



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ALINE LEITÃO MOREIRA

**OS IMAGINÁRIOS MEDIEVAL E CELTA COMO RESÍDUO: REPRESENTAÇÕES
FEMININAS N'*O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA***

**FORTALEZA
2024**

ALINE LEITÃO MOREIRA

OS IMAGINÁRIOS MEDIEVAL E CELTA COMO RESÍDUO: REPRESENTAÇÕES
FEMININAS N'*O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M836i Moreira, Aline Leitão.

Os Imaginários Medieval e Celta como Resíduo : representações femininas n'O Romance de Tristão e Isolda / Aline Leitão Moreira. – 2024.
207 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.

Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

1. Tristão e Isolda. 2. residualidade. 3. medievo. 4. cultura celta. 5. amor cortês. I. Título.

CDD 400

ALINE LEITÃO MOREIRA

OS IMAGINÁRIOS MEDIEVAL E CELTA COMO RESÍDUO: REPRESENTAÇÕES
FEMININAS N'*O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 01 de fevereiro de 2024

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dra. Elizabeth Dias Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Mary Nascimento da Silva Leitão
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Marcos Paulo Torres Pereira
Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)

Prof.^a Dra. Cintya Kelly Barroso Oliveira
Secretaria da Educação do Estado do Ceará (SEDUC/CE)

Prof.^a Dra. Denise Noronha Lima
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Ao meu filho Gabriel, por quem me dedico a ser melhor, a quem devo a vontade de renascer diariamente e a quem devoto meu amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Existem muitas pessoas a agradecer quando trilhamos o caminho da vida acadêmica e posso dizer sem a menor dúvida que a primeira a quem devo toda a minha gratidão, respeito, carinho e admiração é a minha orientadora, a Professora Doutora Elizabeth Dias Martins. Todo meu reconhecimento não só à sua atuação como orientadora, o que ela faz com muito rigor, cuidado e capacidade, mas também como ser humano que, antes de tudo e de todos, não soltou minha mão, mesmo quando andei distante da Universidade, porque a vida me levou a outras paragens. Meu mais sincero agradecimento por todos os momentos de alegria, de cobrança e de aprendizado. Sem ela, eu não conseguiria chegar até aqui.

Agradeço também, de todo coração, ao professor Doutor Roberto Pontes, por ser aquele que me apresentou a obra ora estudada, também por sua orientação durante o Mestrado e por ser luz com a *Teoria da Residualidade*.

Aos meus pais, Aurea Leitão Moreira e José Walmir Moreira (*in memoriam*), e irmãos Amanda Leitão Moreira e Alyson Leitão Moreira, que me ensinaram sobre amor, companheirismo, união e responsabilidade.

Ao meu esposo, Ricardo Araújo da Silva, e ao meu filho, Gabriel Araújo Leitão, pelo apoio incondicional e por todo amor.

Aos meus amigos considerados irmãos do coração, Cintya Kelly Barroso Oliveira, Elcimar Simão Martins e Maria Bernardete Alves Feitosa, que sempre me incentivaram, cobraram e acreditaram que eu conseguiria chegar até aqui. Obrigada por nunca soltarem a minha mão.

A todos os professores que fizeram parte da minha formação. Existe um pouco de cada um deles aqui. A educação foi uma das mais importantes ferramentas para minha construção como ser humano, além de pesquisadora e profissional.

Obrigada à Professora Doutora Sarah Diva da Silva Ipiranga, minha orientadora de Estágio em Literatura, na Graduação em Letras, cursada na Universidade Federal do Ceará, e posteriormente orientadora na Especialização em Ensino de Literatura, na Universidade Estadual do Ceará, a quem devo muito do que sou hoje como professora e por quem tenho enorme carinho e admiração.

À professora Doutora Mary Nascimento da Silva Leitão, da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e ao Professor Doutor Marcos Paulo Torres Pereira, da

Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), pelas valiosas contribuições na qualificação, pelo respeito e por todo carinho.

Às professoras Doutoras Cintya Kelly Barroso Oliveira e Denise Noronha Lima, pela disposição em participar da banca de defesa.

A todos os meus companheiros de jornada na pós-graduação, em especial às queridas amigas Jovanna Marinho, Jéssica Thaís Loiola, Ieda Carvalhedo e Victoria Vasconcelos, meu honesto agradecimento pelas trocas de conhecimento, pelas risadas nos corredores e pelas angústias compartilhadas.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC), pelo conhecimento compartilhado e carinho permanente.

Aos amigos que sempre torceram por mim e festejaram minhas conquistas, Alice Albuquerque, Fábio da Silva, Wendy Santana, Teresa Bandeira, Gorete Soares, Jacqueline Maia, Cristiane Ribeiro e Daniel.

Aos colegas de trabalho que transformaram-se em amigos queridos, Luciano Nery, Carliane Barroso, Célida Tomaz, Irlania Lima, Mayne Cavalcante e Alessandra Odorico, minha gratidão por me incentivarem e dividirem dias felizes, afazeres e anseios no FormaCE.

Aos queridos amigos, Socorro Amaro, Isabelle Almeida, Márcia Freitas, George Barroso, Léo Nunes, Simone Nunes, Iracy Santos, Valéria Barros, Cláudia Muratori, Nildézia Oliveira, Márcia Maciel, Márcia Lígia e Rafael César, que dão leveza a meus dias.

Ao Victor Matos do PPGLetras pela amabilidade e presteza de todos os momentos.

À Secretaria da Educação do Ceará (SEDUC- CE), pela concessão do necessário afastamento de minhas funções profissionais. Sou muito feliz por ser servidora pública deste órgão.

À CAPES, pelo fomento ao conhecimento. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

“O amor os pressiona, como a sede precipita para o rio o cervo prestes a morrer, ou como o gavião que, após longo jejum, de repente solto, cai sobre a sua presa. Infelicidade! Não se pode fazer calar o amor” (Bédier, 1988, p. 57).

“Yo no creo en meigas, pero hayas - Eu não creio em bruxas, mas elas existem” (Frase popular da galícia espanhola” (Russell, 2019, p. 7).

“Tresloucada
Sou de verdade
Mulher que não se dobra
Que cospe fogo
Sou bruxa!

Me entrego!
Transfiguro a imagem
Que de mim fizeram
Num caldeirão de barro
Que também destruirei.

Entrego-me, enfim. Sou toda minha!”
(Moreira, 2022, p. 110).

RESUMO

Esta pesquisa é de abordagem qualitativa, cuja natureza bibliográfica e analítico-descritiva tem por objeto de estudo *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, obra publicada em 1900. Como objetivo central, nos propomos refletir sobre o papel da mulher e os valores de outras culturas presentes na narrativa. Outros objetivos de investigação que nos propomos a analisar são o caráter lendário e mítico da obra, a presença do amor cortês e do amor-paixão e a representação de figuras do imaginário medieval, como a do cavaleiro e a da dama. A metodologia utilizada para a investigação foi o emprego da Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes, a qual se detém a conceituar resíduo, imaginário, mentalidade e endoculturação, relacionando-os à cultura e à literatura. Este trabalho se fundamenta num estudo sociohistórico, tendo como referência os conceitos de base e autores pautados nas seguintes categorias: a representação da mulher nas culturas celta e no medievo; o amor-cortês e o amor-paixão; e os imaginários de dama e bruxa relacionados à protagonista Isolda. No que se refere ao referencial teórico utilizado, destacamos sobre a residualidade: Pontes (2020, 2019, 2017, 2015) e (2006), Moreira (2022), Torres (2016 e 2015), Martins (2020 e 2012). Para as análises sobre a cultura celta com base em Barros (1996), Neiva (2014), Wood (2011), Furtado (2003), Knight (2003), Tatar (2013), Barry (2013), Isarnos e Amaro (2014), Barry (2013), Franco Júnior (2010), Ferraz (1960), Jacobs (2013), Grimm (2013), Seneween (2014); sobre Idade Média, os autores buscados foram como Franco Júnior (2006), Oliveira (1997), Le Goff (2016), Duby (1992, 1995), Mongelli (2018) e Neiva (2014); para tratar do amor-cortês e o amor-paixão, utilizamos Singer (1992), Huizinga (2021), Johnson (1997), Loyn (1997), Lobato (2012), Rougemont (2003) e Capelão (2019) e para o estudo da representação da mulher nas culturas celta e no medievo, bem como os imaginários de dama e bruxa, nos amparamos em Barros (2001), Russel (2019), Federici (2017), Macedo (1999), Vainfas (1992), Perrot (2019), Black (2022), Haywood (2022), Campbell (2015), Lemaire (1994), Duby (1989, 2013), Russel e Alexander (2019), Byington (2015), Buckland (2019) e Le Goff (2021). *O Romance de Tristão e Isolda* advém de muitas variantes faladas e escritas por outros autores de tempos diversos e Bédier reconstrói a narrativa a partir de várias versões que traz consigo muitos elementos, os quais se fundem revelando imaginários diversos de culturas várias. Com este estudo, desejamos contribuir para um olhar plurissignificativo da obra, capaz de ultrapassar a ideia de analisá-la apenas como um romance de cavalaria ou considerá-la de forma simplista como uma lenda celta ou medieval, ou ainda enxergá-la apenas como a

história de um amor adúltero. *O Romance de Tristão e Isolda*, reconstruído por Bédier a partir de variantes orais e escritas, incorpora múltiplos elementos culturais que revelam a fusão de imaginários diversos.

Palavras-chave: Tristão e Isolda; residualidade; medievo; cultura celta; amor cortês.

ABSTRACT

This research adopts a qualitative approach, with a bibliographical and analytical-descriptive nature, and has as its object of study *The Romance of Tristan and Isolde*, by Joseph Bédier, published in 1900. The central objective is to reflect on the role of women and the values of other cultures present in the narrative. Other investigative goals include analyzing the legendary and mythical character of the work, the presence of courtly love and passionate love, and the representation of figures from the medieval imaginary, such as the knight and the lady. The methodology applied is based on the Theory of Residuality, systematized by Roberto Pontes, which focuses on defining the concepts of residue, imaginary, mentality, and endoculturation, relating them to culture and literature. This study is grounded in a socio-historical analysis, guided by core concepts and authors organized into the following categories: the representation of women in Celtic and medieval cultures; courtly love and passionate love; and the imaginaries of lady and witch associated with the protagonist Isolde. Regarding the theoretical framework on residuality, we highlight Pontes (2006, 2015, 2017, 2019, 2020), Moreira (2022), Torres (2015, 2016), and Martins (2012, 2020). For analyses on Celtic culture, we draw on Barros (1996), Neiva (2014), Wood (2011), Furtado (2003), Knight (2003), Tatar (2013), Barry (2013), Isarnos and Amaro (2014), Franco Júnior (2010), Ferraz (1960), Jacobs (2013), Grimm (2013), and Seneween (2014). Regarding the Middle Ages, the key references include Franco Júnior (2006), Oliveira (1997), Le Goff (2016), Duby (1992, 1995), Mongelli (2018), and Neiva (2014). To discuss courtly love and passionate love, we rely on Singer (1992), Huizinga (2021), Johnson (1997), Loyn (1997), Lobato (2012), Rougemont (2003), and Capelão (2019). For the study of the representation of women in Celtic and medieval cultures, as well as the imaginaries of lady and witch, we reference Barros (2001), Russel (2019), Federici (2017), Macedo (1999), Vainfas (1992), Perrot (2019), Black (2022), Haywood (2022), Campbell (2015), Lemaire (1994), Duby (1989, 2013), Russel and Alexander (2019), Byington (2015), Buckland (2019), and Le Goff (2021). *The Romance of Tristan and Isolde* derives from numerous spoken and written variants by authors from different times, and Bédier reconstructs the narrative from several versions, bringing together many elements that merge, revealing diverse imaginaries from various cultures. With this study, we aim to contribute to a multi-meaningful reading of the work, one that transcends its analysis merely as a chivalric romance or reduces it to a simplistic Celtic or medieval legend, or even as the mere story of an adulterous love. *The*

Romance of Tristan and Isolde, reconstructed by Bédier from oral and written variants, incorporates multiple cultural elements that reveal the fusion of diverse imaginaries.

Keywords: Tristan and Isolde; residuality; Middle Ages; Celtic culture; courtly love.

SUMÁRIO

1	PRIMEIROS PASSOS NOS ARREDORES <i>DO ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA</i>	14
2	O CAMINHAR TEÓRICO EM TORNO DA ESTÓRIA DOS AMANTES	20
3	HISTÓRICO DA NARRATIVA DE TRISTÃO E ISOLDA OU DAS VEREDAS PERCORRIDAS	37
3.1	Desbravando a Cultura Celta: raiz e percurso, vestígios e itinerários	37
3.2	Trajetos da Idade Média: balizas do tempo, cultura medieval e literatura	59
4	O ESMIUÇAR DO AMOR COMO CONDUTOR DOS PERSONAGENS	85
4.1	Acerca do Amor Cortês	85
4.2	Na trilha do Amor-paixão	107
5	A SENDA DOS IMAGINÁRIOS MEDIEVAL E CELTA NAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS	122
5.1	O percurso da mulher celta	122
5.2	A travessia da mulher medieval	147
5.3	<i>Muito da bruxa, um pouco da dama: Isolda nas margens de uma, limites da outra</i>.....	158
6	PRINCÍPIO DO FIM, VISÕES DO PORVIR	195
	REFERÊNCIAS	201

PRELÚDIO

Na seleção para o Mestrado, meu projeto de dissertação tratava da obra Brás, Bexiga e Barra Funda, de Alcântara Machado. Eu a havia estudado na Especialização em Ensino de Literatura, na Universidade Estadual do Ceará (UECE), e pensava em continuar a pesquisá-la. Porém, já no primeiro encontro com meu orientador, fui interrogada sobre o porquê de haver escolhido aquela obra para pesquisar. Naquele instante, ele começou a me falar sobre Ariano Suassuna e me propôs começar a pensar sobre as produções do autor paraibano. Também mencionou uma gama de obras referentes à presença de medievalismo, fazendo menção, inclusive, a *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier.

Comecei a fazer leituras das obras de Ariano e me deparei com *A História de Amor de Fernando e Isaura*, esta corresponde a uma versão escrita por Ariano a fim de rememorar a narrativa dos personagens Tristão e Isolda. No Mestrado, acabei por trabalhar com as duas obras, a de Ariano e a sua matriz, enquanto que no Doutorado, acabei me direcionando à obra de Bédier e, de forma mais enfática, à personagem feminina Isolda.

A grande questão sobre todo esse caminho por mim percorrido é minha compreensão a respeito de tais “escolhas”, todas em torno da mesma temática. Na realidade, um acontecimento marcou minha vida profundamente e, de algum modo, inconscientemente, foi o motivo real para a escolha da obra que ora estudo.

O ano era 2004, eu era recém-aprovada nos concursos municipal e estadual, cujas lotações se davam no município de Araciaba. Mais um dia de trabalho transcorria normalmente, eu estava a caminho do distrito municipal Várzea da Abelha, quando recebi uma ligação de minha irmã informando o falecimento dos meus avós paternos. Para meu maior espanto, em meio ao choro desesperado, ela informava que meu avô passara mal e minha avó, quando percebeu a gravidade do que ocorria com seu amado, afirmou que sem seu amor não mais poderia viver. Ambos morreram naquele dia.

Também quando Isolda sabe da morte de Tristão, em algumas versões, ela morre, porque tão grande é seu amor que não pode continuar a viver sabendo da partida do amado. A narrativa da vida de meus avós, assim como a de Isolda e seu Tristão tratam, entre tantas questões, do amor maior que a vida. Em ambos os casos, há a decisão, tanto de minha avó quanto de Isolda, de desistirem de uma vida sem seus amores. Elas podem parecer frágeis ou covardes, mas eu vejo coragem em admitir sua fraqueza diante de uma vida sem amor. A meu ver, elas foram protagonistas até na hora de suas mortes. Parece-me que morrem porque assim decidem.

Assim, as lindas e trágicas histórias de amor de Isolda e Tristão e de Erotildes e Florêncio podem ser definidas por meio de uma das mais lindas e célebres frases sobre a narrativa dos amantes lendários que atravessa os tempos: “Nosso amor é de tal estofo que vós não podeis morrer sem mim, nem eu sem vós” (BÉDIER, 1988, p. 140).

1 PRIMEIROS PASSOS NOS ARREDORES *DO ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA*

“O que a literatura tem como força é a educação da alma, é a formação intelectual, é a indagação sobre o mundo. A sondagem da alma humana, o conhecimento do mundo, o conhecimento de nós mesmos, uma espécie de autoconhecimento através da vida dos outros” (Hatoun, 2020, p. 126).

A literatura é nossa travessia, por isso a epígrafe de abertura deste texto é uma descrição sobre a importância da literatura para o escritor Milton Hatoun, pensamento coadunante com o nosso, compreendendo que esse “autoconhecimento através da vida dos outros” (Hatoun, 2020, p. 126) nos transporta para algo além de nós e de nosso tempo. O trecho pertence à obra na qual Ricardo Viel (2020) entrevista uma gama de escritores da atualidade e os faz discorrer sobre temáticas relativas ao fazer literário.

Um questionamento comum antecede os demais, este se dá em referência à definição: O que é literatura? Esta foi a primeira pergunta que recordamos ter ouvido durante a disciplina de Teoria da Literatura I, quando iniciamos o curso de Letras. A indagação permeou nosso percurso não só durante a referida disciplina, mas ao longo de toda a graduação, também durante o curso de especialização sobre o Ensino de Literatura Brasileira e posteriormente no Mestrado em Letras. Na verdade, cremos ser essa uma incógnita para todos que sentem apreço ou respeito pela literatura para além do ambiente acadêmico.

Nessa busca incessante por definições, em discussões na academia, muitas vezes acaloradas, uma constante, consensual e inegável afirmação sempre foi a de que os textos literários são representativos de sua época. Partindo dessa premissa, um escritor do Romantismo brasileiro, tendo vivido o período de criação da Imprensa brasileira e visto a criação do Banco do Brasil, presenciado a chegada da Família Real Portuguesa, vivenciado a abertura dos portos às nações amigas, por exemplo, representará em sua obra elementos relacionados a essa realidade, que desenha características literárias específicas, como a

centralização do indivíduo e de seus sentimentos e a necessidade de criação de uma cultura eminentemente brasileira, segundo o pensamento dos escritores da época.

Contudo, tal representação não é pura e simplesmente uma pintura enquadrada, na qual podemos vislumbrar apenas o período ali representado. Em análise mais profunda, percebem-se elementos fruto de culturas e épocas remotas.

Para Alfredo Bosi (1994), as temáticas afloradas do Romantismo brasileiro “são conteúdos brutos, espalhados por toda a história das literaturas” (Bosi, 1994, p. 91). O autor afirma ainda ser necessária uma compreensão global para dar conta da complexidade da referida escola literária e acrescenta: “o todo é algo mais que a soma das partes: é gênese e explicação” (Bosi, 1994, p. 91). Tais conteúdos intervalados ao longo da historiografia literária e acondicionados a ciclos culturais, os quais se dão a partir de gênese e explicação, são uma constatação do passado que emerge culturalmente, cuja constância permanece em períodos subsequentes.

Roberto Pontes, professor, poeta, crítico e ensaísta é o sistematizador de uma teoria a qual não compactua com a divisão da Literatura a partir da historiografia conforme a que está posta, pelos mesmos motivos os quais fizeram Bosi discorrer sobre a Historiografia da Literatura Brasileira. É um paradoxo e não é um contraditório por acaso. Bosi considera o reaparecimento do passado nas literaturas a partir de ciclos culturais. Esse traço poderia muito bem servir à Teoria da Residualidade¹, sistematizada por Pontes, a qual tem como lei a formulação axiomática “Na cultura e na literatura nada há de original; tudo é remanescência; logo, tudo é residual” (Pontes, 2020, p. 34). A exemplo da Lei de Lavoisier, postulada em 1785, a qual diz: “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, ao falar em ciclos culturais, Bosi adentra exatamente no supracitado axioma de Pontes, já que a cultura é desvelada por meio de seus passados conduzidos por ciclos influenciadores dessas culturas através dos tempos e, num recorte mais específico, o mesmo ocorre com as literaturas subsequentes. Sistematizar uma teoria é organizá-la de modo a possibilitar sua aplicabilidade.

Pontes, ao sistematizar a Teoria da Residualidade, estabeleceu e definiu conceitos operacionais com a finalidade de dar embasamento e possibilidades de

¹ A Teoria da Residualidade foi sistematizada por Roberto Pontes no âmbito da unidade curricular de Literatura Portuguesa do Departamento de Literatura do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, com as contribuições de seus colaboradores. A teoria está vinculada à investigação em institutos locais e nacionais de fomento à pesquisa, como a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFC, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL – e o Conselho Nacional de Pesquisas – CNPQ. Além disso, pesquisadores de Universidades de Portugal, Espanha e França têm abordado a Teoria da Residualidade em textos acadêmicos.

reconhecimento e análise aos interessados na sua utilização. Assim, o autor elenca e define os seguintes termos: “resíduos”, “cristalização”, “mentalidade”, “imaginário”, “hibridação cultural” e “endoculturação”.

A Teoria da Residualidade aponta que nada é original, pois tudo advém de alguma remanescência, de algum resíduo, e oferece possibilidades de análise a partir desse molde. Sendo assim, o estudioso foi observando e adentrando às leituras as quais tratavam sobre a identificação de elementos do passado em tempos subsequentes e catalogando seu conhecimento por intermédio de outros autores e teóricos, ou seja, Pontes foi encontrando, espaçadamente, termos convergentes com a Teoria da Residualidade.

Porém, muito antes da sistematização dessa teoria, Pontes já indicava seus termos embasadores, como observado em 1967 num prefácio do livro do poeta Pedro Lyra, quando utilizava o conceito de resíduo no âmbito da estética literária, conforme cita em seu artigo intitulado “Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade” (Pontes, 2020, p. 14).

A Teoria da Residualidade foi cunhada e sistematizada com base em conceitos formulados pela *École des Annales*, Guerreiro Ramos, Raymond Williams, Peter Burke, Hilário Franco, James D. Dana, Ortega y Gasset entre outros. Desde o início de suas análises até seu mais recente trabalho, Pontes vem acrescentando novas apreciações e reiterando pontos pertinentes observados por ele e por outros pesquisadores do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC).

A Literatura como fio condutor deste trabalho traz à luz *O Romance de Tristão e Isolda*², de Joseph Bédier, obra escrita em 1900 a qual narra o amor impossível entre um cavaleiro medieval e uma princesa da Irlanda, transformada em rainha ao casar-se com Marcos, rei da Cornualha e tio de Tristão.

Entretanto, tal narrativa advém de muitas variantes faladas e escritas por outros autores de tempos diversos. O próprio Bédier reconstrói a narrativa de Tristão e Isolda³ a

² O presente trabalho é fruto da pesquisa realizada em variadas fontes bibliográficas, com tempos e geografias também diversos. Desse modo, nomes de determinados personagens, lugares e autores são escritos de formas diferentes, a depender da fonte utilizada. Como consequência, decidimos por transcrevê-los de acordo como foram encontrados nas referidas referências. Por exemplo, Marc e Marcos são, para o mesmo personagem, formas possíveis de escrita encontradas neste texto e será uma constante. Outra explicação importante é a de que no decorrer do texto, usamos, muitas vezes, a grafia dos personagens Tristão e Isolda sem fazer uso do itálico, pois ao escrevemos dessa forma, não estamos fazendo menção aos títulos das obras e sim aos protagonistas integrantes da narrativa.

³ A narrativa de Tristão e Isolda é uma das grandes histórias de amor da Idade Média. Está arraigada em tradições que provavelmente remontam ao período de dominação viking na Irlanda, no século X, recebeu forma artística completa no mundo anglo-normando no século XII. Foi escrito em Francês, traduzido para o alemão pelo grande poeta Gottfried von Strassburg e com versões também em inglês e norueguês arcaico. Uma extensa versão em prosa incorpora muito material arturiano, comparando os talentos e reputações de Tristão e

partir de várias versões e ao reconstruí-la entendemos que opta por dar destaque na trama à personagem feminina Isolda. Esta ganha tanta evidência que conseguimos fazer uma análise de sua personalidade a partir de suas ações, bem como nos sentimos instigados a compreendê-la buscando base nas raízes históricas e culturais que emergem dela. Nessa busca, encontramos uma personagem feminina protagonista.

Isolda é uma dama ambientada no medievo e a narrativa em questão remonta aos castelos medievais com cavaleiros, reis, rainhas e disputas por poder. A personagem traz consigo elementos próprios da dama medieval, do mesmo modo, unindo-se a tais características, temos a forte presença de uma personalidade destoante daquilo que se concebe para tal modelo.

Podemos observar Isolda submissa apenas diante das amarras sociais, ou seja, somente quando parece não ser observada, pois todas as vezes em que tem oportunidade, se entrega à paixão desmedida e ao amado Tristão, sem ponderar preceitos cristãos ou mesmo o laço matrimonial com o rei Marc. Ela também é aquela que consegue persuadir, enganar, mentir, sem que haja aí um desconforto moral, pois é regida por seu desejo e dotada de individualismo. Acrescenta-se o fato da personagem trazer consigo o conhecimento sobre a manipulação de ervas, herdado da mãe.

A partir dessas características, a referida personagem pode ser observada sob variadas perspectivas: num imaginário mediélico, ela é uma dama, mas algumas de suas características normalmente são direcionadas à concepção de bruxa, seja a partir desse mesmo imaginário, seja em outros tempos. Até aqui já teríamos muito a dizer, mas compreendemos que essas denominações podem ser representações caracterizadoras do feminino de um outro período histórico, mais particularmente a partir de uma cultura específica, a celta.

Ademais *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier (1988), nos faz considerar muitos outros pontos pertinentes: a existência de variadas versões da narrativa nos leva a refletir sobre um caráter lendário e ou mítico da obra; a representação de figuras do imaginário medieval, como cavaleiro, dama e bruxa; a profusão de valores representativos

Lancelote como cavaleiros e como amantes. A Cornualha e, em especial, Tintagel fornecem a localização central da história, a qual gravita em torno do mundo celta desde Cúmbria até a Irlanda e a Bretanha. Os principais personagens são o próprio Tristão, o rei Marcos da Cornualha (tio de Tristão), Isolda da Irlanda e Isolda da Bretanha. Os ingredientes da história, diversamente combinados nas diferentes versões, constituem a quintessência do romance medieval: um sobrinho perdido, um esposo nobre e confiante cuja confiança é traída, poções de amor forçando um amor sem esperança em circunstâncias impossíveis, taças envenenadas, armas envenenadas, remédios milagrosos, dragões e desastres, morte trágica inevitável e também tramada, e a sobrevivência do amor após a morte (Loyn, 1997, p. 347).

de outras culturas, como a celta, por exemplo; e a forma como a personagem se apresenta na narrativa.

Diante de todos os pontos elencados, justifica-se a compreensão ampla da obra observando-a pelo viés da Residualidade literária e cultural, pois, como expusemos, não trataremos apenas de sua abordagem literária, mas também da representação de épocas, imaginários, mentalidades e culturas hibridizadas diegeticamente.

Nossa tese estrutura-se da seguinte maneira: primeiramente tratamos das questões teóricas que serviram de esteio para este texto, iniciando pela Teoria da Residualidade e seus conceitos operacionais. Em seguida, abordamos os conceitos de Lenda e Mito, inerentes à discussão sobre a narrativa dos amantes. Posteriormente foram trabalhados também os conceitos de Cavalaria, Dama e Bruxa, a partir das concepções medieval e celta. Para tal, utilizamos principalmente os estudos de Pontes (2006, 2017, 2020), Williams (1979), Moreira (2022) e Torres (2015). Na sequência, nos detivemos acerca do histórico da narrativa de Tristão e Isolda, sobre suas raízes celta e medieval e os elementos constituintes dessas culturas que se apresentam no romance Bédier, bem como sobre a maneira como eles se conjugam e se entrelaçam. Para tanto, alguns dos autores por nós utilizados foram os que se debruçaram sobre a cultura celta, como Barros (1996), Neiva (2014), Wood (2011), Furtado (2003), Knight (2003), Tatar (2013), Barry (2013), Isarnos e Amaro (2014) e Barry (2013). Além destes, utilizamos Franco Júnior (2010), Ferraz (1960), Jacobs (2013), Grimm (2013), Seneween (2014), para a abordagem de conceitos ou textos literários necessários ao diálogo com a temática, bem como Bédier (1988), em toda a tese, para produzir a relação da comparatividade.

A segunda parte do capítulo diz respeito à cultura da Idade Média, para a qual utilizamos autores como Franco Júnior (2006), Oliveira (1997), Le Goff (2016), Duby (1992, 1995), Mongelli (2018) e Neiva (2014). Também recorremos a autores como Pontes (2006), Torres (2015), Moreira (2022) e Williams (1979), para a abordagem de elementos sobre a Residualidade. Recorremos também a Spina (2007), para trabalhar o histórico das formas literárias presentes nesse período.

No capítulo seguinte, o amor foi o fio que nos conduziu aos amantes e o compreendemos a partir de duas abordagens principais: o amor-cortês e o amor-paixão. Para tanto utilizamos Singer (1992), Huizinga (2021), Johnson (1997), Loyn (1997), Lobato (2012), Rougemont (2003) e Capelão (2019). Também recorremos a autores que investigaram diversos tipos de amor e os elementos nele envolvidos, bem como o

visualizamos a partir da época e dos imaginários que permeiam tais conceitos. Para tanto, utilizamos Lebrun (1988), Ortega e Gasset (2019), Platão (1972), May (2012), Campbell (2008), Brugger (1904), Castel (1988), Oliveira (2019), Eliade (2020), Ferraz (1960), Bloch (2001), Byington (2015), Barros (2001), Federici (2017), Vainfas (1992) e Le Goff (2016).

Em seguida, abordamos a representação da mulher nas culturas celta e no medievo, bem como os imaginários de dama e bruxa direcionados à personagem Isolda a partir de autores como Barros (2001), Russel (2019), Federici (2017), Macedo (1999), Vainfas (1992), Perrot (2019), Black (2022), Haywood (2022), Campbell (2015), Lemaire (1994), Duby (1989, 2013), Russel e Alexander (2019), Byington (2015), Buckland (2019), Le Goff (2021). Tratamos dos imaginários de dama e bruxa na obra de Bédier diante das mentalidades celta e medieval, observando os papéis exercidos pela personagem Isolda na narrativa.

Por fim, esperamos ter conseguido dimensionar a importância d'*O Romance de Tristão e Isolda* diante de tantos elementos que dela foi possível extrair. Acima de tudo, desejamos contribuir para um olhar plurissignificativo da obra, capaz de ultrapassar a ideia de analisá-la apenas como um romance de cavalaria ou considerá-la de forma simplista como uma lenda celta ou medieval, ou ainda enxergá-la apenas como a história de um amor adúltero. Tendo em vista toda a complexidade que envolve a origem da narrativa e os fios históricos retidos nela, assim como os valores envolvidos, compreendemos não poder ou não dever classificá-la de uma única forma. A obra é tudo isso. Essa colcha de retalhos continuará reverberando *ad infinitum*, porque os resíduos são vivos e atuantes.

2 O CAMINHAR TEÓRICO EM TORNO DA ESTÓRIA DOS AMANTES

“Na cultura e na literatura, sobretudo no plano da formação e circulação das mentalidades, as obras memoráveis são sempre resultantes de *resíduos* que independem de épocas e escapam às Idades cronologicamente fixadas pela engenhosidade dos historiadores, a fim de apreender os eventos no fluxo do tempo” (Pontes, 2019, p. 18).

Uma obra literária é a representação de algo que se quer entregar ao leitor. A epígrafe que abre este capítulo nos leva a considerar a literatura como a forma de remanescer dos elementos de outros tempos para além do apresentado em determinada narrativa. A partir desse entendimento, comprehende-se a necessidade de elucidação esperada pelo autor, mas a literatura acessa muito mais que isso. Uma obra literária é a ilustração de um tempo, porém, na busca por essa representação, há a possibilidade de evocar outro ou outros tempos. É assim que acontece com os resíduos, como indica Roberto Pontes, quando elementos do passado reaparecem vivos e atuantes no presente, desse modo podemos dizer que os resíduos são profícuos, eles são vívidos e capazes de atravessar o tempo, transmutarem-se e ganharem força nos tempos seguintes.

Segundo Pontes (2020):

O resíduo é pura remanescência que jamais se esgota. Tem élan criativo e pode exercer uma qualidade recessiva, mas conserva sempre uma força impulsionadora da cultura e, por decorrência, da literatura e das artes em geral. O resíduo, temos repetido por diversas vezes, refere-se a certas formações mentais persistentes através de longas durações. É dotado de vigor extremo e não se confunde com o arcaico nem com o fossilizado, como bem notamos, em uníssono com Raymond Williams. É aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto e, sim, material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova (Pontes, 2020, p. 34).

Tomemos como exemplo a instituição casamento, o qual na Idade Média tem como prerrogativas a virgindade e os severos códigos de repressão sexual, pautados numa moral cristã. Nas famílias abastadas, ele funcionava como um acordo comercial.

Na atualidade, não podemos reconhecer a sobrevivência de todos esses fundamentos, contudo o mito da virgindade ainda paira sobre o imaginário social, basta observar o vestido branco da noiva como referência à “pureza”. Na contemporaneidade, a simbologia não guarda o sentido restrito da virgindade com a mesma prerrogativa do medievo, mas na cultura de inúmeros povos, pautada na virgindade da noiva, continua, residualmente, a ser signo de um ritual de passagem. A Igreja, ainda na atualidade, assevera ser contra o uso de contraceptivos e incentiva a virgindade, sobremaneira a feminina. O casamento, com toda a sua aura e símbolos, continua existindo, embora com atualizações. Assim, a celebração da união entre duas pessoas em matrimônio possui símbolos os quais podem ser considerados como resíduos, pois os rituais possuem força e continuam a ser atualizados e ressignificados, são vivos e atuantes em tempos subsequentes, diferentemente dos arcaísmos, tal como difere Pontes (2004).

Para aprofundar a teorização sobre resíduo, vejamos a citação de Williams (1979):

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente de “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente (Williams, 1979, p. 124).

Williams (1979) expôs ser o resíduo tudo aquilo formado no passado, mas podendo ser retomado de forma inconsciente por indivíduos de um grupo ou camada social, sendo concebido como próprio, mesmo em épocas posteriores ao seu surgimento. Porém, de acordo com a concepção de resíduo definida pela Teoria da Residualidade, este aparece de maneira cristalizada, transfigurada, ou seja, guarda a força vital da essência e ressurge moldado pelo imaginário do qual faz parte e pela mentalidade na qual está inserida, no momento em que é retomado. A vitalidade da essência retomada constantemente vem a ser o resíduo atualizado, tal qual formula Roberto Pontes: “É aquilo que remanesce de uma época noutra e tem força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto; é material que tem vida porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova” (Pontes, 2006, p. 3).

A referida teoria foi cunhada e sistematizada por Pontes para tratar, tal como citou Williams, de elementos culturais remanescentes de uma cultura em outra. Para o

teórico da Residualidade, muito do observado num determinado tempo é, na realidade, resíduo de outro ou outros períodos.

Voltando a Williams (1979):

Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. É importante distinguir esse aspecto do residual que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante (Williams, 1979, p. 125).

Williams (1979) deixa claro ser o residual algo remanescente de forma inconsciente, porque muitas vezes o resíduo tem um caráter oposto ao determinado pela cultura dominante. A partir da Teoria da Residualidade comprehende-se que, ao se adaptar à nova realidade, o resíduo sofre as transformações sociais, culturais, estéticas de acordo com as circunstâncias espaço-temporais.

Coadunando o entendimento de Pontes (2004) e Williams (1979) entendemos ser Joseph Bédier o responsável por uma versão d'*O Romance de Tristão e Isolda* montada a partir dos textos básicos, trazendo consigo resíduos das versões das quais dispomos hoje. Em outras palavras, seus estudos empenharam-se na empreitada de recompor a história dos amantes das Cornualhas. Ao fazer isso, Bédier incorporou à sua obra não só as narrativas que lhe serviram de base conscientemente, mas também elementos culturais inconscientemente aproveitados das várias versões utilizadas para reconstituir a narrativa.

Também Duby (1992) apontou a questão dos resíduos encontrados de uma época em outra, como vemos a seguir:

Com efeito, considerávamos que no seio de “uma mesma sociedade” não existe um único resíduo. Pelo menos sabíamos que esse resíduo não apresenta a mesma consistência nos diversos meios ou estratos de que se compõe uma formação social. Sobretudo, considerávamos inaceitável qualificar como “estável” esse, ou melhor, esses (fazíamos questão do plural) resíduos. Eles se modificam ao longo das idades e nossa proposta era justamente seguir com atenção essas modificações (Duby, 1992, p. 69).

O autor nos fala de resíduos que se modificam mas remanescem de um tempo em outro, pois a cultura traz consigo marcas deixadas pelos antepassados. Alguns resíduos se perpetuaram no inconsciente e foram materializados por meio da cristalização. A obra tratada neste texto, encontrando-se polida esteticamente é exemplo de retomada de

imaginários⁴ e mentalidades ressurgidos constantemente. Isso acontece, no entanto, por determinadas motivações que se fazem presentes por meio do resgate de aspectos histórico-culturais, no caso d'*O Romance de Tristão e Isolda*, principalmente os provenientes do medievo e dos celtas, refletindo desta feita, em especial, na representação dos personagens protagonistas.

Segundo Martins (2020):

A leitura residual permite, justamente, o desvelamento temático e formal de “matrizes epochais”, caracteres culturais muitas vezes insuspeitados neles abrigados que não podem ser vistos numa leitura simplista. Daí a importância da análise de resíduos para o exame atento dos textos literários. O corpus teórico e metodológico da residualidade permite este estudo, bastando para tanto que os pesquisadores se desvencilhem de preconceitos e barreiras. Afinal, encontrados e classificados os resíduos, o viés analítico posterior poderá ser variável, pois a análise residual é interdisciplinar e dialoga perfeitamente com áreas afins (Martins, 2020, p. 146-7).

Desse modo, podemos afirmar que a obra literária carrega em si o entrecruzamento do tempo, do espaço e da cultura, são remanescências de elementos. Ou seja, no caso d'*O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, os resíduos dos imaginários celta e medieval aparecem nessa obra datada do século XX.

Também a literatura é fruto de um conjunto de referências da subjetividade do escritor, é constituída de matéria vária, a qual, permanecendo viva, reaparece com nova roupagem. Desta feita, com nova aparência, o resíduo passa por um processo de atualização, no qual se dá seu polimento estético. É esse o processo, definido por Pontes (2020) como cristalização, que um autor disposto a revisitar memórias culturais ou narrativas antigas realiza ao escrever sua própria obra.

Martins (2015) explica que:

A cristalização consiste no aproveitamento estético de resíduos literários e culturais realizado por artistas, entre os quais, os escritores. É um processo de polimento, de recriação, reaproveitamento do resíduo, que por ser matéria viva, eivada de possibilidades, dá à cristalização um caráter de infinitude. Ao modo da fênix mitológica, o resíduo, por ser algo que se mantém através da mentalidade e do imaginário dos povos, torna a cristalização um processo plural e também dinâmico tal qual a essência residual (Martins, 2015, p. 35).

Assim, a cristalização pode ser compreendida como um elemento bastante significativo na construção do que se aproveita de um tempo em outro, ou seja, dos resíduos, pois ela é uma forma de apresentação destes.

⁴ A ideia de imaginário aqui exposta advém dos integrantes da História nova Jacques LeGoff e Georges Duby. Sendo imaginário “o conjunto de imagens que um determinado grupo de certa época faz de si e de tudo o que está à sua volta” (Torres (2015) In: Pontes; Martins, 2015, p. 182).

Moreira (2022), no entanto, também chama atenção para outros elementos, os quais entendemos como importantes e cabe aqui citarmos. Vejamos o que nos diz a autora:

E o que vem a ser *cristalização*? A melhor maneira de a compreendermos é observando como a memória coletiva brasileira – dito de outro modo: os *resíduos* que existem em nossa cultura – está sendo tratada por nossos intelectuais. A esse respeito, Roberto Pontes identifica três diferentes níveis de aproveitamento criativo: o do *registro*, o do *estereótipo* e o da *cristalização*. No nível do *registro*, temos a preservação da memória nacional através da guarda de documentos. No nível do *estereótipo*, há um mau aproveitamento da cultura popular, pois a produção literária a ela correspondente é calcada no caricatural. Já no nível da *cristalização*, a cultura popular aparece bem sedimentada, em textos que primam pela linguagem, bastante elaborada (Moreira, 2022, p. 34).

A partir da abordagem de Pontes (1991), Moreira (2022) explica que o registro, o estereótipo e a cristalização são formas capazes de resgatar resíduos, porém se apresentam com diferentes níveis e moldes, por assim dizer, de retomada. Podemos acrescentar, como propõe a autora, o entendimento do processo de cristalização a partir de qualquer resíduo, inclusive ultrapassando as barreiras de uma nação, como é o caso de nossa investida. Aqui tratamos de elementos entendidos como residuais da Idade Média e da cultura celta, estabelecidos por toda Europa e por conseguinte pelos países posteriormente influenciados pela cultura europeia.

Outro conceito com o qual trabalha Pontes (2020) é o de mentalidade. Em entrevista concedida a Moreira (2022), Pontes é solicitado a discorrer sobre o referido termo. Desse modo acreditamos ser bastante relevante transcrever adiante as palavras do teórico, já que ele contextualiza como se deve observar e dimensionar o conceito.

Trabalhamos a mentalidade a partir de um conceito existente no doutorado de Literatura Portuguesa da PUC – Rio, quando estudamos a História Nova, ou a *Nouvelle Histoire* – que é como se chama o grupo de historiadores que, a partir da década de 50 e a partir, também, dos estudos da *École des Annales* – começaram a renovar o estudo da História, na França. Como se deu essa renovação? A História era vista como econômica, aliás, estatística e, também, política. Uma história que contava algo a partir da ação de um determinado homem, a partir de determinadas tabulações – aí vem uma questão bem próxima da estatística. A outra era uma visão de que o homem que conduz a história – portanto algo muito político, calcada da ideia do herói. Esses conceitos de contar-se a História foram trocados por uma outra visão. Esses autores como Fernand Braudel, Georges Duby e muitos outros, foram, aos poucos, verificando que era necessário estudar, não a ação de um homem, não a frequência com que as coisas ocorriam na sociedade, para quantificar, e sim, numa outra perspectiva, para verificar as ideias que faziam a mentalidade de uma época. Como é que os homens viviam num determinado período e o que representava melhor os símbolos, os ícones, nas obras que eles deixaram, aquela matriz que dava a ideia da civilização – ou do recorte histórico – que eles viveram. É aí que damos com os símbolos, com o imaginário, com a remanescência da psicologia coletiva, através de vestígios. Quando falo em vestígios, falo em resíduo. A *mentalidade* não pode se dissociar de *resíduo*. Quando falamos de um conceito e do outro separadamente é através de um artifício didático, mas não podemos separar exatamente onde termina o *resíduo* e

onde começa a *mentalidade* porque, quando quero ver a *mentalidade* da época de Luís XV, como eles viram na França, tenho que primeiro observar um ícone, um resto, um resíduo, uma remanescência daquele tempo. Qual é? É o sapato, que é identificador com o sapato do salto Luís XV. Todas as mulheres o conhecem. Aquilo é um resíduo. Um resíduo que dá uma imagem de como era uma época. Os cabelos empoados? Os cabelos brancos, que dão o rococó? Não dão nem o barroco: dão uma variação do barroco: o rococó, um estilo. Aquele cabelo empoadado é uma forma de concebermos como foi aquela época. Quando você vai fazer uma reconstituição histórica, você tem que recorrer a moedas, a selos, a azulejos, a vasos. Fundamentalmente, vemos as épocas reconstituídas, a cultura, através da Literatura. Como? Aí recorremos à *mentalidade*. Quando lemos Guerreiro Ramos, ele aponta que ninguém melhor do Shakespeare para representar a época em que ele escreveu; ninguém melhor do que Dante para representar, também, a época em que ele escreveu, que é a Idade Média já numa certa fase, não toda a Idade Média. Ninguém melhor do que Richard Wagner para representar uma época em que ele escreveu e que representa um modo de ser do alemão naquele momento. Então como é que vamos conhecer a *mentalidade* desses povos, como vamos conhecer a *mentalidade* desses homens, como vamos conhecer a *mentalidade*, que permaneceu por muito tempo, das culturas? Através daquilo que podemos considerar vestígios, remanescências, resíduos, que estão nas obras. As obras de um modo geral da cultura material dos povos. Porque através da cultura material chegamos a compor um painel da cultura espiritual dos povos. Cultura espiritual aqui no sentido de conjunto de ideias, conjunto ideológico de um momento. É isso que temos como conceito de *mentalidade* (Pontes, 2022, p. 24-6).

A *mentalidade*, portanto, diz respeito ao modo representativo de grandes grupos de determinadas épocas. Por exemplo, temos a *mentalidade* mediévica, a céltica, a persa, ou seja, ela se dá num plano macro, embora seja representada pelos seus indivíduos também de maneira particular, em decorrência do pertencimento ao seu tempo de origem, por meio dos imaginários. É um modo de pensar diante de um tempo, um espaço mediante resíduos ora apresentados.

Interligado ao conceito de *mentalidades* temos o de *imaginários*. Pelo muito já teorizado sobre ele, compreendemos ser importante observarmos algumas apreciações. Para tanto recorremos a Wunenburger (2007):

A descrição sistemática do imaginário humano, individual e coletivo, é fruto de um grande número de disciplinas, mas o avanço decisivo, realizado na segunda metade do século XX, liga-se menos à acumulação de dados novos do que a uma teorização propriamente filosófica. Isso porque só uma teoria filosófica do espírito, dos níveis da representação e dos níveis da realidade, com raízes fincadas nas mais antigas metafísicas ocidentais (neoplatonismo, hermetismo etc.), poderia permitir fundar novos métodos de análise que fossem em seguida aplicados pelas ciências humanas a objetos particulares, de sociologia, de psicologia da profundeza etc. A compreensão da natureza do imaginário é, pois, condicionada menos por uma terminologia ou por uma tipologia do que por um trabalho de fundo que foi inseparável dos métodos recentes da filosofia, do estruturalismo, da fenomenologia e da hermenêutica (Wunenburger, 2007, p. 15-6).

O autor explica o termo *imaginário* estudado sob inúmeros vieses e na sequência enumera os vários autores que já trabalharam com o mesmo, destacando Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Paul Ricoeur e Henry Corbin.

Segundo Wunenburger (2007) nos fala, o imaginário para Bachelard:

Vai testemunhar a onipresença da imagem na vida mental, atribuir-lhe uma dignidade ontológica e uma criatividade onírica, fontes da relação poética com o mundo. Para G. Bachelard, com efeito, o psiquismo humano se caracteriza pela preexistência de representações imagéticas, que, intensamente carregadas de afetividade, organizarão imediatamente sua relação com o mundo exterior. Desse modo, a formação do eu pode seguir duas vias opostas: na primeira direção, o sujeito adquire pouco a pouco uma racionalidade abstrata ao inverter a corrente espontânea das imagens, depurando-as de toda sobrecarga simbólica: na segunda direção, ele se deixa arrebatado por elas, deforma-as enriquece-as para fazer nascer uma vivência poética, atingindo sua plenitude no devaneio desperto. A análise do imaginário pode, portanto, ser feita seja por uma via negativa, na ciência, que apreende a imagem sobretudo como obstáculo epistemológico, seja segundo uma abordagem positiva, sob a forma de poética geral, que a apreende sobretudo como uma fonte criadora. As imagens, que se impõem como obstáculos para a abstração, revelam-se em contrapartida positivas para o devaneio, que dessa maneira é o exato oposto da ciência, visto que “os eixos da poesia e da ciência são primeiramente inversos” (Wunenburger, 2007, p. 17-8).

A questão de grande importância para o autor é observar o imaginário sob dois aspectos: o da fonte criadora, que podemos ligar diretamente à literatura e a outras formas de arte - mais voltado à imaginação do que propriamente ao imaginário - e o outro, compreendendo o imaginário a partir da ideia de imagem, como obstáculo epistemológico.

Já para Gilbert Durand, Wunenburger (2007) sintetiza a discussão da seguinte forma:

Durand contribuirá para ampliar as aquisições bachelardianas situando-se no nível de uma antropologia geral e sistematizará uma verdadeira ciência do imaginário. Na esteira da antropologia de E. Cassirer e da poética de G. Bachelard, ele põe no cerne do psiquismo uma atividade de “fantástica transcendental”. O imaginário, essencialmente identificado com o mito, constitui o primeiro substrato da vida mental, cuja produção conceitual não passa de um estreitamento. Embora se distinga de G. Bachelard, contestando particularmente o antagonismo do imaginário e da racionalidade, G. Durand retoma as orientações deste ao mostrar como as imagens se enxergam num trajeto antropológico, que começa no plano neurobiológico para estender-se ao plano cultural. Dessa maneira, a formação das imagens se arraiga em três sistemas reflexológicos que esboçam a infra-estrutura da sintaxe das imagens: os reflexos posturais que regem a posição vertical, os reflexos digestivos, de ingestão e de expulsão das substâncias, e as posições sexuais, determinadas por uma rítmica corporal, constituem as principais espécies de formação das imagens. O imaginário, assim enraizado num sujeito complexo, não redutível e suas percepções, não se desenvolve, porém, em torno de imagens livres, mas lhes impõe uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um “mundo” de representações (Wunenburger, 2007, p. 19-20).

O autor chama atenção para o fato de Durand ampliar as contribuições bachelardianas, no entanto opõe-se em alguns pontos, sobretudo em relação ao antagonismo entre imaginário e realidade, conforme expusemos anteriormente. Outro elemento importante é a aproximação que Durand faz do imaginário com o mito, evidenciando este último como o primeiro substrato da vida mental. Ademais acrescenta ser o imaginário um

mundo de representações, contudo seguindo uma lógica. Na sequência, Wunenburger (2007) traz a compreensão de imaginário segundo a visão de Paul Ricoeur. Ele, então, nos diz o seguinte:

Por sua filosofia da linguagem e das obras literárias, ele privilegiará a “compreensão” e a interpretação dos signos com relação, tão somente, às funções lógicas da “explicação” que domina os saberes científicos. Ricoeur assenta o conjunto das operações reflexivas do sujeito numa poiética linguística (a metáfora viva) e na conduta narrativa que permite, por meio da encenação mítica (*mimesis*), produzir o sentido temporal de todas as ações humanas. No aspecto da recepção, Ricoeur faz do acesso estético às obras uma ocasião de reinterpretação do sentido, que permite a cada sujeito reconstruir sua própria existência em torno de dimensões simbólicas. Essa atividade de redescruição da realidade torna possível uma poética da ação social que se exprime em particular na utopia enquanto projeção no âmbito dos possíveis. Por meio dessa abertura ao campo político, a imaginação, enquanto “função geral do possível prático”, participa de um dinamismo do agir coletivo (Wunenburger, 2007, p. 19-20).

