande l'emmaine,
devers le sors d'une fontaine,
dont l'iaue estoit e clere e bele.
Dedens baignoit une pucele»; (Graelent, vv. 203-210)²⁵

«Li pors s'en est outre passez
et Guingamor après se met,
semont et hue le brachet,
enz el chief de la lande entra.
Une fontaine illec trova». (Guingamor, vv. 418-422)
(...)
«Une pucele s'i baignoit». (*idem*, v. 427)²⁶

Por outro lado, a caça não tem com o amor apenas uma relação de oposição. Ela funciona igualmente como via que conduz o sujeito ao amor, pois que sem caça não haveria amor, sem a primeira sede não existiria a segunda. Nos lais, o animal que o cavaleiro persegue funciona como um guia que o conduz até à fada. «L'animal guide disparait mystérieusement, sa mission accomplie, et c'est le moment que choisit la fée pour se montrer au héros», escreve Harf-Lancner²⁷. Tudo se passa como se objetivo do desejo desaparecesse sob a forma de animal para reaparecer sob a forma de mulher. No lai de *Désiré* a assimilação animal — mulher é claramente sugerida pela

²⁵ Tobin (1976: 103). Trad.: «Devant lui, elle [la biche] surgit, il l'appela et éperonna vers elle. Jamais pourrant il ne l'atteindra! Pourtant il la suivit de prés, si bien qu'elle l'entraîna en une lande, vers une source qu'il voyait jaillir et dont l'eau était claire et belle. Une jeune fille s'y baignait». Régnier-Bohler (1979: 32, 33).

²⁶ Tobin (1976: 147). Trad.: «Le sanglier le dépassa, Guingamor à sa suite, qui excitait par ses cris le petit chien. Guingamor pénétra à l'extrémité de la lande et trouva là une source (...) une jeune fille s'y baignait». Régnier-Bohler (1979: 56).

²⁷ Harf-Lancner (1984: 228).

perseguição por Désiré da fada que se embrenha na espessura da floresta como um veado:

«Quant la pucele l'ad veu,
n'i a ment plus atendu;
fors de la foillée s'en ist
en espesce del bois se mist.
Désirez s'est alé après,
veue l'ad e sui adés»;²⁸

A caça é, pois um prenúncio do amor a que simultaneamente se opõe.

A primeira sede de Narciso é, tal como o animal guia nos lais e em muitos romances, um prenúncio da outra sede que representa o desejo amoroso: o calor sufocante do meio-dia e a sede que daí resulta evocam o desejo erótico. É igualmente o calor do meio-dia que provoca a sede de Tristão e de Isolda, sede que os obriga a beber o filtro. Mas ao mesmo tempo que apaga o primeiro fogo, o filtro desperta neles um outro fogo, o do amor.²⁹ O filtro é o agente da transformação tal como a água em *Narcisse*: é a água que mata a sede e é também a água que reflecte, como um espelho, a beleza de Narciso. Assim, as duas sedes enquanto metáfora da passagem da caça ao amor, não mantêm apenas uma relação de oposição entre si, mas também uma relação de causa-efeito. Ou melhor: a caça opõe-se ao amor da mulher real (no duplo sentido de filha de rei e mulher do mundo da realidade), mas funciona como via de acesso ao amor da mulher feérica, deusa ou fada (v. 678). É, pois, a caça que leva a cabo a passagem de uma mulher a outra, de um mundo o da realidade a outro o do prazer.

De facto, durante a perseguição desenfreada da presa, o cavaleiro, sem se dar conta³⁰, atravessa a fronteira do outro mundo onde encontra a fada. É o caso de Guingamor que se aventura na floresta onde mais ninguém tem coragem de entrar e atravessa a «lande aventureuse / et la riviere perilleuse», fronteiras do outro

²⁸ Tobin (1976: 177). Trad.: «Quand la jeune fille l'aperçut, sans attendre, elle sortit de son abri de feuillage et s'enfonça dans l'épaisseur de la forêt. Désiré la suivit dès qu'il l'aperçut». Régnier-Bohler (1979: 71).

²⁹ «Au tierz jor avint bien entor hore de midi (...) et il faisoit chant a merveilles (...). Tristanz, qui auques avoit chaud, demande à boire». Curtius (1976: 65).

³⁰ O facto de não se aperceber de que mudou de universo revela claramente que no itinerário feérico o sujeito não controla nem domina as suas acções. Ele é literalmente arrebatado («raviz»).

mundo onde depara com o sumptuoso palácio de mármore verde, feito de pedras de paraíso (v. 391) e, logo a seguir, a fada na fonte.

Há portanto uma passagem do mundo da realidade ao mundo do prazer, universo maravilhoso onde todos os desejos do sujeito são imediatamente satisfeitos. Por exemplo, em *Graelent* e *Lanval*, a fada dá ao cavaleiro, além do seu amor, os bens materiais (roupas, cavalos, dinheiro, etc.) que o rei lhe tinha retirado, reduzindo-o à miséria — atitude que simboliza a insatisfação existente no mundo da realidade, mundo esse que o rei, enquanto centro regulador da ordem social, representa maximamente.

Porém, para Narciso, a passagem não é da realidade ao feérico, mas do real ao irreal, ao ilusório. O drama de Narciso reside na impossibilidade em que ele se encontra de aceder ao feérico, à satisfação do desejo. Ao contrário dos lais, onde o feérico existe realmente, *Narcisse* faz do feérico uma alucinação. Aquilo que Narciso julga ser uma fada é, na verdade, ele mesmo; aquilo que ele julga ser o mundo do prazer é afinal o mundo da realidade, o seu reflexo. Bloqueado num universo onde o outro não existe, onde o outro não tem corpo e não passa de um reflexo do mesmo, o desejo de Narciso está condenado à insatisfação.

5. Os dois isolamentos de Narciso

A passagem de uma dimensão a outra é ainda visível através de um outro pormenor: ao procurar água para matar a sede, Narciso separa-se dos companheiros que caçam com ele (v. 629). Expulso da corte, Graelent vai caçar sozinho e Guingamor separa-se dos seus companheiros para viver só, na floresta, onde todos têm medo de entrar, a aventura da caça ao javali branco.

A solidão do cavaleiro como a de Narciso é necessária à aventura amorosa em que se vai transformar a aventura da caça. Mas a solidão do amante prefigura e anuncia o seu isolamento social. O segredo que deve envolver o amor do cavaleiro e da fada torna-o incompatível com o mundo social, com o mundo da realidade. Quando Graelent e Lanval divulgam o segredo, revelando à corte que amam uma mulher mais bela do que a rainha, criam um conflito com o rei³¹

³¹ *Lanval*, vv. 363-366: «Vasal, vus m'avez mut mesfait; / trop comengastes vilein plait / De mei humir e avillier / Et la reine legendier». Marie de France (1982: 83). Trad.:

«Vasal, vus m'avez fait grand tort. Vous avez entrepris une grande vilente en essayent de me deshonorer, de m'avilir et d'injurier la reine». Jomin (1982: 70).

que faz deles seres a-sociais ou mesmo anti-sociais. Esta incompatibilidade entre a realização amorosa e a realização social obrigará o cavaleiro a fazer uma opção. Ele optará por deixar a corte, a sociedade, o mundo da realidade e todo o seu desprazer e sofrimento³² e seguir a fada até ao mundo do prazer.

Que Narciso perca de vista os seus companheiros é um prenúncio, como nos lais, do encontro com a fada. Mas a fada que Narciso vê na fonte não passa de uma ilusão, de um «fantosmes» «un umbres» (sombra):

«Lors se commence a porpenser,
Si voit que prendre ne la puet,
Et mout est pres, si ne se muet —
Ensi li fuit, si le deçoit —
Et cuide que fantosmes soit.
Un poi est en so sen venus,
Lors connoist qu'il est deceus
Et voit que c'est umbres qu'il aime». (vv. 822-829)

Trad.: «Narciso começa então a debrunçar-se, e percebe que não pode agarrar. Está perto, não se mexe — assim se lhe escapa, assim o engana — e pensa que é um fantasma. Veio-lhe um pouco de juízo e logo percebe que se ilude e vê que ama uma sombra».

No momento em que a tomada de consciência reenvia o desejo de Narciso a si mesmo, o isolamento do amante não é apenas social:

«Las! je me plains, mais nus ne m'ot;
Parens que j'aie n'en set mot.
Que sont ore tuit devenus
Mi compaignon qui m'ont perdu?
De tot gent sui eslongiés
Et en cel bos tout seus laissiés.
Je quit que tote riens me het». (vv. 921-927)

Trad.: «Pobre de mim! Lamento-me mas ninguém me ouve, nada sei dos meus pais. Que aconteceu aos meus companheiros de quem me perdi? Estou afastado de todos e abandonado neste bosque. Acho que todos me odeiam».

³² Nomeadamente as provas por que tem de passar para ser digno de possuir a soberania. O itinerário heróico dá à realização individual uma projecção social que se materializa na função social mais importante: a de ser rei; a felicidade do herói é uma felicidade conquistada e vivida neste mundo; pelo contrário, o percurso feérico só concebe a realização individual num universo a-social.