Wunenburger (2007), expondo a visão de Ricoeur, demonstra a ênfase dada pelo teórico ao que se comprehende e interpreta a partir dos saberes científicos, ou seja, o sentido é dado por quem o interpreta mediante uma visão de possível redescruição da realidade. Além disso, para ele, por meio da *mimesis*, isto é da imitação a partir de encenações míticas, se podem produzir todas as ações humanas. Por fim, Wunenburger (2007) nos fala sobre a compreensão de imaginário de Henry Corbin, segundo a qual se pode dizer ser:

Herdeiro da hermenêutica de Heidegger, Corbin se inscreve sobretudo na tradição da fenomenologia advinda de Husserl, cujos princípios gerais aplica à consciência religiosa voltada para o supra-sensível, e não mais apenas para a percepção sensível. Estudando os principais textos das experiências místicas e visionárias dos persas zoroastras e dos xiitas muçulmanos, ele redescobre uma forma de imaginação metapsicológica pela qual a consciência experimenta um mundo de imagens autônomas, designado por “imaginal”, que constituem algumas apresentações sensíveis de um mundo inteligível. Antes deles, amplas correntes da filosofia religiosa (R. Otto) ou da religião comparada (Van der Leeuw, M. Eliade) apropriam-se do método fenomenológico para descrever, do ponto de vista dos acontecimentos de consciência, os fenômenos constitutivos da vida religiosa. As imagens dos deuses, as representações de objetos considerados sagrados só podem ser compreendidas caso se restitua a atitude específica da consciência simbólica, que visa precisamente, através de uma forma visível, a uma surrealidade invisível. Suscita-se assim um tipo de representações que ultrapassa a manifestação das coisas naturais e diz respeito ao desvelamento, no psiquismo ou na alma, de realidades perceptivas que não podem ser reduzidas a ficções ou a alucinações. H. Corbin estabeleceu assim a maneira pela qual esses textos espirituais reposam numa hierarquia metafísica de três níveis de realidades: o de um mundo inteligível, do Uno divino; o de um mundo sensível a que pertencemos por nosso corpo; e, por fim, o de uma realidade intermediária na qual o mundo inteligível se manifesta segundo figuras concretas (paisagens, personagens etc) (Wunenburger, 2007, p. 24-5).

Segundo a visão de Corbin, podemos compreender a ligação do imaginário diretamente a representações de imagens, a partir de uma consciência simbólica atrelada a

três níveis de realidade, segundo ele hierarquicamente assim determinadas: do mundo inteligível, do mundo sensível e de uma realidade intermediária manifestada por meio de figuras concretas no mundo inteligível.

Qual a importância de nos determos nessas concepções sobre o termo imaginários? Nossa ideia é deixar aqui esses olhares com o intuito de constatarmos a visão de Pontes como eixo e norte e ter como esteio tantas outras leituras e concepções, de modo a chegar a uma definição capaz de abordar elementos que se vão completando e formam esse conceito, uma definição não encerrada em si mesma, mas amparando outras que conjuguem e agreguem.

De acordo com Franco Júnior (2003), concepção segundo a qual utilizamos de forma bastante aproximada na Teoria da Residualidade, os imaginários são: “Formas próprias de os homens verem o mundo e a si mesmos, criam elos, geram e mantêm grupos, despertam consciência social” (Franco Júnior, 2003, p. 102). Torres (2015) nos diz que “Podemos entender por imaginário o conjunto de imagens que um determinado grupo de certa época faz de si e de tudo o que está à sua volta; ou seja, imaginário vem a ser o modo como um grupo social enxerga o mundo e a si mesmo” (Torres, 2015, p. 182).

Imaginários, portanto, podem ser compreendidos como grupos menores dentro das mentalidades. Ou seja, os cavaleiros e os homens do campo do ocidente medieval, embora vivendo numa mesma época e num mesmo espaço, possuíam modos de pensar muito diferentes. Essa diversidade se dá por se tratar de imaginários vários, desse modo temos o imaginário cavaleiresco e o campesino como recortes da mentalidade mediévica.

Outro termo de operacionalização da Teoria da Residualidade é a hibridação cultural. Segundo Pontes, “A hibridação cultural possibilita ver que as culturas não são formações sociais isoladas: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural.” (Pontes, 2020, p. 35).

A hibridação cultural faz referência à multiplicidade carregada pela cultura. Ressalta-se e enfatiza-se aqui que nenhuma cultura se apresenta unilateralmente, são várias vias de acesso confluentes em outras tantas, e estas continuarão a criar novos caminhos a serem percorridos proficuamente, acessos entrecruzados infinidavelmente. Assim, a hibridação cultural se dá diante da frutífera e contínua reelaboração cultural. Segundo Pontes: “a ação de hibridar, isto é, de compor-se o produto cultural ou literário, de elementos vários, com proveniência e natureza diversas numa ação criativa.” (Pontes, 2020, p. 22).

Do mesmo modo, também se faz importante acrescentar o termo endoculturação.

Segundo Pontes (2020):

Endoculturação, conceito operacional da Teoria, devido por nós a Ortega y Gasset, importantíssimo filósofo espanhol do século XX, formulador do seguinte axioma indubitável: “Eu sou eu e a minha circunstância”. As linhas grifadas no trecho acima descrevem, justo, a endoculturação pela qual passa necessariamente todo ser humano (...). Esse termo, endoculturação, é outra vez aplicado em nosso ensaio linhas adiante, agora de forma explícita, ao escrevermos: As formas do ser e do agir acima enumeradas são um modo ou atitude do homem como existência situada que busca autoorientar-se. Surgem espontaneamente, por endoculturação (grifo em 2019) ou sedimentação, vindo a ser uma posição consciente ou inconsciente, decorrendo daí uma empatia primária do indivíduo com qualquer dos segmentos referenciais do tempo (Pontes, 2020, p. 15-16).

E complementa Pontes (2020):

A *endoculturação* é o processo construtor da cultura humana e está muito bem expresso (embora este termo não seja empregado) no axioma vitalista de Ortega Y Gasset “eu sou eu e a minha circunstância”, dado a público pelo filósofo a partir de 1914. Essa assertiva exprime que, quando nascemos, encontramos um mundo pronto: uma natureza preexistente desde bilhões de anos; homens que vão desaparecer no espaço de um século e outros que já desapareceram deixando rastros ou sem deixá-los; uma cultura material e imaterial) que data de, pelo menos, quarenta mil anos. Pois bem, quando nascemos não inventamos nada. O mundo não nasce conosco, nós é que nascemos para o mundo. Aprendemos tudo. E o fazemos através do mecanismo da *endoculturação*, consistente em assimilarmos a cultura havida antes de nós, a fim de que possamos sobreviver e sonhar. A *endoculturação* é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e dependermos sempre do que os outros foram e produziram. É assim que nos *historicizamos*, criamos e apreciamos as supremas obras da criatividade humana (Pontes, 2020, p. 36).

A endoculturação é, portanto, uma autoorientação que se dá espontaneamente diante do tempo vivido. Uma compreensão autocentrada que pode se dar consciente ou inconscientemente, mas aproveitada e concebida a partir desses sedimentos culturais presentes nas obras literárias, por exemplo.

Desse modo, como já apontamos anteriormente, Bédier reconstrói a narrativa de Tristão e Isolda⁵ a partir de várias versões, como ele mesmo explica:

⁵ Uma das grandes histórias de amor da Idade Média. A narrativa está arraigada em tradições que provavelmente remontam ao período de dominação viking na Irlanda, no século X, recebeu forma artística completa no mundo anglo-normando no século XII. Foi escrito em Francês, traduzido para o alemão pelo grande poeta Gottfried von Strassburg e com versões também em inglês e norueguês arcaico. Uma extensa versão em prosa incorpora muito material arturiano, comparando os talentos e reputações de Tristão e Lancelote como cavaleiros e como amantes. A Cornualha e, em especial, Tintagel fornecem a localização central da história, a qual gravita em torno do mundo celta desde Cúmbria até a Irlanda e a Bretanha. Os principais personagens são o próprio Tristão, o rei Marcos da Cornualha (tio de Tristão), Isolda da Irlanda e Isolda da Bretanha. Os ingredientes da história, diversamente combinados nas diferentes versões, constituem a quintessência do romance medieval: um sobrinho perdido, um esposo nobre e confiante cuja confiança é traída, poções de amor forçando um amor sem esperança em circunstâncias impossíveis, taças envenenadas, armas

Devo ao leitor, pelo menos, as indicações gerais apresentadas a seguir. (...) O capítulo I de nosso romance (As infâncias de Tristão) é feito de empréstimos dos diversos poemas, mas, sobretudo, do poema de Thomas. – Os capítulos II e III são tratados segundo Eilhart d’Oberq (edição Lichtenstein, Strasburgo, 1878). – Para escrever o capítulo IV (O filtro), inspiramo-nos em todo o conjunto da tradição, mas, sobretudo, na narrativa de Eilhart. Alguns trechos são tirados de Gottfried de Strasburgo (ed. W. Golther, Berlim e Stuttgart, 1988). – Capítulo V (Brangien entregue aos servos): segundo Eilhart. – Capítulo VI (O grande pinheiro). No meio desse capítulo, à chegada de Isolda para o encontro sob o pinheiro, começa o fragmento de Béroul, que seguimos fielmente nos capítulos VII, VIII, IX, X, XI, modificando aqui e acolá a narrativa em vista do poema de Eilhart. – Capítulo XII (O julgamento pelo ferro em brasa). Resumo muito livre do fragmento anônimo que se segue ao fragmento de Béroul. – Capítulo XIII (A voz do rouxinol). Inserido em estoire segundo um poema didático do século XIII, o Domnei des Amanz. – Capítulo XIV (O guizo maravilhoso). Tirado de Gottfried de Strasburgo. – Capítulos XV-XVII. Os episódios de Kariado e de Tristão leproso são tomados por empréstimo a Thomas; o restante é tratado de modo geral, segundo Eilhart. – Capítulo XVIII (Tristão Louco). Remanejamento de um pequeno poema francês, episódico e independente. – Capítulo XIX (A morte). Traduzido de Thomas; tomam-se por empréstimo episódios à Eilhart e ao romance em prosa francesa contido no ms 103 do fonds français da Bibliothèque Nationale (Bédier, 1988, p. XVI-XVII).

Essa reconstrução, bastante híbrida como colcha de retalhos, traz consigo muitos elementos os quais se fundem numa narrativa densa, por vezes reveladora de imaginários diversos de culturas várias. Bédier tinha ciência sobre isso, como vemos a seguir:

Procurei evitar toda confusão entre o antigo e o moderno. Escoimar os disparates, os anacronismos, os exageros, verificar acuradamente *vetusca scribenti nescio quo pacto antiquus fit animus*⁶ nunca misturar nossas concepções modernas com as formas antigas de pensar e sentir, esse foi o meu propósito, meu esforço, e, sem dúvida, infelizmente minha quimera. Meu texto, porém, encerra elementos muito variados, e, se eu fosse indicar minhas fontes pormenorizadamente, teria de encher os rodapés desse livrinho (Bédier, 1988, p. XVI).

O Romance de Tristão e Isolda pode ser percebido como o resultado de inúmeras versões e ou fragmentos de versões, às quais o autor consultou na tentativa de recompor a obra sem deixar de lado o cerne da narrativa, contudo a ela fazendo acréscimos por meio de sua inventividade literária.

Desse modo, já que estamos tratando de versões literárias em torno de uma narrativa comum, é possível ocorrer algum tipo de confusão entre os conceitos de residualidade e intertextualidade. Por isso vejamos a explicação de Torres (2016):

O termo *intertextualidade* foi cunhado por Julia Kristeva, por volta da década de 60, para se referir às relações dialógicas que um texto mantém com outro(s). Kristeva, no entanto, não foi a primeira perceber essas relações dialógicas que os textos estabelecem entre si. Essa questão já havia sido levantada há bastante tempo. As raízes da *intertextualidade*, de acordo com Aguiar e Silva (2006),

envenenadas, remédios milagrosos, dragões e desastres, morte trágica inevitável e também tramada, e a sobrevivência do amor após a morte (Loyn, 1997, p. 347).

⁶ Enquanto escrevo, não sei em que sentido a mente do velho vem do ancião (Tradução livre).

devem ser procuradas entre os estruturalistas. Saussure, com o seu conceito de *anagrama*, foi o primeiro a lançar as sementes do que, mais tarde, viria a ser chamado de *intertextualidade*. Por *anagrama* pode-se entender o mesmo que *palavra-tema*, ou seja, uma palavra em torno da qual irradiam uma série de outras, que estabelecem, com essa *palavra-tema*, determinadas relações sintagmáticas. Saussure teria percebido que essa *palavra-tema* estabeleceria sempre determinadas relações sintagmáticas com outros vocábulos, independentemente do texto em que ela se encontrasse. Então, ele começou a verificar o comportamento” de uma mesma *palavra-tema* em textos diferentes. A aproximação dos mais variados textos, portanto, dava-se, para Saussure, a partir da *palavra-tema* por eles utilizada. (...) Um (pós) estruturalista que se voltou para o estudo da *intertextualidade* nos âmbitos sintático e semântico foi Michel Riffaterre, a partir do seu conceito de *hipograma*, que pode ser um texto ou um grupo de palavras que pertence a um determinado texto. Contudo, Kristeva, ao chamar de *intertextualidade* o diálogo estabelecido entre os textos, não se baseou nos estudos de Saussure em torno do conceito de *anagrama* ou nos de Riffaterre sobre o de *hipograma*, mas naqueles que Bakhtin já havia realizado em torno do *texto pifônico*. Para Bakhtin, todo texto é polifônico e dialoga, no nível da enunciação, sempre com outros textos (Torres, 2016, p. 36-7).

Torres (2016) faz um compilado em torno de autores que trabalharam de algum modo com o conceito de *intertextualidade*. Podemos sintetizar a *intertextualidade* a partir da relação estabelecida entre textos, assim podemos perceber que nenhum dos teóricos aborda pontos referidos pela Teoria da Residualidade.

Vejamos, portanto, algo capaz de nos ajudar a demonstrar o que ocorre com a obra a qual estamos estudando, para tanto cabe uma síntese a partir dos elementos dos quais dispomos n’*O Romance de Tristão e Isolda*. Já mencionamos a narrativa dos amantes como uma reconstrução feita por Bédier a partir de vários fragmentos, principalmente da Idade Média, os quais ele teve acesso. Este, então, não seria um trabalho *intertextual*? Sim, mas não apenas. A *intertextualidade* se dá no plano textual, quando um texto aparece de alguma forma em outro texto é um procedimento *intertextual*. Porém, como temos afirmado, Bédier ultrapassou esse plano quando foi capaz de evocar elementos da cultura medieval: o modo de pensar, a crença, valores ali perpetuados etc.

Não nos esqueçamos do que disse Castel (1998) sobre o espírito medieval evocado pelo autor no seu romance. Não nos esqueçamos também da inventividade do autor e do que ele coloca do seu tempo na obra. As versões inspiradoras, esteio da sua própria, estão em versos, por exemplo, e seu romance, como fazem seus contemporâneos, é em prosa. Não nos esqueçamos o espírito medieval evocado por ele, mas também traços culturais da cultura celta por ele retomados, escrevendo desta feita uma obra a partir de um emaranhado cultural. Então podemos admitir a existência de um processo de *intertextualidade*, contudo o processo de residualidade evocado pela obra é muito mais rico e possibilita outras análises.

Ao reunir elementos residuais de tantas narrativas advindas de mentalidades e imaginários tão diversos só poderia resultar num todo hibridizado culturalmente. Pontes (2017) nos diz:

Quando há pouco tocamos na questão da “transfusão de resíduos” já nos direcionamos para o conceito de hibridação cultural, que nos exige uma aproximação da Sociologia, da Antropologia e da Etnologia, pois, por intermédio destas ciências nos chegaram conceitos como os de “herança social”, “transmissão de padrões”, “emprestímos lingüísticos”, “síncretismos” e tantos outros que compõem o arsenal teórico dessas ciências lindeiras da Teoria da Residualidade. Os fatos que assim vão denominados cabem, todos, numa expressão conceitual mais ampla, conhecida por “hibridismos culturais”, muito usada nas Ciências Sociais de hoje. Preferimos “hibridação cultural”, nos estudos residuais, porque esta expressão traduz bem o caráter dinâmico dos fenômenos pesquisados. O ser híbrido é aquele dotado de duas naturezas diversas. Por exemplo, a clássica imagem mítica da sereia, metade peixe, metade mulher. Nela estão duas naturezas distintas: a do animal irracional e a humana. O mesmo fato ocorre na cultura e na literatura. Não há nestas uma manifestação sequer que seja única, singular, original. Todas são produto de hibridação, sobretudo no estágio histórico vivido neste primeiro lustro do século XXI, em que a velocidade dos contatos entre povos e culturas se acentuou enormemente por conta da alta tecnologia alcançada pelos chamados “mass media”. A força da hibridação cultural tanto se acentua nos dias em curso, que fica difícil sabermos o que vem a ser o próprio, digamos, até mesmo na identidade individual e na nacional. Por isso, o conceito de que ora tratamos é de extrema importância, tendo em si a possibilidade de nos guiar no emaranhado de manifestações culturais que vai incessantemente gerando outras (Pontes, 2017, p. 15).

O processo realizado é o de endoculturação, o qual ocorre a partir de uma autorientação que o autor se propõe diante dos elementos escolhidos. Para Bédier, esse seria um ponto negativo de sua obra, contudo o que ele fez foi dar nova forma à narrativa. Ao reunir tantas versões, o autor precisou realizar um polimento estético, ou seja, por meio do processo de cristalização, que segundo Pontes é “a transformação dos produtos culturais sob o fluir temporal” (Pontes, 2020, p. 15), a obra bedieniana juntou, cortou, acrescentou e deu ao leitor um resultado harmônico, sem desconcerto.

Segundo Brandão (2020):

Após os pouco mais de cem anos que nos separam dos primeiros estudos relativos à “lenda” de Tristão, pode-se afirmar com certeza sua origem celta, o que não quer dizer que, na forma como se transmitiu nos romances dos séculos XII e XIII, não tenha assumido matérias e feições francesas. O debate em torno do assunto tem em vista não mais que a percepção de quanto se deve atribuir aos diferentes elementos, a saber, os substratos de procedência celta – nomeadamente picto, círmico e irlandês – e a elaboração em língua e ambiente franceses (Brandão, 2020, p. 10).

O autor supracitado, fazendo referência ao *Romance de Tristão*, de Béroul, uma das versões usadas por Bédier para a reconstrução da história dos amantes, afiança haver na narrativa, sem sombra de dúvidas, elementos que remontam à cultura celta.

Desse modo, a versão de Bediér, concebida como colcha de retalhos, traz elementos ora condizentes com os romances medievais e os costumes e cultura próprios da época, ora alusivos à toda carga cultural celta e suas representações.

O romance irrealizável dos personagens protagonistas possivelmente inspirou muitas outras histórias de amor, sendo Romeu e Julieta uma das mais conhecidas, tornando-se inclusive mais assimilada na atualidade que a própria narrativa dos amantes das Cornualhas.

A história de Tristão e Isolda vem sendo contada através dos tempos e ultrapassa modelos, crenças, padrões e entendimentos, pois além de uma narrativa literária, atravessa os tempos com uma combinação de elementos históricos e ficcionais por meio de versões não só escritas, mas sabidamente também orais.

Dessa forma a narrativa dos amantes tem sido considerada, para além do texto literário, uma lenda. Não é raro encontrarmos referências à história dos amantes denominando-a *A Lenda de Tristão e Isolda*. Para tanto observamos as palavras de alguns estudiosos, a começar por Moisés (1978). O conceito de lenda, segundo nos fala o autor:

Designa toda narrativa em que um fato histórico se amplifica e se transforma sob o efeito da imaginação popular. Não raro, a veracidade se perde no decorrer do tempo, de molde a substituir apenas a versão folclórica dos acontecimentos. A lenda distingue-se do mito na medida em que este não deriva de acontecimentos e faz apelo ao sobrenatural. O vocábulo “lenda” também designava, na Idade Média, os relatos contendo vidas de santos (Moisés, 1978, p. 305).

O autor enfatiza ser a lenda fruto da mescla entre elementos históricos e a força imaginativa, diferenciando-se desse modo do mito, sobre o qual discorreremos adiante. Da mesma forma, Weitzel (1995) nos diz:

Lenda (de “legenda”, do verbo latino “légere” ler) era o nome dado antigamente a uma narrativa sobre a vida de santos e mártires, para ser lida nos refeitórios dos conventos (ao mesmo tempo que o corpo se nutria, a alma também se alimentava com os edificantes exemplos tirados da vida dos santos do dia), passando depois a se aplicar a todo relato maravilhoso. Isso não quer dizer que a lenda só apareceu com o cristianismo. De tempos imemoriais, povos primitivos criaram relatos fantásticos, seja de acontecimentos verdadeiros em sua origem ou tidos como tais, sejam de personagens que possam ter existido, embora a imaginação popular tenha desfigurado seus feitos com caracteres maravilhosos, que se transmitiram de geração a geração, seja mesmo da sedimentação em uma só figura de fatos históricos de todo um povo, os quais são falsamente atribuídos a esse único personagem. A lenda é a mãe da história, pois que esta em seus primórdios, nada mais foi que uma sucessão de lendas passadas oralmente de uma geração a outra, enriquecidas constantemente pela fantasia popular. Assim, a separação do lendário do histórico foi sempre penosa para a crítica histórica. Foi o que fez Heródoto, ao escrever a sua “História”, escolhendo os relatos que lhe parecem verossímeis e abandonando-os com pouca aparência de verdadeiros (Weitzel, 1995, p. 30-1).

Ambos os autores convergem sobre o conceito de lenda, para eles, os elementos históricos de uma determinada narrativa vão se amalgamando com expressões da imaginação, daí se originaria a lenda. Podemos afirmar que a narrativa de Tristão e Isolda, além de material literário, é também uma lenda.

Partindo dessa compreensão já sedimentada, da qual salienta-se que a narrativa de Tristão e Isolda está para além de um texto literário, tendo recebido muitas vezes a menção da palavra lenda ao fazer referência à história dos amantes, vejamos as palavras de Brandão (2020), por exemplo:

Gaston Paris e Joseph Bédier elencaram os elementos celtas da “lenda”. O primeiro defende uma posição hoje tida como extremada e “romântica”, apresentada pela primeira vez em artigo publicado na *Revue de Paris*, com data de 1894: sob a capa francesa, teríamos acesso pleno a um patrimônio celta, os indícios disso estando tanto no tema do adultério, quanto na habilidade de Isolda e de sua mãe no preparo de poções mágicas, no cão treinado para caçar sem ladrar, no uso de tranças pelos cavaleiros, na prática das decapitações etc. Esse ponto de vista foi seguido, ainda que de forma mitigada, por Bédier, que, na sua edição do poema da autoria de Thomas d’Angleterre, publicada em Paris, em 1905, sustenta que “o caráter e o espírito da lenda não se podem dizer senão franceses”, os mais antigos naturalmente celtas: a) um primeiro seria picto, testemunhado pela presença, na tríade galesa do *Mabinogion*, de um Drystan ab Tallwch, amante de Essylt, mulher de March, “tal nome sendo o correspondente galês do picto Drostan mab Talore, chefe histórico que reinou no século VIII”; b) o segundo estágio seria círmico, em que conservado o nome de Tristão, os galeses o puseram em relação com o rei March da Cornualha, personagem que teria realmente existido e cuja memória se conservava na *Vida de São Paulo Aureliano*; c) enfim, a forma final da lenda, conhecida nos poemas dos séculos XII e XIII, se deveria a um povo que falava tanto o bretão como o francês. Aos estágios mais antigos pertenceriam dados como as orelhas de cavalo do rei Marco e a cena em que Tristão, com uma flecha dada por Isolda, atinge a cabeça de um dos inimigos que aparece numa janela, negando Bédier, contudo, que o preparo de filtros, o cão que caça sem latir ou os cavaleiros com tranças possam ser tidos como elementos celtas (Brandão, 2020, p. 10-1).

Pela própria disseminação da história e pelo modo como ela permaneceu fértil através dos séculos, podemos afirmar ser uma narrativa literária difundida amplamente, mas pode-se também cogitar seu caráter lendário, se considerarmos a existência de relatos os quais abordam a existência real dos personagens ou, pelo menos, de pessoas as quais teriam sido modelos para os mesmos, bem como de lugares reais e situações históricas conhecidas.

Barros (1997) elenca uma série de elementos coincidentes historicamente com a narrativa dos amantes. Citamos por exemplo:

Desde o século III, a Irlanda, dividida em cinco reinos, estava sob a suserania de um único rei, que se sobreponha a todos os outros. Os reis dependentes, como signo de reconhecimento da autoridade do suserano, enviavam-lhe tributos. Os tributos ou “bóroma”, como eram chamados, podiam ser em animais, em roupas de cama, caldeirões, homens ou mulheres, sendo que as mulheres, frequentemente, eram as filhas dos reis dependentes. Segundo o poema de Thomas, foi isso que

Morholt, o gigante irlandês, exigiu da Cornualha. O fato fica mais verossímil quando sabemos que em Tintagel foi registrada uma tradição local fazendo menção ao tributo humano exigido por estrangeiros. Em *Les Mabinogion* também encontramos, na história de Brangwen, menção ao pavor que os galeses sentiram quando o rei da Irlanda desembarcou em Gales. Os arqueólogos assinalaram a existência, nessa época, na floresta do Moreis (Morois), de uma colônia irlandesa e de inscrições locais em “ogam”. A tradição literária dos romances de Tristão nos diz que Tristão se comunicava em “ogam” com Isolda. Brangienn/ Brangwen, tendo-lhe ensinado o artifício dos gravetos de madeira talhada, ajudava-o a marcar os encontros secretos com Isolda, sem que corressem riscos, já que Marc não os conhecia. Estes episódios aparecem em Eilhart von Oberg e Gottfried von Strasbourg, e Marie de France, no *Chèvrefeuille*, também o descreve. A menção ao “ogam” é arcaica. Se levarmos em conta que esse alfabeto desapareceu no século VII, os autores do século XII e XIII não o conheciam mais, sendo sua única fonte de informação a tradição oral e os textos anteriores (Barros, 1997, p. 120-1).

A autora arrola várias informações e elas nos levam a compreender o caráter lendário entranhado de fato na narrativa dos amantes. Elementos convergentes da literatura e da história, ou seja, inventividade e realidade, ingredientes criadores das lendas. Falar d’*O Romance de Tristão e Isolda* também pode fazer emergir o caráter mítico, pois de acordo com Eliade (2018):

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores. Por essa razão suas *gesta* constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodíctica: funda a verdade absoluta. “É assim porque foi dito que é assim”, declaram os esquimós netsilik a fim de justificar a validade de sua história sagrada e suas tradições religiosas. O mito proclama a aparição de uma nova “situação” cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto, é sempre a narração de uma “criação: conta-se como qualquer coisa foi efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das *realidades*, do que aconteceu *realmente*, do que se manifestou plenamente (Eliade, 2018, p. 84-5).

Se pensarmos na história de Tristão e Isolda, podemos verificar que várias das características elencadas pelo autor podem ser observadas. É uma história que revela um mistério, o do amor desmedido, é considerada um acontecimento primordial, pois serve de modelo para muitas histórias de amor impossível. Tristão é descrito em vários momentos como um herói, mas transcende e transborda o modelo de cavaleiro medieval. Isolda é detentora de uma beleza singular e dotada de saberes mágicos, a partir do uso diferenciado de ervas, sendo sempre detentora do conhecimento capaz de efetivar curas impossíveis, feitos os quais os seres humanos comuns não são capazes de realizar, podendo dessa forma ser comparada a uma deusa. Sendo assim, podemos evocar tal caráter mítico.

Também Rougemont (2003) nos diz existir:

Um grande mito europeu do adultério: O Romance de Tristão e Isolda. Em meio à desordem extrema de nossos costumes, na confusão das morais e dos imoralismos daí decorrentes, nos momentos mais sublimes de um drama, certamente vemos transparecer em filigrana essa forma mítica. Como uma grande imagem simples, um tipo primitivo de nossos mais complexos tormentos. Tal como os poetas que, para se livrar das confusões de nossa língua, costumam fazer remontar as palavras às suas mais distantes, isto é, à coisa ou ao ato que se imagina que designavam primordialmente, eu gostaria de relacionar esse mito a certas confusões de nossos costumes. (...) Poderíamos dizer, de um modo geral, que um mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante, que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas. O mito permite a identificação imediata de determinados tipos de relações constantes, destacando-se do emaranhado das aparências cotidianas. Num sentido mais restrito, os mitos traduzem as regras de conduta de um grupo social ou religioso. Eles têm origem, portanto, no elemento sagrado em torno do qual se construiu o grupo (Rougemont, 2003, p. 27-8).

Dante das observações elencadas, temos o romance em questão como ilustrativo dessa fábula simbólica, ou seja, trata-se de um modelo fundador do amor impossível, resultante num número infinito de outras histórias análogas, as quais um casal, por não conseguir viver esse amor irrealizável de forma plena, é levado à morte terrena e, segundo a proposta na narrativa, só a vida após a morte é a promessa de realização de tal amor.

3 HISTÓRICO DA NARRATIVA DE TRISTÃO E ISOLDA OU DAS VEREDAS PERCORRIDAS

Senhores, os bons trovadores de antanho, Béroul e Thomas, e monsenhor Eilhart e mestre Gottfried, narram este conto para todos os que amam, não para os outros. Transmitem-vos por meu intermédio sua saudação. Cumprimentam os que são sonhadores e os que são felizes, os descontentes e os apaixonados, os que estão alegres e os que estão perturbados, todos os amantes. Que possam encontrar aqui consolo contra a inconstância, contra a injustiça, contra o despeito, contra a aflição, contra todos os males do amor (Bédier, 1988, p. 143).

A epígrafe que abre este capítulo remonta a quatro autores medievais dedicados a contar a história de Tristão e Isolda por meio das palavras de Bédier (1988). Contudo as primeiras versões as quais mencionam Tristão e Isolda já eram conhecidas desde o século VII (na oralidade), muitas outras foram encontradas de forma incompleta nos séculos XII e XIII, além de outras nos séculos XIX e XX⁷, e ainda hoje continuam a proliferar.

Tristão e Isolda são personagens provenientes primordialmente do imaginário celta e acompanhados de resíduos, como podemos inferir a partir das semelhanças essenciais ao pertencimento com esta cultura. Desse modo, algumas explicações são necessárias à compreensão das várias versões da narrativa de Tristão e Isolda que, embora escritas a partir do século XII, não abandonam sua estrutura primitiva. Por esse motivo, adentraremos à cultura celta a seguir.

3.1 Desbravando a Cultura Celta: raiz e percurso, vestígios e itinerários

Demasiados, talvez para a maioria das pessoas fora da companhia dos grandes eruditos, no passado e no presente, os ‘Celtas’ de qualquer modo são um saco mágico, no qual se pode colocar qualquer coisa, e do qual qualquer coisa pode vir. (...) Tudo é possível no fabuloso crepúsculo celta, que não é tanto um crepúsculo dos deuses como da razão (Tolkien, 2006, p. 186-7).

A epígrafe que abre esta seção nos coloca não só diante da forma como Tolkien (2006) visualiza os celtas, mas também em relação ao modo, a partir do nebuloso e do

⁷ Histórias de Tristão e do rei Marcos já eram conhecidas desde o século VII. Entre os séculos XII e XIII surgem as seguintes versões da história de Tristão e Isolda: De Béroul, Thomas, Eilhart, duas *Folies Tristan* e o *Romance em prosa*; que servirão de base para inúmeras versões posteriores, como a bem-sucedida versão de Gottfried von Strassbourg. Também podemos lembrar de *Lai du Chèvreuil*, um lai breve e episódico de Marie de France. Há ainda a ópera de Wagner, datada do século XIX. Já em 1900, início do século XX, Joseph Bédier se propõe a reconstituir a lenda a partir do poema de Béroul, também utilizando todos os outros textos medievais. Mais recentemente, publicada em 1985, surge a versão de Michel Cazenave (Moreira, 2019, p. 23-24).

maravilhoso, como essa cultura tem sido repassada. A literatura e o cinema são acessos possíveis ao mundo fantástico ao qual os celtas nos remete.

Segundo a observação de Barros (1996), o aparecimento dos celtas se dá a partir do segundo milênio a.C., mais ou menos no século XIV, fase correspondente à Idade do Bronze. São uma civilização caracterizada pelos ornamentos, pela decoração das armas e utensílios, possivelmente saída do noroeste da Alemanha e cuja migração para o Ocidente ocorreu em direção às ilhas da Grã-Bretanha e da Irlanda. Ainda segundo a autora, uma segunda migração teria acontecido por volta de 500 a 50 a.C., numa segunda fase intitulada Idade do Ferro, e se caracterizaria pelo uso de espadas, capacetes, adereços, vasos de cerâmica e metal muito ornamentados (Barros, 1996, p. 22-23). O que sabemos sobre os celtas decorre de um complexo de narrativas e epopeias mescladas de mito e história, donde os especialistas extraíram a essência do pensamento, da religião e da sociedade celtas⁸.

Já Neiva (2014), acrescenta outras importantes informações:

Os primeiros indícios da presença desse antigo povo, na Europa, datam do segundo milênio a.C., em regiões onde hoje ficam a Suíça e o Sul da Alemanha. Sem nunca se estabelecerem como nação, os celtas viveram em tribos distintas, mas partilharam a mesma cultura, falaram dialetos provenientes de um mesmo idioma e tiveram em comum o prazer pela vida, o gosto pela luta e o pendor pela fabulação. Graças a sua grande habilidade no fabrico de armas de ferro, suas tribos se espalharam pelo continente e chegaram a ocupar Roma, só a abandonando após o recebimento de um vultoso resgate. Com as invasões germânicas e eslavas vindas do norte e a expansão do império romano, a migração celta terminou no primeiro milênio a.C., com as tribos se estabelecendo em regiões da Britânia, Irlanda, Escócia, País de Gales e Ilha de Mann. É desses territórios insulares, especialmente da Irlanda, que provém a maior parte das fantásticas e belas histórias da mitologia céltica, entre elas a de Tristão e Isolda (Neiva, 2014, p. 9-10).

A autora reforça que a presença dos celtas se dá na região europeia a partir do segundo milênio a.C. e acrescenta três importantes características dessa civilização: “o prazer pela vida, o gosto pela luta e o pendor pela fabulação” (Neiva, 2014, p. 9). Tais particularidades são de extrema importância para a compreensão do imaginário de tal cultura, como veremos adiante.

Oliviere (2014) nos fala que:

Normalmente, em relação ao mundo antigo, identificam-se os celtas principalmente pela língua e por outros elementos culturais como a arte e a religião. Tradicionalmente, povos falantes de línguas celtas teriam ocupado, no século III a.C., um território vasto que se estendia do mar Negro à Irlanda e da península Ibérica ao norte da Itália. Obviamente, num território tão extenso, sem

⁸ Os irlandeses nos apresentam “miticamente” o povoamento de sua ilha. *O Livro das conquistas da Irlanda* tenta explicar a totalidade da história da Irlanda (Barros, 1996, p. 22-23).

unidade administrativa, sem um poder central, houve diversidade cultural. No entanto, acredito que havia certa unidade dentro dessa diversidade. No centro e norte da Gália pode-se encontrar uma relativa coesão, particularmente devido ao advento dos ópidos. (...) Na abertura de *A Guerra das Gálias*, César afirma que os gauleses situados entre os rios Garona e Sena (a Gália Celta, como é citada por ele), se nomeavam “celtas”. Essa informação é valiosa e deve se tratar de uma informação fidedigna. Etnônimos e antropônimos derivados do vocábulo “celta” podem ser encontrados em todo o domínio de povos dessa língua. Entre estes, podemos citar o pai de Vercingetorix, Cétilo, e um povo da Lusitânia, os celtici. Não devemos descartar a possibilidade de que houvesse uma identidade, ainda que tênue, por exemplo, em algumas regiões da Europa temperada, fortalecida com o advento das fortalezas celtas, os ópidos (Olivieri, 2014, p. 23-4).

O autor afirma que apesar de a cultura celta ter em seu bojo vários povos, há certa homogeneidade nessa formação, pelo modo como se comportam seus elementos que chegam à atualidade.

Segundo Wood (2011):

Nosso conhecimento dos antigos celtas deriva, principalmente, de pesquisas arqueológicas e comentários feitos em obras clássicas. Gregos e romanos descreveram os celtas como bárbaros ferozes, mas fascinantes, cuja bravura muito apreciavam. Os escritores da Antiguidade também se mostravam intrigados com a efervescência desse povo pitoresco, fascinado pela sua religião. Trata-se da visão de estrangeiros, certamente, mas que perdura há séculos e evoca imagens românticas de guerreiros e heróis valentes, mulheres sobrenaturais e druidas sábios. Hoje em dia, tendemos a considerar os primeiros celtas como cantores, poetas e fabulosos artesãos, que imbuíam sua arte e artefatos com uma tradição de sabedoria mística (Wood, 2011, p. 4).

A autora enfatiza, no entanto, que as pesquisas arqueológicas e a percepção sobre os celtas na literatura clássica ocorrem a partir de uma visão romantizada sobre essa sociedade. Evidentemente sabemos que a distância do tempo se coloca como ponto de embate diante de qualquer certeza, contudo há evidências capazes de nos ajudarem a delinear de modo amplo quem eram os celtas. Ela defende ainda a ideia de que os celtas continuam a existir por meio de sua descendência e os celtas contemporâneos “têm fama de apreciar poesia e a sabedoria da imaginação” (WOOD, 2011, p. 4). Partindo desse princípio, os descendentes celtas seriam, na realidade, os celtas contemporâneos. Wood (2011) explica desta forma:

Devido a mudanças na língua, aos padrões migratórios e à absorção desse povo por nações maiores, muitas pessoas com ancestrais celtas não falam nenhum dos seis idiomas celtas (irlandês, manês, gaélico-escocês, galês, bretão e córnico) nos quais a sua herança cultural foi preservada (Wood, 2011, p. 4).

Apesar dessa compreensão sobre a existência de celtas entre nós, devemos pontuar a grande dificuldade nessa identificação devido às migrações e imigrações. Desse

modo quando a autora se refere aos celtas ela demarca, seguindo sua linha de raciocínio, se são os antigos ou os contemporâneos.

Sobre os antepassados dessa sociedade, a estudiosa acrescenta ainda a importância da literatura para a preservação de sua cultura, como vemos a seguir:

Os celtas antigos não tinham uma língua escrita e, na maior parte do tempo, seu conhecimento era transmitido oralmente por profissionais treinados – bardos ou druidas-, que usavam elaboradas técnicas de memorização. Mesmo assim, algumas inscrições mais antigas e vários textos foram preservados. Há muita sabedoria celta nos relatos dos cronistas cristãos posteriores e nos contos e poemas da literatura medieval. O legado riquíssimo dos celtas foi primeiramente preservado nas narrativas dos escribas cristãos. Estes escreviam poemas louvando as façanhas de reis históricos e heróis de ficção, cujos atos incorporavam os códigos de comportamento de pessoas. Eles documentavam as leis que definiam instituições importantes como o reinado e o casamento, e também a posição de homens, mulheres e crianças na sociedade celta. A poesia gnômica (versos que contêm ou ilustram uma máxima ou aforismo) era registrada, o que preservou o conhecimento do mundo natural. Os escribas também transmitiam às gerações futuras o sistema bardo das tríades (agrupamentos tradicionais de três itens associados), que conservam sabedoria em listas de contos, provérbios e conhecimentos gerais (Wood, 2011, p. 4-5).

Os celtas, culturalmente, foram preservados a partir de inscrições antigas ou narrativas cristãs referentes a eles por meio de personagens e ou elementos caracterizados como antepassados. Desse modo, estão presentes numa grande diversidade de narrativas que chegam até nós ainda na atualidade, contudo, muitas vezes, não temos ciência dessas ocorrências. Muitos motivos podem justificar isso, mas acreditamos ser a cristianização estabelecida na Idade Média um dos principais, pois ao retomarem tal cultura, houve modificações, transformações e inclusões de elementos cristãos. Apesar da tentativa frequente de apagamento ou de modificação dos resíduos celtas, restam-nos elementos capazes de resgatá-los, os quais verificaremos adiante.

Segundo Barros (1996), “é quase impossível estudar a lenda de Tristão e Isolda sem conhecer a sociedade e o pensamento celtas” (Barros, 1996, p. 21). Isso ocorre porque existe um grande número de componentes relacionando os amantes das Cornualhas à cultura celta.

Segundo Castel (1998):

O mito de Tristão e Isolda mergulha nas antigas e profundas lendas célticas. Mas nós dispomos somente de versões tardias de vários poemas incompletamente conservados dos trovadores franceses e anglo-normandos do século XII, aos quais se juntaram em seguida diversos fragmentos, até o século XVI. A matriz do mito, tal como a conhecemos, foi, portanto, elaborada em um contexto de sociedade feudal, então em seu apogeu, e é o equivalente ocidental da poesia dos trovadores de *langue d'oc*. Não é possível reconstituir as características primitivas da lenda reinterpretada por um público nobre no quadro e segundo as convenções de escrita desse meio específico. Mas não abordarei aqui o problema das fontes nem me

entregarei a qualquer tentativa de embasamento do texto ou de crítica histórica. Tomo por material os acontecimentos que "ocorrem" a Tristão e Isolda e, para arrolá-los, me refiro principalmente à reconstituição publicada em 1900 por Joseph Bédier, *Le roman de Tristan et Iseut*. Esse texto, espantoso pela fidelidade de seu estilo ao espírito da poesia medieval, junta e regrupa segundo uma ordem cronológica os principais episódios da história tirados do *corpus* do século XII. René Louis (*Tristan et Iseut*) se entregou recentemente a uma empreitada do mesmo tipo, mas acentuando ainda mais as reminiscências arcaicas do poema, enquanto o estilo e a construção de Bédier visam a reproduzir a tonalidade própria à elaboração do século XII (Castel, 1998, p. 172-3).

Castel (1998) enfatiza a existência da raiz celta, embora apenas um certo número de fragmentos e algumas versões do medievo tenham chegado aos nossos dias enquanto material escrito. O autor chama atenção para a versão de Bédier, pois apesar de escrita em 1900, consegue reconstituir a narrativa com o espírito da poesia medieval. Dessa forma, o que temos na narrativa dos amantes são indícios capazes de nos fazer retomar elementos característicos da cultura celta, mas sempre compreendendo os resíduos do medievo se fazendo constantes nas versões que chegam ao tempo atual, pois, mesmo Bédier reconstituindo a obra em 1900, o faz com o olhar de quem leu os autores da Idade Média, como ele mesmo nos indica no comentário do prefácio de Gaston Paris.

O que temos a compreender sobre Tristão e Isolda na cultura celta precisa se apegar a indícios desse domínio, para isso recorremos a estudiosos dessa mentalidade, em busca de elementos capazes de nos transportarem a uma possível ponte entre os personagens, seus feitos e essa cultura. Segundo Furtado (2003), os celtas são:

Um povo indo-europeu que atingiu no século IV a.C. o auge de sua expansão em termos de números de habitantes e área ocupada, não deixaram qualquer obra escrita na Europa continental. Entretanto, embora tardia, a literatura dos celtas insulares, notadamente na Irlanda e no País de Gales, fornece informações valiosas sobre seus mitos e práticas ceremoniais. Presididos pela classe sacerdotal dos druidas, esses rituais refletem crenças em várias divindades da natureza (Furtado, 2003, p. 7).

Tais informações, as quais o autor chamou de “valiosas”, estão presentes na narrativa dos amantes. Dessa maneira, Isolda é uma princesa da Irlanda inspirada no imaginário celta, por fazer referência, por exemplo, ao manuseio de ervas para os variados fins, como poções mágicas e ungüentos curativos.

É fato, por exemplo, que a magia, apesar de ser um componente presente em outras culturas, aparece majoritariamente como preponderante entre os celtas. Para Olivieri (2014):

Os celtas também tinham os seus procedimentos de ordem mágica. (...) Em 1983, em Larzac (Aveyron, França), em uma tumba datada do final do século I a.C., foram encontradas placas de chumbo de um *defixio* (Placas de chumbo com imprecações escritas contra uma pessoa ou um grupo), nas quais havia imprecações do que parece ser um grupo de feiticeiras contra outro grupo de

mulheres. Apesar de pertencer ao período romano e utilizar uma prática mediterrânea, o *defixio*, o texto está escrito em gaulês. É possível que essas feiticeiras fossem herdeiras de uma tradição oriunda da Idade de Ferro. Plínio⁹, o Velho, relata sobre atividades mágicas com plantas como o *selago* e o *samolus* utilizados pelos druidas. (...) o *selago* seria usado contra todo tipo de mal e sua fumaça seria benéfica para os olhos. Já o *samolus* servia para tratar as moléstias do gado. O autor também relata sobre o “ovo da serpente”, possivelmente o ouriço do mar após a decomposição dos tecidos moles, que também era usado para fins mágicos, como a proteção durante processos. O visco também devia ser reconhecido por supostas propriedades mágicas. Suas virtudes curativas deviam ser associadas a essas capacidades (Olivieri, 2014, p. 67-8).

A presença dos elementos mágicos são uma importante característica inerente aos povos celtas e, especificamente, às mulheres dessa sociedade.

Segundo Knight (2003):

Os celtas honravam a energia ancestral, levando em conta a fartura de histórias sobre o despertar do sono, energia ancestral que vem em auxílio de uma pessoa em tempos de necessidade. Tal como os índios americanos, os celtas acreditavam que a energia dos seus ancestrais dorme ou jaz adormecida na terra, e que se pode recorrer a ela em caso de necessidade. Quanto mais gerações da família estiverem ligadas à terra, mais fortes o vínculo e o poder exercidos. Os povos são territoriais. Este país está construído sobre a ideia de direitos à propriedade, e de que o lar de uma pessoa é o seu castelo proverbial. De fato, a palavra “hipoteca” deriva do franco-normando “penhor de morte”, aludindo à importância da ligação entre os homens e a terra (Knight, 2003, p. 10).

Isolda, tal qual sugere Knight (2003), tem na ancestralidade sua força, pois aprendera o manuseio das ervas com sua mãe, a rainha, também nomeada Isolda em algumas versões da narrativa. A importância da terra está aqui, na presença dessas poções por elas produzidas. Os elementos curativos capazes de sanarem feridas e aplacarem a própria morte - como ocorre nas situações em que Isolda cura Tristão e o salva de fenecer, já que fora ferido gravemente e considerado morto por seu povo - também são capazes de estabelecer uma paixão sem limites, como no episódio do filtro mágico preparado pela Isolda mãe:

Quando estava próximo o tempo de entregar Isolda aos cavaleiros das Cornualhas, sua mãe colheu ervas, flores e raízes, misturou-as com vinho e fez uma beberagem poderosa. Tendo-a preparado por ciência e magia, verteu-a em uma jarra e disse secretamente a Brangien: “Filha, deves acompanhar Isolda ao país do rei Marc, e tu a amas com amor fiel. Pega esta jarra de vinho e não esqueças as minhas palavras. Esconde-o de tal maneira que nenhum olho a veja e nenhum lábio dela se aproxime. Mas, quando chegarem a noite de núpcias e o instante em que se deixam os esposos, verterás este vinho com ervas em uma taça e dá-la-ás para que eles esvaziem juntos, o rei Marc e a rainha Isolda. Toma todo o cuidado, minha filha, para que somente eles possam provar desta bebida. Pois a virtude dela é a seguinte: os que a beberem juntos amar-se-ão com todos os seus sentidos e com todo o pensamento, para sempre, na vida e na morte (Bédier, 1988, p. 27).

⁹ Plínio foi um naturalista e político romano que tem escritos da década de 70 d.C. (Olivieri, 2014, p. 117).

Ocorre que, por engano, ainda durante sua viagem com destino ao reino de Tintagel, Isolda bebe da poção, não com Marc mas com Tristão. Na ocasião, os amantes bebem do filtro mágico acreditando beberem vinho: “Não, não era vinho: era a paixão, era a amarga alegria e a angústia sem fim, e a morte” (Bédier, 1988, p. 28). Ao beberem da poção, estavam bebendo a morte. Essa presença da dualidade paixão/morte, inclusive, conduzirá todo o idílio dos amantes, fato esse que relaciona a narrativa também à cultura celta, tendo em vista o mundo da espiritualidade pós-vida ser tema presente em tal mentalidade

A ideia de um outro mundo é recorrente na cultura celta, algo existente para além do mundo dos mortais, um lugar sobrenatural, pós-morte, que existe no centro e nos limites externos deste mundo. Segundo Wood (2011):

O cosmo celta irradia de um ponto em que os domínios humano e sobrenatural convergem. Júlio César conta que, numa certa época do ano, os druidas se encontravam num ponto central da Gália onde seria esse ponto de convergência. A localização podia ser um bosque sagrado – um dos lugares em que os druidas realizavam suas cerimônias e sacrifícios para aplacar a ira dos deuses e prever o futuro. Ou poderia ser uma área aberta, como a Planície de Tara, em cujo centro fica a mágica Pedra de Fal, que grita quando o verdadeiro rei deve assumir o trono. (...) A tensão entre o cosmos e o caos assemelha-se a uma antiga forma de xadrez. No centro da Planície de Tara, ficam o rei e seus homens, como peças comandando o meio do tabuleiro. Ao redor deles estão as forças hostis. Assim como um jogador experiente pode ganhar o jogo por meio de uma combinação de sorte e perspicácia, os seres humanos também sobrevivem aos seus encontros com o sobrenatural cofiando tanto nas próprias capacidades quanto no destino (Wood, 2011, p. 62-63).

Esse modo de compreensão dos limites do sobrenatural pode ser observado residualmente por meio da narrativa de Bédier. A floresta é um desses lugares que impõem o limite entre um mundo e outro, de certo modo, ao adentrarem a floresta de Morois, Tristão e Isolda passam a viver uma vida sobrenatural. Se isso não representar um episódio pós-morte, de fato eles estão mortos metaforicamente, pois que tipo de cavaleiro seria aquele que não pertencesse a uma corte e não servisse a um rei? E que espécie de rainha seria uma dama sem seu palácio e seus súditos?

Castel (1998) nos diz:

Cada vez que Tristão e Isolda são representados, o são para atuar em uma sequência com o mesmo papel, o da anulação da sociedade e da história. O mito como totalidade significativa é o despojamento do conjunto de efeitos dessa anulação até seu último termo: a morte. Minha hipótese é, portanto, a de que a história de vida de Tristão e Isolda apresenta inúmeras sequências de uma mesma experiência de desengajamento social que eu chamo a *desafiliação*, quer dizer, o descolamento de regulações por meio das quais a vida social se reproduz e se reconduz. Moisés flutuando sobre o Nilo em um cesto de vime e recolhido pela filha do faraó é um desafiliado, assim como Jesus Cristo que não era filho de seu pai José. Mas tanto um como outro inventou, a partir desse desvio, um Reino que não é deste mundo. Situados fora do jogo das transmissões e sucessões socialmente reguladas, eles conceberam uma figura totalmente diferente da

organização dessas trocas, uma maneira completamente nova de representar o parentesco, de cerrar alianças e habitar o mundo. Assim é a história de Tristão e Isolda: o encontro de dois seres totalmente desafiliados cujo fruto é a invenção de uma forma específica da relação entre os sexos, o amor trágico e absoluto. Suas vidas são um perpétuo desenraizamento de todos os territórios familiares, sociais, geográficos, e essa ruptura sempre reiterada é a condição de possibilidade para a emergência de um novo tipo de aliança entre o masculino e o feminino (Castel, 1998, p. 173-4).