O isolamento de Narciso é também erótico. Enquanto que o cavaleiro abandona a sociedade para viver o seu amor com a fada no paraíso, Narciso, pelo contrário, é brutalmente reenviado ao mundo da realidade no momento em que se desfaz o logro do feérico. E nesse retorno Narciso encontra-se a sós com o seu próprio corpo e dá-se conta da impossibilidade de satisfazer o desejo de si mesmo:

«Ne sai, car j'aim et sou amés
Et çou que j'ain me rainme assés
Et n'est pas en menor estrofi:]
Si s'en poons prendre controï.
«Poons»? Mes «puis» car je sui sous
Et ces amors n'est pas de dous». (vv. 911-916)

Trad.: «Não percebo nada porque amo e sou amado e o que amo me ama também e não está menos assustado do que eu: Assim não podemos fazer nada. «podemos»? «Posso», pois estou só e este amor não é de dois».

A auto-correcção de Narciso, que substitui a primeira pessoa do plural pela primeira do singular, é bem sintomática da consciência que ele toma da sua irremediável solidão.

A impossibilidade de passar para o outro mundo, o movimento de ida e volta do desejo que fica bloqueado no mesmo quando o corpo do outro revela ser o reflexo do corpo do mesmo só deixam a Narciso uma solução: a morte.

Mas a morte é também uma punição. Punição do orgulho e do ultrage («par son orgul, par son outraige», v. 24) cometidos contra o amor e os seus deuses, Vénus e Cupido, que, a pedido de Dané, se vingaram de Narciso, fazendo-o amar de tal modo (a «fole amor» de Narciso — v. 18 — evoca a fole amur» de Lanval — v. 410 — e a «fole meniere» de amar de Yvain — v. 1517) que não pudesse nunca ser correspondido:

«Faites qu'il sace qu'est amors,
Si qu'il ne ouist avoïr secors». (vv. 617-618)

Trad.: Fazei que ele saiba o que é o amor, de maneira a que não possa ser correspondido».

A «fole amor» de Narciso é assim um exemplo — a não seguir:

«Narcisus, qui fu mors d'amer
Nous doit essample demonstrer». (vv. 35-36)

Trad.: «Narciso que morreu de amor deve ser para nós um exemplo».

Quando Dané vem ter com ele, já moribundo junto da fonte, Narciso estende-lhe os braços e «sanblant li fait que se repent» (v. 975). Arrepende-se de quê? De ter recusado o amor da mulher real, de ter renunciado à soberania para preferir os prazeres da caça, actividade que se joga no espaço selvagem e indiferenciado — e, por isso mesmo, contrário à ordem social — da floresta, e, finalmente, o amor da mulher feérica — isolando-se, assim, socialmente. Porém — e é esse o castigo de Vénus —, a fada é uma ilusão. A ausência dos companheiros e dos pais (vv. 922-924), isto é, daqueles que constituem o mundo social que Narciso abandonou no entusiasmo da caça, não é preenchida pela presença da fada e pelo acesso ao refúgio paradisíaco. Narciso não pode realizar-se nem socialmente nem afectivamente. Só lhe resta morrer. Deste modo, o texto medieval, ao imitar o texto ovidiano, rompe a lógica do esquema feérico e rompe o fio da intertextualidade com os lais: o feérico desaparece quando o sujeito toma consciência da sua identidade.

6. Narcisismo e incesto

Há entre o texto ovidiano e o texto medieval uma diferença fundamental que diz respeito à percepção do sexo do outro. Enquanto que para o Narciso de Ovídio o outro é «ele» —

«Il aspire lui-même à mon êtreinte, car chaque fois que j'ai tendu les lèvres à ces ondes limpides, lui, chaque fois, de sa bouche renversée, il a cherché à atteindre la mienne»³³ —,

para Narciso do século XII, o outro é «ela»:

«Quant je sospir, *ele* souspire,
Et quant je plor, *ele* autretel»³⁴ (vv. 706-707)

Trad.: «Quando eu suspiro ela suspira, e quando eu choro, ela também chora».

«Mais por que l' fait ? s'ele m'amast
Ele isceist hors, si se moutrast». (vv. 713-714)³⁵

Trad.: «Mas porque faz ela isto? Se ela me amasse sairia cá para fora, mostrar-se-ia».

³³ Ovídio (1966: 101).

³⁴ Sublinhado meu.

³⁵ Sublinhado meu.