Assim como propõe Castel (1998), Tristão e Isolda estão completamente desafiliados, desenraizados, despatriados, ao passarem a viver fora da sociedade e ao reinventarem uma nova vida. Há, nessa nova forma de viver, a união entre o masculino e o feminino, porém sem as funções sociais nas quais estavam inseridos os personagens.

Os amantes estão vivendo em suspenso, como se isso acontecesse diante de um mundo irreal. Se eles, por um lado podem exacerbar seu amor na floresta, por outro, perdem suas identidades de cavaleiro e dama/rainha, passando a serem apenas homem e mulher apaixonados, porém, no plano social, a paixão parece não bastar. Vejamos:

Tristão cortou ramagens, construiu uma cabana e a cobriu de ramos. Isolda atapetou-a com capins grossos. Então, no fundo da floresta selvagem, começou para os fugitivos uma vida dura, mas amada. No fundo da floresta selvagem, em grande afã, como bichos acuados, eles vagavam, e raramente ousavam voltar à noite à choupana do dia anterior. Só comiam a carne das caças e sentiam falta do gosto do sal. Seus rostos emagrecidos tornavam-se macilentes, suas roupas viravam andrajos, rasgados pelos espinhos. Amavam-se, não sofriam (Bédier, 1988, p. 60-61).

Os amantes passaram a ter uma outra vida, bastante distante da realidade que os cercava anteriormente. Passaram a reexistir, pois suas vidas tomaram uma forma até então inconcebível diante de seus papéis sociais e do grande amor sentido por eles, e reconheciam a dor que causavam um ao outro, por estarem distantes de suas vidas na corte. Tristão entende a distância entre Isolda e Marc como uma lacuna para a amada, pois ela não é uma rainha pelo fato de não estar com o rei. Esta, por sua vez, reflete sobre o amado como um ser esvaziado, pois estando distante do palácio não é mais um cavaleiro. Até fugirem para a floresta, espécie de outro mundo para a cultura celta, ambos estão mortos diante do mundo por eles habitado, até então.

No pensar de Tristão:

Ela era rainha junto dele, mas nesta mata vive como uma escrava. Que fiz eu da sua juventude? Ao invés de seus aposentos cheios de tecidos de seda, dou-lhe esta floresta selvagem – uma choupana, ao invés de seus belos cortinados. E é por minha causa que ela segue este mau caminho. Ao senhor Deus, rei do mundo, eu clamo por compaixão e suplico-lhe que me dê forças para devolver Isolda ao rei Marc (Bédier, 1988, p. 72).

Tristão ponderou que Isolda passara a viver como uma escrava, pois já não era mais a rainha amada pelo rei e por seus súditos, por isso precisava entregá-la a Marc, devolvendo a vida à Isolda. Esta, por sua vez, entendeu que Tristão precisava voltar a ser cavaleiro e se martirizava, sentia-se culpada porque o amante não podia mais realizar seus grandes feitos e nem gozar da admiração palaciana. Ela refletia:

Mas eu vim, e o que foi que fiz? Tristão não deveria viver no palácio do rei, com cem donzéis, que seriam da sua mesnada e o serviriam como cavaleiros armados. Não deveria ele, cavalgando pelas cortes e pelas baronias, procurar aventuras? Mas, por mim, esquece toda a cavalaria, exilado da corte, caçado nesta floresta, levando esta vida selvagem (Bédier, 1988, p. 72).

Podemos dizer que os amantes estão mortos diante da existência que os cercava, quando passaram a viver nesse novo modo de vida, representado pela floresta de Morois, adentrando no mundo sobrenatural ao qual os celtas faziam referência. A própria ideia do ambiente da floresta é, por si só, representante desse outro mundo, isso se pensarmos nesse elemento aproximado da concepção celta salientada por Wood (2011), segundo a qual existem “barreiras e passagens entre os mundos, tanto naturais quanto artificiais” (Wood, 2011, p.64). Desse modo, a paixão não assegura a felicidade dos amantes por muito tempo, pois não estão em vida plena, em decorrência de seus papéis sociais estarem interrompidos.

Castel (1998) resume a questão da seguinte forma:

Mais precisamente, ao final de dois anos, eles compreendem que essa anulação de tudo que constitui a sociedade, as comodidades e as honras, o reconhecimento de outros, o fato de ocupar um lugar e um posto social, desumaniza-os. Eles decidem então renunciar a esta relação, reduzida a um face a face intersubjetivo (Castel, 1998, p. 182).

Tristão e Isolda, mortos socialmente porque estão desumanizados ao cabo de dois anos em suspenso num plano que não era a vida de antes, tampouco a desejada por eles, resolvem abrir mão do amor em favor da retomada de seus papéis sociais da vida anterior.

Ainda para tratar dessa relação com a pós-morte, trazemos as palavras de Franco Júnior (2010), pois com base em seus escritos é possível indicar na narrativa de Tristão e Isolda a confluência de elementos cristãos fundidos aos celtas:

A consciência simbólica medieval não foi engendrada pelo cristianismo. Ela foi, contudo, desenvolvida pela existência de rico simbolismo nos mitos e ritos cristãos. Por isso, na produção literária da “matéria da Bretanha” puderam facilmente confluir símbolos celtas cristianizados e símbolos cristãos folclorizados, síntese possibilitada pela ausência de divergências fundamentais entre cristianismo e antigas crenças celtas. Aí está, parece-nos, o âmago da questão: a religiosidade profunda, vivida, independente de diferenças teológicas, constituía o quadro mental no qual ressurgiu o mito de Tristão e Isolda, sendo um

falso problema a tentativa de estabelecer se esse contexto era católico ou cátaro (Franco Júnior, 2010, p. 136-137).

O autor nos afiança não haver grande divergência entre o catolicismo e a cultura cátara, esta convergente com a céltica. Para ele, tais semelhanças na noção de paraíso não causam divergências substanciais entre o imaginário cristão e o celta, pelo contrário, agregam-se.

No que tange à ideia de vida após a morte como paraíso eterno, conforme evocado na narrativa de Tristão e Isolda e a exemplo do trecho a seguir sobre o cavaleiro, percebem-se confluências bem demarcadas:

A muralha de ar já está rompida, e não é aqui o vergel maravilhoso. Mas um dia, amiga, iremos juntos ao País Venturoso do qual ninguém volta. Lá se ergue um castelo de mármore branco; em cada uma das suas mil janelas brilha um círio aceso; em cada uma delas um trovador toca e canta uma melodia sem fim; lá o sol não brilha e, no entanto, ninguém sente falta de sua luz: é o feliz país dos vivos (Bédier, 1988, p. 41).

Tristão, ao evocar uma vida pós-morte, nos leva a observar o fato de não sabermos o ponto exato de relacionar o episódio à cultura celta e nem o momento capaz de relacioná-lo ao cristianismo. A ideia de paraíso existe nos dois imaginários, contudo são diferentes, portanto é imprescindível mencionar novamente que a narrativa dos amantes das Cornualhas é, na verdade, um conjunto de narrativas de épocas distintas, como já feito na introdução deste texto. Ou seja, não temos como precisar o momento em que a moral cristã, devido ao ideal cavaleiresco, foi inserida na narrativa nem o quanto se preservou das matrizes de origem celta, porém o fato inconteste é a combinação de ambas na narrativa.

Quando Tristão procura por Isolda no palácio, finge ser um louco e ao ser indagado para onde a levaria, responde referindo-se à vida pós-morte: “Lá para cima, entre o céu e a nuvem, para a minha bela casa de vidro. O sol atravessa-a com seus raios, os ventos não a podem abalar; para lá levarei a rainha, para um quarto de cristal, todo florido com rosas, todo luminoso” (Bédier, 1988, p. 126). Apesar de usar uma linguagem figurada, compreendemos que esse lugar é uma espécie de paraíso onde eles conseguiram unir-se e vivenciar seu amor de forma plena.

Em outro trecho é Isolda quem fala a Tristão:

Amigo, fecha teus braços e abraça-me tão apertado que, nesse abraço, nossos dois corações se rompam e nossas almas se evolem! Leva-me ao país venturoso de que me falavas outrora: ao país de onde ninguém volta, onde músicos insignes cantam cânticos sem fim. Leva-me (Bédier, 1988, p.132).

Isolda claramente evoca o paraíso, espaço onde poderia ouvir cânticos sem fim e para onde eles, os amantes, não voltariam, pois suas almas estariam esvaídas, portanto livres para o amor. Observamos também semelhanças entre a percepção de Wood (2011) e mundo diáfano descrito pelos amantes. A autora aponta:

Em *A Corte de Etain*, uma história do século XIV de autoria desconhecida, o lorde Midir, um ser sobrenatural, convida seu amor para visitar uma ilha utópica no Outro Mundo. “Os cabelos são como primulas em flor ali; corpos lustrosos são da cor da neve. Nesse lugar, não existe nem meu nem seu; brilhantes são os dentes, escuras as sobrancelhas (...). Inebriante a cerveja de Inis Fáil; mais inebriante, sem dúvida, que a de Tír Már (...). Fontes doces e cálidas por toda a terra, hidromel e vinho à sua escolha. Pessoas distintas, sem máculas, concebidas sem pecado ou crime” (Wood, 2011, p. 68).

Percebe-se a mesma aura mágica presente nas descrições feitas por Tristão e arrematadas por Isolda, quando ambos mencionam esse lugar sobrenatural. Observamos que os mesmos elementos se apresentam residualmente na concepção celta d’*O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier.

Outro elemento possível de entender a partir da transposição de um mundo para outro é o mar. Essa não é uma visão inédita, pois o mar sempre foi evidenciado como propulsor de um novo mundo. A ideia de travessia, quando se faz referência ao mar, já ganhou inúmeras abordagens em diversas obras, desde os clássicos latinos e gregos, passando por Camões e pelos europeus, de um modo menos específico. Ou seja, o mar tem sido um elemento residualmente apontado como pertencente a outro mundo.

Em *Os Lusíadas*, Camões apresenta o mar sendo desbravado por Vasco da Gama rumo às Índias. A ideia de atravessar o espaço que conhecia para adentrar um novo mundo está presente em toda a epopeia. Na *Eneida*, de Virgílio, o mar, nos primeiros cantos, tem papel de destaque na narrativa e chega a ser considerado por muitos como personagem protagonista. O que apontamos é especificamente esse elemento como designador da entrada dos personagens num outro mundo. Na epopeia de Virgílio, é como se Eneias, quando se depara com as ações diante do mar, passasse a ter um outro existir.

No romance de Bédier, Tristão, em vários momentos, também adentra em mundos nos quais está diante do mar. Isso acontece, por exemplo, quando ele está à beira da morte, por ocasião do ferimento causado pela espada envenenada de Morholt. Tristão suplica:

Quero tentar o mar cheio de aventuras... Quero que ele me leve para longe, sozinho. Para que terra? Não sei, mas talvez onde encontrarei quem me cure. E talvez um dia servir-vos-sei ainda, bom tio, como vosso harpista, vosso caçador e vosso bom vassalo.” Tanto suplicou que o rei Marc atendeu ao seu desejo. Levou-o

para um barco sem remos nem vela, e Tristão quis apenas que perto dele depositassem sua harpa. Para que as velas, se seus braços não poderiam içá-las? Para que os remos? Para que a espada? Como um marinheiro, no curso de uma longa travessia, lança por cima da amurada de bordo o cadáver de um antigo companheiro, assim, com braços trêmulos. Gorvenal empurrou para o largo a barca onde jazia seu querido filho, e o mar carregou-o. Sete dias e sete noites, carregou-o docemente. Às vezes, Tristão tocava a harpa para iludir seu sofrimento. Por fim, o mar, sem que ele soubesse, aproximou-o de uma praia (Bédier, 1988, p. 13-14).

O mar não apenas leva Tristão a um outro mundo, mas também a uma nova vida, pois existe a aura da morte do cavaleiro quando este é depositado no barco, fazendo alusão à concepção clássica de mar como divisor de dois mundos, o humano e o sobrenatural. Tristão renasce depois dessa travessia pelo mar, quando passa a ser cuidado e curado pelos unguentos preparados por Isolda na Irlanda.

Noutro momento, já no final da narrativa, é também o mar o elemento de travessia entre dois mundos. Isolda foi chamada ao encontro de Tristão, ferido, pois este acreditava que somente sua amada poderia curá-lo novamente, mas a dama passa por uma grande tempestade e atrasa-se para o encontro com o amado. Vejamos:

Isolda exclamou: - Ai de mim, desgraçada! Deus não quer que eu viva o bastante para ver Tristão, meu amigo, uma vez mais, somente uma vez. Ele quer que eu morra afogada neste mar. Tristão, se eu vos tivesse falado mais uma vez, pouco me importaria de morrer depois. Amigo, se eu não chegar até vós, é porque Deus não o quer, e é a minha pior dor. Minha morte nada é para mim: já que Deus a quer, eu aceito; mas, amigo, quando o souberdes, morrereis, bem o sei. Nossa amor é de tal estofo que vós não podeis morrer sem mim, nem eu sem vós. Vejo nossa morte diante de mim ao mesmo tempo que a minha. Amigo, ai de mim! Não realizei meu desejo, de morrer em vossos braços, ser sepultada no vosso esquife. Fracassamos. Vou morrer sozinha e, sem vós, desaparecer no mar (Bédier, 1988, p. 140).

No trecho supracitado, a constante presença da morte, aliada ao elemento mar, enfatiza esse outro mundo tão vívido para os celtas. No trágico final da narrativa é o mar o elemento fundamental da passagem da vida humana de Tristão para a morte, sua outra vida, quando ele, a partir da falsa declaração de sua esposa, também Isolda, a das Brancas Mão, acredita não mais ser possível ver sua amada Isolda, a Loura.

Para Castel (1998):

A liberdade se encarna fugidiamente neste mar que tanta importância tem no romance e que Tristão, o desafiliado, percorre incessantemente. Nesse espaço onde se pode errar sem limites e sem leis, os constrangimentos sociais estão como que suspensos. Em meio ao elemento aquático, sem referências e limites, o amor dos dois encontra um lugar, aquele que os fantasmas desenham no nevoeiro. (...) A floresta, como o mar, é uma *no man's land* fora da civilização, o único espaço onde os amantes podem existir porque é um espaço não social (Castel, 1998, p. 182-3).

O autor também aponta o mar como símbolo de outro mundo, onde o amor de Tristão e Isolda é possível, e o compara à floresta. Esse mar, bem como a floresta, são, segundo ele, mundos fora da civilização, ou seja, outros mundos. O espinheiro verde é apontado como outro elemento também natural que incita o outro mundo, como veremos adiante:

Quando o rei Marc soube da morte dos amantes, transpôs o mar e, tendo chegado à Bretanha, mandou abrir dois esquifes, um de calcedônia para Isolda, o outro de berilo para Tristão. Levou para Tintagel, na sua nau, os corpos amados. Numa capela, à esquerda e à direita da abside, ele os sepultou em dois túmulos. Mas, durante a noite, da tumba de Tristão brotou um espinheiro verde e frondoso, de galhos fortes, de flores perfumadas que, elevando-se por cima da capela, enterrou-se na sepultura de Isolda. As pessoas do lugar cortaram o espinheiro. No dia seguinte, ele renasceu, tão verde, tão florido, tão vivo quanto antes, e ainda mergulhava no leito de Isolda, a Loura. Por três vezes quiseram destruí-lo, em vão. Finalmente, contaram o prodígio ao rei Marc. O rei proibiu daí em diante que se cortasse o arbusto (Bédier, 1988, p. 142-143).

O espinheiro que sai do túmulo de Tristão e vai entrelaçar-se à sepultura de Isolda é uma alusão à vida após a morte, na qual esse amor deixa de ser proibido por ser insistente e inevitável.

Wood (2011) cita, por exemplo, a videira trançada, pois ela aparece esculpida nas cruzes celtas. Mais tarde, segundo a autora, esse simbolismo se fez presente no cristianismo, provavelmente a partir da amalgamação das tradições celtas e bizantinas. A partir do elemento natural espinheiro, ela também afiança a presença do outro mundo ligada à metáfora do amor eterno, como a seguir:

Muitos poemas celtas baseiam-se na beleza natural e na fragilidade das plantas e usam essa imagem como metáforas do amor. São frequentes nos versos imagens como a de rosas cheias de espinhos e do azevinho crescendo das sepulturas de amantes, entrelaçados por toda eternidade. Aqueles que viajaram ao Outro Mundo voltam muitas vezes com histórias sobre uma terra onde sempre verão que existem belas árvores que produzem frutos o ano todo. Quando seres humanos comem as maçãs prateadas que crescem nessas árvores, eles anseiam pelos seus amantes do Outro Mundo (Wood, 2011, p. 127).

Desse modo, fica plenamente estabelecida a relação entre o espinheiro como elemento pictórico da presença de uma outra vida num outro mundo. Aparece já nas narrativas celtas, depois é residualmente aproveitado por Bédier com a mesma significação simbólica.

Há ainda no século XVI uma versão da narrativa de Tristão e Isolda mencionada por Wood (2011), na qual são inseridos os elementos azevinho, hera e o teixo, como podemos observar no seguinte trecho:

O Rei Arthur tenta estabelecer a paz entre o Rei Mark, marido de Essyllt (Iseult ou Isolda) e seu amante, Tristan (Tristão). Arthur declara que um deve viver com ela quando as árvores estiverem desfolhadas e o outro quando elas estiverem carregadas de folhas. O marido escolhe o inverno, quando os galhos das árvores estão despidos de folhas e as noites são mais longas. Essyllt fica exultante – a escolha de Mark significa que ela nunca será afastada de Tristan (...) “Três árvores existem e são boas também/ O azevinho, a hera e o teixo. Folhosas permanecem o ano inteiro. De Tristão serei para sempre companheira” (Wood, 2011, p. 127).

Se aqui não é possível relacionar tais elementos à vida após a morte, é exequível inventariar a ideia de uma outra vida. Mesmo não se tratando da eternidade, como observamos em decorrência da presença do espinheiro, é uma vida na qual será possível a existência do amor de Isolda e Tristão. No entanto, outros elementos na obra têm materialidade na divergência contumaz entre a cultura celta e o cristianismo do medievo, como observaremos adiante, principalmente no que diz respeito à condição e visualização da mulher.

Em diversos trechos da narrativa de Bédier a mulher é descrita com sagacidade, contudo, em decorrência de uma moral cristianizada moldada a partir da cultura mediévica, ela é vista como fonte de pecado e destruição. É nesse misto de valores que se dá a narrativa.

Quando Isolda acredita na possibilidade de traição e delação de seu segredo por parte de sua dama de companhia - ela e Tristão amavam-se, entregaram-se à paixão e na noite de núpcias com Marc fora Brangien quem estivera na cama com ele - Isolda manda que dois servos levem Brangien para a floresta, matem-na e retirem sua língua a fim de livrar-se do medo de ser delatada pela moça. Desse modo, num tom de barbárie Isolda ordena:

Eu vos darei então, disse ela, uma jovem; vós a levareis para a floresta, longe ou perto, mas em local onde ninguém possa descobrir jamais a aventura. Lá a matareis e me trareis sua língua. Gravai na memória as palavras que ela disser, para mas repetirdes depois. Ide. Ao voltardes, sereis homens livres e ricos (Bédier, 1988, p. 33).

No entanto, quando levada à floresta e indagada sobre o motivo pelo qual a rainha poderia estar decepcionada com ela, Brangien responde:

Eu não sei, amigos, só me lembro de um único delito. Quando partimos da Irlanda, cada uma de nós levava, como a mais cara das vestes, uma camisola branca como a neve, uma camisola para a nossa noite de núpcias. Na viagem, aconteceu que Isolda rasgou sua camisola nupcial, e, para a noite de suas núpcias, emprestei-lhe a minha. Amigos, aí está todo o mal que lhe fiz. Mas, se ela quer que eu morra, dizei-lhe que a saúdo e a amo, e que lhe agradeço tudo de bom e a consideração que ela me dispensou desde que, quando criança, raptada por piratas, fui vendida à sua mãe e destinada a servi-la. Que Deus, em sua bondade, guarde sua honra, seu corpo, sua vida! Irmãos, feri-me agora (Bédier, 1988, p. 33-34).

Ao obterem a resposta de Brangien, os guardas não conseguem cumprir as ordens de Isolda, pois não viram mal algum em sua atitude. Porém, ao retornarem, afirmam à rainha terem feito sua vontade mesmo sem compreendê-la, em decorrência do depoimento da dama de companhia.

Recebendo tal resposta, a rainha arrependida esbraveja: “Assassinos! – gritou Isolda – Devolvei-me Brangien, minha serva querida! Não sabíeis que ela era minha única amiga? Assassinos, devolvei-a para mim” (Bédier, 1988, p. 34).

Nossa hipótese é a de que a partir da personagem Isolda existe a tentativa de desqualificar a mulher, pois há em determinados momentos uma caracterização de sordidez e barbárie, modelo esse estilizado e capaz de retomar, aos moldes dos contos de fadas, o imaginário de rainha/bruxa má. Isso ocorre utilizando um episódio bastante semelhante ao ocorrido na narrativa da Branca de Neve, quando a madrasta/bruxa envia guardas à floresta para arrancar o coração da personagem, por esta ser a mais bela do reino.

Na versão de Jacob e Wilhelm Grimm, Branca de Neve é ainda uma menina no momento em que é vista como ameaça à beleza da rainha, a qual busca uma solução para dar fim ao suposto problema, por meio de uma ação semelhante à de Isolda diante de uma ameaça também hipotética. Vejamos:

Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha. Um dia a rainha perguntou ao espelho: “Espelho, espelho meu, existe outra mulher mais bela do que eu?” O espelho respondeu: “Ó minha Rainha, sois muito bela ainda, mas Branca de Neve é mil vezes mais linda.” Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve. Sempre que batia os olhos nela, seu coração ficava frio como uma pedra. A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração. Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz. Um dia chamou um caçador e disse: “Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.” O caçador obedeceu e levou a menina para a mata, mas no momento exato em que estava puxando sua faca de caça e prestes a mirar seu coração inocente, ela começou a chorar e a suplicar: “Misericórdia, meu bom caçador, poupe minha vida. Prometo correr para dentro da mata e nunca mais voltar.” Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena dela e disse: Então vá, fuja, pobre criança” (Grimm, J. e W., 2013, p. 97-99).

Tal qual ocorre no conto da Branca de Neve, no momento em que o caçador não mata a presa mas leva os pulmões e o fígado de um javali da floresta, quando indagados sobre o assassinato de Brangien, os servos respondem: “Rainha, com razão dizem: ‘mulher muda em poucas horas: ao mesmo tempo, mulher ri, chora, ama, odeia.’ Nós a matamos porque vós ordenastes” (Bédier, 1988, p. 34). E mais uma vez, sordidamente, Isolda, acreditando terem os servos atendido sua ordem, se expressa:

Como poderia eu ter ordenado? Por que crime? Não era minha querida companheira, a doce, a fiel, a bela? Vós o sabíeis, assassinos: eu a tinha enviado a procurar ervas salutares, e a confieia a vós para que a protegêssseis no caminho. Mas direi que a matastes e sereis queimados sobre carvões (Bédier, 1988, p. 34).

Mesmo quando os servos revelam não terem matado Brangien, Isolda, sem acreditar, apresenta-se: “como desvairada, ora amaldiçoava os assassinos, ora amaldiçoava a si mesma” (Bédier, 1988, p. 35).

E todo esse episódio ocorreu sem o conhecimento de Tristão: “Naquele dia, Tristão e o rei caçavam ao longe e Tristão não soube desse crime” (Bédier, 1988, p. 33). Como forma de redenção para o amante e dotada de caráter, no mínimo questionável, Isolda, nesse episódio, aparece como ardilosa, má e vingativa.

Segundo Tatar (2013), o *Conto da Branca de Neve*:

Espelha nossa divisão cultural da feminilidade em dois componentes, uma divisão que ganha grande relevo em nossa versão mais popular do conto. Em *Branca de Neve e os sete anões* de Disney, encontramos dois componentes veementemente polarizados: de um lado, numa mulher tomada pela inveja assassina, repulsivamente fria, e, de outro, numa menina inocentemente meiga, exímia em todos os trabalhos domésticos. Ao mesmo tempo, porém, o filme de Disney faz da rainha má uma personagem de energia narrativa eletrizante, tornando Branca de Neve tão insípida que ela precisa de um elenco de apoio de sete personagens para animar suas cenas. Afinal, foi a presença destrutiva, perturbadora e segregadora da madrasta que infundiu no filme o grau de fascínio que facilitou sua ampla circulação e permitiu que adquirisse tal domínio sobre nossa cultura (Tatar, 2013, p. 95-96).

Desta feita, é importante frisar a coexistência de dois modelos femininos, tanto no *Conto da Branca de Neve*, versão dos irmãos Grimm ou de Disney, quanto no *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, modelos que demonstram duas faces femininas: a inocência e a maldade. Em *Branca de Neve* é notória essa distinção: Branca de Neve é o exato oposto da Rainha, sua madrasta. O desenrolar da narrativa demonstra, inclusive, sua ligação com elementos de feitiçaria e posteriormente a revelação da mesma como bruxa. No *O Romance de Tristão e Isolda* não é tão fácil estabelecer uma definição, ou seja, se no episódio no qual Isolda ordena a morte de Brangien fica clara a aura má da rainha e a inocência da serva, na sequência da narrativa Isolda demonstra arrependimento diante da hipotética concretização do ato de maldade ordenado por ela.

Isolda, por meio de seus conhecimentos das ervas curativas, é benevolente ao salvar Tristão quando este era apenas um desconhecido. Ela é também sempre caracterizada como boa e amável diante dos súditos e é sempre vista de forma benevolente pelo narrador, que reiteradamente clarifica que Deus está do lado de Isolda e Tristão, pois, segundo essa

compreensão, os amantes só transgridiram as normas sociais por estarem sob o efeito do filtro mágico da paixão.

Isolda é uma personagem de tamanha densidade que “passeia” por ambas as facetas. Ora é astuta, fria e calculista, refletindo assim a face do mal, ora é benevolente, submissa e apaixonada, trazendo a aura senão inocente, ao menos bem intencionada, refém dos infortúnios do destino.

Também em Jacobs (2013), obra na qual estão reunidos contos celtas recolhidos da tradição oral, no conto “Árvore de Ouro e Árvore de Prata”, temos um episódio com semelhanças inequívocas ao episódio dos servos enviados para matar e arrancar a língua de Brangien, bem como ocorreu também no *Conto da Branca de Neve*:

Era uma vez um rei que tinha uma esposa cujo nome era Árvore de Prata e uma filha cujo nome era Árvore de Ouro. Num certo dia, entre outros dias, Árvore de Ouro e Árvore de Prata foram a uma ravina em que havia uma fonte, e dentro da fonte havia uma truta. Árvore de Prata disse: - Trutinha, minha pequena camarada, não sou a mais bela rainha do mundo? – Oh! De verdade? Você não é não! – Mas quem é então? – Ora, é Árvore de Ouro, sua filha. Árvore de Prata foi para casa, cega de raiva. Deitou-se na cama e jurou que nunca mais ficaria boa se não conseguisse comer o coração e o fígado de Árvore de Ouro, sua filha. Ao cair da noite, o rei voltou para casa, e disseram-lhe que Árvore de Prata, sua esposa, estava muito doente. Ele foi até onde ela estava, e perguntou-lhe o que havia de errado com ela. – Oh! É uma coisa que só você pode curar, se quiser. – Oh! De fato, não há nada que eu possa fazer por você que eu não faça. – Se eu obtiver o coração e o fígado de Árvore de Ouro, minha filha, para comer, ficarei boa de novo. Aconteceu que nessa ocasião o filho de um grande rei veio do estrangeiro para pedir Árvore de Ouro em casamento. O rei concordou, e eles foram embora para o estrangeiro. O rei então enviou seus rapazes à colina de caça para matarem um bode, e ele deu o coração e o fígado do animal para a esposa comer. Então ela ficou curada e saudável. Um ano depois, Árvore de Prata foi à ravina onde ficava a fonte, dentro da qual vivia a truta. – Trutinha, minha pequena camarada – disse ela – não sou eu a mais bela rainha do mundo? – Oh! De verdade? Você não é não! – Mas quem é então? – Ora, é Árvore de Ouro, sua filha. – Ora, mas faz muito tempo que ela morreu! Já faz um ano desde que eu comi seu coração e o seu fígado. – Bem, na verdade, ela não está morta. Está casada com um grande príncipe estrangeiro (Jacobs, 2013, p. 19-20).

Desse modo, as atribuições de maldade dadas à Isolda, aparentemente ou de forma complementar às atribuídas à mulher no medievo segundo a moral cristã, que tinha a mulher como fonte do mal, pode até terem sido direcionadas para tal a partir das versões medievais, porém o episódio tem raiz numa narrativa celta. Diferente do medievo, para os celtas a mulher não era tida como um ser inferior. Segundo Barry (2013):

Dos primeiros celtas, pode-se dizer que quase nada restou, mas é a partir deles que surge a possibilidade de entender toda a simbologia inserida no universo mágico que os cercava (...). A natureza, certamente, representava a mágica maior, o céu e a terra – inicialmente, os celtas não construíram templos, mas mantinham altares em meio a bosques repletos de árvores, sendo estas consideradas símbolos sagrados. Templos começaram a aparecer após a invasão dos romanos e também foram

retomados pelas tribos que se seguiram a eles. Há poucos vestígios dessa cultura e, talvez, o principal deles possa ser Stonehenge, em Salisburgo, oeste da Inglaterra, considerado o mais famoso dos resquícios deixados pela cultura celta, além de algumas línguas gaulesas derivadas dos dialetos falados por estes povos. Todavia, mais do que templos ou línguas, o que fica mais evidente como traço característico da cultura celta é a extrema importância dada à figura feminina e seus desmembramentos em diversas das narrativas datadas deste período. Surgem figuras de deusas, princesas, fadas, bruxas e mulheres comuns que apresentam espírito dinâmico e forte, como mães, guerreiras, companheiras e nobres, sempre em busca do bem comum e, para tal, usam e abusam das forças da natureza para atingirem seus objetivos, quer sejam simples ou deveras complexos (Barry, 2013, p. 13-14).

Apesar dessas atitudes nos parecerem bastante bárbaras e por mais que a mulher em versões de *Tristão e Isolda* seja vista a partir do feminino como fonte do mal, porque observada diante do imaginário medieval, é importante retormarmos também a mulher diante de valores celtas, os quais a compreendiam em suas várias facetas, às vezes boa, às vezes má, sempre complexa e nunca sob uma visão maniqueísta¹⁰.

Knight (2003) nos fala também que:

Como as antigas civilizações do Egito, Grécia e Roma, os celtas evoluíram de caçadores-coletores para pastores e agricultores. Eles se especializaram nos ciclos da terra, simbolizada na sua espiritualidade pela “Deusa Mãe”. Em vez de se manterem apartados, sua espiritualidade e modo de vida eram unificados. Os celtas faziam o que vinha naturalmente. Eles celebravam sua ligação com a natureza nos quatro dias de fechamento trimestral e durante certas fases da lua. Davam graças aos poderes divinos e realizavam rituais para fortalecer os ciclos da natureza. Por exemplo, o Imbolc, ou Dia de Brigit, observado no início de fevereiro, assinala que o Ano-novo começou com a primeira ordenha do gado. Situado entre Yule (o solstício de inverno e o Dia de Hertha (equinócio da primavera), este Sabá homenageia a deusa Brigit enquanto ela traz os primeiros vestígios da chama sagrada. Esta chama sagrada é o calor do sol quando, mais uma vez, ele inicia o ciclo anual de primavera, verão, inverno e outono (Knight, 2003, p. 10).

O autor supracitado aponta a ligação dos celtas com a natureza e a denominação feminina de “Deusa Mãe”, fazendo referência ao espírito da terra e à ligação de suas festas e divindades às estações do ano.

Em contrapartida, vejamos as palavras de Barros (2001)

Os séculos XII e XIII foram marcados por movimentos religiosos – heresia cátara e valdense, que de acordo com o pensamento herege de todos os tempos não discriminaram as mulheres – e movimentos literários – o amor cortês e a divulgação das lendas celtas que, deixando de lado a ideia da inferioridade feminina e os valorizados conceitos de virgindade e castidade, apresentaram as mulheres como superiores aos homens e responsáveis pelo amor que outorgavam àqueles que escolhiam. Nesse momento, a Igreja, pressionada pela cultura popular e mesmo pela elite intelectual, assiste ao desenvolvimento, sem precedentes, dos

¹⁰ A palavra maniqueísta, “refere-se a qualquer visão do mundo que o divide em poderes opostos e incompatíveis”. Disponível em: oxfordlanguages.com.br. Acesso em: 17 jul. 2021. Contudo, tal definição está ligada ao Maniqueísmo, que “era uma religião dualista, baseada em dois princípios conflitantes: a salvação reside na libertação do Bem, ou Luz, que está encarcerado na matéria, ou trevas” (Runciman, 1997, p. 246).

cultos a Maria e a Madalena. (...) pode-se dizer que tanto a literatura quanto a religião fizeram um resgate da imagem da Deusa (Barros, 2001, p. 327).

A autora enfatiza que houve, de fato, a preponderância do feminino no medievo, embora existam valores bastante controversos, pois se o feminino aparecia de modo proeminente, isso não quer dizer que acontecia de forma autônoma. Pelo contrário, havia forte controle sobre a mulher, porque a Igreja dirigia e valorizava concepções patriarcas e castradoras. Se por um lado há um enfoque na figura feminina, por outro isso não significa ser uma visão positiva. Não podemos esquecer que a sociedade da época era patriarcal, misógina e opressora. E se colocavam a mulher em alguma posição de destaque, isso não quer dizer que fosse de superioridade, pois exigiam dela submissão, contenção e ações moldadas pela Igreja e pela sociedade. Segundo a autora, esse resgate das imagens femininas no medievo, apesar de cristianizado, também é fruto da retomada da cultura celta, que apresentava a mulher como um ser forte e superior. Ela acrescenta:

Mostramos o perigo que todo esse apreço ao feminino representou para a Igreja, preocupada em manter o poderio masculino e a estrutura que privilegiava a religião do Pai e do Filho. A mulher foi reintroduzida na sociedade e, se a fada-amante e a dama cortês apareciam como doadoras do bem e do mal, reproduzindo a antiga dualidade do princípio feminino, o maniqueísmo medieval colocava também em destaque as personagens, opostas e complementares, de Eva e Maria, mas mediadas pela figura ambivalente de Maria Madalena. Na realidade, nunca se conseguiu negar a dualidade feminina, até porque a ambiguidade faz parte de todo e qualquer ser humano. Os deuses antigos eram ambivalentes, ou se apresentavam em duplas que se opunham e por isso mesmo se complementavam, conforme Dionísio e Apolo. O problema representado pelo bem e o mal, fazendo parte integrante da própria oscilação que caracteriza o humano, foi perfeitamente entendido pelos povos pagãos. Mas, as religiões monoteístas, ao exigirem um único Deus, que obrigatoriamente devia ser bom, se viram em dificuldades para explicar o mal. Se a afirmação era a existência de um único Deus, este precisava ser bom e mau, para que se mantivesse o equilíbrio. Porém, afirmando que ele era somente bondade, o mal ficava sem explicação, e não podia ser negado, porque existia (Barros, 2001, p. 327-8).

A autora aponta a mulher possuidora de uma personalidade dualista em relação ao homem ou a qualquer compreensão diante de religiões não monoteístas, isto é, vislumbrando o humano em seus deuses, pois não pode ser compreendido estaticamente como bom ou mau, mas como um ser ambíguo. Ocorre que, para o cristianismo, Deus é sempre bom, colocando, assim, em xeque as ações humanas e dualistas.

No caso de Isolda, ela é essa personagem ambivalente, pendente para os dois lados destacados por Barros (2001), pois é a dama cortês, amada pelo rei, pelos súditos e por Deus. Ao mesmo tempo, é a fada-amante, capaz de criar encontros amorosos com Tristão usando de mentiras e enganação, bem como é esse ser que nos instiga ao maravilhoso, visto ser detentora de conhecimentos do uso das ervas, como faziam as mulheres celtas.

Acrescentemos as palavras de Barry (2013), pois sua observação nos serve para reafirmarmos nosso entendimento desde o início deste texto. Para ele, as narrativas do imaginário celta:

Apresentam sua ligação com a magia e a natureza de maneira mais do que simbólica, mágica e especial, além de trazerem semelhanças com outras narrativas, mais contemporâneas, comprovando o fato de que tais temas são atemporais e, portanto, sempre dignos de serem lidos e estudados. (...) O conceito de que os celtas pertencem a uma cultura antiga vem mudando com o tempo, uma vez que estão sempre se reinventando, por meio de novas histórias ou mesmo por meio da magia, pelas celebrações (ainda existentes) dos solstícios, pela Wicca e pela reinvenção quase que contínua de suas lendas (Barry, 2013, p. 14-15).

Para Barry (2013), é importante perceber que a cultura celta com suas narrativas continua atual. Isso ocorre porque esse imaginário atua como resíduo vivo e cristaliza-se, dando origem a algo pulsante entre nós, portanto o conceito da cultura celta como aquilo que é antigo traz um contrassenso, pois ela continua pulsante, porém com atualizações até os dias de hoje.

Embora a narrativa de Tristão e Isolda não seja em sua completude tão difundida na atualidade, traz elementos da cultura celta recorrentes em inúmeras histórias por meio do cinema, arte popularizada para um público geral. Podemos citar, por exemplo: *Romance* (2014); *Tristão e Isolda* (2006); *Tristan* (2003); *Tristão e Isolda* em animação (2002); *Tristan si Isolda* (1998). Também toda a filmografia referente ao ciclo arturiano, pois a narrativa dos amantes das Cornualhas pertence a tal ciclo, por exemplo: *A Lenda do Cavaleiro Verde* (2021); *Kaamelott* (2021); *Arthur e Merlin – Os cavaleiros de Camelot* (2020); *O Menino que Queria Ser Rei* (2019); *Rei Arthur: A Lenda da Espada* (2017); *Os Últimos Cavaleiros* (2015); *Avalon High* (2010); *Rei Arthur* (2004); *A Espada Mágica* (1998); *Lancelot, o Primeiro Cavaleiro* (1995); *Monty Python em Busca do Cálice Sagrado* (1975); *A Espada Era a Lei* (1963). Além disso, filmes referentes ao conto da Branca de Neve, pelo fato de termos observado semelhanças em determinado episódio da trama com a narrativa de Tristão e Isolda, tais como: *O Caçador e a Rainha de Gelo* (2016); *Branca de Neve e o Caçador* (2012); *Espelho, Espelho Meu* (2012); *Branca de Neve* (2012) *Branca de Neve e os Sete Anões* em animação (1937). Muito da filmografia alusiva aos contos de fadas frequentemente tem ligação com a raiz celta.

Esses são apenas alguns exemplos, a fim de dimensionarmos, mesmo de modo panorâmico, o quanto tal narrativa faz parte de um imaginário continuamente difundido ao longo dessas últimas décadas. Isarnos e Amaro (2014) coadunam com esse modo de pensar. Segundo os autores:

A cultura do Ocidente nasceu da interação entre a herança judaico-cristã e a civilização mediterrânea. Grécia e Roma, suas próprias herdeiras de civilizações mais antigas, nos deram as artes visuais, a arquitetura, a filosofia, o pensamento científico, o direito, o conceito de Estado, as primeiras concepções sobre democracia e ideias de beleza que ainda marcam nossa cultura e nosso cotidiano. O pensamento judaico-cristão praticamente norteia todos os códigos morais e legais do Ocidente moderno, afetando cristãos e não cristãos, pois seus valores, após séculos de interação (nem sempre tranquila) com a cultura greco-romana, passaram a ser basilares por sociedades espalhadas em todos os continentes. Em meio a esse diálogo multissecular, que forma o pano de fundo e a moldura de nossa existência, há um ator esquecido. Sua influência é como a de um rio oculto, que aflora aqui e ali, revelando-se como lago ou fonte e oferecendo um manancial que traz o sabor arcaico e mineral do ventre escuro da terra. Essa correnteza que irrompe inesperadamente, é a mitologia celta. Suas lendas e mitos não são estranhos para nós: o mago sábio e poderoso, reis, rainhas, cavaleiros, florestas misteriosas povoadas por dragões e animais falantes, seres encantados, jornadas em busca de objetos místicos, tarefas perigosas que o herói tem que cumprir para obter a glorificação (Isarnos; Amaro, 2014, p. 11).

A cultura celta está presente na narrativa de Tristão e Isolda por meio de muitos desses elementos e de personagens ligados à magia, reis, rainhas, cavaleiros, além de tarefas perigosas a serem cumpridas pelo herói. Observemos a seguir cada um deles a partir d'*O Romance de Tristão e Isolda*.

O primeiro elemento a ser identificado na narrativa é o mago sábio e poderoso. Embora não apareça exatamente assim na narrativa, ele se mostra por meio da figura do anão Frocín, possuidor de conhecimentos e de sabedorias mágicos. Mesmo antagonista dos amantes, sempre está disposto a desnudar sua relação clandestina de amor. Frocín é “o anão corcunda. Ele conhece as sete artes, a magia e todos os tipos de bruxaria” (Bédier, 1988, p. 41).

Outro elemento é a presença de reis, rainhas e cavaleiros, pois toda a história é permeada por esses personagens, porquanto Marc é o rei, Isolda, a princesa transformada em rainha depois do casamento e Tristão, o cavaleiro. Ademais, temos o rei e rainha da Irlanda, pais de Isolda, e o próprio Tristão, por direito, rei de Loonois.

Outra referência é a Floresta de Morois, lugar para o qual os amantes fogem e vivem durante algum tempo. A floresta “que nos protege e nos guarda (...) Deram-se as mãos. Entraram nas altas macegas e nas urzes. As árvores tornaram a fechar sobre eles e suas copas. Desapareceram por trás das folhagens” (Bédier, 1988, p. 62). É o lugar representante da natureza protetora dos amantes, tal qual na cultura celta, embora também possamos fazer a relação já mencionada anteriormente com o outro mundo.

Outro recurso é o dragão, irrompendo como o antagonista de Tristão, é a criatura a ser derrotada para a efetivação da conquista da mão da princesa Isolda para o tio, o rei Marc, como prometido. “Tinha a cabeça de uma serpente, os olhos vermelhos como brasas,

dois chifres na testa, orelhas compridas e peludas, garras de leão, uma cauda de serpente, o corpo cheio de escamas de um grifo” (Bédier, 1988, p. 19)

Outro elemento ainda a ser enumerado é a presença do ser mágico Petit-Crû: “era um cachorro encantado: tinha vindo da Ilha de Avallon” (Bédier, 1988, p. 97). O cãozinho possuía um guizo mágico capaz de aplacar o sofrimento e havia sido presente de uma fada ao duque Gilain. Quando Tristão viu o animal, pensou em consegui-lo para ofertar à Isolda, a fim de aplacar-lhe a dor por sua ausência, tendo em vista estarem separados e em terras distantes. Toda a descrição do cachorrinho revela seu teor maravilhoso:

Ninguém saberia com que palavras bastante hábeis descrever sua natureza e sua beleza. Seu pelo era colorido de matizes dispostos tão maravilhosamente que não se saberia dizer sua cor; seu pescoço parecia primeiro mais branco que a neve, seu traseiro mais verde que folha de trevo, uma de suas ilhargas vermelha como escarlate, a outra amarela como açafrão, seu ventre azul como lápis-lazúli, seu dorso róseo, mas quando olhava-se para ele por mais tempo, todas essas cores dançavam aos olhos e mudavam, ora brancas e verdes, amarelas, ora azuis, purpúreas, ora sombrias, ora frescas. Ele trazia ao pescoço, suspenso por uma correntinha de ouro, um guizo de retinido tão alegre, tão claro, tão doce, que, ao ouvi-lo, o coração de Tristão enterneceu-se, apaziguou-se, e sua dor dissipou-se. Não mais se lembrou de tantas misérias sofridas por causa da rainha; pois tal era a maravilhosa virtude do guizo: o coração, ao ouvi-lo soar, tão doce, tão alegre, tão puro, esquecia toda dor. E enquanto Tristão, emocionado pelo sortilégio, acariciava o bichinho encantado que lhe arrebatava toda tristeza e cujo pelo, ao toque da sua mão, parecia mais suave do que o tecido de *samt*, pensava que esse seria um belo presente para Isolda (Bédier, 1988, p. 97-98).

Petit-Crû, além de ter origem em Avallon, possuía características mágicas, as quais os celtas atribuíam aos animais. Segundo Seneween (2014):

Os animais representavam partes inconscientes de um poder mágico que nos revelava qualidades sobrenaturais, possibilitando a comunicação entre os mundos. Os celtas como animistas acreditavam que todos os aspectos do mundo natural eram dotados de espíritos e entidades divinas, com as quais todos os seres humanos poderiam estabelecer contato. Podemos observar como os animais míticos eram consultados e, ao mesmo tempo, como eles carregavam em si qualidades protetoras e amigáveis, atuando como emissários dos deuses que, em certas ocasiões, também podiam se transformar em animais. Os cães, por exemplo, geralmente, estavam associados à proteção, à caça e às provas sobrenaturais (Seneween, 2014, p.30-31).

Sobre a presença de um objeto místico na narrativa, temos o elemento poção mágica, filtro da paixão bebido por Tristão e Isolda. Ele tem o poder maravilhoso de evocar a paixão entre os que o sorvem juntos, como já dissemos. Segundo Ferraz (1960):

Tristão e Isolda, compelidos pela fatalidade, provam juntos do vinho do amor e da paixão. Precisarmos quando e onde este episódio conectou as antigas narrativas isoladas de navegação e de fuga é impossível, como impossível, também, saber por que motivo o “lovedrinc” veio substituir as “geis” e o “lovespot”, aquelas fórmulas de encantamento características de magnetismo pessoal de que se valia o elemento

feminino primitivo celta para cativar interesse, seduzir e prender irresistivelmente a si o elemento masculino (Ferraz, 1960, p. 43-44).

Ferraz chama-nos atenção para a influência da cultura celta sobre o filtro mágico e suas atualizações, mas destaca o feminino como influenciador do masculino.

Há um outro objeto não propriamente místico que serve de código entre os amantes, trata-se do anel de jaspe verde, para a amada evocador da presença do amante. Ao despedir-se de Isolda, Tristão indaga-lhe: “- Isolda amiga, eu parto, não sei para que país. Mas se um dia revires o anel de jaspe verde, farás o que por ele eu transmitir” (Bédier, 1988, p. 96). A rainha responde afirmativamente: “não há torre, nem castelo fortificado, nem proibição real que me hão de impedir de fazer a vontade do meu amigo, quer seja loucura ou sabedoria” (Bédier, 1988, p. 96).

Por fim, fazendo referência às tarefas perigosas que o herói tem de cumprir, podemos citar inúmeras: o combate contra o gigante Morholt da Irlanda, para salvar as Cornualhas de grande devastação; a incursão que empreende contra o dragão, a fim de obter a mão de Isolda para o tio Marc; o embate contra o gigante Urgan, com o objetivo de receber em troca o cãozinho Petit-Crû para enviá-lo de presente à Isolda; o confrontamento contra os delatores de seu amor por Isolda no reino de Tintagel.

A cultura celta presente n’*O Romance de Tristão e Isolda* atua como um importante resíduo, versado a contribuir para as atualizações constantes, as quais continuam a aparecer em formas variadas e cristalizadas ao longo do tempo. Em meio a toda essa construção, a história dos amantes ganhou força e destacou-se como obra do medievo, conforme veremos a seguir.

3.2 Trajetos da Idade Média: balizas do tempo, cultura medieval e literatura

Para tratarmos da cultura da Idade Média e de como ela se dá n’*O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, faz-se necessário primeiramente compreendermos a mentalidade ali posta, quais imaginários estavam presentes e quais elementos foram construtores desse período.

Desse modo, precisamos delimitar que tratamos aqui da Idade Média Ocidental, embora seja importante deixar evidente que é equivocada uma possível pressuposição de irrelevância do medievo oriental. Muito existe a se dizer a respeito do referido período histórico no Oriente, sobre a riqueza cultural dos Sumérios, Acádios, Assírios, entre outros povos, e sobre a literatura. Por motivação da obra literária a respeito da qual empreendemos

este estudo, por necessidade de demarcação conceitual e até mesmo teórica, fica aqui delimitado nos referirmos ao medievo ocidental.

Segundo Franco Júnior (2006), a Idade Média foi vista de diversas formas ao longo dos tempos. Para os renascentistas e iluministas, grosso modo, o medievo foi considerado período das trevas, termo utilizado pelo italiano Francesco Petrarca (1304-1374). Também foi figurativamente apontada, em 1469, pelo bibliotecário papal Giovanni Andrea, como tempo de flagelo e ruína. Já para Rafael Sânzio (1483-1520) e François Rabelais (1483-1553), a época era descrita como gótica, segundo Franco Júnior, termo análogo ao grosseiro e ao bárbaro. Para ele, no século XVII:

O sentido básico mantinha-se renascentista: a “Idade Média” teria sido uma interrupção no progresso humano, inaugurado pelos gregos e romanos e retomado pelos homens do século VI. Ou seja, também para o século XVII os tempos “medievais” teriam sido de barbárie, ignorância e superstição. Os protestantes criticavam-nos como época de supremacia da Igreja Católica. Os homens ligados às poderosas monarquias absolutistas lamentavam aquele período de reis fracos, de fragmentação política. Os burgueses capitalistas desprezavam tais séculos de limitada atividade comercial. Os intelectuais racionalistas deploravam aquela cultura muito ligada a valores espirituais (Franco Júnior, 2006, p. 12).

Franco Júnior (2006) nos fala sobre o medievo, visto por muito tempo como um período extremamente retrógrado em diversas áreas. E se pensarmos nos valores morais vigentes como esteio da ideologia cristã que então vigorava, de fato, podemos fazer coro a tal pensamento.

No entanto trazemos à baila questionamentos interessantes relacionados ao *Romance de Tristão e Isolda*. Sabemos que a obra circulava na cultura celta por meio da oralidade, ganhando versões espalhadas ao longo dos tempos, estas perdurando até a atualidade.

Existe a possibilidade de a narrativa dos amantes ter sofrido uma tentativa de apagamento, tendo em vista o fato de terem sobrado apenas fragmentos de muitas versões, como especulam os estudiosos. Contudo é importante abordar a hipótese de a narrativa ter resistido e chegando até nós por haver mais de uma ideologia circulando na Idade Média.

Assim, apesar do cristianismo e de sua moral, outros preceitos podem ter contribuído para a sobrevivência da história. Isto é, se de um lado há a forte moralização cristã, de outro, podemos observar a permanência de resíduos das culturas celta, grega e latina, por exemplo. Esse fato pode ter contribuído para a preservação da narrativa, pois não é possível determinar com precisão matemática o início ou fim de uma era, seus valores e sua mentalidade, como alguns podem supor.

A mentalidade do medievo circula concomitantemente com a celta, bem como ocorre com a grega e a latina, pois muito da sociedade vigente na Idade Média remonta a outras mentalidades, valores e imaginários inequivocadamente compreendidos como não cristãos.

Desse modo, apesar dos valores cristãos abordados em toda a narrativa, bem como da presença constante do nome de Deus, podemos perceber muitos elementos da cultura celta na obra, conforme elencamos anteriormente. Isso acontece porque o medievo, período abordado na obra, é um emaranhado de mentalidades e imaginários.

Ora *Tristão e Isolda* é uma novela de cavalaria, ora é um romance transgressor; ora Isolda é a fonte do mal e do pecado, ora é defendida pelo autor e por Deus; ora Tristão é um cavaleiro incorruptível e devoto a seu rei, ora é o amante da rainha e capaz de atos libidinosos segundo a visão cristã. Desse modo, podemos arriscar a seguinte afirmação: *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, é um documento que testemunha uma contradição histórica em razão do longo período formador da Idade Média.

Ainda segundo Franco Júnior (2006), o século XVIII enfatizou a depreciação pela Idade Média a partir de visões como a de Diderot (1713-1784), para o qual “sem religião seríamos um pouco mais felizes” (Diderot *apud* Franco Júnior, 2006, p. 12) e a de Voltaire (1694-1778), ao afirmar: “os papas eram símbolos do fanatismo e do atraso daquela fase histórica (Voltaire *apud* Franco Júnior, 2006, p. 12).

Dando sequência à compreensão da Idade Média ao longo do tempo, Franco Júnior (2006) aponta:

O Romantismo da primeira metade do século XIX inverteu, contudo, o preconceito em relação à Idade Média. O ponto de partida foi a questão da identidade nacional, que ganhara forte significado com a Revolução Francesa. (...) A nostalgia romântica pela Idade Média fazia com que ela fosse considerada o momento de origem das nacionalidades, satisfazendo assim os novos sentimentos do século XIX. Vista como época de fé, autoridade e tradição, a Idade Média oferecia um remédio à insegurança e aos problemas decorrentes de um culto exagerado ao cientificismo. Vista como fase histórica das liberdades, das imunidades e dos privilégios, reforçava o liberalismo burguês vitorioso no século XIX. Dessa maneira, o equilíbrio e a harmonia na literatura e nas artes, que o Renascimento e o Classicismo do século XVII tinhham buscado, cedia lugar à paixão, à exuberância e à vitalidade encontráveis na Idade Média. A verdade procurada através do raciocínio, que guiara o Iluminismo do século XVIII, cedia lugar à valorização dos sentidos, do instinto, dos sonhos, das recordações. Abundam então obras de ambientação, inspiração ou temática medievais, como *Fausto* (1808 e 1832) de Goethe, *O corcunda de Notre Dame* (1831) de Victor Hugo, os vários romances históricos de Walter Scott (1771-1832) (...), diversas composições de Wagner, como *Tristão e Isolda* (1859) e *Parsifal* (1882) (Franco Júnior, 2006, p. 12-13).

O autor ressalta ser a visão dos românticos tão preconceituosa quanto a dos renascentistas e iluministas, pois ambos os cenários modificam a configuração do período. Se renascentistas e iluministas acreditavam ser a Idade Média um período de trevas, os românticos enaltecem esse período inventando um mundo medieval irreal.

Já Spina (2007) diz:

A literatura medieval possui belezas insuspeitáveis. Mas para surpreendê-las e senti-las, devemos penetrar nessa época com aquele mesmo espírito que orientou o Romantismo no seu afã de regresso à Idade Média; só ele conseguiu reviver e revivescer esse mundo encantado da poesia, das catedrais e dos torneios de Cavalaria (Spina, 2007, p. 13).

Se para Franco Júnior (2006) seria uma incongruência basear-se na visão dos românticos sobre a Idade Média, para Spina (2007) é exatamente o oposto. Esse contrassenso nos leva a crer de forma mais contundente na complexidade que é vislumbrar esse período.

De acordo com Franco Júnior (2006), no século XX:

Finalmente, passou-se a tentar ver a Idade Média com os olhos dela própria, não com os daqueles que viveram ou vivem noutro momento (...). Logo, o único referencial possível para se ver a Idade Média é a própria Idade Média. (...) Isso não quer dizer, é claro, que os historiadores do século XX tenham resgatado a “verdadeira” Idade Média. Ao examinar qualquer período do passado, o estudioso necessariamente trabalha com restos, com fragmentos – as fontes primárias, no jargão dos historiadores – desse passado, que portanto jamais poderá ser integralmente reconstituído. Ademais, o olhar que o historiador lança sobre o passado não pode deixar de ser um olhar influenciado pelo seu presente (Franco Júnior, 2006, p. 13-14).

O autor nos fala da necessidade de se observar a Idade Média de modo a buscar uma compreensão a partir de um olhar livre de preconceitos, mas também sem entusiasmos, como acontecera anteriormente. Outrossim, a observação deve buscar sempre um olhar científico e o mais imparcial possível diante da limitação de se viver uma outra época.

Franco Júnior nos afiança, desta feita, ser a Idade Média “um período da história europeia de cerca de um milênio, ainda que suas balizas cronológicas continuem sendo discutíveis” (Franco Júnior, 2006, p. 14).

Oliveira sintetiza a discussão em torno dessas balizas:

A Idade Média é constituída de ciclos: o de Carlos Magno, o de Alexandre, o Grande, o de Rolando, o do rei Artur, do qual demanda um ideal de justiça e de fé religiosa, de procura da bem-amada inatingível, da galanteria cavaleiresca, dos sentimentos de honra, do misticismo e das façanhas guerreiras. Mas esses ciclos guardam entre si, profundas diferenças. No bretão, predomina o sentimento amoroso; no ciclo carolíngio, a predominância é guerreira. A necessidade de delimitar o gigantesco território que se estende da Antiguidade à Modernidade determinou a criação do período medieval e da divisão tripartida do mundo –

Antiguidade Clássica, Época Romana e Idade Média -, divisão que veio a ser consagrada em 1583, por Christoph Keller¹¹, embora nunca se registrasse concordância e unanimidade quanto a tais delimitações. Só no século XVIII, na França, conceituação e limites do Medievo foram aceitos. Essa aceitação chegou à Inglaterra, e estendeu-se ao Continente Europeu. Superado esse problema, surgiu um outro: o das subdivisões. A Idade Média não era vista como uma unidade inconsútil. Na França, chamou-se Alta Idade Média ao período que se prolongaria até as Cruzadas; e Baixa Idade Média ao período que se iniciou logo após e terminou no século XV. Os alemães e os ingleses preferem outra subdivisão: Alta Idade Média (séculos XII e XIII); Idade Média tardia, para o período terminal; Primeira Idade Média (séculos XI a XIII) e Última Idade Média (séculos XIII a XV). Há outras designações em inglês: Alta Idade Média e Idade Média Central. Todas essas divisões contêm, porém, o seu grão de arbitrariedade histórica (Oliveira, 1997, p. VII).

É inequívoco afirmarmos que a Idade Média é um período extremamente longo e portanto bastante complexo, desse modo é impossível caracterizá-la ou descrevê-la de forma simplificada. O medievo nos coloca diante de elementos a serem ponderados um a um, respeitando a história, a filosofia, a antropologia, a cultura e, em um recorte mais específico, a literatura. É importante destacar a complexidade da época. Segundo afirma Oliveira (1997), era uma:

Sociedade densamente hierarquizada, (...) foi, por isso mesmo, cenário de revoltas sociais contínuas. (...) Se o cenário social alberga insurreições camponesas, há no pólo oposto talvez a maior criação humana medieval: a Universidade, que surge em Praga, Pádua, Bolonha, Salamanca, Paris, Montpellier, Oxford, Cambridge, Viena, Cracóvia e Heidelberg. Em Toledo funda-se a escola dos tradutores árabes (...). Há a caça às feiticeiras. E há Dante. E há Giotto. (...). Se os nomes de Dante, Petrarca, Villon e o lirismo dos trovadores provençais não bastassem para assegurar a grandeza literária medieval, teríamos para assegurar esta mesma grandeza a poesia proletária dos goliardos. Esses poetas, que exaltavam o vinho e o amor físico, foram os críticos existenciais da sociedade medieval, rebelados contra as estruturas estabelecidas (Oliveira, 1997, p. VI).

O autor nos dá um panorama da complexidade do medievo ao elencar os diversos elementos presentes nesse longo e controverso período histórico, contudo cabe questionarmos qual período da história pode ser caracterizado como linear, homogêneo e livre de contradições. Acreditamos que nenhum, pois toda época carrega em si componentes

¹¹ Estudioso alemão chamado Christoph Keller, em latim Cellarius (1638-1707), consagrou a divisão da história ocidental em Antiga, Medieval e Moderna. Consagrhou também a ideia que se generalizou sobre o período medieval. Keller escreveu três manuais: um de História Antiga (1685), um de História da Idade Média (1688) e um de História Nova (1696). Idade Média, segundo Keller, estende-se da época do imperador Constantino (324) até a tomada de Constantinopla pelos turcos (1453). Se, em vez da primeira data, adotarmos a da tomada de Roma pelo chefe germânico Odoacro, em 476, teremos a periodização corrente nas escolas. Keller propôs também a ideia de que o período intermediário entre a Antiguidade e a Época Moderna nada produziu de importante. Foi um período não só estéril, mas de retrocesso: "a Idade das Trevas" (Nascimento, 1992, p. 8-9).

múltiplos, entranhados de elementos residuais e por isso cada tempo carrega muitos outros dentro de si, conforme sugere Pontes por meio da Teoria da Residualidade.

Para Oliveira (1997):

A grande maioria dos brasileiros continua prisioneira do preconceito forjado pelos historiadores liberais do século XIX, que definiam a Idade Média como um “período de trevas”. É preciso soterrar, de vez, equívoco tão grosseiro. O medievo não significa somente a fundação da Europa em suas bases cristã e romana. No bojo da Idade Média gerou-se o mundo moderno. Lá com Ockham, Oresme e outros, surgiram os fundamentos da ciência contemporânea, como tão claramente comprovou Pirre Duhem. Ao chamarem de obscurantista a Idade Média, os historiadores liberais a ela opuseram o grande clarão do Renascimento. Ao fazê-lo esqueceram duas coisas: os inúmeros proto-renascimentos que ocorreram durante o medievo, e o fato de que os homens geniais da Renascença formaram-se no chamado Baixo Medievo. E mais: esqueceram a revivescência dos sentimentos religiosos no **Quatrocento**, e ainda, que a Renascença não começou com os humanistas e Petrarca, mas com Francisco de Assis. E mais: que o Medievo foi uma eclosão contínua de Renascências: a Carolíngia, a do Século XII, a Franciscana, a Otoniana, a Escolástica, a Nominalista (Oliveira, 1997, p. V).

O autor assevera ser necessário observar que há uma compreensão equivocada da Idade Média como Idade das Trevas. Segundo ele, não só a Renascença como toda a Idade Moderna são resultantes do medievo. “Suas origens datam do final do Império Romano (começo do século V) e sua vigência histórica estende-se até o século XVI” (Oliveira, 1997, p. V). Apesar de ter sido uma civilização extremamente religiosa, não apartou o homem da terra. Segundo o estudioso, no medievo “estabeleceram-se princípios econômicos que ainda hoje regem a nossa civilização” (Oliveira, 1997, p. V).

Tal compreensão harmoniza-se à de Franco Júnior (2006):

É preciso acompanhar a presença medieval ao longo dos tempos. E, portanto, recolocar a velha questão: continuidade ou ruptura? Sobre a passagem da Antiguidade para a Idade Média, boa parte da historiografia prefere enfatizar os pontos comuns, os prolongamentos. Mas entre Idade Média e Idade Moderna por muito tempo não se hesitou em aceitar quase unanimemente a segunda resposta. Isso esteve ligado (...) ao próprio conceito de Idade Média. Só mais recentemente se passou a negar a pretensa oposição Medievalidade-Modernidade (Franco Júnior, 2006, p. 155).

O autor elenca as várias heranças medievais no século XX. Segundo ele, os patrimônios linguístico, político, psicológico, cultural, intelectual, científico, os valores sociais, as práticas econômicas do Ocidente atual são frutos da Idade Média.

Le Goff (2016) aponta o estabelecimento do medievo ocidental sobre as ruínas romanas e, desse modo, para ele, houve o aproveitamento dos elementos dessa cultura. Ele acrescenta que tanto de forma positiva quanto negativa Roma foi influenciadora do medievo. Vejamos:

Colocada por Rômulo sob o signo do fechamento, a história romana, até em seus sucessos, não é mais que a história de uma grandiosa clausura. A cidade reúne à sua volta um espaço dilatado pelas conquistas até um perímetro máximo de defesa que ela se obriga, no século I, a encerrar por trás de *limes*, verdadeira muralha da China do mundo Ocidental. No interior desses muros, ela explora sem criar: nenhuma inovação técnica desde a época helenística, uma economia alimentada pela pilhagem, em que as guerras fornecem a mão de obra servil e os metais preciosos obtidos nos tesouros amealhados do Oriente. É exímia nas artes conservadoras: a guerra, sempre defensiva apesar das aparências de conquista; o direito, que se constrói sobre o arcabouço dos precedentes e previne contra as inovações; o sentido do Estado, que garante a estabilidade das instituições, a arquitetura, arte por excelência da morada. Essa obra-prima de permanência, de integrações, que foi a civilização romana é atacada, na segunda metade do século II, pela erosão de forças de destruição e de renovação. A grande crise do século III mina o edifício. A unidade do mundo romano se desfaz: o coração, Roma e a Itália, se esclerosa, já não irriga os membros que tentam ter vida própria – as províncias se emancipam e depois se tornam conquistadoras. Espanhóis, gauleses, orientais invadem o senado. Os imperadores Trajano e Adriano são de origem espanhola, Antônio é de ascendência gaulesa; sob a dinastia dos Severos, os imperadores são africanos, as imperatrizes, sírias. O edicto de Caracalla concede em 212, o direito de cidadania romana a todos os habitantes do Império. Tanto quanto o êxito da romanização, essa ascensão provincial manifesta a intensificação das forças centrífugas. O Ocidente medieval será herdeiro dessa luta: unidade ou diversidade, Cristandade ou nações (Le Goff, 2016, p. 17-18).

Le Goff (2016) delineia por meio dessa sucessão de acontecimentos históricos uma espécie de fotografia do que veio a ser o ocidente medieval, esse misto de culturas, caldeirão pluricultural de inúmeras origens, transformador daquele longo período. E mais, para o bem ou para o mal, os elementos culturais do medievo perduram até a atualidade, alguns deles funcionam como arcaísmos, pois não deveriam mais constar em nosso código de conduta, a exemplo do papel de submissão no qual é colocado a mulher.

Contudo a Idade Média deixou um legado que continua a efervescer residualmente por meio de prolíferas atualizações, como ocorre, por exemplo, com os repentistas nordestinos ou com os happers, ambos versão remodelada dos trovadores medievais. Em suma, a Idade Média é um período de longa duração, no qual a modernidade possui raízes ora arcaicas, portanto fincadas no passado, ora residuais, portanto vivas e atuantes em nossos dias.

Tristão e Isolda chega à atualidade como uma história de amor trágico, bem menos difundida do que nas épocas anteriores. Tristão é, além de exímio cavaleiro, um belo trovador, segundo observamos no trecho a seguir:

Tristão pegou a harpa e cantou de maneira tão bela que os barões enterreceram-se ao ouvi-lo. E Marc admirava o harpista vindo daquele país para onde outrora Rivalen havia levado Brancheleur. Quando a trova foi encerrada, o rei ficou muito tempo calado. Filho – disse ele finalmente – bendito seja o mestre que te ensinou e bendito sejas tu! Deus ama bons cantores. A voz deles e a voz da sua harpa penetram no coração dos homens, despertam suas lembranças mais caras e

fazem-lhes esquecer muita tristeza e muito malefício. Para nossa alegria vieste a esta morada. Fica muito tempo perto de mim, amigo (Bédier, 1988, p. 6).

Temos, portanto, por meio da narrativa de Bédier, um elemento extremamente representativo da cultura medieval presente na história dos amantes das Cornualhas, como observamos no trecho supracitado.

O fato é que o trovar aparece como ato inerente ao personagem Tristão e o coloca como um ser quase divino. A chancela de Deus diante da personagem aparece como aprovação de suas ações, não sendo diferente com o proceder artístico de sua trova. Ademais, quem faz tal observação é o Rei, na mentalidade mediévica o escolhido como ser divino, contudo quando falamos no divino é necessário evidenciarmos os valores da Igreja manifestados. Não é apenas uma questão religiosa, pois ao mencionarmos os valores cristãos, estamos chamando atenção para o poder da Igreja enquanto instituição. Grosso modo, a mentalidade faz referência ao cristianismo, mas este abarca e sentencia o poderio que vem junto desses valores. Le Goff (2016) chama atenção para tal questão a seguir:

A igreja busca sobretudo seu próprio interesse, sem se preocupar com a razão dos estados bárbaros mais do que fizera com o Império Romano. Por meio de doações arrancadas aos reis e aos grandes, até mesmo aos mais humildes, acumula terras, rendas, isenções e, num mundo em que o entesouramento esteriliza cada vez mais a vida econômica, faz a produção sofrer a mais grave drenagem. Seus bispos, quase todos pertencem à aristocracia dos grandes proprietários, são onipotentes em suas cidades, seus episcopados, e tentam sê-lo no reino. Enfim, desejando servir-se uns dos outros, reis e bispos se neutralizaram e se paralisaram mutuamente: a Igreja tenta conduzir o Estado e os reis tentam dirigir a Igreja. Os bispos erigem-se em conselheiros e censores dos soberanos em todos os domínios, empenhando-se em fazer com que os cânones dos concílios se transformem em leis civis, ao passo que os reis, mesmo os que se tornaram católicos, nomeiam os bispos e presidem a esses próprios concílios. Na Espanha, as assembleias conciliares tornam-se, no século VII, verdadeiros parlamentos do reino visigótico, impõem uma legislação antissemita, que aumenta as dificuldades econômicas e a insatisfação de populações que acolherão os muçulmanos, se não com fervor, pelo menos sem hostilidade (Le Goff, 2016, p. 38).

Foi tudo um grande jogo de interesses, a Igreja e os reis coexistiram nessa busca tensa por poder e foram amalgamando na sociedade que se firmava seus preceitos, valores e visões de mundo. Desta feita, não por acaso, existem tantas divergências culturais permeando a mentalidade da época, por conseguinte os nossos dias, pois somos seres residuais, no modo mais resumido da palavra.

Todo o histórico já pontuado relacionado à narrativa de Tristão e Isolda, somando-se a outros tantos elementos a serem acrescentados ao longo desta escrita, nos faz avaliar o quanto de uma época se reconstitui em outras. Convém observar que *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, não é só uma história rememorada, mas, sobretudo, uma

narrativa elaborada com resíduos de épocas anteriores a partir dos acréscimos e recriações do autor¹².

Segundo Duby:

Um fenômeno de cristalização fez os elementos da lenda se concentrarem em torno de uma única figura heroica, a de um perfeito cavaleiro, Tristão. Uma figura, assinalemos, masculina. Para os que pela primeira vez a ouviram, essa história concernia não a Tristão e Isolda, como para nós, mas a Tristão apenas: o “*Romance de Tristão*”, esse foi o título dado aos livros que lhes contavam tal história. Não é surpreendente. A literatura cavalheiresca foi inteiramente composta por homens e sobretudo para homens. Todos os seus heróis são masculinos. As mulheres, indispensáveis ao desdobramento da intriga, desempenham somente papéis secundários (Duby, 1995, p. 87).

Nesse sentido, percebemos os traços residuais cristalizados com o tempo, pois na obra de Bédier há inúmeras marcas residuais do medievo e da cultura celta, conforme estamos demonstrando. São elementos histórico-culturais apresentados com frequência na obra, traços de épocas remotas, elementos de uma dada cultura em outra.

Assim, as relações entre literatura e história, a partir da obra de Bédier, foram construídas neste texto com base na Teoria da Residualidade, esteio para a investigação dos elementos do período, em decorrência da presença dessas remanescências de épocas anteriores.

Bédier escreveu uma versão na qual procurou respeitar os valores antigos do medievo, sem misturá-los às concepções sobre o pensar e o agir modernamente aceitas, porém inconscientemente retomou também elementos da cultura celta, de onde advém as primeiras histórias que teriam dado origem às personagens Tristão e Isolda.

Segundo de Gaston Paris¹³:

Joseph Bédier é o digno continuador daqueles que tentaram verter, no leve cristal da nossa língua, o néctar embriagador pelo qual os amantes das Cornualhas outrora saborearam o amor e a morte. Para recontar a maravilhosa história de seu encantamento, suas alegrias, suas penas, e sua morte, tal como, saída das profundezas do sonho céltico, ela encantou e perturbou a alma dos franceses do século XII, ele reconstituiu, por força de imaginação simpática e erudição paciente, aquela alma, que mal acabava de desanuviar, ainda inexperiente dessas emoções desconhecidas, deixando-se invadir por essas emoções sem pensar em analisá-las, e adaptando, sem o conseguir totalmente, o conto que a encantava às condições de sua existência cotidiana. Se nos tivesse chegado às mãos uma redação francesa completa da lenda, Bédier, para dar a conhecê-la aos leitores contemporâneos, ter-se-ia limitado a fornecer uma tradução fiel. O destino singular, que quis que ela nos chegasse apenas em fragmentos esparsos, obrigou-o a assumir um papel mais ativo, para o qual não bastava ser um sábio, mas um poeta (Paris, 1988, p. 9).

¹² Conforme mencionamos na nota 3.

¹³ Prefaciador d’*O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier.

Desse modo, nos parece que Bédier não só compila os diversos fragmentos da narrativa, mas recria a história dos amantes das Cornualhas com um olhar afetuoso diante das diversas tentativas de demonstrar como o sentimento que os envolvia era verdadeiro. Além disso, o autor enaltece o amor e a complacência de Deus diante das transgressões dos amantes.

Outra nuance d'*O Romance Tristão e Isolda* é a presença das figuras do cavaleiro e da dama fazendo referência ao amor cortês. Segundo Duby:

Sem levar em consideração os deslizamentos que o deformaram no curso do século XII. Eis o quadro: um homem, um “jovem”, no duplo sentido dessa palavra, no sentido técnico que tinha na época – isto é, um homem sem esposa legítima -, e, depois, no sentido concreto, um homem efetivamente jovem, cuja educação não havia sido concluída. Esse homem assedia, com intenção de toma-la, uma dama, isto é, uma mulher casada, portanto inacessível, inconquistável, uma mulher cercada, protegida pelos interditos mais estritos erguidos por uma sociedade baseada em linhagens cujos fundamentos eram as heranças transmitindo-se por linha masculina e que, consequentemente, considerava o adultério da esposa como a pior das subversões e ameaçava com castigos terríveis o seu cúmplice (Duby, 1989, p. 60).

O amor cortês é um modelo de amor medieval, no qual o cavaleiro ama uma dama casada, inalcançável, portanto em oposição ao amor-paixão, no qual há uma comunhão carnal dos apaixonados.

Nessa versão de Bédier, podemos perceber a retomada de elementos do medievo, bem como da cultura celta, por meio de inúmeros resíduos dos quais convém especificar o amor cortês do período mediélico, mediante a observação a seguir:

- Rainha – disse Tristão – por que me chamar senhor? Não sou eu, ao contrário, vosso homem de lígio e vosso vassalo, para vos reverenciar, vos servir e vos amar como minha rainha e minha senhora? Isolda respondeu: - Não, tu o sabes; sabes que és meu senhor e meu amo! Sabes que tua força me domina e que sou tua serva! Ah! Por que não avivei faz pouco tempo as chagas do trovador ferido! Por que não deixei parecer no capinzal do pântano o matador do monstro! Por que, quando estava no banho, não vibrei sobre ele o golpe da espada já no ar! Ai de mim! Então eu não sabia o que hoje sei (Bédier, 1988, p. 29-30).

E se o amor cortês é um elemento bastante perceptível na relação de vassalagem acima exposta, a partir do trecho da obra também é possível acrescentar a paixão desmedida entre os amantes em decorrência do filtro mágico manipulado pela rainha, mãe de Isolda. Esse fato claramente é um resíduo celta, donde se origina o saber sobre ervas.

Desse modo, temos o amor ao molde cortês, mas também o amor-paixão, carnal, transgressor, cheio de elementos que ultrapassam o modelo trovadoresco, indo, portanto, além da margem do que se entende como mentalidade mediévica. Um amor no qual a mulher também tem um papel protagonista, também possui fala, desejos e sobretudo ações.

Podemos dizer que a presença do filtro mágico funciona como justificativa desse amor desmedido, que ultrapassa os limites do amor cortês e culmina na relação de amor carnal. Sendo assim, nos deteremos adiante sobre essa relação entre o amor cortês, passando pelo modelo de amor romântico, e chegando à definição de amor-paixão cunhada por Rougemont (2003).

Acrescentemos ainda Isolda, na qualidade de dama medieval e herdeira da sabedoria da mãe na feitura de ungamentos e fórmulas, referindo-se culturalmente ao imaginário celta, que no medievo recebe o teor de bruxaria.

Tal conhecimento é assim definido e criminalizado em boa parte da Idade Média embora a perseguição efetiva só se concretize séculos depois. Na narrativa dos amantes chama-nos atenção não haver menção alguma à Isolda como bruxa, apesar de serem citadas várias realizações da personagem como manipuladora de ervas. Vejamos uma delas a seguir:

Com grande pesar, os companheiros do Morholt desembarcaram na Irlanda. Não faz muito tempo, quando voltara ao porto de Weisefort, o Morholt rejubilara-se ao rever seus homens reunidos que o aclamavam em multidão, e a rainha, sua irmã, e sua sobrinha, Isolda, a Loura, a dos cabelos de ouro, cuja beleza brilhava como a aurora que se levanta. Ternamente elas o acolhiam e, se ele tivesse recebido algum ferimento, elas o curavam; pois conheciam os bálsamos e bebidas que reanimam os feridos já quase à morte. Mas de que lhes serviriam agora as receitas mágicas, as ervas colhidas na hora certa, os filtros (Bédier, 1988, p. 12).

Desta feita, podemos admitir ainda com mais subsídios que a narrativa é entremeada de um emaranhado de períodos coexistentes. Se Isolda é essa figura detentora do conhecimento classificado pelo medievo como bruxaria, é também uma personagem protegida de Deus. Podemos compreender que no romance há um entrelaçamento de valores que deve ser entendido a partir de uma compreensão multicultural, porque os elementos que aparecem na narrativa como resíduos vêm de épocas anteriores e pulsam na narrativa vivos.

Se Isolda aparece como detentora de conhecimentos que normalmente seriam imputados à bruxaria, embora não receba tal denominação, o mesmo não ocorre com Tristão, acusado de bruxaria pelos barões do reino de Marc, tio de Tristão, quando este retorna à Cornualha depois de ter estado quase morto. Vejamos:

Quantas maravilhas na vida dele! – diziam os traidores. – Mas sois homens de grande senso, senhores, que sabeis, sem dúvida, as causas disso. Que ele tenha ganho do Morholt, aí já está um grande prodígio; mas por que magias pôde ele, quase morto, vagar sozinho no mar? Qual de nós, senhores, dirigiria uma nau sem remos nem vela? Os mágicos podem fazê-lo, é o que dizem. Depois, em que país de sortilégio pôde ele achar remédio para suas chagas? Certamente, ele é um bruxo; sim, sua barca era fada e igualmente sua espada, e sua harpa é encantada, vertendo a cada dia venenos no coração do rei Marc! Como ele soube domar esse coração por força e magia da feitiçaria (Bédier, 1988, p. 15).

Tristão é apontado como bruxo, por ter retornado vivo de uma longa jornada no mar quando já estava moribundo e sem esperança de sobrevivência. Contudo, de forma indireta, Isolda é posta como bruxa, se inferirmos que Tristão fora curado devido às poções preparadas por ela. E se Tristão por outro lado atravessa o mar numa nau sem remos e sem vela, voltando são e salvo à Cornualha, temos também aí a intersecção do divino, sempre atuante nas causas dos amantes.

Isto posto, lembramos também a dualidade da figura divina tantas vezes mostrada na narrativa. Deus, evocado pelo narrador e pelos personagens Tristão e Isolda, aparece sempre a favor dos amantes, apesar de todas as transgressões cometidas por eles diante dos preceitos cristãos e da moral mediévica. Observemos, então, como o divino aparece quando Tristão é acusado de trair o rei por ser amante de Isolda:

Mas ele confiava em Deus e sabia que em campo fechado ninguém ousaria brandir uma arma contra ele. E, certamente, confiava em Deus com razão. Quando jurava que nunca havia amado a rainha com amor culpável, os traidores riam da insolente impostura. Mas eu pergunto, senhores, segundo vossa testemunho, vós que sabeis a verdade do filtro bebido no mar e que bem compreendeis, dizia ele mentira? Não é o fato que prova o crime, mas sim o julgamento. Os homens vêem o fato, mas Deus vê os corações e somente ele é o juiz verdadeiro. Por isso ele estabeleceu que todo homem acusado poderia sustentar seu direito por batalha e ele próprio combate ao lado do inocente. Por isso é que Tristão reclamava justiça e batalha e teve o cuidado de não cometer falta nenhuma em relação ao rei (Bédier, 1988, p. 51).

O narrador claramente se coloca a favor dos amantes e ao fazer isso também evoca um Deus que abençoa, perdoa e os protege. A justificativa é a paixão como consequência do uso do filtro mágico bebido pelos amantes, por engano o único motivo pelo qual realizam todas as transgressões sociais, morais e cristãs.

Outro elemento preponderante na narrativa é Tristão, o cavaleiro ao molde medieval. Ele tem uma formação na qual aprende sobre caça, valores morais cristãos e sobre o trovar.

Passados sete anos, quando chegou o tempo de tirá-lo das mulheres, Rohalt confiou Tristão a um sábio mestre, o bom escudeiro Gorvenal. Gorvenal ensinou-lhe em poucos anos as artes que convêm aos barões. Ensinou-lhe a manejar a lança, a espada, o escudo e o arco, a lançar discos de pedra e transpor de um salto os mais largos fossos; ensinou-lhe a detestar toda mentira e toda felonía, a socorrer os fracos, a cumprir a palavra dada; ensinou-lhe diversos modos de canto, a tocar harpa e a arte do caçador; e, quando o menino cavalgava entre os jovens escudeiros, dir-se-ia que seu cavalo, suas armas e ele formavam um só corpo e nunca antes tinham sido separados (Bédier, 1988, p. 2).

Como Tristão é esse cavaleiro que guarda modos, valores e costumes, é também considerado melhor e mais abençoado. Embora por motivo da paixão por Isolda venha a transgredir alguns desses valores, é perdoado pelo divino. Tristão pode ser analisado como

cavaleiro de nuances diferentes da maioria dos cavaleiros de outros romances representativos do período.

A noção de Cavalaria carrega uma complexidade geradora de inúmeras indagações, segundo nos instiga Almeida 2010), tradutora de Barthélemy (2010):

Seria uma confraria de iguais que nas cortes se bate em torneios e justas amorosas e a partir das quais sai em busca de aventuras? Guerrear a cavalo e lutar com recursos técnicos específicos e custosos que afastam socialmente cavaleiros e infantes? Fazer parte de uma elite guerreira de serviço, mantida materialmente por um senhor, muitas vezes através da concessão de um benefício, portanto de um patrimônio que transfere poder senhorial? Combater em guerra justa, usar as armas em defesa das damas e dos pobres? Ou seja, renunciar a valores e costumes de uma violência indômita pregressa, viver em armas segundo princípios elevados, cheios de piedade, respeitosos para com a igreja? Qual desses itens retrata o essencial da Cavalaria, ou seria necessariamente seu conjunto que a definiria? Barthélemy responde a essas perguntas e nos oferece outras que ainda não haviam sido postas. Se, por um lado, com ele perdemos algumas ilusões, resultantes das escolhas que a modernidade fez ao eleger “sua” Cavalaria numa “Cavalaria clássica” que se esforça para existir a partir do século XII, por outro, saímos enriquecidos com seu retrato dos mecanismos de ajuste social em que os guerreiros e a guerra têm função de destaque. Dessa forma, seu estudo é uma preciosa contribuição àquilo que sabemos a respeito dos elementos que respondem pela eficácia do poder na Idade Média (Almeida, 2010, p. 12).

Desse modo, a tradutora amplia enfaticamente a complexidade do que foi e como é concebida a Cavalaria, além das muitas dúvidas suscitadas sobre essa temática. Ademais, temos Tristão amalgamado a essas questões, emergindo com uma cavalaria ainda mais controversa. Se ele é um cavaleiro de força descomunal, herói colecionador de feitos e vitórias, é também aquele que sempre é ferido e precisa do amparo de Isolda. Tristão comumente é mencionado na narrativa como honrado e protegido de Deus, mesmo que tenha como justificativa para suas transgressões o filtro da paixão e passe a enganar e a mentir com o objetivo de encontrar-se com sua amada.

Vejamos o que nos diz Pastoureau (1989):

A cavalaria é sobretudo uma maneira de viver. Requer uma preparação especial, uma sagrada solene e atividades que não podem se confundir com as do homem comum. As literaturas épica e cortês nos dão imagens detalhadas dessa vida, mas provavelmente um tanto distorcidas em função de seu caráter ideologicamente passadista. É preciso cotejá-las com outras fontes, narrativas, textos diplomáticos e os achados arqueológicos (Pastoureau, 1989, p. 44).

Tristão é esse ser incomum capaz de grandes feitos, é um modelo de cavaleiro medieval, mas é inconteste, em se tratando de textos literários e considerando as várias versões da narrativa, a existência de elementos para além desse imaginário. A exemplo do caso amoroso adúltero mantido com Isolda, o casal ultrapassa o plano do amor idealizado

referente à cortesia amorosa, comumente relacionada ao cavaleiro medieval e sua dama de posição social superior.

Barthélemy (2010) chama atenção para a importância de se compreender os contextos nos quais se apresentam as concepções sobre a cavalaria. Vejamos o que nos diz o autor:

Lamberto de Ardres é um cronista muito precioso, pois no século XII é praticamente o único a observar as coisas em escala local, em sua base, e, portanto, a olhar o mundo das cortes e dos torneios de baixo. Sua *História*, nesse sentido, é oposta à de Gilesbeto de Mons, muito principesca e dominante, mas ambas se complementam de maneira sugestiva, visto a proximidade geográfica (o Hainaut não fica muito longe do passo de Calais). Lendo Lamberto, tem-se muitas vezes percepções úteis sobre aquilo que a cortesia entre Cavaleiros e o gracejo com as damas nas altas esferas podem na realidade esconder de conflitos latentes e de segundas intenções feudais (Barthélemy, 2010, p. 380).

Desse modo, devemos sempre clarificar a complexidade em tratar da temática, para não incorrermos no erro de caracterizá-la como una, mas sim observá-la a partir de diferentes visões distintas.

Por exemplo, Lamberto de Ardres:

Que é padre, cristianiza um pouco tudo isso; ele empresta a São paulo (Epístola aos Romanos, XII, 10) uma fórmula que diz respeito ao laço de caridade entre os primeiros cristãos: “Eles se faziam honra uns aos outros”. Talvez esse vizinhos próximos tenham alguma vantagem em se apoiar mutuamente, em se redescobrirem compatriotas, diante de rivais menos próximos. Essa atitude em si é bastante compreensível. Ela poderia inclusive estar enraizada na primeira idade feudal, quando as hostilidades já se limitavam a certos teatros de operação que se alternavam com os processos conciliábulos, nos quais se ia sem armas e se negociava pacificamente. Por que se atacar entre si, quando não se tem sob a mão camponeses para pilhar e espancar em nome da vingança indireta? Todavia nas assembleias do ano 1000, senhores e vassalos apoiam e mesmo deviam associar sucessivamente a cólera e a doçura, e assim sua negociação avançava mais, ou menos. O inédito, nessa página de Lamberto de Ardres, está sem dúvida na separação estrita entre uma base rústica e um andar cortês da vida nobre, na multiplicação de encontros exteriores e certamente no contraponto total que eles fazem com as pequenas guerras de vizinhança. Lamberto de Ardres não indica apenas que na corte, na festa tendo-se entregue as armas, fala-se em vez de lutar. Ele descreve um estilo cortês verdadeiro, no sentido que nós o entendemos, com demonstrações de amizade e até esquecimento “Cavaleiresco” da recusa da lealdade. Entra aqui, inclusive, algum exagero, um sobreenco, bem no tom da cultura Cavaleiresca do espetáculo, tal como se manifesta para nós aqui e acolá, a partir do meio do século XI (Barthélemy, 2010, p. 382-3).

No bojo desse olhar sempre subjetivo sobre a cavalaria e a literatura das cortes, lançamos luz sobre outro elemento, o lugar ocupado pelas mulheres. Barthélemy (2010) indaga a esse respeito:

Qual é, precisamente, o lugar das mulheres nessas cortes onde se aprende a Cavalaria, se pleiteia a homenagem, se celebram acabamentos e se marca a data de

duelos que não acontecem? Esse lugar não é especialmente melhor, levando-se em conta a importância relativa que já tinham as mulheres na sociedade pós-carolíngia da primeira idade feudal. Lamberto não fala muito disso antes de 1190. Os Cavaleiros eméritos de Ardres e de Guine, que pressionam a região tanto ou mais do que a protegem, estão, aparentemente, ocupados demais por querelas de precedência entre si quando frequentam as cortes principescas. Têm eles tempo para estabelecer laços de amor com uma dama de nível superior ao seu, que os convidaria a aumentar seu renome, a se superarem, e que exigiria deles uma fidelidade verdadeira em troca de recompensas carnais raras? Não, a maioria deles se destaca na região muito mais pela intemperança de seus rins. Eles se satisfazem com belas moças, de nível modesto em relação ao seu, e têm filhos bastardos que se esforçam em seguida para empurrar, se forem meninos, para a Cavalaria ou o Clero, ou para casarem convenientemente, se forem meninas (Barthélemy, 2010, p. 384-5).

É importante destacar que a compreensão de que há apenas um modelo cavaleiresco e uma única observação acerca de como a mulher é tratada e sobre a dimensão do feminino é, no mínimo, uma observação tacanha, dado o fato de termos imaginários dissonantes no medievo.

Para além dessa reflexão, acrescentemos o que nos fala Barthélemy (2010), ainda sobre como se dava o tratamento para com as mulheres:

O único que dá sinais sérios (ainda que tardios) de uma ligação conjugal é Balduíno de Guines. Apesar de seus deslizes anteriores, ele fica transtornado com a morte de sua mulher em 1177 e faz então um tipo de conversão à Cavalaria cristã, no sentido carolíngio. Ele se preocupa em defender as viúvas e os órfãos que perderam, como ele, um ente querido. Lamberto de Ardres precisa, em seguida, que se trata de viúvas e órfãos *nobres*, arruinados pela prodigalidade de seus parentes - e por uma ruralização à maneira de Vendôme¹⁴, quando se rarefazer as guerras entre castelos vizinhos? Balduíno de Guines ajuda trazendo-os para perto de si, ou seja, para sua corte de barão, cujas prodigalidades reforçam seu poder sobre a nobreza. Essa esposa lamentada, de fato, não era outra senão a herdeira do senhorio de Ardres, dessa forma reunido ao condado de Guines após décadas de pequenas guerras. Pois os casamentos nobres do século XII são menos por amor puro que por interesse feudal (Barthélemy, 2010, p. 385).

É fato que havia um tratamento diferenciado destinado às damas das cortes, consideradas nobres, em detrimento das de origem humilde. No caso de Isolda, esta é uma dama medieval de linhagem nobre e casada com um rei. Sua figura ultrapassa o imaginário estereotipado e se sobressai não só pelo tipo de relação adúltera mantida com Tristão, mas também por sua perspicácia e ações protagonistas. Sua ligação com a cultura celta serve de ponte à sua relação com Tristão, quando trata de seus ferimentos e passa a ter contato com o cavaleiro por conta de seu conhecimento sobre o uso das ervas, herança dessa cultura.

Segundo Duby (2013):

¹⁴ Vendôme foi um local onde se destacou um tipo de evolução conjunta entre os primeiros “burgueses” (1097) e os últimos Cavaleiros residentes no castelo (1150) (Barthélemy, 2010, p. 366).

Com o passar do tempo, a atenção se deslocou insensivelmente para a figura feminina, para a personagem de Isolda que, na ópera de Wagner, no filme de Jean Cocteau, acaba por eclipsar a de Tristão, ao passo que, naquilo que era um “romance de Tristão”, toda a luz se projeta sobre o herói masculino, e pode-se até perguntar se o público não vibrava da mesma maneira, ou até mais, quando lhe descreviam minunciosamente as façanhas militares desse cavaleiro perfeito, do que ao ouvir os poetas cantarem seu furioso desejo e a ligação que o prendia inexoravelmente à amante. Seja como for, não conheço nenhuma obra literária profana datada do século XII em que a mulher ocupe tanto lugar na intriga, em que a personagem feminina seja descrita com tanto discernimento, sutileza e, cumpre mesmo dizer, delicadeza, acariciada pelas palavras que o autor escolheu (Duby, 2013, p. 81).

De acordo com a proposição de Duby (2013), Isolda, dama medieval, ocupa um grande destaque na trama e parece ter mais voz na narrativa do que as outras mulheres da maioria das obras próprias ou referentes a esse período. Embora tenha casado por obrigação para tornar-se rainha de Tintagel, por interesse de seu pai, rei da Irlanda, colocando-a num lugar de submissão ao qual a mulher medieval estava condenada, ela transborda essa atribuição. Isolda ultrapassa o papel submisso da dama medieval ao entregar-se à paixão desmedida sentida por Tristão. Suas atitudes a fazem diferente das demais retratadas em outras obras, pois é astuciosa e ambígua nas palavras e ações, além de demonstrar perspicácia e protagonismo.

Duby (2013), acrescenta que:

Isolda deve essa posição eminentemente aos efeitos do filtro. Também ela bebeu dessa poção. Partilhando-a com Tristão, o que não apenas a precipitou nos braços do herói, mas – e eis o que tornava a aventura desconcertante – colocou ambos diante do desejo, numa igualdade que negava então todo um sistema de valores que subordinavam obstinadamente o feminino ao masculino (Duby, 2013, p. 81).

O que Duby afiança é a posição de destaque dada à personagem feminina, fruto do elemento mágico inserido na narrativa. Segundo ele, Isolda passa a agir semelhante ao amante, porque tomou, tal qual Tristão, a mesma poção do amor. Desse modo, podemos perceber o intuito de equiparar Isolda a Tristão, tendo em vista ela não estar com suas faculdades mentais em ordem, por conta dos efeitos do filtro. Isolda passa a agir com astúcia mediante os efeitos sobrenaturais da poção mágica, por isso considera-se o amor incontrolável, sentido pelos amantes, como consequência disso.

Contudo, a personagem, por vezes, éposta a partir da perspectiva patriarcal, sob a qual a mulher é vista como alguém capaz de enganar, mentir, seduzir e pecar. Entretanto, Isolda, assim como ocorre com Tristão, é aquela com a qual Deus está, pois se propõe a dizer a mais pura verdade para o leitor e para o rei, como ocorre na passagem do juramento de fidelidade. Vejamos a seguir:

- Rei de Logres e vós, rei das Cornualhas, e vós, sire Gauvain, sire Ké e sire Girflet, e vós todos que sois minhas testemunhas, por estes corpos santos e por todos os corpos santos que estão neste mundo, eu juro que jamais homem algum nascido de mulher me teve em seus braços a não ser o rei Marc, meu senhor, e o pobre peregrino que, ainda há pouco, se deixou cair aos vossos olhos. Rei Marc, este juramento é adequado? (Bédier, 1988, p. 90).

Isolda não apenas fala a verdade, já que o peregrino ao qual se refere no julgamento é Tristão disfarçado, mas também omite quem ele é, dando uma declaração ambígua, no entanto verdadeira. E não podemos nos esquecer do plano arquitetado por Isolda, o qual consistia em realizar o juramento diante de todos dali a dez dias. Ela convocou Tristão a comparecer vestido de peregrino disfarçado e o instruiu a carregá-la no colo.

Não olvidemos, porém, de como a mulher foi retratada na Idade Média, pois se para nós, hoje, o plano elaborado por Isolda significa astúcia e inteligência, àquela época, tal atitude seria avaliada de outra maneira. Com isso inferimos ser esta uma tentativa de afiançar a inferioridade feminina e o papel pecaminoso que exercia, como contextualiza Macedo:

A inferioridade feminina provinha da fragilidade do sexo, da sua fraqueza ante os perigos da carne. No centro da moral cristã existia uma aguda desconfiança em relação ao prazer. Ele, segundo os moralistas, mantinha o espírito prisioneiro do corpo, impedindo-o de se elevar em direção a Deus. As ideias de Buchard de Worms, um bispo germânico do início do século XII, exemplifica muito bem o posicionamento dos contemporâneos a respeito das mulheres. Na parte XIX do seu famoso *Decretum*, intitulada *Medicus*, apresenta certos traços da personalidade feminina: são essencialmente pérfidas, frívolas, luxuriosas, impulsionadas naturalmente para a fornicação (Macedo, 1999, p. 19-20).

É importante enfatizarmos tal compreensão sobre a mulher, até para justificarmos a forte presença de Isolda e seu destaque na trama, já que teria sido ela a responsável por desviar Tristão das suas virtudes e obrigações cavaleirescas. Desse modo, o destaque dado à Isolda pode ser visto, na verdade, como comprovação de que a mulher é fonte e meio do pecado, conforme sugerem os estudos sobre a mulher no medievo.

No entanto, faz-se necessária uma observação mais profunda, pois existe ainda outro elemento a ser avaliado: o já citado juramento, no qual Isolda fala a verdade, apesar da omissão do fato de o peregrino ser na realidade Tristão, ou seja, Isolda é uma personagem que fala a verdade, mas também a oculta.

Segundo o narrador, Deus aparece na narrativa sempre a favor dos amantes, eximindo-os de qualquer pecado, pois o filtro da paixão pode justificar suas desmedidas loucuras diante de um público que não poderia aceitar muitas transgressões numa narrativa palaciana, em se tratando de uma dama e de um cavaleiro. Lembremos que nesse tipo de

história normalmente não se extrapolava o plano da idealização em detrimento da relação pautada no desejo.

Sendo assim, a história dos amantes das Cornualhas ultrapassa os modelos conhecidos das narrativas medievais, por se tratar de um texto vindo de tempos remotos, muito anteriores ao que chegou até nós. No entanto, a reconstrução desse texto feita por tantos autores de períodos diversos da história confirma a riqueza e ambiguidade de valores presentes na narrativa de Bédier.

Sobre Isolda ser detentora do conhecimento de ervas e assim salvar Tristão por duas vezes, isso acrescenta a ela mais uma característica de personagem diferenciada, pois sabemos que naquele imaginário uma mulher com tais conhecimentos muitas vezes era tida como bruxa.

Essa relação com a figura da bruxa puxa mais um fio na narrativa dos amantes e nos leva ao seguinte questionamento: Qual seria a definição de bruxa? Segundo Russel e Alexander (2019), numa abordagem antropológica, a bruxa seria a mesma feiticeira, já na perspectiva histórica da bruxaria europeia, configurava como adoradora do diabo. No entanto, na moderna, a bruxa seria reverenciadora de deuses e deusas e praticante de magia para boas causas.

Como estamos tratando de uma personagem ambientada na Idade Média, cujo enfoque está no *Romance Tristão e Isolda*, de Bédier¹⁵, o conceito de bruxaria ao qual nos apegaremos é o da perspectiva histórica da bruxaria europeia, ou seja, a bruxa adoradora do diabo e acrescida de toda a carga negativa associada a tal definição.

Segundo Russel e Alexander (2019):

Uma série de enganos nessas muitas definições deve ser mencionada antes de seguirmos em frente. A noção de que o curandeiro e bruxo é um deles. O curandeiro (witch-doctor) pratica a magia, mas sua função é justamente a de combater as ameaças ou os efeitos da bruxaria. Outra ideia muito comum, mas igualmente errônea, é a de que a bruxaria é igual em qualquer parte do mundo. De fato, existem grandes e profundas variações entre a bruxaria das diversas culturas (...) existe, por exemplo, uma grande diferença histórica entre a bruxaria europeia e das outras culturas (Russel; Alexander, 2019, p. 12-13).

É interessante verificar, inclusive, a relação da curandeira com a bruxa, cuja raiz é ainda mais forte no inglês, em razão de a tradução de “curandeira” referir-se à junção dos vocábulos *witch* (bruxa) e *doctor* (médico). Já no português, há perda dessa ambiguidade vocabular.

¹⁵ A obra foi escrita em 1900, contudo sua ambientação se dá no período da Idade Média e faz referência ao ciclo Arturiano.

Vale ressaltar a herança materna acerca do conhecimento de Isolda no manusear de poções, porquanto é sua mãe quem a ajuda com ervas curativas a fim de salvar Tristão, quando este é envenenado pela língua do dragão. Também é ela que prepara o filtro da paixão para ser tomado por Isolda e seu futuro esposo, o rei Marc.

A versão de Bédier, esteio de nossas análises, está dividida em dezenove capítulos e refaz o percurso dos amantes unindo homogeneousmente as versões medievais¹⁶ como se fosse uma colcha de retalhos, costurando fragmentos de autorias variadas para escrever seu romance.

E se Castel (1998) apontou a perfeita captura do espírito do medievo na obra de Bédier, para nós, este vai além, pois não só conseguiu tal feito como também evocou o espírito celta por meio de variados elementos residualmente presentes na narrativa.