«A, las! fait il, qu'est devenue?
U est alee? Or l'ai perdue». (vv. 801-802)³⁵

Trad.: «Ai, infeliz! diz ele, que lhe aconteceu? Para onde foi? Agora perdi-a».

No texto ovidiano, o amor do mesmo pelo mesmo é também o amor pelo mesmo sexo: narcisismo e homossexualidade aparecem assim intimamente associados. Já antes o texto dizia que «nombre de *jeunes hommes*³⁵, nombre de *jeunes fille* le désirèrent mais [...] nul *jeune homme*³⁵, nulle *jeune fille* ne le toucha». Não é de estranhar, pois, que Narciso veja o objecto do seu desejo como alguém do mesmo sexo.

Nada de semelhante no texto medieval, onde são sempre as mulheres que desejam Narciso («femme qui une fois la sent / de s'amor alume et esprent» — vv. 87-88) e de quem ele foge. A ilusão de Narciso é dupla, no sentido em que cria uma dupla diferença onde não há diferença alguma: não só apercebe a sua imagem como se fosse o corpo de um outro, mas julga que esse corpo é sexualmente diferente do seu. O objecto do seu desejo não é «ele» como no conto de Ovídio, mas «ela», a fada (vv. 647-648). O amor do mesmo pelo mesmo é em *Narcisse* o amor pela fada que ele julga ver na fonte. Ora, pela sua função de amante que (re)conduz o homem ao paraíso, pela sua ligação com imagens uterinas como a ilha, a água e sobretudo a fonte, a fada é uma figura da Mãe, e o desejo da fada o desejo de «regressus ad uterum». É nuto significativa a atitude materna da fada que tira as vestes molhadas a Graelent e o cobre com o seu manto, gesto que simboliza a tomada de posse (*Graelent*, vv. 705-708)³⁶. Assim o narcisismo medieval não está ligado à homossexualidade, mas ao incesto. Daí que, ao tomar consciência de que do outro lado da água não há absolutamente ninguém, Narciso chame pela mãe como se a mãe pudesse preencher o vazio deixado pela ausência da fada.

«Las! ma mere por quoi ne [] set?

Si me venist plaindre et plorer,

Auques me peust conforter». (vv. 928-930)

Trad.: «Pobre de mim! porque não sabe disto a minha mãe?

Se ela me visse queixar e chorar, poder-me-ia confortar».

³⁶ *Guigemar*, vv. 705-706: «il la saisit par le mantel, / od lui l'en meime en sun chastel». *Marie de France* (1983: 27). Trad.: «Il en prend possession en la saisissant par son manteau et l'emmenè avec lui dans son château» Jonin (1982: 21).

O conforto, o consolo que a mãe lhe daria se estivesse ali (mas não está, tal como a fada também não está e Narciso encontra-se «en cel bos tous seus laissies» — v. 926) funciona como um substituto do prazer que a fada lhe daria se não fosse uma ilusão. Há assim uma equivalência entre a mãe e a fada enquanto imagens que materializam o desejo que Narciso tem de voltar ao paraíso, ao estado pré-natal em que o sujeito, completamente isolado do mundo da realidade, se encontra em união fusional com a mãe.

A alienação de Narciso que recusa a mulher real e deseja a fada e o paraíso, imagem do ventre materno, vai finalmente desembocar numa tomada de consciência de si mesmo, quando compreende que o paraíso não está do lado de lá e que a fada é uma projecção fantasmática do seu próprio corpo. É portanto o movimento de ida e volta do desejo que faz o sujeito regressar da irrealidade do feérico à realidade de si mesmo. Há uma coincidência entre o retorno à realidade (consciencialização) e o retorno ao mesmo, coincidência infeliz porque bloqueia o desejo na impossibilidade de se realizar. Daí, o suicídio. O Narciso ovidiano

«frappa son sein nu de la paume de ses mains de marbre»³⁷.

Quanto ao Narciso medieval, é Dané que o mata, envolvendo-o com o seu abraço apaixonado, confundindo-se com ele e concretizando assim o seu desejo de morte:

«Vers lui se traite et mot ne dit.

Lors se torment, lors s'ocit.

Ele le baise, ele le tient,

Ele se pasme, ele revient,

Ele l'acole, ele l'embrace,

Baise les eus, baise la face». (vv. 977-982)

«Lasse, ma proriere l'a mort!» (v. 991)

Trad.: «Dirige-se para ele sem dizer nada. Atormenta-se e mata-se de dor.

Ela beija-o, agarra-o, desmaia, recorda, beija-o, beija os olhos, beija o rosto».