Segundo Spina (2007), é necessário observar o medievo em sua totalidade, para assim investigar as criações literárias do período tendo em vista sua diversidade e complexidade, como aponta a seguir:

O ingresso na cultura medieval, em especial a literária, não se faz sem pagarmos um pesado tributo; a compreensão dos valores dessa época exige do estudioso uma perspectiva ecumênica, pois as grandes criações do espírito medieval – na arte, na literatura, na filosofia – são frutos de uma coletividade que ultrapassa fronteiras nacionais. E uma visão de conjunto só se adquire depois de muitos anos de trato e intimidade. Por isso mesmo, numa primeira etapa procuramos descrever as formas literárias, que se foram criando ao longo desse período de cinco séculos, e que constituem os fundamentos da literatura moderna ocidental: desde a lírica moçárabe à poesia petrarquista do Renascimento; desde o romance bretão à novela erótico-sentimental do século XVI; desde as gestas e os poemas escáldicos às epopeias do período clássico. Num segundo lance, entendendo-se a estilística como uma disciplina que procura fixar, através da expressão, os ideais de uma época, tentamos surpreender aquelas ideias-forças que orientam o homem num determinado transe da sua história; e, como a temática é um dos elementos fundamentais do estilo, seguiu-se um excuso acerca dos temas mais importantes da literatura medieval. Não satisfeito porém com o jogo destas três angulações – as formas, o estilo e os temas –, partimos para as sinopses cronológicas, cuja finalidade primordial foi inserir estas criações literárias no quadro geral da cultura medieval (Spina, 2007, p. 12-13).

O autor acrescenta:

As grandes criações do espírito atendem muito de perto às paulatinas conquistas do homem medieval: os progressos técnicos, a vida comercial, o desenvolvimento urbano e consequentemente o prestígio cada vez mais crescente da classe

¹⁶ Segundo Paris, G., *Romances de Tristão*, de Chrétien de Troyes e de La Chèvre, cuja existência se sabe e que deviam ser todos muito extensos, pereceram inteiramente. De autoria de Béroul, bem como de Thomas, restaram cerca de três mil versos de cada autor; de autoria anônima, cerca de mil e quinhentos versos. Segundo Bédier, os fragmentos conservados dos poemas franceses antigos foram, em sua maioria, publicados por Francisque Michel: *Tristan*, coletânea do que resta dos poemas relativos a suas aventuras (Paris, Techener, 1835-1839). (Bédier, J. Id. *Ibidem*, p. X, XVI e XVII).

burguesa; a presença esmagadora da Igreja – às vezes *positiva* (impondo orientações no comportamento do homem medieval), outras vezes *negativa* (deixando florescer as heresias ou enfraquecendo a sua autoridade pelo cisma e pela especulação escolástica puramente retoricista) –, são fatores determinantes das criações e da evolução das formas literárias (Spina, 2007, p. 13).

Para ele, a complexidade da Idade Média se dá pela diversidade cultural e social do período, por isso a literatura se apresenta múltipla e plural também na forma e no conteúdo. Assim, a classificação das formas literárias desse longo período será “sempre uma tentativa” (Spina, 2007, p. 15). Segundo ele:

Dificuldades de toda espécie impedem qualquer desejo de arrumação das formas literárias que sucedem à Baixa Latinidade e antecipam o Renascimento: fatores históricos, genéticos, sociológicos, políticos, econômicos interferem de tal forma na atividade literária medieval, que se torna inviável uma visão sumária e nítida da formação, da elaboração, da diversidade e da difusão da matéria literária, nesse longo e agitado lapso de dez séculos. A estrutura social, a influência permanente da Igreja, os sucessivos fluxos migratórios e invasores (germânicos, húngaros, irlandeses e árabes), de altas e complexíssimas consequências culturais; a organização política feudal, o fenômeno ecumônico das Cruzadas e a consequente contribuição das formas culturais do Oriente (asiática e bizantina); as heterodoxias religiosas e, como substrato disso tudo, a permanência de resíduos culturais da Antiguidade Clássica atenuada e descaracterizada pela Igreja constituem o pano de fundo de um longo período em que os povos anseiam pela sua unidade política na definição das nacionalidades, e em que os falares românicos procuram superar o latim como instrumento de comunicação oral e escrita (Spina, 2007, p. 15-16).

Essa permanência de resíduos culturais da Antiguidade Clássica aliada à diversidade do medievo demonstra exatamente o que Pontes classifica como cristalização. Para o teórico, as formas literárias são polidas a partir da inventividade literária investida por cada autor, responsável por atualizar os resíduos e dá vida aos textos, tudo isso diante de um cenário múltiplo de endoculturação.

Segundo Le Goff e Schmitt (2017),

Existe na Idade Média uma literatura - até mesmo literaturas? O próprio termo é desconhecido, pelo menos em sua acepção moderna. Em latim, *litteratura* tem o mesmo sentido que *grammatica* e designa, como esta, ou a gramática propriamente dita ou a leitura comentada dos autores e o conhecimento que proporciona, mas não as obras em si. Seus derivados (*litteratus*, *illitteratus*), suas transposições em línguas vernáculas (*lettreure*, no francês antigo), remetem igualmente a uma aptidão, a da escrita, a um saber, o que é comunicado pelos textos e, por último, a um estatuto social, o do clérigo oposto ao leigo ou, no fim da Idade Média, o do letrado oposto ao da “gente simples”. As línguas vulgares não possuem nenhum termo genérico para atividade ou obra literárias e dispõem de palavras apenas para designar cada gênero particular, definido de modo paralelo, cruzado ou sobredeterminado por uma forma métrica ou musical, um tipo de interpretação, uma ideologia, uma prática social. Em francês, a palavra “poeta” só aparece no fim do século XIII, em Brunetto Latini: ela designa os autores antigos. Cem anos mais tarde, na pena de Eustáquio Deschamps, ela é pela primeira vez aplicada a um moderno, Guilherme de Machaut. Nada disso impede que se empregue a palavra “literatura” em relação à Idade Média no sentido em que a entendemos hoje. Mas é

então ambígua, ao mesmo tempo inadequada e insubstituível (Le Goff; Schmitt, 2017, p. 90).

Os autores observam que a literatura existia na Idade Média, porém o entendimento do termo é posterior, embora os gêneros, ou até mesmo a métrica, a interpretação e a ideologia dos mesmos sejam comuns nesse período. Os autores complementam:

Sem dúvida, existe na Idade Média uma consciência da atividade literária em seu conjunto e em sua especificidade, consciência também de *corpus* literário. Isso é visível no latim e no olhar lançado às letras antigas. Compreende-o a palavra *litterae*, no sentido de “cultura literária”. Mesmo em língua vulgar, vê-se Chrétien de Tryes, no começo de *Cligès*, enumerar suas obras anteriores misturando traduções de Ovídio e romances bretões. Os poemas didáticos em língua d’oc, chamados *ensenhamens*, ou uma peça cômica como o *Dit des deux bordeaux rivaux*, dão uma ideia da bagagem literária que se esperava de um poeta ou de um menestrel de língua d’oc ou d’oïl, no fim do século XII e no XIII: bagagem variada, mas em que ao mesmo tempo se supõe uma espécie de coerência. Os sistemáticos empreendimentos de adaptação ou tradução das canções de gesta e dos romances franceses ao alemão ou ao *norrois*¹⁷, no século XIII, também sugerem, à sua maneira, uma visão sintética da produção literária e uma certa ideia de literatura (Le Goff; Schmitt, 2017, p. 91).

Os autores expõem que as formas literárias são observadas a partir de uma “cultura literária”, ou seja, elementos unidos no imaginário ou nos imaginários de uma tradição, que nos levam a compreender como tais formas se apresentam no medievo, mas sempre tendo em vista os gêneros e não a ideia geral de literatura.

Também nos falam os estudiosos:

Em nosso espírito, a literatura opõe-se a outras disciplinas intelectuais, como a filosofia ou a história, para não falar das matemáticas ou das ciências da natureza. Ela supõe ao mesmo tempo, sem dúvida confusamente, o fictício e o gratuito. Essas oposições e associações não são verdadeiramente pertinentes para a Idade Média. De fato, percebe-se a índole própria de obras que reúnem em si, com o desejo de agradar, uma certa gratuidade e complacência na ficção. Moralistas e autores espirituais difamam-nas. Todos reconhecem sua sedução: “Os contos da Bretanha são tão ilusórios e agradáveis”, escreve Jean Bodel no fim do século XII. Mas essas distinção é frágil e menor. A arte da expressão e da escrita aplica-se igualmente a todos os conteúdos. Os que têm caráter didático ou científico não estão nem encerrados em espaço reservado, nem excluído das letras. Isso é verdade pelo menos enquanto eles próprios não reivindiquem esse encerramento e essa exclusão. A nova classificação das ciências inspirada nos autores árabes e que concorre com a continuidade do saber proposto pela velha hierarquia das artes liberais, a condescendência para com as do *trivium*, a nova concepção de verdade científica que se revela de Roger Bacon a Guilherme de Ockham: esse movimento pôde contribuir para isolar a atividade literária em sua especificidade e para definir-lhe os limites, restringindo o campo de sua competência. Pura hipótese. É tal a importância desse tipo de pensamento no que concerne à verdade revelada e à teologia, que houve pouca preocupação com suas eventuais consequências no âmbito das letras (Le Goff; Schmitt, 2017, p. 91-2).

¹⁷ *Norrois*: antiga língua dos povos escandinavos, mas também chamada nórdica ou germânica setentrional (Le Goff; Schmitt, 2017, p. 91).

Os autores explicam que se hoje a literatura pode ser compreendida em alguma medida em oposição à filosofia, à história e às ciências da natureza e matemática, no passado essa distinção não era tão evidente. Isso ocorre porque na Idade Média a questão da expressividade na escrita era fator importante em todos os gêneros e isso dificultava a definição do que poderia ser compreendido como atividade literária.

No que tange às formas, Spina (2007) elenca na Alta Idade Média a literatura monástica, cuja forma principal é apresentada por hinos na modalidade oral. Já a produção escrita era sobremaneira composta por biografias, anais, hagiografias, historiografias, tragédias e comédias (aqui desconectadas do sentido teatral, por serem obras narrativas), sátiras e elegias. Ademais, a égloga alegórica, o enigma, o epígrama, o bilhete de adeus ou saudação, a consolação, o epitáfio, a dedicatória e o *planctus* também seriam produções do período classificadas pelo estudioso como subformas.

Há ainda, segundo o autor, formas mais duradouras, como o panegírico, a epístola e o itinerário, na modalidade escrita, e as *fabulae*, as *cantica amatória* (canções amorosas), os cantos blasfematórios, *supermortuos* (cantos de luto) e os *speculata, joca, scenica* (histriônicos). Spina (2007) afirma que no século VIII, período compreendido como o Renascimento carolíngio, não havia se criado formas literárias, visto que os *carmina figurata*, poemas os quais os versos ou as letras compunham imagens figurativas, as *altercationes* (contestações feitas por meio de personagens verídicos ou ficcionais) não perduraram na literatura posterior.

Do século IX ao início do século XII há uma lacuna criativa entre as duas Idades Médias, pois segundo ele:

Nada propriamente (se) criou propriamente no domínio românico; a sua produção é assinalada pelos poemas épicos dos países nórdicos (as *sagas*, os *eddas* e os poemas *escáldicos*), pela poesia latina dos poetas goliardos, pelo teatro também em latim da monja alemã Rosvita, e pela poesia dos poetas árabes e judeus da Andaluzia. Mas é nesse período que a forja românica prepara as suas primeiras fórmulas literárias, a partir dos fins do século XI. Trata-se de uma época de obscurantismo, de ignorância e de miséria, abalada pela anarquia que sucedeu à morte do imperador Carlos Magno e pelas invasões devastadoras dos vikings e magiares, de tristes consequências para a Europa Ocidental (Spina, 2007, p. 17-18).

O autor assinala ser a literatura latina ali apresentada a de cunho primordialmente didático e apologético, visto terem sido obras de copistas, e no que tange à literatura oral, ainda não se poderia classificá-la como laica. Ele acrescenta:

Entretanto, para os defensores da teoria médio-latinista, que ligam às origens latinas certas formas literárias da Baixa Idade Média, as seis peças dramáticas latinas de tema religioso, escritas pela monja do mosteiro Garderheim (e considerada a primeira poetisa alemã), constituem uma antecipação do *drama litúrgico* que vai aparecer em fins do século XI; e, para os afeiçoados da tese tradicionalista pós romântica (a partir de Pio Rajna, 1884), a referida épica escandinava do período de transição, vasada em língua vernácula, constitui um antecedente das canções de gesta do século XII e da epopeia alemã do século XIII (Spina, 2007, p. 18).

A literatura da monja poetisa alemã, antecipatória do drama litúrgico, e a épica escandinava foram de grande importância, pois são antecedentes da canção de gesta e da epopeia alemã nos séculos XII e XIII, respectivamente. O estudioso destaca, porém, o acontecimento mais importante no que diz respeito à literatura: “a substituição do metro clássico pelo ritmo românico, ou seja, da métrica quantitativa pela versificação acentual” (Spina, 2007, p. 18). Desse modo, tal evento teria se instalado nos primeiros séculos da nossa era e foi se arrematando gradativamente a partir do século V. Para ele, por outro lado, sobre aquele momento que transitavam duas Idades Médias, não se pode:

Subestimar a importância da poesia dos chamados *goliardos*, uma classe de clérigos vagantes, padres desclassificados, cujas canções em latim, de caráter tabernário (em torno do amor, do vinho e do jogo) oferecem uma contribuição preciosa para a formação da lírica occitânea do século XII. Esta ainda se beneficia da lírica dos poetas moçárabes do Sul da Espanha, que vicejou nos séculos X e XI e cuja forma (o *zéjel*) foi francamente assimilada pela poesia de toda a Baixa Idade Média até ao Renascimento (Spina, 2007, p. 19).

Portanto, a poesia dos goliardos vem a ser uma precursora da lírica occitânea do século XII, tendo sido influenciada também pela lírica moçárabe, de grande importância para toda a Baixa Idade Média e perdurando até o Renascimento, como nos explica Spina (2007).

O autor defende que na Baixa Idade Média¹⁸ a literatura toma uma forma mais definida, no sentido de se identificar com mais clareza a estética, a estilística e as temáticas, de modo a realizar uma classificação mais clara do que se apresenta no período. Segundo ele, podemos entendê-la como:

Mais definida – no sentido em que uma literatura profana se distancia cada vez mais da produção litúrgica – e mais literária – na medida em que as intenções estéticas são evidentes –, a literatura da Baixa Idade Média apresenta caracteres mais precisos, e como tal se torna mais susceptível de uma visão de conjunto e de uma classificação dentro dos quadros estilísticos. Seccionada então a Idade Média nestas duas grandes etapas, fixemos a segunda, cuja importância sobre a primeira é indiscutível, se considerarmos a consciência estética que preside à grande parte da literatura profana desta época, e o interesse histórico que as suas criações formais e

¹⁸ Período que vai do século XI ao XV (Spina, 2007, p. 19).

temáticas presentam como antecedentes da literatura da moderna Europa (Spina, 2007, p. 19).

Pela exposição do autor, no sentido que se define mais claramente a literatura na Baixa Idade Média, é possível dividi-la para além das classificações tradicionais, tomando por base o critério estético, em: literatura empenhada, literatura semi-empenhada e literatura de ficção. Segundo seu entendimento, a literatura é empenhada:

No sentido em que uma intenção pedagógica, didática, apologética, missionária, edificante, preside à sua elaboração. Referimo-nos àquela literatura de propósitos meramente didáticos, representada pelos *lapidários* (sobre a virtude das pedras preciosas) e pelos *bestiários* (zoologia alegórica, ordinariamente em versos de oito sílabas, cujo protótipo é o *Physiologus* alexandrino do século II); mas sobretudo à literatura moral religiosa, vigente e atuante desde os primeiros séculos do Cristianismo, cujas formas fundamentais estão representadas pelos *hinos*, pelas *hagiografias*, pelos *poemas sacros*, pelo *drama litúrgico* e suas modalidades posteriores: os *milagres*, os *mistérios*, os *autos*, as *moralidades* (Spina, 2007, p. 20).

Assim, podemos entender a literatura empenhada como aquela de tom sobretudo didático, ou seja, capaz de deixar uma moral ou um ensinamento a partir de seus escritos. Já a literatura semi-empenhada, o autor define como:

Um tipo de produção literária de feição intermediária, dirigida por intenções satíricas mas já com evidentes propósitos artísticos, e cujas formas mais representativas são os poemas líricos dos goliardos, a *poesia alegórica* (*Roman de Renart*, *Roman de la Rose*, *Divina Comédia*), os *fabliaux* e o *teatro cômico*. (...) A poesia goliardesca é, em grande parte, sátira política e anticlerical. A sátira não constitui uma forma literária estritamente empenhada; nem sempre dirigida por um fim moralizante (Spina, 2007, p. 20-21).

A literatura semi-empenhada, portanto, é a intermediária entre a empenhada e a de ficção, pois apesar de possuir o propósito didático também conta com uma expressiva preocupação estética. Sobre a literatura de ficção, Spina (2007) afirma:

Consiste numa produção de evidentes intuições estéticas, literatura desinteressada, estaria representada pela *poesia épica* (as *sagas* escandinavas, as canções de gesta francesas e o *Niebelunglied* alemão), pela *lírica trovadoresca*, pela poesia narrativa romântica (as *baladas*) e pela *narrativa novelesca* (o romance cortês, o cavaleiresco, o romance de aventura e a novela erótico-sentimental) (Spina, 2007, p. 21).

A literatura de ficção busca propositalmente a forma artística. É exatamente na literatura de ficção que nos detemos, pois o romance cortês é destacado entre a poesia lírica. Na verdade, pode-se classificar a literatura de ficção como épico-lírica (1150-1240) e segundo Spina (2007), traz consigo os seguintes grupos: clássico, bizantino e bretão, este último abarca os ciclos arturiano de Tristão e do Graal.

Ainda no romance cortês, além dos épico-líricos, destacam-se também os de aventura e os psicológicos ou erótico-sentimentais. Embora o ciclo de Tristão esteja classificado como épico-lírico, também há características importantes do romance de aventura e do romance psicológico ou erótico-sentimental presentes nas versões sobre Tristão e Isolda. Isso ocorre sobremaneira pelo fato já mencionado de os referidos personagens serem base para inúmeras versões, uma delas a de Bédier, com *O romance de Tristão e Isolda* por ele reconstituído.

Spina (2007) deixa claro o seu objetivo ao dar ênfase à literatura de ficção, esta, segundo ele, correspondente “à criação desinteressada” (Spina, 2007, p. 23), no sentido de não possuir fins didáticos ou apologéticos, apenas artísticos.

Esse destaque à literatura de ficção é justificável não apenas pelo seu valor estético, mas principalmente pelo alcance, abrangência e relevância desde a Idade Média até a atualidade. Especificamente sobre a denominada “matéria da Bretanha”, a qual está inserida nessa literatura de ficção, Mongelli (2018) nos fala:

A força, a amplitude e a repercussão da chamada matéria arturiana ou “matéria da Bretanha” – versando a história do Rei Arthur e dos cavaleiros da Távola Redonda – é fato incontestável. Desde o impulso que lhe deu a *Historia Regum Britanniae* (1136), do clérigo galês Geoffrey de Monmouth, na esteira de outros que o antecederam a partir do século IX, a lenda disseminou-se principalmente pelo mundo europeu (Grã-Bretanha, França, Itália, Escandinávia, Alemanha e Península Ibérica são focos importantes) e ganhou esplêndidas edições impressas pelos séculos afora, precedidas por manuscritos ornamentados com preciosas (e dispendiosas) iluminuras, já que visavam à aristocracia e à nobreza cavaleiresca, sempre interessadas em gloriosos feitos de armas – que eram, afinal, parte significativa da realidade cotidiana do homem medieval e renascentista, inseridos no coração das grandes mudanças e das Conquistas (Mongelli, 2018, p. 7).

A autora destaca a amplitude da “matéria da Bretanha”, tendo em vista a infinidade de reedições, recriações e novas modalidades. Ela também aponta exemplos, como é o caso das óperas de Richard Wagner, *Tristão e Isolda* (1865) e *Parsifal* (1882), do teatro de Jean Cocteau, com seu *Cavaleiros da Távola Redonda* (1936) e das inúmeras outras versões teatrais, cinematográficas, televisivas, gráficas e musicais, que têm em suas narrativas personagens desses ciclos.

Embora a cultura celta tenha reverberado na Idade Média e continuado - se tomarmos por base a proposição da Teoria da Residualidade -, devemos salientar a possibilidade de a narrativa dos amantes das Cornualhas ter realmente sofrido tentativa de apagamento, por conta do incômodo causado pela temática do adultério, como sugere Franco Júnior a seguir:

A história de Tristão e Isolda era bastante incômoda para a cultura clerical, daí, como sugeriu Jean-Charles Payen, a existência de uma espécie de censura que levou ao desaparecimento total ou parcial dos mais antigos manuscritos sobre aquela narrativa. Talvez tenha sido em função disso que a leitura clerical foi quase sempre adotada pela historiografia (Franco Júnior, 2010, p. 137).

Outrossim, podemos compreender, como sugere Franco Júnior (2010), que devido às transgressões dos amantes, houve uma tentativa de exclusão e até de apagamento da narrativa, provavelmente proposta e ou realizada pela Igreja e pela historiografia por meio dos clérigos medievais e seus sucessores. Do mesmo modo não podemos deixar de fazer menção ao que nos diz Neiva (2014):

Originalmente cantadas ou recitadas pelos bardos, os poetas itinerantes que, deslocando-se de um local para outro, deleitavam as populações, essas histórias falam de amor, de aventuras e de épicas batalhas entre homens e deuses. Somente nos séculos VI e VII d.C. elas ganharam uma forma escrita, através de registros feitos pelos monges, que cristianizaram as diversas tribos celtas. Muitas histórias se apresentam com diferentes versões em consequência da diversidade das fontes utilizadas nas transcrições e, sobretudo, devido à ação moralizadora dos monges escribas, que apagaram ou minimizaram alguns dos elementos pagãos da cultura celta – às vezes sutis, às vezes radicais, essas interferências chegam, em alguns casos, a modificar substancialmente um mesmo enredo. Entretanto, apesar de tudo, as lendas celtas ainda guardam muito da primitiva magia das antigas tribos de onde se originaram (Neiva, 2014, p. 10).

Apesar do percurso tortuoso pelo qual a narrativa do amor de Tristão e Isolda passou, ainda há muito das características celtas, no que tange aos personagens e aos conteúdos culturais, ou seja, os resíduos, como substratos culturais, perduraram por meio de cristalizações várias ao longo dos tempos.

Se de um lado temos a idealização cristã de uma história de amor, do outro há uma narrativa que extrapola idealizações amorosas, tendo em vista a transgressão de regras e papéis sociais, laços familiares, condutas preestabelecidas e concepções religiosas ali observadas. Assim é o amor de Tristão e Isolda, o qual abordaremos a seguir.

4 O ESMIUÇAR DO AMOR COMO CONDUTOR DOS PERSONAGENS

“Nós perdemos o mundo, e o mundo nos perdeu. O que parece a você, amigo Tristão? Amiga, quando eu tenho você ao meu lado, o que me falta? Se todo mundo estivesse à nossa volta, eu só veria você” (Romance em Prosa de Tristão) (Barros, 1996, p. 10).

O amor e a paixão são evocados durante toda a narrativa de *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier. A epígrafe deste capítulo retoma tais sentimentos e os envolve de tragicidade, que se faz presente em todo o percurso dos personagens, no qual os apaixonados morrem de e por amor. Trataremos a seguir do amor como potência da narrativa dos amantes das Cornualhas sob duas perspectivas: o amor cortês e o amor-paixão. Além disso, buscaremos os pontos convergentes e divergentes entre eles a partir de elementos residuais.

4.1 Acerca do Amor Cortês

O que é o amor? Essa é uma temática universal, por isso um assunto que permeia o humano, pois em alguma medida é um sentimento experimentado por todos. É comum pensarmos no amor romântico quando se fala sobre afeição, pois está presente nas relações amorosas. É também corriqueiro encontrarmos o amor nas histórias estampadas nas telas de cinema, telenovelas, redes sociais e livros, assim como em assuntos de mesa de bar, filas de supermercado, salas de espera médica, conversas de WhatsApp. Isso acontece porque todos nós, humanos que somos, temos alguma intimidade com a temática. Tal sentimento representa uma emoção na qual nos apegamos para existirmos, podendo ocorrer no plano da realidade ou idealizado pela imaginação, este último vivenciado por meio da arte.

Sob outro viés, podemos acrescentar à nossa pergunta inicial outras tantas: sobre qual tipo de amor estamos falando? Esse é um sentimento perene e imutável ao longo do tempo? Ele é o mesmo em qualquer lugar? Observemos portanto a existência de uma gama de questionamentos capazes de nos fazerem pensar longamente sobre o assunto e isso

culminaria em respostas várias, visto que têm sido estudados sob inúmeros aspectos: filosóficos, psicológicos, antropológicos, literários, míticos etc.

Desse modo, para falarmos de amor é necessário demarcar a época e o espaço nos quais está inserido, aspectos minimamente necessários para conseguirmos limitar de algum modo nossa temática.

Segundo Singer (1992), no seu estudo sobre o amor:

Algunos historiadores afirman que el amor entre hombres y mujeres, lo que consideraríamos en general como el amor sexual, cobró existencia sólo después de que la civilización occidental alcanzó una etapa particular de desarrollo en la baja Edad Media. Los que sostienen este punto de vista suelen asegurar que el amor era virtualmente desconocido en el mundo antiguo y un fenómeno poco usual en las sociedades no occidentales. Los antropólogos, por ejemplo Malinowski en su investigación sobre los nativos de las islas Trobriand, han documentado el hecho de que las ideas occidentales acerca del amor suelen carecer de sentido en muchas otras culturas, algunas de ellas bastante avanzadas; y los orientalistas han señalado con frecuencia que antes de la intrusión de las costumbres europeas, el pensamiento oriental respecto a las relaciones entre hombres y mujeres contembla poco del intento occidental por purificar el sexo a través del amor o convertir a la pasión erótica en su propio ideal. Se dice que este esfuerzo, que tanto domina la vida en el mundo moderno, surgió en un lugar preciso —el sur de Francia, o España, o el norte de África— en un momento determinado del siglo XI o XII, y que evolucionó de manera ininterrumpida desde entonces hasta el siglo XX (Singer, 1992, p. 17).¹⁹

O autor explica que segundo estudiosos, a exemplo do antropólogo Malinowski, esse tipo de amor entre homem e mulher, o sexual, em muitas culturas do mundo antigo é algo sem significação e só passaria a ter relevância na modernidade, no caso do Ocidente, entre os séculos XI e XII. Singer (1992) acrescenta:

Aunque esta forma de pensar acerca de la historia del amor ha generado muchas veces útiles investigaciones, es confusa en varios sentidos. Para empezar, cabe preguntarse si la visión que he sintetizado es una teoría sobre el comportamiento o sobre la historia de las ideas. ¿Se afirma que los no occidentales o los europeos del mundo antiguo no experimentaron la intimidad, el anhelo y la unidad interpersonal que asociamos con el amor sexual? Aun Malinowski señala que si bien los jóvenes trobrian deses definían su relación mutua en términos del interés sexual, fácilmente gratificado y en general de carácter hedonista, experimentaban también fuertes

¹⁹ Tradução livre: Alguns historiadores afirmam que o amor entre homens e mulheres, o que geralmente consideraríamos como amor sexual, só passou a existir depois que a civilização ocidental atingiu um estágio particular de desenvolvimento no final da Idade Média. Aqueles que sustentam essa visão muitas vezes afirmam que o amor era virtualmente desconhecido no mundo antigo e um fenômeno incomum em sociedades não-ocidentais. Antropólogos, por exemplo, Malinowski, em sua pesquisa sobre os nativos das Ilhas Trobriand, documentaram o fato de que as ideias ocidentais sobre o amor são muitas vezes sem sentido em muitas outras culturas, algumas delas bastante avançadas; E os orientalistas têm frequentemente apontado que, antes da intrusão dos costumes europeus, o pensamento oriental sobre as relações entre homens e mulheres contém pouco da tentativa ocidental de purificar o sexo através do amor ou de transformar a paixão erótica em seu próprio ideal. Diz-se que esse esforço, que tanto domina a vida no mundo moderno, surgiu em um lugar preciso – sul da França, ou Espanha, ou norte da África – em um determinado momento no século XI ou XII, e que evoluiu ininterruptamente a partir de então até o século XX.

vínculos, dependencia emocional e incluso celos ocasionales. Sin duda es razonable suponer que la gente de otras tierras y épocas más tempranas no era tan diferente de nosotros como para haber vivido sin amor sexual hasta que un puñado de poetas en Provenza, o en algún otro lado, lo descubrieron o lo inventaron. Parece mucho más plausible creer que el amor, en todas sus variedades, existe como un hecho complejo pero común en la naturaleza humana como un todo. William James resulta muy convincente cuando dice de la adoración romántica: “Una emoción tan poderosa e instintiva no podría jamás haber evolucionado en tiempos recientes. Pero nuestras ideas acerca de nuestras emociones, y la estima que sentimos por ellas, difieren mucho de una generación a otra; y la literatura. . . es un registro de ideas, mucho más que de hechos psicológicos primordiales” (Singer, 1992, p. 17-8).²⁰

Segundo o autor indaga, seria possível supor a ausência desse tipo de amor antes do século XI? Ele explica a necessidade de compreender que existem dois prismas a serem observados: uma teoria sobre o comportamento ou uma teoria sobre a história das ideias. O que ele indaga é se seria possível afirmar que homem e mulher antes desse período se relacionavam intimamente com envolvimento amoroso, sentimento de dependência pautado em relações nas quais o ciúme se manifestava. Esses elementos estariam presentes antes? Questionamentos assim dizem respeito a uma teoria do comportamento, contudo, se pensarmos sobre a história das ideias, os questionamentos seriam outros: é possível imaginar a existência do amor antes de alguns poetas o descreverem? É importante compreender como esse tipo de amor, “inventado” ou não no Ocidente, se manifesta ainda hoje na literatura.

O enredo de amor entre um homem e uma mulher mais conhecido no Ocidente talvez seja o dos personagens Romeu e Julieta, de William Shakespeare. É uma história trágica, na qual os amantes morrem de e por amor. Acredita-se não ser coincidência os pontos comuns entre as narrativas, pois o autor inglês teria conhecimento do romance dos amantes das Cornualhas, visto existirem várias versões escritas, além de ser bastante oralizado.

²⁰ Tradução livre: Embora esta maneira de pensar sobre a história de amor muitas vezes tenha gerado pesquisas úteis, é confuso em vários sentidos. Para começar, vale a pena perguntar se a visão que eu sintetizei é uma teoria sobre o comportamento ou sobre a História das ideias. Afirma-se que os não-ocidentais ou os europeus do mundo antigo não experimentaram a intimidade, o anseio e a unidade interpessoal que associamos ao amor sexual? Mesmo Malinowski aponta que, enquanto os desejos dos jovens trobrianos definiam seu relacionamento um com o outro em termos de interesse sexual, facilmente gratificados e geralmente hedonistas em caráter, eles também experimentaram fortes vínculos, dependência emocional e até ciúmes ocasionais. É certamente razoável supor que as pessoas de outras terras e de tempos anteriores não eram tão diferentes de nós, a ponto de terem vivido sem amor sexual até um punhado de poetas na Provença, ou em outro lugar, Descobriram-na ou inventaram-na. Parece muito mais plausível acreditar que o amor, em todas as suas variedades, existe como um fato complexo, mas comum, na natureza humana como um todo. William James é muito convincente quando diz sobre o culto romântico: “Uma emoción tão poderosa e instintiva nunca poderia ter evoluído nos últimos tempos. Mas nossas ideias sobre nossas emoções, e a estima que sentimos por elas, diferem muito de geração para geração e literatura. É um registro de ideias, muito mais do que fatos psicológicos primordiais.

Desse modo, apesar de Tristão e Isolda serem as personagens matrizes desse tipo de narrativa, por motivos vários já mencionados anteriormente, não chegaram ao nosso tempo com tanta força. Contudo, no passado, até pela quantidade de versões existentes, era uma trama muito conhecida.

É sobre esse tipo de amor entre um homem e uma mulher representados por Tristão e Isolda do qual estamos falando. É um amor impossível porque socialmente é irrealizável, por isso trágico, pois culmina na morte dos amantes, que não podendo viver sem ele acabam por falecerem. Esse tipo de amor é caracterizado como estilizado, pois é elaborado num determinado tempo e para um determinado fim. Como explica Huizinga (2021) era:

Mais do que um jogo fútil. Era a violência da própria paixão que exigia da sociedade do final da Idade Média que transformasse a vida amorosa em um belo jogo com regras nobres. E, acima de tudo, havia a necessidade de enquadrar as emoções em formas fixas, para que o homem não se entregasse à barbárie. Nas classes mais baixas da sociedade, ficou a cargo da Igreja a tarefa de frear a licenciosidade. A Igreja cumpriu como pôde essa missão, conforme permitiam as suas circunstâncias. Na aristocracia, que se sentia mais independente da Igreja, por manter parte da sua cultura fora do âmbito eclesiástico, o próprio erotismo enobrecido atuou como um freio para a impetuosidade: literatura, moda e etiqueta exerciam uma influência normativa na vida amorosa. Ou pelo menos criavam uma bela ilusão, na qual as pessoas imaginavam viver, a despeito do fato de que também entre as classes mais altas a vida amorosa era extremamente bruta. Os hábitos cotidianos ainda eram uma franca desfaçatez, que se perdeu em épocas posteriores. (...) Mas a rudeza não significa o simples malandro do ideal. Assim como o amor enobrecido, a licenciosidade também tinha seu próprio estilo, aliás, muito mais antigo. Pode-se chamá-lo de estilo epítalâmico. No campo das fantasias do amor, uma sociedade refinada como aquela do final da Idade Média herda tantos motivos antigos que os estilos eróticos competem entre si ou misturam-se uns aos outros. A forma primitiva do erotismo, que exalta o próprio ato sexual, tinha raízes muito mais antigas e um significado tão vital quanto o estilo de amor cortês. Apesar de a cultura cristã tê-lo despojado de seu valor como mistério sagrado, esse erotismo permaneceu vivo como sempre (Huizinga, 2021, p. 199).

Huizinga (2021) aponta que o amor cortês cantado na Idade Média por meio da literatura representa um modelo de certa forma influenciador na sociedade, conforme ocorria com a moda e a etiqueta, e nos leva a questionar sobre seus limites: até qual ponto poderia ser considerado estilizado ou real? Ele também observa a literatura como o reflexo da sociedade e dimensiona esse modelo amoroso não como transposição integral do real, mas, pelo menos, como uma expressão imagética possível naquele período.

Outra questão importante da qual nos fala o autor é a herança cultural do amor, que vem de civilizações de outros períodos, como temos proposto desde o início deste texto. Como já dito, tudo o que é passado permanece atuante no presente por se tratar do processo

pelo qual passa o resíduo. Este vem do passado ou dos passados e amalgamado a outros elementos do presente transforma-se em algo novo, conservando suas raízes antigas.

Segundo Johnson (1997):

Havia três características no amor cortês e elas nos ajudarão a compreendê-lo. Em primeiro lugar, jamais deveria existir um envolvimento sexual entre o cavaleiro e sua dama. O relacionamento deles era de forma ideal, espiritual, e tinha a finalidade de elevá-los acima do nível físico, grosseiro, levando-os a cultivar sentimentos refinados e sutis. A segunda exigência do amor cortês era que eles não se casassem um com o outro. De fato, a dama geralmente era casada com outro nobre, o que não impedia o cavaleiro andante de a adorar e servir, de torná-la alvo de seu idealismo e de suas aspirações espirituais. O que ele não podia era manter um relacionamento íntimo com ela, pois isto equivaleria a trata-la como uma mulher mortal comum, e o amor cortês exigia que ele a tratasse como uma divindade, como um símbolo do eterno feminino e de sua alma feminina. A terceira exigência era que ambos mantivessem acesa a paixão, ardendo intensamente de desejo, um pelo outro, mas que se esforçassem para espiritualizar esse desejo, considerando-se mutuamente como símbolos do mundo arquetípico divino e nunca reduzindo a paixão aos aspectos comuns do sexo ou do casamento (Johnson, 1997, p. 71-2).

Apesar de Tristão e Isolda ultrapassarem esse modelo amoroso, visto que mantiveram uma relação para além do espírito, pois se encontravam e mantinham relações sexuais, há, no entanto, muitos pontos de encontro com o amor cortês. Dadas as devidas limitações, para o autor, fica evidente o traço da cortesia na narrativa de Tristão e Isolda. O autor complementa:

No Ocidente, o ideal de amor romântico surgiu em nossa sociedade por volta do século XII (...) No início, este fenômeno cultural era chamado de *courtezia*. A *courtezia*, ou “amor cortês”, baseava-se numa visão completamente nova do amor e do relacionamento. Sob a influência de certas ideias religiosas da época, o amor cortês idealizava um relacionamento “espiritual” entre homens e mulheres. Era um antídoto para a atitude patriarcal que observamos no mundo de Tristão: ele idealizava o feminino, ensinava um cavaleiro rude como Tristão a realmente venerar o feminino universal, simbolizado pela dama a quem ele servia e adorava. É esta adoração que vemos em Tristão, assim que bebe do vinho; sentimos que não é Isolda que ele vê, mas algo divino, personificado nela, algo universal e transcendente que ela simboliza para ele. Segundo as normas do amor cortês, o cavaleiro concordava em obedecer à sua dama em todas as coisas referentes a amor, formas de relacionamento, maneiras e gostos. Dentro dos seus domínios, ela era a sua senhora, a sua rainha (Johnson, 1997, p.70-1).

É a esse tipo de amor, tanto o de Tristão e Isolda quanto o de Romeu e Julieta, que se costuma fazer referência como exemplos de amor romântico. Sua origem, segundo o que propõe Singer (1992), está no amor cortês. Ele faz referência a um tipo de amor impossível, no qual há um jogo amoroso em que o homem, sendo um cavaleiro, corteja a dama, no entanto, sem a concretização do ato amoroso. Sendo assim, os envolvidos nessa

trama amorosa são um cavaleiro e uma dama, os quais apontamos para este estudo serem Tristão e Isolda.

Singer (1992a) também nos fala que:

El término “amor cortesano” no se originó durante la Edad Media. Fue introducido al lenguaje de eruditos y legos en 1883. En ese año un gran medievalista francés, Gastón Paris, usó las palabras *amour courtois* para caracterizar una actitud acerca del amor que se manifestó por primera vez en la literatura francesa del siglo xii. Paris se interesaba primordialmente por el contenido de poemas y leyendas, pero pensaba también que el amor cortesano permeó la cultura medieval como ideal social. Llevados por su influencia los especialistas empezaron a hablar de un “sistema” de amor cortesano, de un “código” un “cuerpo de reglas”, y aun de una “forma de vida”. Daban con frecuencia la impresión de que toda la literatura secular escrita en Europa entre los siglos XII y XV se relacionaba de alguna manera con este fenómeno, defendiéndolo o atacándolo, o al menos mostrando sus efectos sobre el pensamiento culto. Como era de esperar, la teoría crítica se fue volviendo más y más difusa. En años recientes, sobre todo en las dos últimas décadas, varios eruditos se han quejado de que ahora el término “amor cortesano” es demasiado difuso para servir de algo. Algunos adujeron que la tesis original de Paris es inherentemente insostenible; otros han dicho que en el siglo XII y después puede haberse producido un cambio gradual en el pensamiento y el comportamiento, pero que no fue tan drástico como se suponía antes, y un especialista negó incluso “que existiera lo que se suele llamar amor cortesano durante la Edad Media” (Singer, 1992, p. 35).²¹

A expressão “amor cortês” teria sido uma criação de Gaston Paris já no século XIX, para referir-se ao modelo de amor concebido nas cortes entre os séculos XII e XV. Singer (1992a) explica o uso feito por Paris, em 1883, para caracterizar a atitude perante o amor de forma inovadora na literatura francesa do século XII.

Também segundo o Dicionário da Idade Média (LOYN, 1997), o amor cortesão foi:

Termo criado em 1883 por Gaston Paris, o amor cortesão recebeu sua mais delicada expressão nas canções trovadorescas do século XII no Languedoc. A natureza real desse código altamente ritualizado de amor continua discutível; numerosas fontes foram sugeridas – a *Ars Amatoria* de Ovídio, a poesia

²¹ Tradução livre: O termo “amor cortês” não surgiu durante a Idade Média. Foi introduzido na linguagem de eruditos e leigos em 1883. Nesse ano, um grande medievalista francês, Gastón Paris, usou as palavras *amour courtois* para descrever uma atitude referente ao amor que se manifestou pela primeira vez na literatura francesa do século XII. Paris se interessava principalmente pelo conteúdo de poemas e lendas, mas acreditava também que o amor cortês tinha permeado a cultura medieval como ideal social. Devido a sua influência, os especialistas começaram a falar de um “sistema” de amor cortês, de um “código”, de um “corpo de regras”, e ainda de uma “forma de vida”. Frequentemente davam a impressão de que toda a literatura secular escrita na Europa entre os séculos XII e XV se relacionava de alguma maneira com esse fenômeno, seja defendendo-o ou atacando-o, ou pelo menos mostrando os seus efeitos sobre o pensamento culto. Como era de se esperar, a teoria crítica tornou-se mais e mais difusa. Recentemente, em especial durante as duas últimas décadas, diversos eruditos reclamaram do termo “amor cortês” ser agora muito difuso para ter alguma utilidade. Alguns alegaram que a tese original de Paris é inherentemente insustentável; outros disseram que no século XII e depois pode haver ocorrido uma transformação gradual no pensamento e no comportamento, mas não de uma forma tão drástica como se supunha antes, e um especialista negou inclusive “que tivesse existido o que normalmente se chama de amor cortês durante a Idade Média” (Singer, 1992, p. 35).

hispano-árabe e o pensamento platônico, entre outras – , mas a linguagem e as imagens do amor cortesão refletem, acima de tudo, o ambiente feudal, palaciano, em que o conceito se desenvolveu. Os protagonistas assumiram distintos papéis: o amante submetido à sua dama como o cavaleiro ao seu senhor, jurando leal e permanente serviço. Chamando a atenção para o seu pretz (“valor”) e valor (“coragem”) – ainda mais reforçados por seu nobre e puro amor –, ele solicitava *mercê* (“piedade”) e alguma recompensa (Loyn, 1997, p. 21).

O amor cortês surge, então, num contexto patriarcal, no qual a mulher, sobretudo a casada, é objeto de um amor impossível, por quem um cavaleiro honrado apaixona-se. No entanto, Loyn (1997, p. 21) chama-nos atenção para ponderarmos que, embora aparentemente a dama seja a figura dominante na trama do amor cortês, ela estava obrigada pelas convenções a ser condescendente com as súplicas do cavaleiro, mediante certa razoabilidade assim definida: “Se ela não oferecesse algum favor ou esperança, era tachada de cruel e sem coração” (Loyn, 1997, p. 21).

O autor afirma ainda que:

A natureza adultera do amor cortesão tem sido muito debatida e frequentemente exagerada; há pouquíssimos casos em que a dama era explicitamente uma mulher casada. Entretanto, ela era quase sempre inatingível, em virtude de sua alta posição ou distância física e por medo da censura social; paradoxalmente, era a própria distância dela que dava valor ao paciente sofrimento do amante. Os merecimentos da amada podiam ser aumentados por mostrar mercê a um digno merecedor pretendente; contudo, a dama que se submetia depressa demais era condenada. A luta íntima do amante entre o seu desejo de satisfação imediata e sua consciência do valor moral implícito em batalhar pelo inatingível; entre as ambições pessoais e as restrições sociais externas; entre o estado auto-imposto de submissão e a necessidade irresistível de expressar dor e ressentimento: são essas antiteses que emprestam à poesia de amor cortesão sua tensão dramática e riqueza emocional (Loyn, 1997, p. 21).

O amor cortês é, portanto, contraditório, pois exige da dama certa condescendência, ao mesmo tempo em que exige distanciamento, para que ela não seja caracterizada como adultera. O jogo era exatamente esse, permitir e proibir as investidas do cavaleiro na medida que ele lutasse contra o desejo mas continuasse a senti-lo por meio de algum tipo de satisfação oferecida pela dama.

Segundo sintetiza Lobato (2012):

Dedicado a uma “Dama” inacessível por ser casada com um nobre, geralmente senhor de um feudo ou de um reino –, o tema central dos poemas do amor cortês era sempre um amor infeliz e perpetuamente insatisfeito. O triângulo formado pelo trovador, que declara seu amor à dama a quem visa conquistar, e pelo marido, que torna esse amor impossível e perigoso, lhe era, pois, constitutivo. A necessidade de se adotar um ponto de vista masculino na análise do amor cortês – isto é, de se falar em mulheres proibidas, no desejo de conquistá-las e nos perigos que daí provêm – decorre da estruturação desse triângulo amoroso. Ela deriva também do fato de que os poemas que expressavam esse tipo de amor foram produzidos por homens, e não por mulheres. Eram eles que cantavam e exaltavam as emoções do

amor, numa linguagem frequentemente permeada por metáforas guerreiras que associavam a conquista amorosa à conquista militar (Lobato, 2012, p. 37).

Para Lobato (2012), é necessário perceber que é o masculino falando sobre o feminino, evidenciando assim a falta de escolha e de privilégio da mulher diante desse cenário, pois apesar de seu destaque, o poder e o ponto de vista é sempre o do homem/cavaleiro.

Lobato (2012) nos fala ainda:

O século XII tem sido considerado como a época na qual o amor, em sua vertente heterossexual e humanística, começa a ser celebrado e glorificado no Ocidente.²² Foi nesse século que os trovadores começaram a divulgar por toda a Europa o que se convencionou chamar de “amor cortês”. Foi também esse o período em que três narrativas mítico-amorosas em forma de poemas – *Tristão e Isolda*, nas versões de Béroul e de Thomas, *Layla e Majnum*, de Nizami, e *Gita Govinda*, de Jayadeva – foram produzidas, respectivamente, na Europa, no Oriente Médio e na Índia. A essa coincidência notável, acrescenta-se o fato de que foi então que se popularizou na China um dos seus mais famosos contos de amor: Deusa de Jade. (...) O caráter inovador da ideia de que o “amor sexual entre homens e mulheres é, em si mesmo, algo esplêndido, um ideal pelo qual vale a pena esforçar-se” é enfatizado (Lobato, 2012, p. 34).

A autora chama atenção para as narrativas mítico-amorosas surgidas concomitantemente na Europa, Oriente Médio e Índia, embora o caráter amoroso entre homens e mulheres, até então, não havia sido explorado desse modo.

Ela acrescenta ainda que:

Na Antiguidade Clássica, o amor, ou seja, a intimidade moral com a mulher, era reputado infamante, porque se considerava, então, que esta não era de modo algum digna do homem e que ela só possuía uma alma vil, sem vigor intelectual nem coragem. Na literatura dessa época, não há nada análogo ao amor cantado pelos trovadores; nenhuma das tragédias gregas – isto é, das trinta que nos restam – tem o amor como tema. Nessas circunstâncias, o tratamento da experiência erótica com mulheres como destino da vida – para usar nosso vocabulário – teria parecido quase que ingênua e sentimental. O camarada, o rapaz, era o objeto exigido com toda cerimônia do amor, e esse fato ocupava precisamente o centro da cultura helênica (Lobato, 2012, p. 34).

A autora enfatiza o papel da mulher na literatura, até então, sem contornos os quais a colocasse como protagonista diante do amor. Não havia relevância do feminino nem sequer como objeto amado, pois na Antiguidade Clássica, a mulher, considerada indigna, era posta em posição inferior ao homem. A ela cabia a realização de seus papéis sociais, sempre inferiores aos masculinos, inclusive intelectualmente. Cabe lembrar que na Antiguidade

²² Isso não significa que o amor romântico tenha sido inventado no Ocidente, mas apenas, que o conceito ocidental de amor (em seu aspecto heterossexual e humanista), se não inventado ou descoberto, foi pelo menos desenvolvido no século XII como nunca antes (Singer, 1992, p. 53).

Clássica o amor se dava entre seres dispostos em nível de igualdade, sendo assim a mulher era excluída desse tipo de relação.

Outro autor a tratar sobre a temática do amor cortês foi Rougemont (2003). Ele nos diz:

Já não resta dúvida de que a poesia europeia nasceu da poesia dos trovadores do século XII. Sim, nos séculos XI e XII, a poesia de qualquer lugar (húngara, espanhola, alemã, siciliana, toscana, genovesa, pisana, picarda, champanhesa, flamenga, inglesa, etc.) era sobretudo uma poesia de Languedoc, isto é, o poeta, não podendo ser senão trovador, era obrigado a falar – e a aprender, se não soubesse – a língua provençal. O que é a poesia dos trovadores? A exaltação do amor infeliz. Em toda a lírica e na lírica de Petrarca e Dante há somente um tema: o amor; não o amor feliz, pleno ou satisfeito (esse espetáculo nada pode engendrar), mas, ao contrário, o amor perpetuamente insatisfeito; enfim, há apenas dois personagens: o poeta, que oitocentas, novecentas, mil vezes repete seu lamento, e uma bela, que sempre diz não (Rougemont, 2003, p. 101-2).

Para o autor, o amor cortês é aquele desafortunado que fora cantado nos séculos XI e XII pelos trovadores. Segundo ele, esse tipo de amor, sempre irrealizável, era a temática de toda a poesia trovadoresca. Ele acrescenta:

A Europa não conheceu poesia mais profundamente retórica; não somente em suas formas verbais e musicais, mas também, por mais paradoxal que pareça, em sua própria inspiração, já que esta se baseia num sistema fixo de leis que serão codificadas sob o nome de leys d'amors. Mas também é preciso dizer que nenhuma retórica foi mais exaltadora e ardente. O que ela exalta é o amor à margem do casamento, pois o casamento significa apenas a união dos corpos, enquanto o “Amor”, o Eros supremo, é a projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível nesta vida. Eis por que o Amor pressupõe a castidade. “Do amor vem a castidade”, canta Guilhem Montanhagol, trovador de Toulouse. O amor pressupõe também um ritual: vassalagem amorosa. O poeta conquistou sua dama pela beleza de sua homenagem musical. De joelhos, jura eterna fidelidade, tal como se faz a um suserano. Como garantia de amor, a dama oferecia ao seu paladino -poeta um anel de ouro, ordena-lhe que se levantasse e beijava-lhe a frente. Doravante, esses amantes estarão unidos pelas leis da cortesia: o segredo, a paciência, a moderação, que como veremos, não são exatamente sinônimos de castidade, mas sim de retenção... e, sobretudo, o homem será o servo da mulher (Rougemont, 2003, p. 102-3).

Temos aqui o amor cortês trovadoresco visto como próprio da Idade Média, dotado de elementos bem definidos, como a vassalagem amorosa e a manutenção da castidade, que submetia o cavaleiro à dama amada, além de ser sempre impossível, irrealizável.

Segundo Rougemont (2003), mais uma questão para ser discutida é a relação do amor cantado pelos trovadores com a concepção social vigente na época. Para ele, um ponto a se questionar é a origem desse modelo de amor “perpetuamente insatisfeito”, além do motivo de se louvar uma dama sempre certa a dizer “não”. Segundo o autor, nesse sentido a mulher estaria posta acima do homem, tendo em vista suas respostas às investidas do

trovador serem sempre negativas. Sobre isso, cabe a seguinte interpelação: não estaria a dama compelida a dizer “não” porque a sociedade lhe impunha tal papel? Se assim fosse, não havia superioridade alguma, apenas uma pseudoliberdade direcionada à dama. E se dimensionarmos a sociedade medieval ao rancor do período direcionado à figura feminina, isso fica mais contundente, pois parece-nos paradoxal que numa sociedade misógina como foi a do medievo se dê maior importância e superioridade à mulher. Outrossim, como disse Bloch (2001):

Em suma, nunca se explica plenamente um fenômeno histórico fora do estudo de seu momento. Isso é verdade para todas as etapas da evolução. Tanto daquela em que vivemos como das outras. O provérbio árabe disse antes de nós; “Os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais.” Por não ter meditado essa sabedoria oriental, o estudo do passado às vezes caiu em descrédito (Bloch, 2001, p. 60).

Se somos fruto de nosso tempo, como nos ensina Bloch, há de se pensar o quanto paradoxal é esse lugar, já que um relativo tom de superioridade é dado à mulher em face do amor cortês, porém este é visto com a mesma inferioridade que circundou a figura feminina no medievo.

Não é demais lembrar mais uma vez que a Idade Média, por sua longa duração, é um certame de paradoxos e sendo o tempo definido por seus valores, estes carregam os de épocas anteriores, pois traços de outros tempos são residuais em épocas posteriores.

Vejamos como Rougemont (2003) continua com sua provocação:

De onde vem essa nova concepção do amor “perpetuamente insatisfeito” e esse louvor entusiasta e plangente de “uma bela que sempre dirá não”? De onde vem esse sábio lirismo que surge de repente para traduzir a nova paixão? Não há exagero em sublinhar o caráter miraculoso desse duplo nascimento, tão rápido: num período de vinte anos, nascimento de uma visão da mulher inteiramente contrária aos costumes tradicionais – a mulher se vê elevada *acima do homem*, tornando-se seu ideal nostálgico – e nascimento de uma poesia de formas fixas, bastante complexas e requintadas, sem precedentes em toda a Antiguidade, inclusive nos poucos séculos de cultura romântica posteriores ao renascimento carolíngio. Ou tudo isso “cai do céu”, isto é, brota de uma inspiração súbita e coletiva – mas ainda seria necessário explicar por que essa poesia foi produzida nesse momento e nesses lugares bem definidos; ou então tudo resulta de uma causa histórica precisa – mas, nesse caso, trata-se de saber por quais razões ela permaneceu obscura até nossos dias (Rougemont, 2003, p. 103-4).

Rougemont (2003) se pergunta se o modelo propagado pelo amor cortês e o lugar de superioridade dado à mulher seria realmente novo ou tal concepção é a repetição de algo representado anteriormente e ainda mais complexo. A partir desse questionamento, observemos as palavras de Huizinga (2021):

O espírito medieval sofreu uma das mudanças mais importantes ao desenvolver pela primeira vez um ideal amoroso com uma tônica negativa. É certo que a Antiguidade também cantara o anseio e o sofrimento do amor. Mas será que ali, na verdade, o anseio não era apenas encarado como o adiamento e o estímulo da indubitável realização? E, nas histórias de amor com final triste da Antiguidade, a frustração do desejo não era o momento culminante, mas sim a cruel separação pela morte dos amantes já unidos, como ocorreu com Céfalo e Prócris²³ e com Píramo e Tisbe²⁴. O sentimento de tristeza não se situava na insatisfação erótica, mas no infortúnio do destino. Foi só no amor cortês dos trovadores que a insatisfação em si se tornou o motivo principal. Criara-se uma forma de pensamento erótico capaz de assimilar uma profusão de conteúdos éticos, sem por isso renunciar por completo à sua conexão com o amor natural às mulheres. Do próprio amor sensual brotara a servidão cortês à mulher, sem nunca exigir a realização amorosa. O amor passou a ser o campo em que podia florescer todo o aperfeiçoamento estético e moral. O amante nobre, segundo a teoria do amor cortês, passa a ser virtuoso e puro graças ao seu amor. O elemento espiritual ganha cada vez mais espaço na poesia lírica, até que, por fim, o efeito do amor torna-se um estudo de santo conhecimento e santa devoção: *la vita nuova* (Huizinga, 2021, p. 196-7).

Para o autor, o amor cortês com toda a sua tônica, de fato, seria criação do medievo. Contudo ele aponta uma questão importante, apesar de óbvia: a literatura da Antiguidade já trazia histórias de amor e amores com finais tristes, inclusive. A diferença mais contundente entre o amor cortês e o amor na Antiguidade clássica é que no primeiro a insatisfação e a frustração do desejo se tornaram o motivo principal das histórias, enquanto

²³ A personagem Prócris aparece na mitologia grega como a filha de Erecteu, rei de Atenas, e esposa de Céfalo. Entre as várias versões de sua história, a que mais se perpetuou durante o século XVII foi a relatada por Ovídio em *As Metamorfoses* e em *A Arte de Amar*. Nessas duas obras, a tópica de seu mito envolve o ciúme e o abandono. Na primeira, seu marido Céfalo a abandona para ficar com a deusa Aurora. Já no manual ovidiano para o amor, Prócris é a mulher que acusa erroneamente o esposo de traição e padece por este erro (KUBO, 2012).

²⁴ Uma de suas redações, a mais conhecida, dada a fortuna crítica que atravessou séculos, apareceu com Ovídio (43 a.C - ca. 17 ou 18 d.C.) no livro *Metamorfoses* (IV: 55-166). Não se sabe a origem da história narrada pelo poeta romano, cujos personagens vivem um amor impossível. Em uma versão oriental do mito, Píramo é um rio e Tisbe uma fonte. Píramo, de fato, é um rio da Cilícia, região que fica na costa sul da Ásia Menor, logo abaixo do platô central da Anatólia, na Turquia. Na versão ovidiana, são dois jovens babilônicos sim, uma ambientação inusual (...). Píramo, “o mais belo dos jovens” e Tisbe, “a mais linda dentre as moças do Oriente” (*Metamorfoses* IV: 55), viviam em casas contíguas, mas só podiam falar entre si através da fresta do muro que separava as residências. Certa vez, combinaram de se encontrar às escondidas fora da cidade, próximo a um túmulo, em cuja redondeza se encontrava uma amoreira e uma fonte. À noite, Tisbe sai escondida com o rosto sob um véu e chega ao ponto de encontro antes do amado. De repente, uma leoa sedenta e com o focinho sujo de sangue se dirige à fonte para saciar a sede. Ao ver o animal, Tisbe se esconde em uma gruta, mas na fuga deixa cair o véu. Depois de saciada a sede, a leoa decide voltar à selva. Ao ver o véu de Tisbe no chão, abocaña o mesmo e deixa vestígios do sangue de sua mandíbula no tecido. Pouco depois, Píramo chega, mas não vê Tisbe. Ao se deparar com os rastros do animal e o vestígio de sangue no véu da amada, ele se desespera achando que ela tinha sido morta pela leoa, vai até o pé de amoreira e se mata enfiando uma espada na barriga. Seu sangue jorra “tal como quando um cano estragado de chumbo se rompe, e, por um fino buraco, escapa um longo jato de água” (*Metamorfoses* IV: 122-124) atingindo os frutos da árvore, que adquirem a “tez escura” e tingindo de “cor purpúrea as amoras pendentes” (*Metamorfoses* IV: 126-127). Tisbe, que não presenciara a tragédia, decide voltar para narrar os perigos pelos quais passou e encontra Píramo moribundo. Desesperada, chora, arranca os cabelos e enche de lágrimas as feridas do amado, que morre logo em seguida. Ela, então, decide se matar com a mesma espada que tirara a vida do amado, colocando a ponta sobre o peito e deitando-se sobre ela (Tatsch, 2018).

que o momento culminante no outro era a separação dos amantes, já unidos por meio da morte.

Se confrontarmos as citações de Rougemont (2003) e Huizinga (2021) arroladas acima, perceberemos que eles, na verdade, dizem a mesma coisa sob prismas diferentes. Rougemont (2003) não acredita que o modelo cantado nos textos referentes ao amor cortês no medievo é algo completamente novo e não sendo oriundo de influências de outro tempo. Já Huizinga (2021) demonstra o tipo de amor cantado na Antiguidade e aponta diferenças incontestáveis deste com o espírito do amor cortês. Ao passo que Huizinga aponta essas diferenças, podemos identificar a presença da residualidade.

O amor cortês, por mais diferente do expressado nas histórias da Antiguidade clássica dele aproveita elementos. Se observamos *O Romance de Tristão e Isolda*, esses resíduos se fundem de modo a coexistirem na narrativa dos amantes. Pois se há elementos capazes de nos induzirem a enquadrar tal narrativa no modelo de amor cortês, há também outros que rememoram a fatalidade clássica da Antiguidade.

Tristão é um cavaleiro honrado e destemido e Isolda uma rainha amada pelo povo e pelo rei. Há aí o elemento de inferioridade do personagem masculino em detrimento da superioridade da personagem feminina, há também as características próprias dos personagens envolvidos nas narrativas cortesãs. Isolda é casada portanto o amor dos dois é impossível de realizar-se e eles vivem no ambiente da corte. Tais fatos nos remetem diretamente ao modelo medieval de amor cortês, porém o amor impossível e irrealizável é fruto de um elemento novo nesse tipo de amor cantado nas cortes medievais, pois é desencadeado por um filtro mágico da paixão. Mais nova ainda é a forma como esse amor vai sendo exposto e vivenciado na narrativa, pois não é apenas espiritual ou figurativo, mas vivenciado carnalmente.

Tristão e Isolda não se negam aos desejos sentidos um pelo outro e passam a ter encontros amorosos às escondidas, pelo fato de esse amor ser socialmente impossível em decorrência de Isolda ser casada e em razão de Tristão ser um cavaleiro e dever obediência ao rei, esposo de sua amada e também seu tio. Depois de inúmeros encontros eles são descobertos e condenados à morte, mas conseguem fugir para a floresta, onde passam a viver. Depois de um tempo, resolvem que Isolda deve voltar para o rei e Tristão seguir seu caminho em outros reinos. Conseguem fazer com que o rei aceite Isolda de volta e Tristão vai para longe.

Nessa terra distante, Tristão casa-se com outra Isolda pela coincidência do nome, mas conforme a fidelidade à amada cantada no amor cortês, ele não se relaciona sexualmente com a esposa. Tristão, ferido, manda chamar a amada Isolda para curá-lo. A cura esperada por ele é, sem dúvida, fisiológica, pois ela era detentora de conhecimento sobre o uso de ervas curativas, mas sobretudo espiritual, pois para ele a presença da amada o curaria. Contudo a esposa, a outra Isolda, a das Brancas Mãos, sabe do código combinado entre os amantes anteriormente: “vela branca no barco indicaria a presença da amada, vela preta a ausência”. Desse modo, como devolução da apunhalada sentida, ao saber que o esposo não se relacionava sexualmente com ela por amor à Isolda, a loura, a esposa indica para Tristão que a vela era preta, embora fosse branca.

Quando Isolda, a Loura, chega para encontrar o amado, ele já havia se entregado à morte, por acreditar na ausência de amor de sua Isolda, pois se esta ainda o amasse, teria ido ao seu encontro. Com isso, Isolda, a amada, também sucumbe, por não conseguir mais viver sabendo da morte de seu Tristão.

Se elencamos acima vários pontos de encontro com o amor cortês, podemos também apontar a realização amorosa-sexual dos amantes e a tragicidade da narrativa conforme pontos convergentes com as narrativas da Antiguidade.

Dando continuidade à discussão sobre o amor cortês, vejamos o que nos diz Ortega y Gasset (2019):

O “amor cortês”, descoberto e cultivado nas famosas “cortes de amor” do século XII, é uma forma extrema de erotismo espiritualista. No século XIV, Dante resume um século e meio de “cortesia”, quando deseja só o gesto de Beatriz, que é a carne a expressar a alma²⁵ (...) Neste amor cortês a distância é essencial. É um amor visual ou de nostalgia, distância no espaço e no tempo. É um amor em que o amante dá tudo de si, vivendo em seu poder entusiasta. Nem sequer necessita conhecer a amada: sua química, um pouco cerebral, explode só de ouvir o louvor a uma dama (Ortega y Gasset, 2019, p. 195-196).

Dessa maneira, para o autor, o amor cortês é algo que acontece apenas no plano do sentir, portanto sem concretização de ato carnal. É um amor existente no “erotismo espiritual” e não pode ser considerado transgressor, pois delimita contundentemente a distância dos corpos.

Se considerarmos a concepção do amor cortês de Ortega y Gasset, Tristão e Isolda não se enquadram nesse modelo, em razão de definitivamente viverem o amor para

²⁵ O trecho mencionado na citação de Ortega y Gasset é o seguinte: “Coisas que surgem pelo seu semblante demonstram todo o bem do paraíso, tal como está nos olhos, no sorriso, e Amor o traz como em sua morada. (Jorge Wanderley. *A Lírica de Dante*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. Poema LXXXI. p. 113 (Ortega y Gasset, 2019, p. 196).

além do plano espiritual, pois não se privam dos encontros nos quais concretizam carnalmente seus desejos. Então, apesar dos muitos elementos do modelo de amor cortês já elencados anteriormente, também existem rupturas noutros pontos.

Já para Flori (2005), apesar de o amor cortês tratar-se do sentimento apaixonado de um dedicado cavaleiro por uma dama de posição superior à sua, quase sempre casada com seu senhor, esse amor, diferentemente do que fora defendido anteriormente, não seria platônico²⁶, como vemos a seguir:

As convenções sociais e religiosas levam então esse amor a assumir um caráter secreto, pleno de fantasmas; ele se assimila a uma ardente devoção, expressa em termos de vassalagem: a vassalagem amorosa. A dama, por pudor e moderação, por escolha também, impõe provas a seu pretendente, uma demora que retarda o momento da realização. Esse amor adúltero não é de forma alguma platônico. Suas características principais consistem antes de tudo na moderação, na tensão que deve manter o amor entre o desejo e a sua satisfação; assim como na condenação unânime, pelos trovadores, de qualquer ciúme do marido que o levaria a sequestrar sua mulher para afastá-la, de maneira autoritária e unilateral, da adoração de seus fiéis. A mulher é algo que está em jogo, ela não é mais uma presa nem um objeto (Flori, 2005, p. 146-7).

O autor elenca dois pontos divergentes dos pensamentos anteriores. Primeiro afiança sobre o amor cortês não ser platônico²⁷, pois mesmo com todo o jogo amoroso, ele seria efetivamente consumado e contundentemente adúltero. O outro ponto colocado é o fato de a mulher não ser vislumbrada como objeto.

²⁶ “A expressão *platônico* apareceu pela primeira vez no século XV. Na Atenas antiga, Platão havia feito o primeiro tratado ocidental sobre o amor. Quando a cultura greco-romana foi recuperada na Europa, na época do Renascimento, filósofos europeus passaram a ler e debater seus escritos. Foi nesse contexto que o italiano Marsilio Ficino empregou pela primeira vez para se referir, em meios acadêmicos, ao conceito descrito na obra de Platão. No século XVII, o poeta inglês Sir William D’Avenant popularizou o sentido de amor não correspondido, de idealização distante e de relação de pouca proximidade. Foi então que o amor platônico foi associado à contemplação da pessoa amada, que é inatingível. Por muito tempo, para falar de amor platônico, lia-se D’Avenant. Ele entendia que o amor não tinha a ver com o enlace físico, mas sim com uma adoração a um objeto idealizado, quase imaculado. (...) Entretanto, é preciso olhar de perto o tratado e a filosofia de Platão para entender o que uma coisa tem a ver com a outra e porque se tornam correlacionadas. Platão criou um sistema filosófico comumente chamado de teoria das ideias. Seu objetivo era encontrar a essência de cada coisa, o que a definia enquanto tal. Em outras palavras, Platão não queria descobrir o que era o amor em casos específicos (...) para isso, ele escreveu o diálogo *O banquete*. Acontece que, no contexto cultural grego, havia três concepções de amor: *philia*, *ágape* e *eros*. A primeira dizia respeito a uma simpatia mútua, como uma amizade; a segunda, ao amor abnegado, altruísta e incondicional; e a terceira, ao amor sensual, que provoca êntase e frenesi quando diante do objeto amado. E é principalmente sobre esse último tipo de amor que escreve Platão. No diálogo *O banquete*, por meio de conversas, o filósofo recria um encontro de Sócrates, seu mestre, na casa do grego Agatão. Lá estavam alguns dos dramaturgos, políticos e sofistas importantes da época: Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Alcibíades. Os convidados combinaram que iriam beber e discursar sobre o amor. O mais belo discurso seria aplaudido e o amigo, saudado como campeão. (...) Para Platão, o melhor discurso é justamente o de Sócrates (...) Sócrates oferece uma lição valiosa. Se o amor é a força que nos empurra para o que não temos, e o que não temos é o belo e o bom, e sendo a sabedoria a coisa mais bela que existe, o amor quer mesmo é atingir o conhecimento. Assim, o amor é, antes de tudo, um projeto de investigação. É filosofia” (Nogueira, 2021, p. 102-107).

²⁷ O termo amor platônico aqui mencionado pelo autor é compreendido como um amor espiritual, aquele que não se efetiva. Sabemos, contudo, ser esta uma questão mais profunda, contudo fiquemos com a compreensão popular, visto que o amor platônico não é nosso foco de pesquisa.

Vejamos, porém, tais colocações diante de um cenário do medievo, no qual a mulher foi reiteradamente fonte do mal, do pecado e considerada inferior, como afirma Macedo (1999):

A mulher era vista pelos religiosos como “naturalmente” inferior ao “sexo viril”. Deus havia criado primeiro o homem. Ele foi criado à imagem e semelhança do Todo-Poderoso. Ela era meramente um reflexo da imagem masculina, uma imagem secundária. Sexos diferentes, ambos uniam-se pelo casamento. Contudo, não se tornavam iguais. Considerada a responsável pela queda da humanidade no pecado, a dominação do esposo sobre ela e as dores do parto eram vistos como seu castigo. (...) A inferioridade feminina provinha da fragilidade do sexo, da sua fraqueza ante os perigos da carne. No centro da moral cristã existia uma aguda desconfiança em relação ao prazer. Ele, segundo os moralistas, mantinha o espírito prisioneiro do corpo, impedindo-o de se elevar em direção a Deus. As ideias de Buchard de Worms, um bispo germânico do início do século XII, exemplifica muito bem o posicionamento dos contemporâneos a respeito das mulheres. Na parte XIX do seu famoso *Decretum*, intitulada *Medicus*, apresenta certos traços da personalidade feminina: são essencialmente pérfidas, frívolas, luxuriosas, impulsionadas naturalmente para a fornicação (Macedo, 1999, p. 19-20).

Pesa sobre a figura da mulher traços capazes de caracterizá-la como a representação do que há de mais nefasto na face da terra, não sendo esta uma imagem isolada. Segundo Byington (2015), sobre o *Malleus Maleficarum – O Martelo das Feiticeiras*, escrito em 1487 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger:

Ainda que a Bula Papal, que investiu Sprenger e Kramer como inquisidores contra a bruxaria, mencione bruxos e bruxas, o *Malleus* é dirigido principalmente às bruxas. Seu texto é alimentado pelo ódio à mulher, pela misoginia, em função da qual lhe são atribuídas características desabonadoras, amealhadas enciclopédicamente e interpretadas com conotações machistas, as mais pejorativas, na primeira parte do livro, para justificar as práticas terríveis descritas na terceira parte: “Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnais. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela curva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepciona e mente” (*Maleus*, Parte 1, Questão VI) (Byinton, 2015, p. 39).

Byington (2015) explica o contexto de repressão e desvalorização da mulher imposto pela Igreja, estendendo-se o *Malleus Maleficarum - O Martelo das Feiticeiras* como representação da sociedade misógina da época, repressora e culpabilizadora da figura feminina. Vejamos o que acrescenta o autor:

Este ódio à mulher misturou-se, na Inquisição e no *Malleus*, à atração mórbida por ela devido à sexualidade culturalmente reprimida e à sua desvalorização na Igreja. Isso fez com que a tortura para se obter confissões de bruxaria incluísse procedimentos tarados, ou seja, sexualmente perversos, que incluíam o voyeurismo e o sadismo. As mulheres eram despidas e seus cabelos e pelos raspados, à procura de objetos enfeitiçados escondidos em suas partes íntimas “que não devem ser mencionadas”. (*Malleus*, Parte III, Questão XV) As torturas praticadas são difíceis

de imaginar, mas o texto dá ideia de terem sido terríveis, sobretudo porque o processo recomendado pelo *Malleus* é um delírio francamente paranóico, orientado para se obter confissões, e não para se verificar a culpabilidade (Byinton, 2015, p. 39).

Embora seja sempre importante levarmos em consideração a longa duração da Idade Média, como já apontamos no Capítulo 2, é também a mesma característica afiançadora a qual perdurou e ainda reverbera na aura culpável sobre a mulher, pois entendemos essa longa duração como residual de uma época na outra e assim sucessivamente.

Nos parece equivocada, portanto, a visão de Flori (2005) diante de um cenário extremamente preconceituoso, misógino e violento contra a mulher da Idade Média. Esta não era vista apenas como inferior, mas como propriedade do marido, o que deixa transparecer a existência de uma mínima possibilidade de adultério, sem que essa mulher viesse a sofrer dura penalidade. Dessa forma, o amor cortês, sendo literário, não poderia sublimar a realidade cultural da época. Assim também estaria equivocada a afirmação do estudioso de que a mulher nesse contexto não mais era vista como presa ou objeto, já que o próprio autor faz uma asserção contraditória, ao afirmar: “A mulher é algo que está em jogo, ela não é mais uma presa nem um objeto” (Flori, 2005, p. 146-7). Em nosso entendimento, ao admitir que a mulher está em jogo, ao contrário do que transparece, ele apenas reitera o lugar de objeto ou de presa relegado à ela. Qual o significado de estar em jogo senão ser disputada como objeto almejado e adquirido?

É importante pensar no quanto de incoerência há em deixar de observar a ideia de inferioridade feminina vigente no medievo, pois isso nos parece ultrajante. É possível admitir que devido ao caldo cultural formador do medievo existia certa contradição diante da figura feminina, porém não esqueçamos que a mulher foi massacrada nesse período como poucas vezes na história. Basta lembrarmos da Inquisição e da quantidade de mulheres condenadas à morte sem motivos justificáveis sob nenhuma ótica.

No entanto, quando falamos em amor cortês, tratamos de uma dama medieval a qual um cavaleiro dirigia seu amor. Ela era possuidora de privilégios, pois detinha posses e se encontrava num lugar de regalia. Apesar do olhar negativo sobre o feminino, em decorrência de sua posição, a dama se encontrava socialmente melhor do que a maioria das mulheres,

Federici (2017, p. 290) chama atenção para o fato de a maioria das mulheres vítimas da Inquisição na Europa ser camponesa, dessa maneira a misoginia sofrida pelas mulheres diferia de acordo com seu *status* social. Assim, a dama cantada no amor cortês, de

fato, ocupava um lugar diferenciado da mulher comum, pois aí tínhamos a mulher palaciana, da alta sociedade medieval. Contudo, mesmo diante dessa benesse, percebemos seu lugar de inferioridade em relação ao cavaleiro, o que confirmaria nosso entendimento de a dama não ocupar uma posição de igualdade e sim de ser posta no papel de presa ou objeto, negado por Flori (2005, p.146-7), como já mencionamos anteriormente.

Podemos observar que mesmo as damas medievais estavam sob o julgo dos homens. Isolda, por exemplo, é condenada por adultério pelo rei Marc, seu esposo, como a seguir:

A rainha foi arrastada até a fogueira de espinheiros que ardia. (...) Isolda mantinha-se de pé diante da labareda. A multidão, em volta, gritava, maldizia o rei. Maldizia os traidores.²⁸ As lágrimas desciam pelo seu rosto. Ela estava vestida com um estreito casacão cinzento, onde corria uma rendinha de ouro fino – um fio de ouro estava entrançado em seus cabelos que caíam até seus pés. Quem pudesse vê-la tão bela sem se deixar tomar de compaixão por ela teria um coração de traidor²⁹. Deus! Como seus braços estavam apertados naquelas cordas! Ora, acontece que cem leprosos, deformados, a carne roída e toda esbranquiçada, atraídos com suas muletas pelo som das matracas, acotovelavam-se em torno da fogueira e, sob suas pálpebras inchadas, seus olhos ensanguentados gozavam do espetáculo. Yvain, o mais horrendo dos enfermos, gritou para o rei como uma voz estridente: - Sire, tu queres lançar essa mulher neste braseiro, é boa justiça, mas breve demais. Este grande fogo tê-la-á queimado rapidamente, este grande vento depressa espalhará suas cinzas. E logo que estas labaredas se apagarem sua pena estará terminada. Queres que eu te ensine um castigo pior, de maneira que ela viva, mas com grande opróbrio e sempre desejando a morte? Rei, queres? O rei respondeu: - Quero, sim, a vida para ela, mas com grande opróbrio e pior que a morte... Quem me ensinar um suplício desses, terá minha predileção. – Sire, dir-te-ei meu pensamento em breves palavras. Vê, tenho ali cem companheiros. Dá-nos Isolda, e que ela seja de todos nós! O mal atiça os nossos desejos. Se a deres a teus leprosos, nunca mulher alguma terá tido pior fim (Bédier, 1988, p. 58-59).

Isolda é inicialmente condenada por Marc à fogueira e posteriormente sua pena é substituída por um castigo considerado ainda maior, ela é entregue a cem leprosos para ser possuída. Tudo isso ocorre, inclusive, sem qualquer julgamento e mesmo que houvesse, não garantiria a redenção da rainha, visto que seus julgadores eram os próprios acusadores. O episódio é um ato de extrema crueldade, desfeito apenas porque Tristão a salva.

Devemos lembrar aqui a condenação primeira de Isolda à fogueira. Embora não seja acusada de bruxaria, é condenada exatamente da mesma forma que as condenadas por bruxaria ou feitiçaria. Embora não haja indícios referentes à Isolda bruxa, podemos

²⁸ Os traidores aqui referidos são os barões que acusam Tristão e Isolda de traição. Como temos dito, o narrador está sempre a favor dos amantes, assim como a figura divina evocada pelo narrador. Desta forma, todo aquele que se coloca contra os amantes é que é traçado como traidor.

²⁹ Mais uma vez a palavra traidor aparece como característica de quem se coloca contra os amantes.

considerá-los traços da complexidade de multiculturas ou dos resíduos culturais diversos presentes na narrativa dos amantes.

Sob outro ângulo, também poderíamos indagar se um hipotético adultério do rei sofreria algum tipo de questionamento ou punição, além, é claro, de estabelecermos Isolda como a razão da querela que se apresentava entre Marc e Tristão, até então mantenedores de uma relação de plena e mútua lealdade, pois o cavaleiro, além de sobrinho do rei, nutria por ele amor de filho e Marc, por sua vez, amava o sobrinho com amor paterno.

Num outro momento, Marc é incitado por alguns de seus barões a submeter Isolda a um julgamento demasiadamente cruel, como vemos a seguir:

-Rei, ouve a nossa palavra. Tinha condonado a rainha sem julgamento, e fora um crime abominável. Hoje a absolves sem julgamento: não é incidir no mesmo crime também? Ela nunca se justificou, e os barões do teu país reprovam a vós ambos. É melhor que lhe aconselhes que ela mesma peça o julgamento de Deus. Que lhe custará, sendo inocente, jurar pelos ossos dos santos que nunca pecou? Inocente, segurar um ferro em brasa? Assim o quer o costume, e por esta prova fácil estarão para sempre dissipadas as suspeitas antigas (Bédier, 1988, p. 85).

Marc, considerado rei justo e bondoso durante toda a narrativa, num primeiro momento até reage com demasiada cólera contra os homens que sugerem tal julgamento, mas acaba submetendo a rainha a tal ato, pois quando relata à ela sobre o ocorrido, esta se vê obrigada a ceder à vontade dos súditos como única maneira de livrar-se de uma vez por todas da repetida acusação de adultério.

Do mesmo modo, outra famosa história da matéria da Bretanha pertencente ao ciclo arturiano é a de Genevra, esposa e rainha do Rei Arthur e amante de Lancelote, um dos célebres cavaleiros desse ciclo. Os barões do reino sugerem a morte da rainha pela fogueira, tal qual se fazia com outras mulheres acusadas dos mais diversos crimes, sobremaneira os entendidos como bruxaria pela Igreja, tal qual Isolda também fora submetida. Vejamos:

De manhã, à hora de prima, quando os barões se reuniram no paço, disse o rei: - Senhor, o que se deve fazer com a rainha, por justiça? -E os barões se fecharam em conselho; perguntaram a Agravaim o que se devia fazer, e aos outros dois irmãos. E eles disseram que ela deveria morrer infamada, porque havia feito muito grande deslealdade, quando no lugar do rei, que tão bom homem era, havia deixado deitar outro cavaleiro. - E dizemos, por justiça, que por isso está condenada à morte (Anônimo, 1992, p. 121).

Desse modo, vale salientar a condição feminina compelida pela vontade masculina, fosse por meio do poder social, régio ou pelo religioso, isso se dava sempre de forma arbitrária, na maioria dos casos sem possibilidade de recorrer a justificativas ou possíveis absolvições das acusadas.

Observa-se que o adultério só é atribuído como crime às mulheres, pois quase não há referência a adultérios masculinos e, quando citados, não ganham dimensão criminosa, diferente das ocorrências com mulheres.

Diante de uma sociedade patriarcal e misógina como a da Idade Média, o papel ocupado pela mulher na maioria das relações sociais ou afetivas era extremamente desqualificado.

Resta-nos lembrar que resíduos desse período ainda são observados na atualidade, desde a visão negativa da figura da bruxa na literatura e no cinema até a aura de feiúra e demonização que circunda a crença popular diante da imagem feminina.

Desejamos tratar aqui sobre o amor de modo a compreendê-lo para além de um sentimento, pois está imbuído de compreensões sociais. Ao elencarmos tais elementos, é impossível não enfatizar o feminino, pelo fato de nosso enfoque ser, sobremaneira, a personagem Isolda.

Segundo Vainfas (1992), contudo visualizam-se dois tipos de amor coexistentes na Idade Média, o amor cortês e o amor cavalheiresco. Isso pode ser importante para compreendermos os elementos da época. Segundo nos fala o autor:

Foi à margem dos tratados de moral que surgiram concepções mais secularizadas do amor, retratando ou imaginando os “sentimentos profanos” entre duas pessoas. Amor estilizado, sem dúvida, mas portador de uma extraordinária novidade: a personalização dos amantes. Amor entre o homem e a mulher e, por isso mesmo, adulterio ou, pelo menos, não-conjugal. Foram esses amores fora do casamento ou retratados por duas das principais manifestações literárias do Ocidente, entre os séculos XI e XIV: a literatura cavalheiresca e a poesia dos trovadores. Mas não seriam ambos os gêneros do “amor cortês” da Baixa Idade Média? Talvez no cenário – a corte aristocrática –, talvez na importância atribuída à mulher, mas não na origem social dos escritores ou na concepção de amor por eles expressa. (...) a literatura cortesã, feita por homens da nobreza, ainda que deserdados, teria sido portadora de uma concepção cavalheiresca do amor, de uma erótica derivada dos valores aristocráticos, ao passo que a poesia trovadoresca, escrita em sua maioria por poetas de condição humilde, seria a mais genuína manifestação do “amor cortês”, responsável pela “invenção do casal amoroso” (Vainfas, 1992, p. 52-3).

O autor mostra a subdivisão do amor no medievo nos fazendo pensar nessa diferenciação e trazendo à baila questões preponderantes presentes na narrativa de Tristão e Isolda. Há na história dos amantes uma mescla desses dois tipos de amor. Tanto há elementos que permitem entendê-los como amantes aos moldes da literatura cortesã, feita por homens da nobreza e devido à presença de valores aristocráticos, como também há elementos da poesia trovadoresca, que embora escrita por poetas humildes e trazendo em si tais valores, em contrapartida, seria a mais genuína manifestação do amor cortês e responsável pela invenção do casal amoroso. Vejamos como complementa Vainfas (1992):

Desde os poemas de Guilherme IX de Aquitânia, os escritos da nobreza abandonaram o exclusivismo da narrativa épica, enveredando pelo romance sentimental e pelo canto de amor à mulher. Mas, entre os poemas de Guilherme e o inacabado *Perceval*, de Chrétien de Troyes, o amor foi imaginado de várias maneiras. Inúmeros textos cantavam a proeza do cavaleiro que arriscava a vida em defesa da amada donzela ameaçada por um dragão ou por um raptor. Noutros textos, a erótica se manifestava na descrição dos torneios, como no *Perceforest*, onde as mulheres retiravam, um após o outro, todos os seus adoros, e os entregavam a cavaleiros prestes a combater, até ficarem com a cabeça descoberta e sem mangas. A narrativa e o costume da *justa* preludiavam um futuro casamento ou, talvez, um adultério. E foi este, principalmente, o tema dos romances da nobreza: a paixão entre um jovem rapaz e uma mulher casada – fato corriqueiro nos castelos medievais. Vemos, em tais textos, um amor que desafiava as convenções e as alianças inerentes ao casamento, impelindo jovens apaixonados para o encontro proibido, para o enlace dos corpos. Mas vemos também a “moral dos guerreiros”: a humilhação dos adúlteros e o desagravo da honra. Num conhecido romance do século XII, a moral dos cavaleiros suplantava a dos padres: Isolda, pega em flagrante adultério, dispunha-se a sofrer a *ordália*, e Tristão, por sua vez, oferecia-se para combater três barões em campo aberto. O sermão purgatório proposto pelos bispos não encontrava lugar no mundo dos guerreiros. E, assim, na medida em que personalizava os amantes, o amor cavalheiresco se afastava do amor cristão, movendo-se no círculo de uma “erótica profana” (Vainfas, 1992, p. 53-4).

O amor de Tristão e Isolda, como cita Vainfas (1992), é uma elaboração do amor cavalheiresco por figurar a moral dos guerreiros, bem como a humilhação dos adúlteros e o desagravo da honra, no caso do rei, isso tudo transgredindo os dogmas da igreja, ao aproximar os amantes da “erótica profana”. O autor complementa:

Assim era o amor cortês cantado pelos trovadores. Jafré Rudel, Macabru, Cercamon e quase todos os menestréis dos séculos XII e XIII faziam um hino ao amor simbólico e inatingível. O amante dessas estórias era sempre pobre, socialmente inferior à dama cortejada e se dispunha a qualquer sacrifício para provar o seu amor. Era, como o cavaleiro da nobreza cortesã, um herói disposto ao sacrifício, mas não buscava o encontro carnal com sua amada; fazia simplesmente uma declaração, uma confissão de amor, fosse pelo gesto, pela amável conversa ou pelo simples olhar. E a retribuição esperada era um ato de carinho, um reconhecimento de amor, nunca a entrega do corpo. A dama sempre casada participava de um adultério simbólico, espiritual, e a ela cabia a iniciativa de desafiar o amante a provar o seu sentimento. Enlace de corações, jamais mistura de corpos, eis o encontro idealizado na cortesia trovadoresca (Vainfas, 1992, p. 55).

Apesar de o amante, no caso Tristão, ser socialmente inferior à dama Isolda, conforme ocorre no amor cortês, ele não é exatamente pobre, por direito, é também um rei, embora tenha preferido se tornar cavaleiro no reino de seu tio.

Por outro lado, Tristão está disposto a sacrifícios por Isolda, desde o momento da luta contra um dragão para conquistá-la como esposa, embora faça isso em nome do tio, até quando abre mão da vida de cavaleiro em nome desse amor. Noutro ponto, não podemos esquecer como se dá o adultério nada simbólico entre Isolda e Tristão, pois se unem carnalmente e vivem um caso amoroso de fato.

Continuando com o enfoque teórico, citemos agora Ortega y Gasset (2019). O autor chama atenção para a dificuldade de caracterizar “todas as espécies de amor” (p. 194), pois segundo ele, quando se fala em diferentes amores, o faz de forma relativa. Apesar de sempre ter o enfoque do humano, isso se dá de modo diverso, porque é necessário compreender o recorte da cultura e do tempo no qual está inserido.

Segundo o autor:

O “amor romântico” é uma das criações mais sugestivas da evolução humana, parecendo incrível que não se tenha pretendido jamais – ao menos que eu saiba – sua análise e filiação. Isto indica que, aproximadamente, tudo se acha por fazer e que então é possível produzir os livros mais interessantes. O amor romântico! Eis aqui um exemplo do que antes se chamava “modas de amor”. Sucedeu à galanteria do século XVIII, que, por sua vez, não era senão outra moda subsequente à “estima” do século XVII, ao amor platônico do XV; enfim, ao “amor cortês do século XII e “gentil” do XV. Desnecessário aproximar-se, empunhando a lupa, do detalhe histórico para que surja diante de nós com seu perfil diferente tão variada fauna erótica (Ortega y Gasset, 2019, p. 194).

O termo “amor romântico”, embora muito difundido, é mais uma visão observada do que propriamente um modelo, segundo o autor. E mais, podemos alcançar apenas uma aproximação intelectual de sua essência, tendo em vista sermos fruto da mentalidade da época a qual pertencemos. Desse modo, teremos uma visão a partir de nossas crenças e entendemos este ou aquele tipo de amor de acordo com as vivências e a época. Para ele:

Ainda que sejamos irremediavelmente fiéis a outra forma menos nova de amar, pressentimos as graças peculiares deste estilo mais recente, desejando-as também. A vida é sempre apetecível, e dez existências diferentes não nos permitiriam renunciar sem nostalgia da undécima. É que de fora vemos uma nova cena erótica, e como não participamos da raiz vital que a engendra, só podemos aproximar-nos intelectualmente de sua essência. E o intelecto é ato de comparação. Assim o novo amor aparece-nos sobre o fundo de que nos exercitávamos destacando-se dele por suas características diferenciais (Ortega y Gasset, 2019, p. 193).

Outrossim, é possível considerar o amor como traço culturalmente distinto da mentalidade difundida numa determinada sociedade e capaz de abarcar elementos que vão se acumular ao longo dos tempos, os resíduos. Embora esses componentes sofram modificações, atualizações e cristalizações por meio dos polimentos estéticos oriundos das obras literárias, por exemplo, são passíveis de serem observados, contudo tal entendimento será sempre incompleto, tendo em vista sermos fruto de nosso tempo, segundo Ortega y Gasset (2019).

Le Goff (2016) também enfatiza que o amor é concebido de forma diferente ao longo do tempo, contudo na Idade Média parece haver certo tom de modernidade diante do que havia antes em torno das relações. Para o autor:

Há, no entanto, nessa época, um sentimento cuja transmutação parece decididamente moderna. É o amor. O refinamento dos sentimentos entre dois seres parecia confinado, na sociedade viril e guerreira da época propriamente feudal, à amizade entre homens. No próprio nível da erudição, a gênese do amor cortês permanece obscura. O que ele deve à poesia e à civilização muçulmanas? Quais seus vínculos com o catarismo? Terá sido a heresia que Alexander Denommy viu nele, talvez confundindo-o com excessiva facilidade com o *Tratado do Amor*, escrito por volta de 1185 por André Capelão, do qual Etienne Tempier, em 1277, com seu simplismo habitual, extraiu algumas afirmações chocantes para condená-las atropeladamente com o tomismo³⁰, o averroísmo³¹ e algumas outras doutrinas, entre as mais avançadas da época, que não lhe agradavam? No plano da interpretação, a discussão não se encerrou. Ao passo que muitos insistiam no caráter “feudal” da concepção do amor inspirado aparentemente pelas relações entre senhor e vassalo, sendo o senhor, neste caso, a dama como resgate do belo sexo, outros viam nele uma forma de revolta contra a moral sexual desse mesmo mundo feudal. Quanto à mulher, terá encontrado nele uma promoção ou sua transformação em objeto? É bem verdade que o amor cortês era antimatrimonial e que o casamento era o terreno privilegiado para um combate que tendia a revolucionar não apenas os costumes, mas também a sensibilidade. Reivindicar a autonomia do sentimento, pretender que pudessem existir outras relações entre os sexos que não as do instinto, da força, do interesse ou do conformismo era algo verdadeiramente novo (Le Goff, 2016, p. 340-1).

Essas relações eram novas, segundo ele, pois até então existiam de forma marcadamente bem definidas, se davam por intermédio do social, do político e do religioso. Quando se desloca de algum modo a relação homem-mulher para um plano não racional, e sobretudo a mulher-dama como senhora e o homem-cavaleiro como vassalo, há, no mínimo, um estranhamento.

Pelos motivos já elencados anteriormente, acreditamos que a mulher continua a ser objeto nesse tipo de relação, fazendo-se necessário inseri-la como personagem atuante nas relações, pois a ela caberia nessa relação alguma voz, mesmo havendo ainda o valor do patriarcado socialmente estabelecido. Le Goff acrescenta:

O amor cortês, no entanto, será de fato o amor à provençal? O mais belo amor cortês não é o de Tristão e Isolda, que pertencem ao tema da Bretanha? Acontece que, para além desse protesto e dessa revolta, o amor cortês conseguiu encontrar o milagroso equilíbrio entre alma e corpo, coração e espírito, sexo e sentimento. Para além dos ouropéis de vocabulário e de rito que fazem dele um fenômeno de época, para além do maneirismo e dos exageros da escolástica cortês e, é claro, das tolices

³⁰ Conjunto de doutrinas filosóficas e teológicas de São Tomás de Aquino, influenciado por Aristóteles, Platão e Santo Agostinho. Suas ideias marcaram expressivamente toda a filosofia medieval (Imbach; Oliva, 2021, p. 13).

³¹ Diz respeito ao nome latinizado Averróis referente ao filósofo islâmico Ibn-Rushd Abu al Walid. Deu grande ênfase à obra aristotélica e sua oposição à influência da religião sobre a filosofia levaram à desconfiança por parte dos ortodoxos (Loyn, 1997, p. 38).

dos trovadores modernos, resta o dom imperecível que, de todas as formas mortais que ela cria, uma civilização lega à sensibilidade humana. Citar seria risível, é preciso ler: “Senhores, agrada-vos ouvir um conto de amor e de morte?” e também “em alegria tenho minha esperança, coração leve e firme querer” (Le Goff, 2016, p. 341-2).

O autor chama atenção para o fato de o amor cortês, como o conhecemos, ultrapassar os modelos pré-definidos, porque traz o exato equilíbrio entre alma e corpo, coração e espírito, sexo e sentimento, como ocorre na narrativa de Tristão e Isolda e a despeito do que se vinha pregando como modelo desse tipo de relação. Ele arremata sua teoria com duas citações retiradas de diversas versões da narrativa dos amantes, nas quais salienta-se o teor trágico amoroso.

Para além do amor cortês e de uma visão de “amor romântico”, outro modelo de amor a ser considerado quando falamos em Tristão e Isolda é aquele definido a partir de sua incomensurável medida trágica, o amor-paixão, como veremos a seguir.

4.2 Na trilha do Amor-paixão

Se buscássemos sintetizar em poucas palavras *O Romance de Tristão e Isolda*, teríamos a dizer que Tristão, um cavaleiro, e Isolda, uma dama medieval, tornaram-se amantes e isso ocorreu por tomarem juntos o filtro da paixão. São apenas esses quatro elementos principais formadores da narrativa dos amantes das Cornualhas: um cavaleiro, uma dama, uma poção mágica e uma relação transgressora e proibida. Muitos outros elementos vão se somando à narrativa a fim de se realizar um desenho melhor estruturado da história, por assim dizer, por meio de aventuras, acréscimo de outros personagens e características variadas, de modo a se obter algo capaz de atravessar o tempo de forma longeva e prolífica, como ocorre com os personagens.

Sendo o filtro mágico um dos elementos mais importantes da narrativa é viável pensar na sua importância, pois daí brota a paixão desmedida dos amantes na obra. Segundo Lebrun (1988):

Ninguém se encoleriza intencionalmente. Ora, a qualificação bom/mau supõe que aquele que assim julga escolheu agir assim. Um homem não escolhe as paixões. Ele não é, então, responsável por elas, mas somente pelo modo como faz com que elas se submetam à sua ação. É deste modo que os outros o julgam sob o aspecto ético, isto é, apreciando seu caráter. Só pode ser, aliás, desta forma. Pois um juízo ético seria simplesmente impossível se não houvesse como regular as paixões. A excelência ética – que traduziremos muito imperfeitamente por virtude – só pode ser determinada pelo modo de reagir às paixões e, mais precisamente, pelo modo como um homem pode temperá-las. Sempre que eu ajo de modo a revelar meu caráter, meu comportamento emotivo entra sempre em jogo, pois os outros não

dispõem de outro critério para me julgar. Sem as paixões, também não haveria uma escala de valores éticos. Sem as paixões, ou antes, sem a possibilidade que nós temos de dosá-las. Pois as paixões e as ações são movimentos e, como tais, contínuas, isto é, grandezas que podem ser divididas sempre em partes menores e em graus menores, de tal forma que, quando ajo, me é sempre possível fixar a intensidade passional exata apropriada à situação. Sem dúvida, essa escala passional é limitada. Há um grau além do qual nenhum ser humano pode suportar uma emoção e um grau de apatia abaixo do qual não há como descer (a ausência absoluta do medo só existe para um deus ou para um animal) (Lebrun, 1988, p. 19).

Lebrun (1988) nos fala da involuntariedade da paixão e a conceitua mediante as respostas do humano diante dos valores aos quais está exposto. Ele também explica como esse sentimento vai sendo dosado de acordo com a disposição de cada um. N'O *Romance de Tristão e Isolda*, a paixão é justificada pela presença da poção mágica bebida pelos personagens por engano, como vemos a seguir:

Certo dia, os ventos cessaram, e as velas murcharam ao longo do mastro. Tristão mandou que acostassem em uma ilha e, cansados do mar, os cem cavaleiros das Cornualhas e os marinheiros desceram à praia. Somente Isolda ficara na nau, com uma pequena serva. Tristão veio até a rainha e procurava acalmar seu coração. Como o sol brilhasse e estivessem com sede, pediram o que beber. A criança procurou alguma bebida, até que descobriu a jarra confiada a Brangien pela mãe de Isolda. – Achei vinho! – gritou ela para os dois. – Não, não era vinho: era a paixão, era a amarga alegria e angústia sem fim, e a morte. A criança encheu o canjirão e apresentou-o à sua senhora. Ela bebeu em longos goles, em seguida estendeu-o a Tristão, que o esvaziou (Bédier, 1988, p. 28).

Mas se há uma justificativa para a loucura de Tristão e Isolda, esta é dada, a nosso ver, como tentativa de o narrador buscar empatia pelos amantes. Se a paixão existe porque é fruto de uma ação involuntária, há de se pensar, no entanto, que toda paixão acontece involuntariamente. Não só Tristão e Isolda estão à mercê de um sentimento capaz de levá-los a cometerem atos para além dos limites éticos, toda paixão pode ser capaz de fazer com se ultrapasse a moral. Contudo a loucura dos amantes é perdoada pelo narrador, pela figura divina e até mesmo pelo leitor, porque há uma explicação cabível para amenizar todas as transgressões das quais são capazes: eles apaixonaram-se por beberem juntos o filtro da paixão. E nossa hipótese é exatamente essa: possivelmente a justificativa das transgressões dos amantes tenha barrado o apagamento total da narrativa, tendo sido esta poupada no medievo por alguns intelectuais.

Para Ortega y Gasset (2019), o modo de amar e o comportamento amoroso são frutos de seu tempo e as gerações vão sempre modificando-os, como também acontece com outros elementos socioculturais. Segundo o autor:

A diferença entre os estilos de duas gerações consecutivas manifesta-se em todas as atividades, inclusive nas mais abstratas e que parecem menos submissas à mão

do tempo. Se hoje abrimos dois livros da mais alta matemática podemos descobrir, sem notícias prévias, qual dos dois autores tem trinta e qual sessenta anos. Mas é claro que a diferença estilística cresce conforme as funções mais abstratas e impessoais descendo às mais concretas e íntimas. Daí que seja a obra de amor o exercício do homem observar com maior rigor sua incompatibilidade com novos estilos de vida (Ortega y Gasset, 2019, p. 192).

Desse modo, sem mencionar tais termos, o autor acaba falando das atualizações pelas quais passam os resíduos, pois são exatamente essas modificações as quais se refere. E mais, esse processo se dá por motivação cultural, fruto das mudanças que o tempo é capaz de proporcionar, o que Pontes (2020) chama de hibridação cultural.

Desse modo, o processo de hibridação cultural ao qual Pontes (2020) se refere pode ser observado tomando por base o amor. Se um tempo e em determinadas culturas oriundas de determinados valores podemos elencar características do amor cortês, como o fizemos na primeira parte deste capítulo, noutros tempos, podemos vislumbrar outros elementos, contudo haverá sempre a concepção daquela compreensão como resíduo, ou seja, o que remanesce daquele tempo neste e noutros que virão.

André Capelão é o autor do *Tratado de Amor Cortês*, escrito no final do século XII. E, embora não seja a nossa compreensão acerca da verdade amorosa é inegável o valor histórico da obra.

O autor escreve coisas que com nosso pensamento atual podemos considerar absurdas, como: “é preciso deixar bem claro que o amor só pode existir entre pessoas do sexo oposto. Não pode surgir entre dois homens ou duas mulheres” (Capelão, 2019). Mas também nos dá um recorte da mentalidade da sociedade da época, a título do que acontece com o *Malleus Maleficarum*, por exemplo, como veremos adiante.

Embora a obra seja sobre o amor cortês, difere da maioria das concepções dos autores por nós elencados na primeira parte deste capítulo, a respeito de como principalmente o homem deve proceder na conquista amorosa, ainda que também trate, em certa medida, da mulher. A grande diferença e o motivo pelo qual não o utilizamos no modelo de amor cortês é sua compreensão de Capelão (2019). Para ele, diferente da compreensão da maioria, esse amor pode ser concreto, realizável, carnal. Há para ele um entendimento de amor cortês porque se dá nas cortes.

Segundo Capelão (2019):

Todos os esforços de um amante só têm um objetivo, e para ele se voltam todos os pensamentos: estreitar o corpo daquela que ama, pois ele espera poder realizar com a bem-amada todos os mandamentos do amor, ou seja, aqueles que se encontram nos tratados sobre o assunto. Para aquele que ama, portanto, nada pode ser comparado ao ato de amor, e o verdadeiro amante preferiria ser despojado de todas

as riquezas ou ser privado de tudo o que o espírito humano considera indispensável à vida a ser frustrado no amor que espera ou de que goza. Pois haverá algum outro bem sob o céu pelo qual um homem queira enfrentar tantos perigos quanto aqueles a que vemos sempre os amantes se expor de livre vontade? Nós os vemos desprezar a morte, não temer ameaça alguma, dissipar riquezas, ficar na penúria (Capelão, 2019, p. 9-10).

Segundo o autor, fica evidente a efetividade do ato carnal nesse tipo de amor e, mesmo diante dos perigos aos quais os amantes se expõem livremente, não se privarão de tais momentos por qualquer ameaça ou dificuldade. O mesmo ocorre com Tristão e Isolda: nem o casamento, nem a posição social, nem a igreja, nem a mentalidade do período são capazes de barrar os encontros e o amor dos personagens.