«Infeliz, o meu desejo matou-o».

É Dané, que Narciso havia inicialmente confundido com uma fada («cuide que soit diuesse u fee» — v. 450), e a quem ele estende os braços («les bras li tent» — v. 973) como tinha feito em relação

ao seu reflexo («Gete les bras» — v. 819), que, unindo-se a ele, morre com ele. Dá-se uma união fusional em que ambos satisfazem o seu desejo na morte. A morte é assim equivalente ao paraíso, na medida em que põe fim ao desejo e ao seu tormento, e Dané tem, da fada, o poder dissolvente e indiferenciador do seu amor. Mas contrariamente à mulher fatal que mantém o homem na sua dependência (é significativo o facto de Graelent e Lanval irem atrás da fada, seguindo-a sempre até Avallon³⁸, a mulher real morre com o homem, estabelecendo com ele uma igualdade nessa morte na qual ambos se confundem.

«Andui sont mort eu ital guise» (v. 1000).

Trad.: «Assim morreram ambos».

O esquema feérico, enquanto princípio organizador do texto, introduz, através da intertextualidade com os lais, uma inovação fundamental: Narciso apercebe a sua imagem como se fosse uma fada. Mas esta fada, que existe realmente nos lais, não passa aqui de uma alucinação. *Narcisse* é, sem dúvida, um texto que se insere na tendência de racionalização do maravilhoso na literatura medieval. Porém, enquanto que nos romances dos séculos XII e XIII, a racionalização se opera através do esquema heróico em que o feérico é uma alienação que faz esquecer ao herói o seu desejo de conquistar a soberania, simbolizada pela mulher real, em *Narcisse*, a consciencialização do feérico como logro apresenta a morte como a única solução para a realização do desejo, morte que compensa assim o paraíso que Narciso encontraria se tivesse podido fugir com a fada.

³⁸ *Graelent*, vv. 649-652: «Graelens mont et vait après / par mi le \ vile a grant eslés; tozjors li va merci criant / El ne respont ne tant ne quant». Tobin (1976: 118). Trad.: «Graelent se mit en selle et la suivit, traversant la ville à toute bride, ne cessant d'implorer sa pitié, mais elle ne répondait mot». Régnier-Bohler (1979: 42).

Lanval, vv. 638-640: «Quant la pucele ist fors a l'us, / sur le palefrei, detriers li, / De plain eslais Lanval sailli!» Rychner (1983: 92). Trad.: «quando a jovem fille franchit la porte, sur le cheval, derrière elle il saute d'un bond». Jonin (1982: 77).

³⁷ Ovidio (1966: 102).

BIBLIOGRAFIA

- BURIDANT, Claude e TROTIN, Jean (1982), *Le chevalier au lion traduit en français moderne*. Paris: Champion.
- CHRÉTIEN DE TROES (1982), *Le chevalier au lion* (Yvain) — texto fixado por Mário Roques. Paris: Champion.
- (1982a), *Cligés* — texto fixado por Alexandre Micha. Paris: Champion.
- CURTIUS (1976), *Le roman de Tristan en prose* — tome II. Leiden: E. J. Brill.
- JONIN, Pierre (1982), *Les lais de Marie de France traduits en français moderne*. Paris: Champion.
- MARIE DE FRANCE (1982), *Les lais* — texto fixado por Jean Rychner. Paris: Champion.
- MICHA, Alexandre (1982), *Cligés traduit en français moderne* — Paris: Champion.
- OVIDE (1966), *Les métamorphoses* — tradução, introdução e notas de Joseph Chamonard. Paris: Flammarion.
- FERRET, Michèle (1979), *Le roman de Mélusine ou l'histoire des Lusignan mis en français moderne*. Paris: Stock.
- RÉGNIER-BOHELIER (1979), *Le cœur mangé: récits érotiques et courtois mis en français moderne*. Paris: Stock.
- THIRD-STASSIN, Martine e TYSSENS, Madeleine (1976), *Narcisse, conte ovidien français du XII siècle* — edição crítica. Paris: Les Belles-Lettres.
- TOBIN, Prudence Mary O'Hara (1976), *Les lais anonymes des XII et XIII siècles* — Edição crítica. Genève: Droz.

ESTUDOS

- BURGOS, Jean (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil.
- ELIADE, Mircea (1964), *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.
- FREEMAN, Michelle (1981), «Transpositions structurelles et intertextualité», *Littérature*, 41 (1981), pp. 50-61.
- HARF-LANCIER, Laurence (1984), *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Genève: Slatkine.