Como já dissemos, a obra *O Romance de Tristão e Isolda* é uma história de amor trágica, fragmentada ao longo dos tempos, chegando até nós por meios de várias versões incompletas, sendo reconstruída literariamente por Bédier. A narrativa poderia ser mais conhecida, porém é pouco difundida na atualidade, com escasso vislumbre crítico e analítico, tendo em vista a quantidade de versões, o atravessar dos tempos e a importância da obra.

Sobre os amantes das Cornualhas, Rougemont (2003) antevê uma análise sobre Tristão e Isolda a partir das várias versões sobre eles. Nessa empreitada analítica, o autor afiança a existência de um tipo de amor denominado por ele “amor-paixão”. Este teria surgido “no Ocidente como uma das repercussões do cristianismo (e especialmente de sua doutrina do casamento) nas almas ainda habitadas por um paganismo natural ou herdado” (ROUGEMONT, 2003, p. 101).

Para Rougemont (2003), o amor-paixão nasce ainda no século XII com o amor cortês e, em sua visão, a poesia europeia seria derivada da trovadoresca. O autor empreende sua análise acrescentando a existência do caráter mítico na narrativa de Tristão e Isolda. Para ele, a narrativa dos amantes pode ser considerada como “o mito do amor-paixão”. Desse modo, conceitua: “o mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante, que resume um número infinito de situações mais ou menos análogas” (Rougemont, 2003, p. 28). Tal definição relaciona o mito à sua denominação de “relações constantes”. Ele complementa, já num sentido mais restrito: “os mitos traduzem as regras de conduta de um grupo social ou religioso” (Rougemont, 2003, p. 28). Explicando também: “sua origem parte do elemento sagrado constituinte do grupo” (Rougemont, 2003, p. 29).

Ademais, o autor chama atenção para a obscuridade da origem do mito: “Ele se apresenta como expressão inteiramente anônima de realidades coletivas, ou mais

exatamente, comuns" (Rougemont, 2003, p. 28). Aí está a distinção radical entre o mito e a literatura (poema, conto ou romance). Segundo Rougemont (2003), na obra de arte, o que conjuga mais importância é a habilidade, a originalidade, ou seja, as características singulares proeminentes dela, mas segundo ele, o caráter mais aprofundado do mito é o poder que exerce sobre nós, geralmente à nossa revelia, pois:

O que faz com que uma história, um acontecimento ou mesmo um personagem se transformem em mitos é precisamente esse domínio que exercem sobre nós, a despeito de nossa vontade. Uma obra de arte, enquanto tal, não possui rigorosamente o poder de subjuguar o público. Por mais bela e poderosa, sempre é possível criticá-la ou apreciá-la por motivos individuais. Isso não acontece com o mito: seu enunciado anula qualquer crítica, reduz a razão ao silêncio ou, pelo menos, a torna ineficaz (Rougemont, 2003, p. 28).

A partir desse raciocínio, o autor se propõe a considerar Tristão e Isolda não apenas como personagens de uma obra literária, mas a representação do homem e da mulher num determinado grupo histórico. Para ele, são numerosos os traços da narrativa de Tristão e Isolda evocadores do mito, primeiro devido ao fato de seu autor original ser totalmente desconhecido, pois, segundo ele, as cinco versões medievais restantes são readaptações artísticas de um arquétipo que não deixou o menor vestígio³². Outro aspecto mítico da narrativa é o elemento sagrado utilizado por ela, pois,

O desenvolvimento da ação e os efeitos que ela devia exercer sobre o ouvinte dependem, em certa medida (que teremos de precisar), de um conjunto de regras e cerimônias que corresponde exatamente ao código da cavalaria medieval. Ora, as "ordens" da cavalaria foram frequentemente denominadas "religiões". Chastellain, cronista da Borgonha, assim chamava a Ordem do Tosão de Ouro, referindo-se a ela como um mistério sagrado, embora nessa época a cavalaria já tivesse se tornado quase que uma reminiscência (Rougemont, 2003, p. 30).

Esse elemento sagrado do qual nos fala o autor, segundo seu entendimento, pouco ou nada tem a ver com as origens celtas, pois as versões escritas do século XII, bem como a de Bédier, reinventaram o sentido da narrativa conhecida por nós.

Para o autor:

³² Rougemont (2003) faz referência à lenda indicada muito brevemente nos *Mabinogion*, compilação das lendas gaulesas. A indicação, referência aos amantes famosos da Bretanha, é esta: "Drystan, filho de Tallwch, guarda dos porcos de Markh, amante de Essylt" (ROUGEMONT, 2003, p. 28). No entanto, a nosso ver, aqui se dá um engano de Rougemont, pois podemos dizer que há algum vestígio, pois ele mesmo aponta a origem. Há uma discordância de entendimento entre Rougemont e Barros, pois como já apontado, segundo Barros, os arquétipos são modelos exemplares, não necessariamente a composição de uma história idêntica, mas uma história que acomoda resquícios de outra surgida posteriormente. Também pensamos como a autora, pois esse entendimento é semelhante ao proposto pela Teoria da Residualidade, na qual nos embasamos: resíduos de outras épocas se perpetuam no presente, pois ali estão porque permaneceram de alguma forma ou em algum sentido. Contudo, acreditamos ser importante cotejar o viés analisado por Rougemont, visto ser seu estudo citado e incorporado por autores como Georges Duby, José Miguel Wisnik, Joseph Campbell, Robert Castel e constar na maioria das referências bibliográficas quando a obra em análise é *O Romance de Tristão e Isolda*. Outrossim, é mister abordar elementos com os quais podemos tecer contrapontos.

Seria fácil acentuar o caráter sagrado que certos autores do século passado julgaram poder atribuir aos personagens de Tristão e Isolda (ou *Essylt*) na mitologia celta. Desde o século VII, Tristão teria sido um semideus, o arauto simbólico dos mistérios, o “guardião dos pequenos javalis sagrados”, isto é, dos discípulos dos druidas, rival de seu tio Mark, o rei-cavalo, e amante de Essylt, cujo nome supostamente significa “espetáculo misterioso, fada irlandesa, égua de crina branca, ou ainda uma figuração da água da caldeira de Ceridwen, que dá inspiração aos bardos, cura e ressuscita, isto é, eleva o iniciado à vida do espírito”. Pretendeu-se também ver na rivalidade entre Tristão e Marcos, o símbolo da luta entre os bretões armoricanos e os galo-francos. É incontestável que muitos elementos da tradição bárdica (oral) estão incorporados na lenda. Mas também é certo que, Béroul, Thomas, Eilhart, o autor do *Romance em prosa*, e o da *Folie Tristan*, desconheciam essa tradição. Ignoravam o sentido primitivamente sagrado e simbólico dos personagens cujos amores nos contam (Rougemont, 2003, p. 30).

Assim, tudo quanto escrevem os autores das versões do século XII, bem como ocorre na de Bédier, são “ornamentos artísticos, interpretações individuais” (Rougemont, 2003, p. 434). Nesse sentido, podemos fazer referência ao processo de cristalização, sobre o qual Pontes (2020) nos fala, pois aí está a obra de arte lapidada com o estilo do autor e seu modo, como faz Bédier. Quando um autor faz isso, reinventa o sentido da narrativa, pois é com vistas nesses escritos que ela atua sobre nós.

Desta feita, ao falar do modo como essa narrativa atua sobre nós e do processo mítico envolvido na história dos amantes da Cornualhas, Rougemont (2003) evoca elementos caros à Teoria da Residualidade, visto que o mito, por permanecer, traz consigo resíduos. No caso de Tristão e Isolda, evocam um amor trágico, não podendo ser vivido plenamente pela impossibilidade do emaranhado de obstáculos e pelos papéis sociais os quais representam.

Assim, podemos dizer, que a proposição de Rougemont (2003) vai ao encontro da realização de Bédier, pois este conseguiu escrever a obra a partir de versões anteriores e, apesar de contemporâneo do século XX, foi capaz de rememorar a narrativa dos amantes com espírito medieval, sem, contudo, deixar de imprimir também seu estilo literário. Ou seja, fez uma construção artística a partir de elementos vários, mas aproveitou residualmente elementos da cultura propagada no medievo.

Desse modo, é possível, por exemplo, observar, inclusive, como elemento residual o caráter mítico da narrativa de Tristão e Isolda, a título da proposição de Rougemont (2003). Para ele, existe uma lacuna em relação à origem da história dos amantes, contribuindo, assim, para a revelação de um caráter mítico. Podemos inferir mais uma relação entre elementos culturais, como se propõe na Residualidade. Além da lacuna verificada em relação à origem da narrativa enquanto obra de arte, bem como o valor sagrado, atribuições estas dadas por Rougemont (2003) para delinear o perfil mítico de

Tristão e Isolda, o autor também busca demonstrá-lo a partir do sentido de obscuridade por ele estabelecido:

Finalmente, o próprio sentido da *obscuridade* que descobriremos na lenda indica seu profundo parentesco com o mito. A obscuridade do mito não reside geralmente em sua forma de expressão (teríamos nesse caso a linguagem do poema que, no entanto, é das mais simples, como se sabe). Reside, de um lado, no mistério de sua origem e, de outro, na importância vital dos fatos que o mito simboliza. Se os fatos não fossem obscuros ou se não houvesse algum interesse em obscurecer sua origem e sua dimensão para livrá-los da crítica, não haveria necessidade de mitos. Poderíamos nos contentar com uma lei, um tratado moral ou mesmo uma historieta que desempenhassem o papel de resumo mnemotécnico. Não haveria necessidade de mitos se fosse lícito limitar-se às certezas e exprimí-las de forma clara ou direta. Ao contrário, o mito desponta quando se torna perigoso ou impossível confessar claramente certo número de fatos sociais ou religiosos, ou de relações afetivas, que, todavia, se deseja conservar ou que é impossível destruir (Rougemont, 2003, p. 30-31).

Partindo do princípio da obscuridade, Rougemont nos afiança: “precisamos de um mito para exprimir o fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte” (Rougemont, 2003, p. 31). Isso porque,

Desejamos salvar a paixão e adoramos essa infelicidade, ao passo que as morais oficiais e a nossa razão as condenam. A obscuridade do mito nos permite, portanto, aceitar seu conteúdo disfarçado e desfrutá-lo na imaginação, mas sem tomarmos uma consciência clara o bastante para que a contradição se manifeste (Rougemont, 2003, p. 31).

Dessa forma, disfarçadas algumas realizações humanas, a crítica não vem à tona: nem nos criticamos a nós mesmos, tampouco somos criticados por outrem. Isso porque o mito exprime essas realizações, quando da exigência de nossos instintos, mas também é capaz de disfarçá-las, quando despertamos por conta da razão³³.

Para Rougemont (2003), o verdadeiro mito possui qualidades coercitivas, as quais podem ser observadas n’ *O Romance de Tristão e Isolda*, contudo, apesar de desempenhar papel de coerção absoluta no século XIII, as regras cavaleirescas, por exemplo, só se apresentam como intervenção no romance a título de obstáculo mítico e de figuras rituais de retórica. Desse modo, a expressão da paixão é contida pelas regras de cavalaria, pois:

Somente nessa condição ela poderá exprimir-se à meia luz do mito. Isso porque, enquanto paixão que deseja a Noite e triunfa numa morte transfiguradora, ela representa uma ameaça violentamente intolerável para qualquer sociedade. É preciso, portanto, que os grupos constituídos sejam capazes de contrapor uma

³³ A razão aqui conforme Denis de Rougemont. Entendendo-se como a atividade profanadora que se exerce em detrimento do coletivo, libertando o indivíduo. Embora o racionalismo se tenha convertido em doutrina oficial, não devemos esquecer sua eficiência verdadeiramente sacrílega, anti-social e “dissociadora (Rougemont, 2003, p. 32).

estrutura solidamente articulada para que ela tenha a oportunidade de se exteriorizar sem causar maiores danos (Rougemont, 2003, p. 32).

Assim, esses “grupos constituídos”, dos quais nos fala Rougemont, referindo-se ao grupo de pessoas que utiliza as regras cavaleirescas, assume um vínculo social e mais tarde pode vir a enfraquecer ou até mesmo a se dissolver. Dessa maneira, o mito deixará seu sentido preciso, mas ainda assim será recuperado, pois:

À medida que a cavalaria, mesmo em sua forma profanada de *savoir-vivre* – os costumes que devem ser observados por quem almeja tornar-se um *gentleman* – perder suas últimas virtudes, a paixão “contida” no mito primitivo se difundirá na vida cotidiana, invadirá o subconsciente, invocará novas coerções, inventando-as se necessário (Rougemont, 2003, p. 33).

E complementa:

Não é preciso ter lido o *Tristão* de Béroul ou o de Bédier, nem ter ouvido a ópera de Wagner para sentir na vida cotidiana a força nostálgica de tal mito. Ele se manifesta na maioria de nossos romances e filmes, no êxito que estes obtêm junto às massas, na satisfação que despertam no coração dos burgueses, poetas, malcasados e jovens aprendizes que sonham com amores miraculosos. O mito (de Tristão e Isolda) age onde quer que a paixão seja sonhada como um ideal, e não temida como uma febre maligna; onde quer que sua fatalidade seja chamada, invocada, imaginada como uma bela e desejada catástrofe (Rougemont, 2003, p. 34).

Para Rougemont (2003), a história de Tristão e Isolda já não pode ser considerada apenas um Romance, mas devido à permanência das relações por ele provocadas, pode ser, sim, denominado o mito de Tristão e Isolda, cuja influência ainda se propaga até nossos dias. A narrativa perdeu sua forma primitiva, mas conservou muito do que havia nela. Esses elementos herdados são os compreendidos como resíduos. Eliade (2020) explica que:

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis civilizadores. Por esta razão suas *gesta* constituem mistérios: o homem não poderia conhecê-los se não lhe fossem revelados. O mito é pois a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodíctica: funda a verdade absoluta. “É assim porque foi dito que é assim”, declaram os esquimós netsilik a fim de justificar a validade de sua história sagrada e suas tradições religiosas. O mito proclama a aparição de uma nova “situação” cósmica ou de um acontecimento primordial. Portanto, é sempre a narração de uma “criação”: conta-se como qualquer coisa efetuada, começou a ser. É por isso que o mito é solidário da ontologia: só fala das *realidades*, do que aconteceu *realmente*, do que se manifestou plenamente (Eliade, 2000, p. 84-5).

Observando as palavras do autor, podemos confirmar que Tristão e Isolda podem configurar como mito se os entendermos como heróis, à propósito da essência da narrativa.

Sendo estes confirmados como heróis, podemos acrescentar a presença de um acontecimento primordial: o amor desmedido, capaz de ultrapassar regras e valores sociais e culminar na morte de ambos, prevalecendo mesmo depois por meio da união do espinheiro verde saído do túmulo de Tristão em direção ao de Isolda e se entrelaçando a ele.

Segundo Denis de Rougemont (2003), o sentimento aflorado entre os amantes é o do amor-paixão. Este evocaria um aniquilamento de forças, pois enquanto paixão é tormenta, ela não se efetiva como permanência, se dá na intermitência e sempre de forma intensa, diferente do amor, este mais espiritual, possível de existir durante uma vida inteira.

Segundo Campbell (2008):

Uma definição razoável para mitologia seria que ela é a religião dos outros. A definição de religião também não é difícil: é mitologia mal compreendida. Essa compreensão equivocada consiste geralmente em interpretar símbolos míticos como se fossem referência a fatos históricos. E tal problema é particularmente crucial em nossa tradição no Ocidente, onde toda ênfase tem sido posta na historicidade dos eventos que supostamente serviram de base para a fundação de nossas igrejas. Acham-se os mesmos temas mitológicos básicos em todas as religiões do mundo, da mais primitiva à mais refinada, das planícies da América do Norte às florestas europeias e aos atóis polinésios (Campbell, 2008, p. 49).

O autor destaca os símbolos míticos não como fatos históricos e explica que a base para o equívoco sobre mitologia se dá exatamente na crença das pessoas boa parte das vezes de relacionar a mitologia com a historicidade. A isso soma-se um outro problema: esses “eventos míticos”, chamemos assim, considerados equivocadamente históricos, servem de base para a fundação das igrejas.

Em outras palavras, de um modo geral, as religiões exploram o mito compulsoriamente de forma equivocada ao atribuir-lhe valor histórico. De certa forma, menosprezam a importância da mitologia, pois tais narrativas só são consideradas importantes diante do vislumbre religioso porque são vistas como acontecimentos históricos.

Campbell (2008), explicando sobre a espécie humana, chama atenção para o fato de nascermos cedo demais e para as implicações desse fato, pois:

Nascemos incapazes de tomar conta de nós mesmos por um período de cerca de quinze anos. A puberdade não vem senão depois dos 12 ou mais, e a maturidade física não até o começo da casa dos 20. Durante a maior parte dessa longa fase da vida, o indivíduo encontra-se numa situação de dependência psicológica. Quando crianças, somos educados de modo a que qualquer estímulo, qualquer experiência, nos leve simplesmente a reagir dizendo: “Quem vai me ajudar?” (Campbell, 2008, p. 38).

Para o autor, por nascermos completamente dependentes, precisamos nos apegar a algo. Durante muito tempo nos apoiamos em nossos pais, mas ao longo de nossa existência há muitas outras dependências as quais recorremos. Ainda segundo Campbell (2008):

Há muito, muito tempo, uma ideia me veio à cabeça: o outro animal que nasce muito cedo é o marsupial – o filhote de canguru, de *wallaby*. Ele não é placentário, não pode ficar no útero da mãe tempo suficiente para crescer. Assim, nascido de uma gestação de cerca de 18 dias, arrasta-se até a barriga da mãe e entra numa pequena bolsa. Agarra-se a um mamilo e permanece na bolsa até que consiga sair e andar. Fica num segundo útero – útero com paisagem. Entendo a mitologia como um órgão equivalente para o homem. Precisamos dela como o marsupial precisa da bolsa para superar a fase de filhote incapaz e se desenvolver (...). A fim de contribuir para o desenvolvimento pessoal, a mitologia não precisa fazer sentido, não precisa ser racional, não precisa ser verdadeira: precisa ser confortável, como a bolsa do marsupial. Suas emoções crescem lá dentro até você se sentir seguro para sair. E, quando essa bolsa se desfaz, o que é comum acontecer no nosso mundo, não temos um segundo útero. A atitude racional diria: “Ora, esses mitos antigos são uma bobagem!”, o que acaba por estraçalhar a bolsa. Então, com o que ficamos? Ficamos com um monte de nascimentos fracassados, sem a formatura do segundo útero. Foram expelidos cedo demais, nus e agitados, e tiveram de se virar sozinhos (Campbell, 2008, p. 46).

O cerne da questão é o fato de sermos completamente dependentes boa parte da vida. Essa relação de dependência está nos recônditos do nosso ser e nos espreita permanentemente, desse modo nossas crenças e, entre elas, a na mitologia religiosa, muitas vezes presente pela determinação Igreja, é o suporte no qual estamos apoiados. Ocorre que, por necessidade de racionalidade ou apego à carência de historicidade, a humanidade acaba por menosprezar o mito e seus ensinamentos modelares. Isso ocorre porque, segundo Campbell:

Não existe mais um horizonte cultural no qual todos acreditam na mesma coisa. Em outras palavras, cada um de nós é lançado na floresta da aventura, sem lei (...) O fundamental na ciência é que não existem fatos, só teorias. Você não *acredita* nessas coisas, são hipóteses de trabalho que podem mudar quando expostas a mais informações. Fomos ensinados a não fechar questão, e sim a continuar abertos. A psique consegue lidar com isso? Houve uma época na civilização ocidental em que os vários mitos da cultura estavam assim, em conflito. Durante os últimos anos do Império Romano, a religião do Oriente Próximo, o cristianismo, foi imposta ao individualismo europeu. Onde, por um lado, a tradição bíblica enfatizava a necessidade de subordinar o indivíduo ao grupo sagrado, por outro lado a tradição europeia dava mais valor à inspiração e à realização individual. No século XII d.C., houve na Europa um tremendo rompimento entre as tradições guerreiras. O melhor exemplo, para os que gostam de literatura, está nas novelas arturianas, em que os cavaleiros, desfilando como heróis cristãos, são na verdade deuses celtas; deuses do romance de Tristão, no qual ele e Isolda dizem, como dissera Héloísa: “Meu amor é minha verdade, e por ela arderei no inferno”. Esse conflito acabou por levar ao Renascimento, à Reforma, ao Racionalismo, e a tudo que se seguiu (Campbell, 2008, p. 47-8).

Desta feita, como atestam os acontecimentos arrolados acima, mesmo diante da imensidão de elementos trazidos pela mitologia, os conflitos corroborados com a falta de valor nessas narrativas fica evidente, porém elas continuam a existir com outro valor, talvez esteja encerrado no valor literário e possivelmente no antropológico. Os mitos ligados à religião ainda perduram, com a necessidade de dar importância à historicidade, no que pese ao próprio teor da concepção religiosa, contudo deixou-se de lado há muito tempo o valor de história exemplar, valor modelar, acompanhando a mitologia noutros tempos.

Em se tratando de Tristão e Isolda, o amor-paixão é mitificado por Rougemont (2003), o qual defende que a teoria dos amantes evoca um tipo de amor primordial, tal qual Eliade nos fala quando trata do conceito de mito, pois traz à tona, ao modo mítico, a ideia desse sentimento como exemplar. Para ele, os personagens Tristão e Isolda elaboraram um modelo de amor, sendo com isso os fundadores do amor-paixão no Ocidente.

A nosso ver, Tristão e Isolda podem realmente ser considerados mito enquanto relacionados ao amor-paixão evocado por eles. Isso não se dá necessariamente em decorrência do filtro mágico, mas por assemelhar-se a um certo amor/paixão greco-latino, que aludia, muitas vezes, à uma fatalidade irresistível, proveniente da sensualidade e do desejo de felicidade, no qual pudor e respeito cediam lugar à paixão inerente ao ser humano.

Esse amor-paixão, em essência, é uma aspiração à felicidade, mas esta jamais acontece plenamente, porque configura a fatalidade irresistível de um sentimento arrebatador, que nos moldes de Rougemont não encontra lugar nas vivências comuns.

O primeiro parágrafo d'*O Romance de Tristão e Isolda* traz a seguinte pergunta: “Senhores, vos agrada ouvir um belo conto de amor e de morte?” seguida da resposta: “É o de Tristão e Isolda, a rainha. Escutai, como em grande alegria e grande pesar eles se amaram, disso morreram em um mesmo dia, ele por ela, ela por ele” (Bédier, 1988, p. 1).

Já no início da narrativa, fica dada a exata medida do amor e a tragicidade em decorrência da morte dos amantes. Tristão e Isolda não encontram lugar para seu sentimento, porque o amor por eles evocado é o amor-paixão, sentimento no qual se encerra o valor de impossibilidade. Esta ocorre não só pelas questões sociais aqui expostas, como as implicações na história dos amantes (quem são Tristão e Isolda sem um reino? que espécie de cavaleiro e dama são eles?), mas também porque não é possível ser arrebatado pela paixão desmedida todo o tempo.

Consoante a isso Tristão e Isolda não são os personagens conformados com um amor tranquilo e seguro, por exemplo quando estão na floresta e poderiam contentar-se à

nova vida. Ao contrário, precisam do irresistível, do improvável, do impossível para realizarem-se, além da necessidade de continuarem suas trajetórias com seus papéis sociais. Tal entendimento vem da ideia de o amor-paixão vivido por Tristão e Isolda contornar a procura da morte, esta perceptível pelos apuros aos quais se entregam os amantes em razão desse sentimento.

É no mundo das essências, do sagrado, do metafísico, do “mythos” que a paixão assume seu caráter de vida eterna. Na narrativa, esta aparece simbolizada pelo triste final, quando o espinheiro avança do túmulo de Tristão em direção ao de Isolda, desse modo, o mito do amor-paixão atinge seu ápice no momento em que evoca a vida *post mortem* dos amantes.

Segundo Oliveira (2019):

Em Tristão e Isolda, o amor dos protagonistas nutre-se de obstáculos a ele impostos, isto é, as dificuldades encontradas para a realização deste amor impossível tornam-se a própria razão de ser. Na ausência de obstáculos externos, Tristão e Isolda criam suas próprias dificuldades, mantendo assim, acesa a chama de sua paixão nos sucessivos reencontros e separações. No final da narrativa os amantes procuram a morte como única forma de redenção e vingança contra a paixão avassaladora que acaba por se transformar em uma espécie de autoflagelo, de penitência. O autor conduz a ação da narrativa episódica para este final trágico, em que o par romântico realiza seus intentos amorosos na morte que, inconscientemente, sempre desejaram e que representa para eles o sinal de igual na equação da vida, espelho de Narciso (Oliveira, 2019, p. 176).

Para o autor supracitado, assim como para Rougemont (2003), os amantes amam mais o amor e a impossibilidade de viver esse sentimento do que um ao outro. Seria na irrealização e na tragicidade, culminando na morte, o encontro da verdadeira essência e o destino desse amor.

Segundo Castel (1998):

Assim, a estrutura do amor de Tristão e Isolda comprehende-se a partir da desterritorialização que o constitui originariamente. Os dois amantes despiram o mundo. Desde então, seu amor está condenado a ser ele mesmo absoluto, pois não possui qualquer suporte possível na vida social. Ele não regula sucessões ou divisões de terras, não se inscreve entre as estratégias matrimoniais e sociais, não se transmite a uma descendência. Nada o limita, o relativiza, nem o prolonga. Só pode ser vivido como *experiência total*, voltado sobre ele mesmo, porque não tem nem pontos de apoio nem consequências fora do quadro no qual se autocircunscreve. É o que exprime maravilhosamente o episódio do filtro: o “vinho ervoso” simboliza o êxtase que arranca os dois protagonistas de todas as pertinências anteriores para colocá-los, a sós e nus, um face ao outro. Mas é preciso acrescentar que se esse transporte fora do tempo e do espaço pode ocorrer, se portanto a magia opera, é porque eles já são, ao menos Tristão, já é um ser de lugar nenhum. A magia do filtro aparece assim como uma fabulação cultural determinada para significar a extraterritorialidade deste amor. O resultado é que essa forma de amor evidentemente só pode se realizar com a morte. É irrealizável

sem a morte porque esse amor é completamente desprovido das ligações com a vida (Castel, 1998, p. 181).

Segundo o autor, o amor de Tristão e Isolda precisa ser observado primeiramente a partir da desterritorialização, pois ele só encontra lugar fora dos seus ambientes sociais. Sendo assim, ele é absoluto apenas em se tratando de si mesmo. Quando os amantes se encontram despidos de suas funções sociais, vivenciam o amor em sua plenitude, como ocorre em dois momentos: na brevidade do momento em que estão em alto mar, logo após a ingestão do filtro mágico e depois de terem sido descobertos na floresta, onde passam a viver.

Depois de dois anos afastados da sociedade, desterritorializados, como propõe Castel (1998), decidem voltar para o mundo conhecido onde tinham lugar. Porém, após o retorno à vida anterior, também não se realizam plenamente. Apenas na morte esse amor volta a triunfar, pois por meio dela ocorre a união dos amantes, devido a partida de um em função da ausência do outro e no momento no qual o espinheiro verde nascido da sepultura de Tristão se entrelaça ao túmulo de Isolda.

Segundo Brugger (1904), “o amor é a força primordial de espírito dotado de atividade volitiva, força animadora e criadora de valores” (p. 47). Essa força primordial pode ser vista quando Isolda, por duas vezes, trata de Tristão ferido com ervas e ungüentos, ajudada pela mãe, a qual repassara tal conhecimento. Isolda é levada por essa força primordial a cuidar daquele que virá a ser seu amado. No entanto, só depois de beberem juntos, por engano, do filtro mágico, beberagem preparada pela rainha, mãe de Isolda, apaixonam-se perdidamente e entregam-se um ao outro. Existe inclusive uma versão menos popular, na qual Isolda sabia que estava bebendo, junto de Tristão, a poção mágica de amor, segundo afirma Castel (1998).

Outro elemento emblemático dessa força originária poderia ser o espinheiro do túmulo de Tristão avançando para o de Isolda, uma força tão grandiosa capaz de simbolizar o amor além da vida. Apesar do filtro mágico, na história dos amantes, ser o elemento justificador do amor sem limites, vale questionar se esse amor já existia antes do elemento mágico. Vejamos as palavras de Brugger sobre o amor:

Considerado do ponto de vista de sua essência, e em seu núcleo vivencial, é uma atitude ou atividade total afirmativa (reconhecedora, criadora, em busca da união) da alma espiritual em frente de pessoas enquanto (real ou potencialmente) portadoras de valores espirituais, em frente destes mesmos valores. Por esta forma, o amor tira de seu isolamento a personalidade individual, levando-a a participar do convívio nas várias formas primordiais (...) o amor não é mero sentimento de prazer (...) (Brugger, 1904, p. 47).

Assim, ao cuidar de Tristão quando este se encontra à beira da morte, Isolda já exerce o que poderíamos considerar como união espiritual. Exatamente porque o amor não é mero sentimento de prazer, e sim força espiritual, Isolda resolve cuidar daquele por quem possivelmente já nutre amor. Essa é uma interpretação possível, pois depois de conquistar Isolda, como consequência de ter matado o dragão e vencer o senescal covarde, Tristão explica para ela tê-la conquistado para o rei Marc, seu tio, recebendo com isso total desprezo da moça. Isolda sente-se preterida, pois acreditava ter sido conquistada em casamento por ser amada pelo cavaleiro. Tristão, por sua vez, prometera ao rei levar a dona dos cabelos de ouro para tornar-se sua rainha, sem imaginar ser aquela a princesa que havia cuidado de seus ferimentos mais de uma vez.

Diante desses desencontros Tristão e Isolda, confinados em sensações contraditórias, bebem do filtro mágico e entregam-se à paixão desmensurada. Segundo Ferraz (1960), já nas versões de Tomas e Gottfried von Strassbourg pode-se observar:

Transmutando-se em aspiração máxima da existência humana, o amor passa a significar a mais completa e perfeita afinidade física e psíquica entre dois seres, enquanto o filtro é reduzido a simples imagem poética do momento psicológico exato em que sobem à tona os sentimentos profundos submersos até então no íntimo de Tristão e Isolda (Ferraz, 1960, p. 44-45).

Para a autora, o filtro mágico de amor é apenas uma representação poética do sentimento já avizinhado em Tristão e Isolda. Essa compreensão corrobora com a hipótese de já haver amor entre eles mesmo antes de tomarem juntos a poção do amor.

No dizer de Simon May, “todos precisam de amor; muitos o encontram, mas poucos o vivem” (2012, p. 21). Temos aí o cerne da história dos amantes das Cornualhas, os quais, deparando-se com o amor e diante da necessidade de vivenciá-lo, não se contentam com a sua impossibilidade, passando então a transgredirem valores morais e determinações sociais até encontrarem tragicamente a morte, seu último refúgio.

Platão nos fala do amor como completude e possibilidade de se reconhecer no outro. Leiamos as palavras do filósofo:

Simplesmente pensaria ter ouvido o que há muito estava desejando, sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; e portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor. (...) estou dizendo a respeito de todos, homens e mulheres, que é assim que nossa raça se tornaria feliz, se plenamente realizássemos o amor, e o seu próprio amado cada um encontrasse, tornado à sua primitiva natureza (Platão, 1972, p. 31).

Tristão e Isolda encontram um no outro a morada para esse sentimento, depois de tomarem juntos o filtro mágico. Esta é a justificativa para a existência de um amor

impossível diante das obrigações sociais apresentadas aos personagens e da impossibilidade de assumir a paixão e entregarem-se em matrimônio. Tristão, como cavaleiro honrado que se acredita³⁴, resolve cumprir seu papel diante da sociedade e entrega Isolda ao rei Marc. Do mesmo modo, para cumprir seu papel social, a moça aceita a situação imposta por Tristão.

Tristão e Isolda são personagens remanescentes de épocas várias e trazem consigo resíduos culturais e históricos, incluindo seu *modus vivendi* e seu amor-paixão. Mais ainda, remontam à criação do mito do amor no Ocidente e nos fazem compreender o quanto desse modelo amoroso ainda perdurar na atualidade. A propósito da Teoria da Residualidade, é exatamente a permanência desse modelo que nos faz reafirmar a força de elementos do passado capazes de atuar em outro ou outros tempos.

Quando falamos do amor em variados modelos, ou quando elencamos características das culturas celta e medieval, tocamos sempre nos elementos do passado que residualmente vão se apresentando ao longo dos tempos. Ao apontarmos tais elementos como definidores -, inclusive na versão d'*O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, vista como obra cuja feitura se dá de forma residual por tomar não só fragmentos de outras versões da narrativa mas todos os outros contextos culturais, mentalidades, imaginários -, dimensionamos em alguma medida a necessidade da Teoria da Residualidade. É importante a compreensão desses elementos durante uma análise, seja diante de uma obra literária de 1900, como é o caso d'*O Romance de Tristão e Isolda*, seja numa obra escrita na atualidade.

Foi exatamente a necessidade de entender os elementos envolvidos num determinado recorte cultural que nos fez optar pela investigação acerca do papel da mulher tanto na cultura celta quanto na Idade Média. Pensar nas figuras estereotipadas dessas mulheres nos levou às imagens de dama e bruxa. A dama, comumente cantada pelos trovadores e cavaleiros medievais, para a qual era direcionado o amor cortês, e a bruxa, figura que a igreja demonizou e puniu feroz e covardemente, apesar de enaltecida na cultura celta. Isolda é a síntese dessas mulheres numa única personagem e esta será a abordagem do capítulo a seguir.

³⁴ Aqui a ideia é demonstrar que o próprio Tristão se vê como cavaleiro honrado.

5 A SENDA DOS IMAGINÁRIOS MEDIEVAL E CELTA NAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS

As feiticeiras aparecem como bodes expiatórios da modernidade. De que são acusadas, afinal? De muitas coisas, misturadas. Em primeiro lugar, elas ofendem a razão e a medicina moderna, por suas práticas mágicas. Têm a pretensão de curar os corpos, não somente com ervas, mas com elixires elaborados por elas e com fórmulas esotéricas. Elas manifestam uma sexualidade desenfreada (...) Praticam uma sexualidade subversiva. (...) Elas encarnam a desordem dos sentidos (Perrot, 2019, p. 89-90).

A epígrafe de abertura deste capítulo nos leva a pensar na forma como eram vistas as mulheres que subverteram a ordem e os valores impostos pela Igreja e pela sociedade medieval. Elas eram consideradas más e deveriam ser punidas devido à forma pela qual agiam, contudo nem sempre foram vistas desse modo. Apesar de no medievo a mulher ser considerada bruxa ou feiticeira e sofrer perseguições, ela bebe na fonte da ancestralidade e do amor à terra e às ervas, traços oriundos da mulher celta, por sua vez, respeitada e valorizada naquela sociedade, como veremos a seguir.

5.1 O percurso da mulher celta

Quando a deusa era mulher, mulheres e homens caminhavam sobre a terra de mãos dadas, cada qual cumprindo sua função, assim como ocorre na Natureza. Mulheres e homens praticavam o intercâmbio entre os seres humanos e as forças divinas, isto é, existiram druidas e druidas, sacerdotisas e sacerdotes celtas. As druidas e druidas cabiam determinadas funções além das celebrações anuais do calendário céltico, como julgamentos, distribuição da lei, guarda e difusão da tradição oral dos povos celtas, função essa também cumprida pelos bardos. No entanto, qualquer celta poderia se dirigir à Deusa, que eu chamo “Grande Mãe”, e ao Deus ou Pai Tribal, que eu chamo “Grande Espírito” sem a necessidade de intermediários, afinal, todos eram filhos dos deuses e eram iguais perante seus olhos (Black, 2022, p. 27-8).

A epígrafe de abertura nos leva a refletir sobre a concepção dos celtas a respeito da importância dada às mulheres nesta sociedade. Podemos perceber que há, pelo menos, certa igualdade quanto aos papéis ocupados por homens e mulheres, tendo em vista a paridade entre ambos os gêneros no que tange às ocupações sociais.

Temos defendido desde o início que *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, sendo recriado a partir dos vários fragmentos das versões acessadas pelo autor ao longo de seus estudos, nos leva a retomar vários períodos históricos, estes pertencentes às culturas

celta e medieval. O fato é que se deu a cristianização dos elementos oriundos da cultura celta, processo pelo qual passaram muitos dos componentes desta civilização.

Podemos compreender a consonância entre os elementos celtas e medievais porque a cultura perdura ao longo do tempo ou dos tempos. Segundo Pontes (2006):

Parece-me que o falar de cultura, arte e linguagem nos compõe a dissertarmos sobre um só tema, cultura, pois a melhor teoria do conhecimento, a mais procedente entre várias, firma toda a possibilidade do conhecer em torno de três elementos fundamentais que têm valência própria e não se confundem entre si. Estes três elementos são o homem, a natureza e a cultura. Para que o conhecimento se produza há de contar-se, necessariamente, com estes três elementos. O homem é o sujeito do conhecimento. A natureza é a realidade objetiva (*physis*)posta fora da subjetividade do homem. E a cultura é sempre um produto da intervenção do homem na natureza, sob a forma de uma relação do indivíduo com o que lhe é circunstancial (Pontes, 2006, p. 1).

Desse modo, o autor nos faz refletir a respeito da cultura como circunstancial àqueles que a vivenciam, ou seja, de acordo com as subjetividades individuais, porém em confluência com o tempo. De acordo com o autor:

O termo cultura tem muitas acepções e a Antropologia ressalta a de cultura material e a de cultura espiritual, sendo que a primeira expressão designa o conjunto de criações tangíveis de determinada sociedade ou povo; a segunda refere-se ao conjunto de idéias e valores intangíveis, mas que plasmam e matrizam a identidade dos indivíduos, sociedades e povos. Outra acepção de cultura é a de “desenvolvimento total e harmonioso da personalidade”, como ressalta Terry Eagleton, o dos homens cultos e eruditos, mas este desenvolvimento – é bom lembrar – não se obtém fora do convívio social. Cultura é termo por excelência contrário a isolacionismo, pois só pode ser obtida e produzida na comunhão comunitária, de onde todas as idéias e todos os valores dos indivíduos são hauridos. Eis por que – é oportuno frisar – as pessoas quase sempre são levadas a pensar que pensam o que pensam, quando sabemos ser o pensamento dos indivíduos e também suas condutas, recebidos num processo de endoculturação de que nem se dão conta. No fim de tudo, os indivíduos pensam e se conduzem de acordo com determinado sistema de idéias e de valores, e ainda de um determinado padrão de comportamento coletivo que se impõe e eles nem percebem (Pontes, 2006, p. 2).

Assim, podemos compreender a cultura como aquilo que se estabelece num determinado tempo, a propósito de suas relações factuais e humanísticas, de modo a se estruturarem coletivamente e se perpetuarem de acordo com os elementos a ela relacionados.

É necessário também termos ciência de que a cultura perdura e remanesce de um tempo em outro ou em outros, por isso nos interessa compreender a estrutura na qual se estabelece a cultura celta e como esta vai reaparecendo nas sociedades subsequentes.

Muito do que se sabe da cultura celta está fundamentado em acontecimentos e personagens oriundos das ilhas britânicas, em especial da Irlanda. No decurso da Idade

Média, os monges irlandeses teriam compilado e preservado inúmeros mitos celtas, desse modo entendemos a cristianização nessas narrativas como uma circunstância evidente.

A cristianização foi o processo responsável pelo apagamento de muitos dos elementos celtas, principalmente em relação à mulher, pois nesta sociedade ela era figura de destaque e importância. Segundo Barros (2001), os celtas

ocuparam o Ocidente numa primeira migração por volta de 1400 a.C., a segunda migração está atestada por volta de 500 a.C. As narrativas celtas e, fundamentalmente, o Direito celta nos mostram que, embora muitas sociedades já se constituíssem como patriarcais e, até mesmo, os semipatriarcados mediterrâneos já se tivessem voltado à adoração priápica do falo, na época da invasão da Gália pelos romanos, no século I a.C., as mulheres celtas continuavam a ser vistas como mágicas, não só representando a Soberania para o homem, mas também encarnando a Grande Deusa (Barros, 2001, p. 49).

O pensamento da autora nos leva a compreender os elementos celtas: para eles, a mulher era vista em condições de igualdade diante do homem, em alguns casos até de superioridade. No entanto, estudá-los não é tarefa fácil, mas segundo Black (2022), existem três fontes contemporâneas principais nas quais podemos obter informações, a saber: os autores clássicos, os estudos linguísticos e a Arqueologia. A autora afiança:

Os autores clássicos foram, em sua maioria, escritores gregos que eram historiadores, filósofos, poetas e geógrafos, e alguns escritores romanos, além do próprio Júlio César. A maioria dos autores clássicos manteve contato direto com os povos celtas da Europa na Antiguidade, por eles denominados “bárbaros”, registrando seus costumes, aparência, organização política e social etc. (...) Outra fonte de informações são as sagas celtas passadas oralmente de geração a geração durante milênios, transcritas pelos clérigos entre os séculos nono e décimo segundo. Quanto às sagas e histórias da Mitologia Celta em geral, infelizmente foram distorcidas, recebendo conotação e elementos católicos, alterando-lhes o conteúdo, as características das personagens e o desfecho. Por esse motivo, mesmo os estudiosos que utilizam estas fontes literárias em seus trabalhos o fazem com muita precaução (Black, 2022, p. 24-5).

Desse modo, muitos componentes da cultura celta presentes nessas narrativas foram tomando novas formas em virtude da cristianização e também devido ao fato de serem pretensos alvos a serem conquistados. Assim, o que conhecemos dos celtas traz a marca daqueles que nos contaram sobre eles.

Outro questionamento importante entre os estudiosos é se os celtas teriam sido “um povo no sentido etnológico da palavra ou se eram povos etnológico e culturalmente distintos entre si, que apenas falavam os idiomas classificados como célticos” (Black, 2022, p. 25).

Ainda segundo a autora:

Não há dúvidas de que durante quatro séculos, mais ou menos entre 500 e 100 a.C., os celtas foram um povo reconhecível pela maneira de viver, pela sua organização política e pela aparência física, pois com base nos relatos dos autores clássicos o termo “celtas” teria sido aplicado no sentido etnológico para definir um povo, sem a intenção de identificar povos distintos que falavam dialetos célticos. A concepção de que os celtas são “povos faladores das línguas célticas” é meramente acadêmica (Black, 2022, p. 24-5).

A autora explica contudo a existência de opiniões divergentes, as quais consideram a linguagem dos celtas uma única família linguística, ou seja, detentora de características que as tornam semelhantes sem necessariamente representar o estabelecimento de uma grande e única nação, ideia corriqueiramente disseminada principalmente entre os séculos XVIII e XIX. Segundo ela, “não há qualquer evidência que demonstre que os povos falantes de línguas reconhecidas como célticas mantinham laços culturais e etnológicos entre si” (Black, 2022, p. 25).

Como já apontamos, a visão sobre a mulher na cultura celta é um importante ponto a ser observado neste texto, não somente porque faremos a comparação entre esta e a mulher do medievo, mas também em decorrência de tal concepção divergir assaz de outros momentos da história da humanidade. Se os celtas nos impressionam pela rica mitologia, domínio das ciências e por sua arte, há ainda algo a ser elencado: a posição das mulheres naquela sociedade.

Segundo Black (2022):

A cristianização dos povos celtas teve início por volta de 250-300 d.C. no continente e um pouco mais tarde, os missionários católicos atingiram a Irlanda e a Grã-Bretanha. Até então, a mulher gozava de certa liberdade, possuía direitos, era respeitada e tinha seu lugar nas sociedades celtas. Por outro lado, nas sociedades grega e romana não havia espaço para a mulher na vida profissional, muito menos política. As mulheres da aristocracia grega e romana, em geral, gozavam de certo respeito e algumas concessões, na qualidade de mulheres casadas e mães de família. Consequentemente, possuíam certo *status* quando comparadas com as mulheres das camadas sociais mais baixas, porém tinham pouco espaço e praticamente nenhuma liberdade. Quanto às mulheres celtas, os autores clássicos e as sagas celtas mostram a existência não só de mulheres guerreiras, mas de profetisas, druidas, bardas, médicas e satiristas. Entretanto, é possível que em uma mesma sociedade, o *status* social das mulheres determinasse diferenças na permissividade de certos comportamentos, e isso se aplicava às sociedades do mundo antigo de modo geral. Rainhas e mulheres da aristocracia aparentemente gozavam de um pouco mais de liberdade do que a mulher comum, porém a mulher celta comum também era detentora de direitos e do respeito da sociedade celta (Black, 2022, p. 71-72).

Podemos observar portanto que as mulheres celtas usufruíram de um lugar diferente do ocupado pelas mulheres das sociedades coexistentes no mesmo período e em períodos subsequentes. A mulher celta desfrutava de respeito e liberdade de modo mais amplo que a grega e romana, por exemplo. Dessa foma,

Os conceitos celtas de vergonha e honra eram bem diferentes dos gregos e romanos, o que torna clara a má interpretação por parte da maioria dos autores clássicos ao mostrarem a independência e liberdade da mulher celta como se fosse promiscuidade. Nas narrativas celtas, consta que a rainha Medb teria oferecido a si própria e à sua filha, Finnabhair, para manterem relações sexuais em troca de suporte político e militar por parte de outro soberano. Obviamente não se trata de promiscuidade, restando claro que as rainhas e princesas poderiam dispor livremente de favores sexuais como um ato diplomático. Em outra narrativa, Medb teria passado a noite com o herói-guerreiro Cú Chulainn como forma de amizade e para fortalecer uma aliança política (Black, 2022, p. 72-73).

Assim, a mulher celta, sobretudo a mais favorecida socialmente, possuía grande liberdade e poder sobre o próprio corpo. No caso acima mencionado, mãe e filha usam seus corpos como moeda de troca política, apesar de não ser possível dimensionar em que medida a predisposição delas para o ato representa liberdade.

É inegável que elas agiam por conta própria, diferente de Isolda, por exemplo. N'*O Romance de Tristão e Isolda*, Bédier mostra a personagem feminina sendo oferecida pelo rei, seu pai, em casamento, ao matador do dragão que amedronta seu reino, ou seja, usada como moeda de troca. Porém, os contextos das duas histórias são divergentes, pois na lenda dos amantes é o pai que faz tal oferta, mas a moça não parece satisfeita com isso.

É preciso que entendamos a visão dos povos sobre o feminino no decurso da história da humanidade. Se remontarmos a cronologia do período, observamos:

O primeiro elemento cultuado pelo homem foi a terra: e a terra foi gerada por ela mesma. Era ela que produzia os frutos, os animais, o próprio homem. A vida surgia de sua carne rasgada - grutas e fendas; de suas manifestações de força - rochas, montanhas, florestas, árvores, desertos; de suas profundezas líquidas - mares, rios, poços, nascentes; trazida por animais aquáticos e introduzida no ventre feminino após o contato da mulher com estes elementos ou animais. A terra e todas as suas epifanias foram vistas como uma fonte inesgotável de gerar frutos, ligadas a forças ou substâncias cósmicas imensas. A terra era o *lugar todo*, no sentido religioso primitivo. (...) Como *Tellus Mater*, Terra Mãe, foi considerada a divindade da fertilidade. E se a vida significava um desligar-se do ventre da terra, a morte era apenas um *regressus ad uterum* (regresso ao útero) para que um novo nascimento pudesse acontecer. A evolução vai transformar a Terra Mãe na Deusa Mãe e todo simbolismo com o qual a terra foi investida não desaparece, ao contrário, incorpora-se à Deusa. No período Paleolítico, que os estudiosos datam por volta de 100000 a 10000 a.C., cultuava-se a fertilidade e a fecundidade, e não foi difícil estabelecer a analogia entre a terra e a mulher. Ambas foram vistas como um ventre capaz de gerar a vida. E se possuíam este poder, eram também responsáveis pela acolhida de seu fruto sem vida e seu futuro renascimento. A função reprodutora da mulher, completamente desvinculada da sexualidade, pelo desconhecimento total do homem de seu papel na fecundação, era vista como um mistério, causando ao mesmo tempo encanto e medo. A procriação feminina, esse poder exclusivo e sem medida da mulher de criar vida, transformou-se em respeito ao feminino, estendendo-se seu poder sobre a terra, os animais e os vegetais. A mulher era vista como a Senhora da Vida em todas suas vertentes. Fecunda, divinizada, ela era capaz não só de conservar esse poder para si própria, mas também de transmiti-lo a todos os segmentos da natureza (Barros, 2001, p. 17-8).

A autora nos faz mergulhar no panorama do feminino desde tempos remotos, para buscarmos a compreensão acerca de sua importância. O que temos é uma relação profunda entre o feminino, a criação e a vida, dando à mulher um papel de extrema importância e superioridade. Sendo assim, questionamos em que momento a mulher deixa de ter relevância para ser transformada num ser inferior e maléfico diante da História.

Segundo Barros (2001),

A mulher era vista como a Senhora da Vida em todas suas vertentes. Fecunda, divinizada, ela era capaz não só de conservar esse poder para si própria, mas também de transmiti-lo a todos os outros segmentos da natureza. Como Terra Mãe, dona da vida e da morte, rapidamente se transformou em responsável pelos mortos. E assim como, desde as origens, coube à mulher o plantio do grão e a crença em seu poder vivificador, coube-lhe também o sepultamento dos mortos. Mulher, Vida, Morte - três princípios enigmáticos. A mulher dá a vida ao homem e é também através dela que ele é capaz de ascender ao mundo dos mortos e ressuscitar. (...) Terra, Mãe, Mulher, Senhora da Vida, Condutora da Morte, Vivificadora, este poder exorbitante, que o homem detecta na mulher e que não consegue explicar, torna-se fascinante e amedrontador (Barros, 2001, p. 18-19).

A mulher, compreendida como um ser superior no paleolítico, era respeitada e admirada, mas também invejada e temida pelo homem, justificativa, talvez, para que a História começasse a mudar seu olhar sobre o feminino. Dando sequência ao que nos diz a autora, o Paleolítico foi

Um período rico em estatuetas femininas em homenagem à fecundidade. Se nos primórdios encontramos apenas representações parciais da mulher - quadris, nádegas, coxas, vulvas, seios -, logo vão aparecer representações totais. Os signos da maternidade serão grosseiramente acentuados. São as famosas Vênus esteatopígias, que povoaram a imaginação da humanidade e que apareceram, nos quatro cantos do mundo, com as mesmas características: seios caídos, quadris largos, ventre pronunciado. No fim do Paleolítico, essas Vênus (...) aparecem com formas mais esbeltas. (...) O culto da mulher, que começou a partir de sua associação com a Terra Mãe, vai, desde o Paleolítico, desenvolver-se prodigiosamente. Ela será a *Magna Mater*, a *Genitrix*, Deusa Mãe, Grande Deusa Mãe, Senhora dos animais selvagens, Deusa Soberana das Montanhas, das Árvores... Todo este poder sobre a natureza lhe atribuirá também as funções de guerreira e caçadora. Poderosas, ela jamais aparece como um ser frágil ou delicado (Barros, 2001, p. 19-20).

O que a autora nos traz é uma visão de que o feminino no Paleolítico era concebido como pilar, pois a mulher, ao mesmo tempo sagrada e útil, era, sem dúvida, considerada o elemento essencial daquele período.

Na sequência, a estudiosa continua a se debruçar sobre os tempos históricos, dessa maneira nos mostra que no Mesolítico e Neolítico a preponderância do feminino continuou a ganhar força e se “enraizou profundamente no imaginário universal” (Barros, 2001, p. 23). Desse modo,

A mulher-mãe sempre se apresentou ao olhar masculino como um amálgama de sedução e pureza, em que o mistério, que envolvia a vida, e o perigo, que provocava a morte, eram amenizados pela crença no poder de cura e salvação, que se evidenciava com o renascimento que ela era capaz de produzir. Logo, envolta em luzes e trevas, esteve associada ao mundo uraniano, celeste, luminoso, símbolo solar, de onde emergia seu caráter benevolente de mãe generosa proporcionando vida e prazer. Entretanto, ela também reinou no mundo ctônico, subterrâneo, símbolo lunar, a partir do qual sobressaía seu caráter demoníaco de mãe cruel, dispensadora da morte. E uma outra dualidade também caracterizava a Deusa e essa se conectava à magia do sangue. Sangue da vida, que englobava a menstruação, a defloração e o parto; sangue da morte, que se evidenciava com a menopausa, provocadora da esterilidade. (...) O homem do Neolítico, verdadeiramente, adorou e cultuou a mulher, como uma imagem da Deusa (Barros, 2001, p. 24).

Quando o homem deixou o nomadismo para ser sedentário, lançando mão do plantio, a civilização do Neolítico passou por um momento de profunda transformação. Segundo Barros (2001), devido ao advento da charrua que

Fere a terra e nela introduz a semente, a agricultura passou das mãos femininas às masculinas e os homens, de alguma forma, vivenciaram a criação da vida. Mas foi a domesticação dos animais que possibilitou ao homem observar que as fêmeas eram incapazes de procriar sozinhas, enquanto que ao lado dos machos o fenômeno sempre ocorria. Se a fêmea animal não gerava sozinha, ela, assim como a fêmea humana e a terra, funcionam como receptáculo do grão que nela era introduzido (Barros, 2001, p. 25).

Segundo a autora, muitos acreditam ser esse o motivo do homem ter mudado sua atitude de devoção em relação à mulher, já que o feminino foi cultuado sobretudo devido ao mistério em torno do seu poder de criação. Mas para ela:

Diante dos órgãos e atributos que a natureza confere às mulheres e, principalmente, diante do mistério da maternidade, do parto, do sangue e da amamentação, vistos como uma exorbitância de poder, ficava difícil para o homem quantificar a extensão de sua contribuição na concepção. Logo, acreditar que ele a visse como essencial, vital, seria não só simplificar o que para ele adquiria conotações mágico-religiosas intensas, mas também atribuir-lhe conhecimentos que absolutamente não se encontravam a seu alcance. Que associações poderia ele fazer entre a seiva sem sem forma e sem vida, que ele produzia e que lançava na companheira, e a criança formada e enformada de acordo com sua própria imagem, ser humano em miniatura (Barros, 2001, p. 25).

Barros (2001) deixa o benefício da dúvida, em virtude de não haver naquele tempo conhecimento compatível que explicasse esses questionamentos, e acrescenta:

A Deusa Mãe reinou sem companheiro durante muitos milênios mas, aos poucos, ela foi sendo associada, principalmente por seu papel de mãe, a um jovem deus, um filho, que assumiu o papel de Filho Amante. Nada nos autoriza ainda a ver aí a passagem das ginecocracias ao patriarcado. A paternidade continuava a ser pouco conhecida e difundida. O Filho Amante, de agora em diante, vai participar da vida da deusa e será representado sempre a seu lado, entretanto, não ofusca o brilho da mãe, ao contrário, não passa de assujeitado a ela (Barros, 2001, p. 26).

A autora assegura que na época a mulher continuou a ser considerada o elemento mais importante daquele período e vista com superioridade diante do homem. Para ela, é mister salientar outro componente pertinente àquela visão de mundo: o ato de nomear. “É quando a Grande Deusa adquire um nome que ela vai se transformar na Grande Deusa Mãe. Nas antigas civilizações, nomear³⁵ alguém era um ato investido de magia” (Barros, 2001, p. 26).

Posteriormente no período entre 4000 e 50 a.C., a Idade dos Metais, há uma nova visão acerca da mulher e do homem. Foi então que:

O papel do macho na fecundação ficou mais evidente, provocando uma certa oscilação entre o elemento feminino e o masculino. A Grande Deusa, como dito anteriormente, que aparecia acompanhada de um jovem deus, mas que se mantinha sempre superior a ele, vai agora ser mostrada com um esposo e/ou filho destinado ao papel essencial de procriador. Foi esse papel *essencial*, que o homem à força quis se atribuir, que provocou o deslocamento dos símbolos e atributos femininos e lunar, transmutou-se em falo e, em seu novo aspecto, passou a ser esposo de todas as mulheres. A mitologia e a crença primitivas vão, então, por deslizamento de sentido, atribuir à serpente-falo a possibilidade de engravidar as mulheres. A Lua também não escapou a essa transformação e passou a ser o “macho” fertilizante, que conferia à mulher o poder de reproduzir. A antiga crença na fertilidade da Lua e na ligação que os homens estabeleciam entre as suas fases e o corpo da mulher dará lugar a uma nova personificação. No início, a lua foi transformada em macho, depois assumiu o *status* de deus. Surgiu o Deus Lua, que fecundava as mulheres. A Lua-serpente foi a prova viva dessa oscilação, dessa transição entre o feminino e o masculino. Apareceu como o andrógino, que reunia apenas em si o caráter feminino e o masculino, representando, dessa forma, tanto a Deusa quanto o Deus. Mais tarde, a coroa lunar será devolvida à mulher. O Deus será identificado ao Sol. A Grande Deusa, que englobava características solares e lunares, ficará relegada à categoria lunar em seu aspecto negativo de astro frio, estéril, sem luz própria. Tudo contribuiu para que se veja a partir daí um declínio do poder feminino e uma ascensão do que se denominou patriarcado (Barros, 2001, p. 26).

Embora nesse período tenha havido um rebaixamento do feminino em relação ao masculino, havia ainda muito da mentalidade acerca da mulher ser a criadora da vida, em decorrência disso, superior ao homem. Houve nesse período a luta das mulheres contra a imposição da superioridade masculina e sobretudo o apego à crença primitiva da Deusa Mãe, compreensão que perdurou por milênios. Então, podemos dizer que a Idade dos Metais,

³⁵ Os egípcios acreditavam no poder criador do nome, que para eles era coisa viva. Escrever ou pronunciar o nome fazia viver ou reviver. Para os celtas, o ato de nomear também se revestia de características mágico-simbólicas e, normalmente, era o druida quem nomeava, a partir de uma singularidade no momento do nascimento, ou de um acontecimento extraordinário no curso da vida. No judaísmo, também encontramos restrições ao uso do nome divino. Mas esse poder do nome, que detectamos entre os egípcios, os celtas ou os judeus, não pertenceu somente a estes povos. Ele pertenceu à mentalidade primitiva. Acreditava-se que nomear era ao mesmo tempo dar existência, identidade e exercer poder sobre o outro. Foi dessa forma que Adão, nomeando os animais, tornou-se superior a eles, assim como, ao nomear Eva, possibilitou que se acreditasse que o homem exercia um poder sobre a mulher, ela lhe sendo submissa (Barros, 2001, p. 26).

foi apontada - e assim nos aparece - como o momento em que o domínio do macho se exacerba e é aceito. É o momento em que o pantheon greco-romano se impõe, o judaísmo é constituído e desaparecem, quase que totalmente, os semipatriarcados. Zeus, Júpiter e Jeová surgem como os pais da humanidade, os pais divinos, cujo representante terrestre é o pai de família, ancorado nas leis divinas e naquelas, não menos divinas, que o Direito romano instituiu (Barros, 2001, p. 51).

Podemos, por conseguinte, dizer que a mulher foi soberana absoluta por milênios até haver a transmutação da Deusa em Deus, atendendo à concepção de sociedade que não mais aceitava a superioridade feminina em detrimento da masculina.

Desse modo, uma observação se impõe diante da visão sobre a mulher ao longo da história: houve uma mudança brusca de perspectiva no que tange à sua liberdade. O fato é que, segundo Haywood (2022), no mundo celta:

As mulheres gozavam de maior estatuto que no mundo mediterrâneo e na Grã-Bretanha havia mesmo mulheres governantes. Escritores gregos e romanos, cujas mulheres passavam a maior parte da vida confinadas às suas casas, pensavam que a relativa liberdade que os Celtas permitiam às suas mulheres era um sinal da sua barbárie. No entanto, a sociedade celta era dominada pelos homens e não existe uma evidência convincente da instituição matriarcal, nem uma linhagem matriarcal, como é muitas vezes afirmado por historiadoras feministas (Haywood, 2022, p. 43-4).

Podemos compreender que há, segundo o autor, um estatuto de privilégio para as mulheres, se levarmos em consideração outras sociedades do mesmo período. Elas possuíam um grau de liberdade incomum, comparado a outras culturas, e embora esse traço não possa apontar para a existência de um matriarcado, visto que os homens, de modo geral, ocupavam lugar de destaque também entre os celtas, há, pelo menos, uma relação matrilinear. Vejamos:

As sociedades celtas, em geral, eram matrilineares. (...) Não se pode falar em sociedade matriarcal que teria precedido a patriarcal, pois o próprio termo “matriarcal” é incoerente se considerarmos que se referiria a uma versão feminina do sistema falocêntrico, cuja base são a opressão e a dominação do outro, especialmente dos mais frágeis, organizando a sociedade de maneira autoritária, de cima para baixo, na qual os chefes determinam o comportamento e o modo de pensar do restante do grupo. Em contrapartida, nas sociedades matrifocais ou matrilineares, cabia ao homem a força bruta, a caça, a proteção do grupo, mas o foco central era a figura feminina, representando a geração da vida, a nutrição, o amor. A deusa era chamada de *Mãe*, palavra esta que por si só implica equilíbrio entre o masculino e o feminino, remetendo à harmonia da natureza. (...) Nas sociedades antigas cuja regra era a descendência matrilinear, a mulher era respeitada e ocupava posição elevada, sendo mais valorizada do que nas sociedades patriarcas. Entretanto, não se deve confundir a ascendência matrilinear com o exercício da liderança, pois os antropólogos observaram que, nas sociedades matrilineares, as mulheres também poderiam ser líderes, mas não necessariamente. Na verdade, o mais comum nestas sociedades era que os homens fossem os líderes, sem que isso representasse a subjugação e a desvalorização das mulheres (Black, 2022, p. 67-8).

Desse modo, a sociedade celta, prioritariamente matrilinear, traz em seu bojo a importância e o respeito pelo feminino, distinguindo-se, assim, de outras culturas nas quais a mulher comumente era vista como inferior. Podemos salientar que:

A noção de Soberania celta talvez seja a grande responsável por essa permanência do culto ao princípio feminino. A Soberania, entre esses povos, sempre foi de essência feminina e funcionava como uma alegoria da terra da Irlanda. Eterna, ela era personificada por uma mulher jovem, bela, virgem, luminosa, ao mesmo tempo única e múltipla. Rainha da Irlanda ou de uma província, cabia ao homem conquistá-la para adquirir o poder espiritual. Dessa forma, o rei, cujo poder era apenas temporal, estava sempre subordinado à Deusa, à mulher, que por sua essência mágico-religiosa era a Iniciada e a Iniciadora. Ela era superior a tudo, porque representava a totalidade da autoridade espiritual e da temporal, que lhe era subordinada. Atualmente, podemos afirmar que os celtas inseriam-se numa cultura de ginecocracia, em que a mulher era vista como a Mulher, fonte de Vida e Amor. Sendo assim, as mulheres entre os celtas participavam, com direitos iguais aos dos homens, da vida política, social, guerreira e religiosa. Possuíam suas terras e podiam cultivá-las ou criar o gado. Podiam ser eleitas *reis*, como qualquer homem, mas se eram apenas as rainhas não ficavam excluídas da participação política, do comando ou mesmo dos lucros obtidos nos saques ou multas (Barros, 2001, p. 49-50).

Era no casamento que as mulheres celtas

se impunham como seres humanos e em total igualdade de condições com os homens. A escolha do homem amado era feita pela mulher, que o envolvia em *charmes*, evidenciando todo o poder que lhe era atribuído. Casada, trazia seus bens e se estes fossem superiores aos do marido, era considerada o chefe do casal. Tudo que possuía era seu, tanto enquanto casada quanto em caso de divórcio. Como o casamento, para os celtas, não era um sacramento, nem uma união eterna, funcionando apenas como um contrato provisório, podia ser desfeito quando qualquer das cláusulas fosse violada, assim, o divórcio era de uma facilidade desconcertante e a mulher podia exigir-lo a qualquer momento (Barros, 2001, p. 50).

Entre os celtas, o casamento não impõe a obrigação de fidelidade sexual. Desse modo, Isolda, ao ser oferecida em casamento, se considerarmos a compreensão celta, não necessariamente seria obrigada a ter seu corpo cercado pelo então esposo.

Se a ela não é dado o poder de escolha sobre sua própria vida, sendo oferecida ao homem que livrasse a terra do dragão, a moça contudo não se privou de assumir seus próprios riscos com atitudes autônomas e em seguida dispor da sexualidade com aquele que a encantara mesmo antes de tomar a poção mágica da paixão. Se para compreender essa atitude invocarmos os celtas, perceberemos que uma ação não invalida a outra, ou seja, ser oferecida em casamento não castra a sexualidade e o amor por outrem. Isolda é uma personagem que, apesar de aparecer no romance de Bédier ligada ao medievo, traz consigo o cerne celta sobre o amor e o casamento. Vejamos a seguir o que nos diz Barros (2001);

Nos mitos e epopeias celtas, o amor aparece como o próprio destino do homem, é a procura exemplar do guerreiro. A pessoa eleita é aquela que inspira um sentimento particular, que se distancia de qualquer outro, mas que não impede outras ligações. É difícil para nossa cultura ocidental atual, tão arraigada às heranças judaico-cristãs, com suas noções de fidelidade, adultério, castigo e culpa, entender o pensamento celta, no que diz respeito ao amor. Para os celtas, o casamento não implicava fidelidade, não exigia, nem da mulher, nem do homem, uma ligação única, exclusiva. Privilegiava-se o amor e este podia ter inúmeras gamas e intensidades. E do momento em que fidelidade e união eterna e indissolúvel não faziam parte dos sentimentos celtas, a ideia de adultério não existia, propiciando outros sentimentos e ligações, como o *casamento anual* ou a *amizade das coxas* (Barros, 2001, p. 50).

Isolda age de acordo com os princípios celtas, o amor se impõe a ela e a Tristão como destino. Desobrigados da fidelidade que o casamento impunha, se tivermos como parâmetro tal sociedade, os amantes vivenciam seu amor sem sentimentos de imoralidade ou culpa. De fato, Isolda é uma mulher que goza de uma liberdade sexual bastante estranha ao período medieval, indo ao encontro dos preceitos defendidos pelos celtas.

Ao saber que havia sido conquistada por Aguynguerran (ele teria matado o dragão segundo a história que chegou contando), Isolda não se conformou em casar com aquele covarde e resolveu procurar evidências na floresta. Desse modo:

Ao saber que seria entregue àquele covarde, Isolda, a Loura, primeiro deu uma grande gargalhada, em seguida lamentou-se. Mas, no dia seguinte, desconfiando da impostura, levou consigo o seu lacaio, o Louro, o fiel Perinis, e Brangien, sua jovem serva e sua companheira, e os três cavalgaram em segredo para o covil do monstro, até que Isolda notou pela estrada pegadas de forma singular: sem dúvida, o cavalo que por ali passara não tinha recebido ferradura naquele país. Em seguida, ela encontrou o monstro sem cabeça e o cavalo morto; não estava arreado segundo o costume da Irlanda. Certamente, um estrangeiro havia matado o dragão; mas estaria ele ainda vivo? Isolda, Perinis e Brangien procuraram-no durante muito tempo; por fim, no meio do capinzal do pântano, Brangien viu brilhar o elmo do bravo. Ele ainda respirava. Perinis colocou-o sobre o seu cavalo e levou-o secretamente para os aposentos das mulheres. Lá, Isolda contou a aventura a sua mãe e a ela confiou o estrangeiro. Como a rainha lhe tirasse a armadura, a língua envenenada do dragão caiu do seu calção. Então a rainha da Irlanda despertou o ferido pela virtude de uma erva e disse-lhe: - Estrangeiro, sei que, na verdade, és tu o matador do monstro. Mas nosso senescal, um traidor, um covarde, decepou-lhe a cabeça e reclama minha filha Isolda, a Loura, como sua recompensa. Saberás tu, dentro de dois dias, provar-lhe sua iniquidade por meio de batalha? - Rainha - disse Tristão -, o prazo está próximo. Mas, sem dúvida, podeis curar-me em dois dias. Conquistei Isolda ao dragão; talvez conquiste-a ao senescal. Então a rainha hospedou-o ricamente, e para ele manipulou remédios eficazes (Bédier, 1988, p. 20-1).

Isolda estava satisfeita por não ser senescal o matador do dragão, embora não soubesse quem era o cavaleiro estrangeiro, contudo há evidências que demonstram certo interesse da princesa por Tristão. Vejamos o trecho que segue:

No dia seguinte, Isolda, a Loura, preparou-lhe um banho e suavemente ungiu seu corpo com um bálsamo que sua mãe havia composto. Ela deteve seu olhar sobre o

rosto ferido, viu que era belo e começou a pensar: "Certamente, se a sua façanha vale a sua beleza, meu campeão oferecerá uma rude batalha!" Mas Tristão, reanimado pelo calor da água e pela força das drogas odoríferas, olhava para ela e, imaginando que tinha conquistado a Rainha dos cabelos de ouro, pôs-se a sorrir. Isolda notou-o e disse consigo mesma: "Por que este estrangeiro sorriu? Será que fiz alguma coisa inconveniente? Será que esqueci algum favor que uma jovem deve fazer ao seu hóspede? Sim, talvez ele tenha rido porque esqueci de limpar suas armas manchadas pelo veneno." Foi, então, para o lugar onde a armadura de Tristão estava largada: "Este elmo é de aço bom", pensou ela, "e nunca lhe falhará. E esta loriga é forte, leve, bem digna de ser usada por um bravo." Ela pegou a espada pelo punho: "Certamente, esta é uma bela espada e que muito convém a um valente barão." Tirou da rica bainha a lâmina ensanguentada para limpá-la. Mas viu que apresentava uma brecha larga. Observou a forma do entalhe: não seria aquela a lâmina que se quebrara na cabeça do Morholt? Ela hesitou, olhou novamente, queria ter certeza da sua dúvida. Correu até o quarto onde guardava o fragmento de aço, retirado recentemente do crânio do Morholt. Juntou o fragmento à brecha: mal se via o sinal da quebradura. Então precipitou-se para Tristão e, fazendo girar a grande espada sobre a cabeça do ferido, gritou: - Tu és Tristão de Loonnois, o assassino de do Morholt, meu querido tio. Morre então por tua vez (Bédier, 1988, p. 21-22).

Se Isolda demonstra certo fascínio pela beleza de Tristão e se preocupa de ter causado diante do rapaz alguma insatisfação por conta de suas atitudes, este, por sua vez, na versão de Bédier, ainda não demonstra sentimentos pela princesa. Isolda se vê num impasse: está diante de um homem belo e corajoso, cujo potencial pode livrá-la do casamento com um covarde e asqueroso, mas Tristão, sendo o assassino de seu tio, a coloca diante de uma situação incômoda.

Tristão precisa usar de argúcia para sobreviver diante da revelação de ser o assassino do tio de Isolda e apela para a arma que possui, seu poder de convencimento.

Vejamos:

Tristão fez um esforço para deter seu braço; inútil, seu corpo estava paralisado, mas seu espírito continuava ágil. Foi com astúcia que falou: - Está bem, morrerei; mas, para te poupar os arrependimentos tardios, escuta. Filha de rei, fica sabendo que não só tens o poder, mas também o direito sobre a minha vida, já que por duas vezes conservaste-ma e devolveste-ma. Uma primeira vez, não faz muito tempo: era eu o trovador ferido que salvaste quando expulsaste do seu corpo o veneno da lança envenenada de Morholt. Não te envergonhes, jovem, de ter curado essas feridas: não as tinha eu recebido em combate leal? Por acaso matei o Morholt traiçoeiramente? Não me havia ele desafiado? Não devia eu defender meu corpo? Uma segunda vez, tendo ido me procurar no pântano, salvaste-me. Ah! Foi por ti, jovem, que combati o dragão... mas deixemos de lado essas coisas: eu queria apenas provar-te que, tendo por duas vezes me livrado do perigo da morte, tens direito sobre a minha vida. Mata-me pois, se achas que com isso vais ganhar louvor e glória. Sem dúvida, quando te deitares nos braços do valente senescal, ser-te-á doce sonhar com teu hóspede ferido, que arriscara sua vida para conquistar-te e te conquistara, e que terás matado indefeso neste banho. Isolda gritou: - Ouço palavras maravilhosas. Por que o assassino do Morholt quis conquistar-me? Ah! Sem dúvida, como o Morholt tinha outrora tentado arrebatar em sua nau as donzelas das Cornualhas, por tua vez, em belas represálias, fizeste esta jactância de carregar como tua serva aquela que o Morholt prezava entre as donzelas.... Não, filha de rei, - disse Tristão. - Mas, certo dia, duas andorinhas voaram até Tintagel para levar um dos teus cabelos de ouro. Acreditei que elas

vinham anunciar paz e amor. Por isso vim à tua procura, atravessando o mar. Por isso encontrei o monstro e seu veneno. Olha este cabelo costurado entre os fios de ouro do meu casaco; a cor dos fios de ouro estragou-se, mas o ouro do cabelo não desbotou. Isolda olhou para a grande espada e tomou nas mãos o casaco de tristão. Vendo nele o cabelo de ouro, ficou muito tempo em silêncio; em seguida, beijou seu hóspede nos lábios em sinal de paz e vestiu-o com ricas roupagens (Bédier, 1988, p. 22).

Isolda, ao saber que fora conquistada por Tristão, sente um misto de alegria e tristeza, porém nos parece claro o interesse dela pelo cavaleiro mesmo antes de beberem juntos o filtro da paixão³⁶. Ela se alegra e demonstra certo encantamento quando sabe que Tristão é o matador do dragão, se interessa pela beleza e coragem do rapaz e quando ele explica a motivação que o levou até a Irlanda, por outro lado, sente tristeza ao descobrir ser Tristão o matador de Morholt, seu tio.

Cabe acrescentarmos que Tristão faz uso de um elemento quase mágico e, em algum aspecto, romântico: o fio de cabelo de Isolda levado pelas andorinhas até Tintagel parece ser um artifício que a deixa indefesa diante do cavaleiro. Para escapar da morte e convencer Isolda da nobreza de sua intenção, Tristão usa esse recurso em seu favor e de fato consegue. No momento oportuno, Tristão é apresentado por Isolda ao rei como o matador do dragão:

Quando o rei da Irlanda sentou-se sob o dossel, o senescal Aguynquerran, o Ruivo, ofereceu-se para provar por testemunhas e sustentar por combate que havia matado o monstro e que Isolda devia ser-lhe entregue. Então, Isolda inclinou-se diante de seu pai e disse: - Rei, aqui está o homem que deseja denunciar o vosso senescal de mentira e felonía. A este homem, pronto para provar que livrou vossa terra do flagelo e que a vossa não deve ser entregue a um convarde, prometeis perdoar suas faltas antigas, por maiores que tenham sido e conceder-lhe vossa mercê e vossa paz? O rei pensou e não teve pressa em responder. Mas seus barões gritaram em massa: -Concedei-lho, sire, conceda-lho! E o rei disse: - E eu concedo-lho! Mas Isolda ajoelhou-se a seus pés: - Pai, dai-me primeiro o beijo de mercê e de paz, como sinal de que o dareis igualmente a esse homem! Quando ela recebeu o beijo, foi buscar Tristão e conduziu-o pela mão até a assembleia. Ao vê-lo, os cem cavaleiros levantaram-se ao mesmo tempo, saudaram-no com os braços em cruz sobre o peito, perfilam-se ao seu lado, e os irlandeses viram que Tristão era o seu senhor. Mas muitos reconheceram-no, e um grande clamor elevou-se: “É Tristão de Loonnois, é o assassino do Morholt!” As espadas desembainhadas brilharam e vozes furiosas repetiam: “Que ele morra!” Porém Isolda gritou: -Rei, beija este homem na boca, tal como prometestes! E o rei beijou-o na boca, e o clamor aplacou-se. Então, Tristão mostrou a língua do dragão e ofereceu-se para a batalha

³⁶ Também para Campbell (2015) esse amor se foi construindo. Não foi, segundo ele, somente o filtro o responsável pela efetivação desse sentimento, a poção tomada teria sido apenas uma forma de tomada de consciência. O autor menciona, por exemplo, o momento em que Tristão fora cuidado por Isolda mãe e Isolda filha: “Quando a ferida perde o mau cheiro, ela convida sua filha Isolda para ouvir esse harpista excepcional. Isolda entra e ele toca ainda mais maravilhosamente do que jamais havia tocado na vida. Em outras palavras, ele se apaixonou - mas não sabe ainda. Eis o mistério de toda a estória: ele não sabe.” (CAMPBELL, 2015, p. 281). Também logo após Isolda e Tristão tomarem a poção, o autor afirma: “De repente o casal toma consciência do amor que vinha aos poucos crescendo em seus corações” (CAMPBELL, 2015, p. 283).

com o senescal, que não teve coragem de aceitá-la e reconheceu seu crime (Bédier, 1988, p. 23-4).

Tendo convencido seu pai a perdoar qualquer falta do matador do dragão, mesmo antes de saber qual teria sido, Isolda demonstra certo envolvimento e fascínio por Tristão, pois ela não teria se exposto de tal forma se não nutrisse algum interesse pelo cavaleiro, já que a esta altura tinha ciência do assassinato de seu tio.

Tristão, por sua vez, diante do rei discursa:

-Senhores, matei o Morholt, mas atravessei o mar para vos oferecer uma bela compensação. Para resgatar o mal feito, coloquei meu corpo em perigo de morte e livrei-vos do monstro, e foi assim que conquistei Isolda, a Loura, a Bela. Tendo-a conquistado, levá-la-ei, pois, na minha nau. Mas, para que pelas terras da Irlanda e das Cornualhas não se espalhe mais o ódio, mas sim o amor, sabei que o rei Marc, meu caro senhor, irá desposá-la. Eis aqui cem cavaleiros de alta linhagem, prontos a jurar sobre as relíquias dos santos que o rei Marc vos manda vir em paz e amor, que seu desejo é venerar Isolda como sua cara mulher desposada, e que todos os homens das Cornualhas servi-la-ão como sua senhora e sua rainha. Trouxeram os corpos santos com grande júbilo, e os cem cavaleiros juraram que Tristão dissera a verdade. O rei tomou Isolda pela mão e perguntou a Tristão se a conduziria lealmente ao seu senhor. Diante dos cem cavaleiros e diante dos barões da Irlanda, Tristão jrou-o (Bédier, 1988, p. 24-25).

O cavaleiro usa seu poder de persuasão diante do rei da Irlanda ao garantir que Isolda seria desposada pelo rei Marc das Cornualhas e que por meio desse acordo as duas nações selariam a desejada paz. Porém, isso decepciona Isolda de pronto, quando Tristão explica a motivação que o levara até a Irlanda, como podemos observar adiante:

Isolda, a Loura, fremia de vergonha e de angústia. Tristão, tendo-a conquistado, desse modo a desprezava; o belo conde do cabelo de ouro não passava de mentira, e era a um outro que ele a entregava... Mas o rei colocou a mão direita de Isolda sobre a mão direita de Tristão, e este reteve-a em sinal de que se apossava dela, em nome do rei das Cornualhas (Bédier, 1988, p. 25).

Isolda, tendo sido conquistada por Tristão em favor de seu tio, aparentemente era vista por ele apenas como aquela que se tornaria a esposa do rei, mas quando estavam em alto mar, a caminho das Cornualhas, tomaram juntos o filtro mágico da paixão preparado pela mãe de Isolda, para que ela o tomasse junto ao seu futuro marido a fim de garantir-lhes amor nos primeiros anos de casamento. Então, a partir da inserção na narrativa do elemento mágico “filtro da paixão”, Isolda demonstra uma liberdade sexual incomum em narrativas desse tipo e concernentes a esse período, em detrimento das amarras sociais as quais a mulher está imbuída. Uma reflexão possível é a de que o elemento filtro mágico nos parece ser um artifício para tornar justificável o comportamento dos amantes, sobretudo o de Isolda, diante da sociedade medieval na qual a narrativa se dá.

É mister recorrermos a essa compreensão do artifício do “filtro mágico” na narrativa, pois como já expusemos anteriormente, faz referência ao amor cortês. Narrativas semelhantes colocam em evidência amores que se estabeleceram no plano do desejo, mas não se efetivaram carnalmente, pela obediência aos preceitos sociais, morais e cristãos.

Podemos inferir que a sexualidade não é tabu em nenhum momento para a personagem, de todo modo é importante sempre lembrar da presença do filtro mágico. Segundo Barros (2001):

Os filtros de amor foram utilizados nas antigas civilizações e se tornaram célebres com a lenda medieval de Tristão e Isolda, onde Brangien, assumindo o papel da deusa galesa Branwen, é a guardiã do cálice e da bebida, confeccionada de folhas e flores da Irlanda, cuja cocção foi feita à luz da lua, pela rainha Isolda. Essas bebidas, que estiveram em voga na Idade Média, quando adquiriram a categoria de feitiços diabólicos, possuíam, entre os povos antigos, tanto ligações inferiores, elementares, dionisíacas e selvagens, quanto conectavam-se ao nível superior em sua forma transfigurante e produtora de iluminação. Esta lenda, embora seja uma produção medieva, não perde as duas dimensões próprias às beberagens de outrora. A bebida do amor - *lovendrinc* - é ao mesmo tempo denominada o veneno - *poison* - e se nos primeiros três anos de seu efeito ela se configura como inelutável e aparece como aquela que embriaga e cega os amantes, transformando-os em alienados e fugitivos sociais, esse tempo também corresponde a uma aprendizagem, que se manifesta nos mundos profano e sagrado, permitindo-lhes interiorizar a paixão e transformá-la num bem supremo capaz de aniquilar a morte (Barros, 2001, p. 36).

Isolda é ao mesmo tempo a mulher medieval, que precisa cumprir seu papel arraigado aos princípios dessa sociedade, e a que se vê sem amarras diante do sentimento pelo amado Tristão. Se por um lado precisa cumprir seus deveres de esposa do rei Marc e o faz efetivamente, por outro se coloca sempre à disposição do desejo de Tristão e do seu próprio.

Isolda pode ser comparada a uma deusa amante, que segundo Barros (2001), tem associação com Afrodite, deusa grega da sexualidade, sendo portanto:

Símbolo do poder sensual feminino, que regido sob a égide do amor, dentro ou fora do casamento, não se impõe qualquer restrição, não se deixa aprisionar por nenhuma lei. O princípio afrodisíaco da feminilidade primordial é o que produz no homem a atração sexual, é o que o seduz e desperta seu desejo. Em algumas tradições religiosas, encontramos equivalências entre as deusas que exercem a sedução sexual e as bebidas embriagadoras que são capazes de confeccionar e ofertar. Muitas vezes, uma das deusas aparece como portadora do cálice mágico (Barros, 2001, p. 36).

O modo de agir de Isolda nos leva a retomar a liberdade sexual feminina apresentada a nós na cultura celta a partir dos elementos que chegaram a nossos dias. Também a paixão e o amor são componentes importantes que devem ser observados, porém

não exclui Isolda como uma mulher que abarca valores distintos dos esperados de uma dama medieval, modelo pelo qual a personagem é apresentada no romance de Bédier.

Se temos no romance de Bédier uma Isolda bastante fascinada por Tristão, sendo capaz de defendê-lo diante de seu pai e por quem deseja ser desposada antes mesmo do efeito da poção mágica, temos na de Richard Wagner (2020)³⁷ uma Isolda ainda mais envolvida por Tristão e também mais vingativa. Na cena II, Isolda se dirige a Brangäne:

Isolda:

(Seu olhar imediatamente recai sobre Tristão, e permanece friamente fixo nele. Para si mesma, ela canta com uma voz oca)
 Escolhido por mim, perdido para mim,
 Esplêndido e forte, ousado e covarde!
 Cabeça destinada à morte!
 Coração destinado à morte!
(Para Brangäne, com uma risada sombria)
 O que acha daquele servo?

Brangäne:

(Seguindo o olhar dela)
 De quem fala?

Isolda:

O herói ali, desviando seu olhar do meu,
 Envergonhado e espantado,
 Com o olhar abaixado.
 Diga-me, o que acha dele?

Brangäne:

Você quer dizer Tristão,
 Cara senhora,
 A maravilha de todos os reinos,
 Supremamente aclamado acima de todos os outros,
 O herói sem igual,
 O escudo e guardião da reputação?

Isolda:

(Zombando dela)
 Que timidamente foge do golpe sempre que pode,
 Porque conquistou um cadáver
 Como noiva para seu mestre!
 Você acha isso sinistro, a minha história?
 Pergunte a ele, então,
 O homem livre,
 Se ousa se aproximar de mim!
 Este herói tímido esquece
 A forma correta de se endereçar exigido pela honra
 E a como prestar uma atenção bem-educada para sua senhora,
 Com receio que o olhar dela caia sobre ele,
 O herói sem igual.
 Ó, ele sabe bem por quê!

³⁷ Tristão e Isolda é uma ópera em três atos, composta por Richard Wagner entre 1857 e 1859 e baseada no romance de mesmo nome de Gottfried von Strassburg, do século XII. O autor se referia à obra não como uma ópera, mas a chamava de um drama com enredo e ação. Amplamente reconhecida como um apogeu do repertório operístico, o espetáculo teve enorme influência e serviu de inspiração direta a compositores clássicos ocidentais como Richard Strauss, Gustav Mahler e Arnold Schoenberg. O estilo do libreto de Wagner e sua música também foram profundamente influentes em poetas simbolistas do final do século XIX e início do século XX (Wagner, 2020).

Para o orgulhoso, vá e diga-lhe o que sua senhora manda:
 Pronto para me atender,
 Ele deve vir a mim imediatamente
 (Wagner, 2020, p. 12-13).

A princesa demonstra grande rancor pelo fato de Tristão tê-la conquistado em favor de seu tio e procura de algum modo ter o herói consigo a fim de que ele possa mudar de ideia quanto ao combinado. Isso fica bastante claro a partir dos acontecimentos que seguem. Vejamos:

Brangäne:

(Abraçando Isolda com ternura)
 Ó doce amada! Querida!
 Linda garota! Senhora dourada!
 Doce Isolda!
 (Ela gradualmente puxa Isolda para o sofá)
 Ouça-me! Venha!
 Sente-se aqui!
 Que loucura! Que raiva fútil!
 Como pode estar tão confusa
 A ponto de não ver ou ouvir com clareza?
 O que lorde Tristão sempre lhe deveu,
 Quão melhor ele poderia retribuir
 Do que com a mais esplêndida das coroas
 Assim, ele poderia servir lealmente a seu nobre tio.
 A você, ele deu o prêmio mais desejável do mundo:
 Sua própria herança, nobremente e de boa fé;
 Ele a entregou a seus pés
 Para saudá-la como rainha!
 (Isolda vira de lado)
 E se ele garantiu Marcos como marido para você,
 Por que despreza a escolha?
 Você não consegue ver seu valor?
 De sangue nobre e disposição gentil,
 Quem pode se comparar ao homem em poder e glória?
 Ele, a quem um ousado herói serve tão fielmente,
 Quem não aceitaria compartilhar sua fortuna
 E viver ao seu lado como sua esposa?

Isolda:

(Olhando fixamente para a frente)
 E não ser amada por ele,
 E sempre vendo perto de mim
 Aquele esplêndido homem!
 Como eu poderia suportar o tormento?
 (Wagner, 2020, p. 21-22).

Podemos perceber Isolda desolada, porque Tristão não corresponde ao seu encantamento por ele. Ela se vê preterida e não sabe como conseguirá conviver com a situação de quando estiver casada com outro, o rei Marcos. Na sequência da peça operística de Wagner, Isolda, em desespero, pensa em dar a Tristão uma poção mágica, não a da paixão e sim a da morte.

Brangäne:

O que está pensando, perversa garota?
 Não ser amada por ele?
(Ela se aproxima, confortando e abraçando Isolda)
 Onde está o homem que não te amaria?
 Quem poderia ver Isolda
 E não ser felizmente consumido por seu encanto?
 Mas aquele que te escolheu,
 Por mais frio que seja,
 Ou se um feitiço o afastasse de você,
 Eu saberia como reprimi-lo
 O poder do amor o restringiria.

(Secreta e confidencialmente para Isolda)
 Você não conhece o ofício de nossa mãe?
 Você acha que ela, que pensa em tudo,
 Teria me mandado com você sem meios de ajudá-la
 Em uma terra estrangeira?

Isolda:

(Sombriamente)
 O juízo de minha mãe é bom conselho;
 Felizmente reconheço o valor de seu ofício.
 Vingança pela traição!
 Alívio para a angústia do coração!
 Traga-me aquele baú ali!

Brangäne:

O que ele contém lhe trará auxílio.
(Ela pega um pequeno baú dourado, abre e mostra seu conteúdo)
 Nele sua mãe organizou poderosas poções mágicas.
 Para dores e feridas, aqui está o unguento;
 Antídoto para os venenos do mal
(Ela tira um frasco)
 A melhor poção guardo aqui.

Isolda:

Você está errada, eu sei disso;
 Coloquei uma marcação clara sobre ela.
(Ela pega um frasco e mostra)
 Esta é a poção que eu preciso!

Brangäne:

(Recua, horrorizada)
 A poção da morte!
 (Wagner, 2020, p. 22-3).

A princesa, tendo ordenado à dama de companhia que no momento oportuno coloque a poção envenenada para o cavaleiro, manda que ele vá ao seu encontro. O objetivo dela é dar fim ao seu sentimento de dor e desesperança vingando-se do rapaz, pois se ele não a amava e ia entregá-la ao rei Marcos, esse deveria ser o seu fim.

A cena segue com Isolda ordenando que Tristão vá até ela para tomarem juntos, supostamente, a poção da reconciliação, mas o que ela espera é a entrega, por Brangäne, da poção da morte.

Isolda:

Transmita ao lorde Tristão minhas saudações
 E diga a ele o que lhe digo:
 Se eu devo andar ao seu lado

Para ficar diante do rei Marcos,
 Não será feito com o devido respeito
 Aos códigos e ao costume,
 A menos que eu receba restituição antecipada
 Por culpa ainda não esclarecida.
 Que ele então busque minha graça.

(Kurwenal faz uma careta azeda. Isolda continua com mais intensidade)

Anote o que eu disse e transmita cada palavra!
 Não me prepararei para acompanhá-lo até a praia,
 Não andarei a seu lado para ficar dante do rei Marcos;
 Ele deve primeiro buscar o perdão e o esquecimento,
 De acordo com os códigos e o costume,
 Pela culpa não proferida.

Somente assim minha graça será concedida!

Kurwenal:

Pode ter certeza de que direi isso a ele;
 Agora espere para saber
 Como receberá o recado!

(Ele volta rapidamente até Tristão. Isolda corre para Brangâne e a abraça impetuosamente.)

Isolda:

Agora, adeus, Brangâne!
Diga adeus ao mundo por mim,
Diga adeus à minha mãe e ao meu pai!

Brangâne:

O que é isso?
 O que está pensando?
 Pretende fugir?
 Para onde devo segui-la?

Isolda:

(Rapidamente se recompõe)
 Você não me ouviu?
 Ficarei aqui e esperarei por Tristão.
 Cumprirei fielmente minhas ordens,
 A poção da reconciliação,
 Prepare-a rapidamente;
 Você sabe, aquela que te mostrei?
(Ela tira o frasco do baú)

Brangâne:

Qual poção?

Isolda:

Esta poção!
 Despeje-a na taça de ouro;
 Encha-a.

Brangâne:

(Com medo e tremendo pegando o frasco)
 Devo acreditar no que diz?

Isolda:

Seja fiel a mim!

Brangâne:

Esta poção, mas para quem?

Isolda:

Deixe aquele que me traiu...

Brangâne:

Tristão?

Isolda:

...beber a reconciliação!

Brangâne:

Caindo aos pés de Isolda)
 Horror!

Tem piedade de mim, pobre coitada!
Isolda:
(Com violência)
 Você deveria ter pena de mim,
 Serva sem fé!
 Não conhece o ofício da minha mãe?
 Você imagina que ela,
 Que pensa em tudo,
 Me mandaria embora com você
 Sem meios de ajuda para uma terra estrangeira?
 Para dores e feridas, ela deu unguento,
 Antídoto para as poções do mal;
 Para a dor mais aguda, para a angústia extrema,
 Ela deu a poção da morte.
 Que a morte agora agradeça a ela
 (Wagner, 2020, p. 24-27).

Isolda, mesmo sabendo que se Tristão tomasse a poção da morte ela própria também estaria condenada -, pois daquele lugar não sairia impune -, manda Brangäne colocá-la na taça e dar ao cavaleiro, porém a dama de companhia, por sua conta, troca a poção da morte pela do amor. E aqui é impossível não relembrar o paradigma das palavras amor/morte que em Bédier (1988) também está posto, mesmo sendo apenas uma menção a um tipo de poção, a do amor.

Relembremos quando Isolda e Tristão bebem juntos o filtro da paixão o autor nos diz: “não, não era vinho: era a paixão, era a amarga alegria e angústia sem fim, e a morte.” (Bédier, 1988, p. 28). Essa poção do amor, que ao final também culminará com a morte, já vem anunciada mesmo implicitamente no texto de Bédier (1988) e de modo mais objetivo no de Wagner (2020).

Campbell (2015) também revela essa dualidade entre amor e morte nos lembrando que:

Brangaene não presta muita atenção. Na viagem de volta, Tristão e Isolda, ambos com cerca de quinze anos de idade, tomam um golinho da poção pensando ser vinho. (...) Quando Brangaene toma ciência do ocorrido, fica horrorizada. É um momento maravilhoso: ela procura Tristão e diz: “Você bebeu a sua morte!” E Tristão responde: “Não sei do que você está falando. Se por morte você quer dizer esta dor de amor, isto é minha vida”. (...) E Tristão prossegue: “Se por esse amor, essa agonia de amor, você quer dizer minha morte, isto é minha vida. Se por minha morte você quer dizer a punição que receberemos quando descobertos em adultério, eu aceito”. Isso é passar à força pelos pares de opostos da vida e da morte, e aí se encontra o amor: a dor que rompe esses opostos. E ele arremata: “Se por morte você quer dizer a morte eterna do inferno, eternamente eu aceito isso também” (Campbell, 2015, p. 283).

Campbell (2015) chama atenção para essa dualidade entre amor e morte, ambas significações a serem observadas a partir da fusão das duas. Isso não ocorre aleatoriamente, pois há uma ligação intrínseca entre esses dois vocábulos na Idade Média. A mentalidade ali

estabelecida nos mostra que o amor foi visto como missão transcendente na narrativa de Isolda e Tristão, como já abordamos.

Segundo Campbell (2015), nos anos em que Tristão e Isolda estão na floresta:

Eles adentram uma caverna que tem uma inscrição no portal: “Caverna dos Amantes”. A caverna foi escavada e mobiliada no período anterior à chegada dos cristãos: é uma caverna de mistérios celta, decorada como um santuário encantador. No lugar onde seria o altar há uma cama de cristal, e o sacramento dessa capela é o amor. Essa descrição aparece pela primeira vez na versão de Gottfried von Strassburg. Ele inventou essa pequena capela (Campbell, 2015, p. 284).

O autor nos coloca diante de um amor vivido distante da sociedade, mas acrescenta uma aura maravilhosa, na qual o amor é visto como sacramento, fazendo questão de atribui-lo à mentalidade celta. Porém, podemos observar o amor a partir do indivíduo, pois o sentimento existe para dois seres protagonizarem sua vivência, portanto a necessidade de olhar o indivíduo nos trouxe até aqui.

Tristão cavaleiro é o homem que apaixona-se por Isolda e deixa de lado seu dever para com o rei, seu tio. Isolda, por sua vez, é uma mulher que ora apresenta-se como dama medieval, carregando todos os atributos pertencentes a esse imaginário, ora é detentora de valores que extrapolam as características previamente determinadas para esse tipo de personagem, o que nos leva a considerá-la como uma bruxa, se tomarmos como base o entendimento celta.

Também vale ressaltar a personalidade da personagem extremamente densa e completamente divergente das damas medievais corriqueiramente descritas noutras narrativas desse teor. Isolda é ao mesmo tempo apaixonante, forte, sagaz e no entanto capaz de atos e sentimentos condenáveis, como vingança e tentativa de envenenamento, que só não se concretizam porque Brangäne não compactua com ela.

Mais uma vez precisamos reforçar que tal caracterização da personagem pode ser observada sob dois ângulos: ela é uma mulher que faz referência ao poder e força femininos, próprios das mulheres celtas, e é também a mulher condenável pela mentalidade mediévica, na qual a mulher representa um ser pernicioso.

Ademais, outro componente a ser observado é que Isolda não é apenas “una”, pois ao considerarmos que Bédier elabora seu romance a partir de vários fragmentos, também devemos admitir que temos, portanto, “várias Isoldas”, e somemos ainda a versão de Wagner (2020), a qual estamos também referenciando neste trabalho. Então, apesar de Isolda ser essa personagem com traços da cultura celta, é preciso lembrarmos mais uma vez

que a narrativa de Tristão e Isolda na atualidade é esse compilado de várias versões que se estabeleceram com força no medievo. Desta feita, é sempre necessário relacionar a obra à sociedade medieval, que supervvalorizava o casamento de preceitos cristãos e por conseguinte cerceava o sexo e a sexualidade, porém é necessário sempre buscar os mesmos elementos também na sociedade celta. Segundo Black (2022):

Da Mitologia, das sagas e da religião celtas, pode-se extrair que o ato sexual não estava de forma alguma associado ao casamento, sendo antes tido como natural e, em geral, sagrado, especialmente nas celebrações dos rituais. A questão da virgindade guardava estreita relação com a capacidade de canalização dos poderes divinos. Em determinados rituais celtas de fertilidade, tanto a sacerdotisa que representava e encarnava a Mãe, como o sacerdote representante do deus e que igualmente encarnaria o seu poder, deveriam ser virgens. Não existem registros de que entre os celtas da Antiguidade houvesse a exigência da virgindade somente da mulher, tampouco existiu essa regra para o casamento (Black, 2022, p. 73).

Se na cultura celta não havia a necessidade da virgindade para o casamento, na obra de Bédier, Isolda é a princesa conquistada por Tristão para casar com o rei Marc e ser levada virgem para o pretendente, porém, a caminho do reino das Cornualhas, Isolda e Tristão bebem do filtro mágico da paixão e entregam-se carnalmente. Isolda, então, não sendo mais virgem na noite de núpcias, para camuflar sua transgressão (em se tratando da compreensão mediévica), faz da dama de companhia sua substituta na cama do rei, como podemos observar a seguir:

Depois de dezoito dias, tendo convocado todos os seus barões, ele desposou Isolda, a Loura. Mas, quando veio a noite, Brangien, a fim de esconder a desonra da rainha e para salvá-la da morte, tomou o lugar de Isolda no leito nupcial. Como castigo pela má guarda feita no mar e por amor à sua amiga, sacrificou-lhe, fiel, a pureza do seu corpo; a escuridão da noite ocultou para o rei seu ludíbrio e sua vergonha (Bédier, 1988, p. 31).

Isolda deveria casar-se virgem, do contrário ela corria risco não apenas de ser desprezada, mas morta. Nesse ponto, há na narrativa traços dos valores patriarcais e misóginos vigentes no medievo, à revelia dos valores observados na cultura celta, no que tange à concepção do papel e do valor da mulher.

Vale também pensarmos a mulher ao longo do tempo sob a ótica da história literária, da qual temos duas possibilidades a observar: a escrita de personagens femininas e a de autoria feminina. Nossa pesquisa trabalha na perspectiva da personagem, mas cabe aqui a reflexão de Lemaire (1994):

A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades

patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heróicos, o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres, mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais”. Tanto a genealogia quanto a história literária revelam a tendência masculina de justificar seu poder atual por meio do recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética, até o presente. Desta forma, o poder político e cultural masculino passa a ser entendido como apenas um momento de uma tradição venerável e secular. Ou seja, é pela ideia de ancestralidade que são legitimadas situações atuais. Nesse sentido, nos discursos das ciências humanas, as representações masculinas sobre a mulher, como o sexo “natural, essencial e universalmente” mais fraco, podem ser consideradas como uma das formas mais radicais deste tipo de legitimação de poder: não se trata apenas de representações ancestrais, uma vez que elas nunca foram diferentes (Lemaire, 1994, p. 58).

O que a estudiosa aponta é o fato de que qualquer destaque dado a personagens ou autoras femininas ocorre no campo da excepcionalidade, visto que as personagens femininas destacadas nas obras precisam ser consideradas heróicas ou, em outras palavras, acima da média feminina, segundo a perspectiva patriarcal.

No caso das autorias femininas, também ocorre o mesmo movimento, pois só seriam capazes de escrever e ganhar destaque as mulheres notáveis, aspecto esse que uma sociedade androcêntrica acredita ser minoria.

Ainda segundo Lemaire (1994), um recorte significativo é:

Nas comunidades tradicionais europeias, havia duas culturas diferenciadas, que tinham por base a divisão econômica de trabalho entre os sexos: a cultura dos homens e a cultura das mulheres. Os universos culturais dos homens e das mulheres desenvolveram-se num patamar de igualdade, mas em duas linhas diversas, cada sexo possuindo seu próprio tipo de saber tradicional, suas próprias formas de lidar com o amor, a vida, a morte, a natureza e a religião, suas próprias canções e gêneros literários, seus próprios instrumentos musicais e até suas próprias formas de dançar e cantar. As tradições das mulheres eram geralmente mais ricas e diversificadas que a dos homens. Apesar das exceções, podemos afirmar que, no conjunto, as tradições masculinas desenvolveram-se na linha da narrativa épica. Suas danças eram frequentemente caracterizadas por um tipo de performance “heróica” e espetacular, enquanto as mulheres criavam seus gêneros na linha da narrativa lírica, adaptando as danças aos sentimentos que desejavam expressar (Lemaire, 1994, p. 63).

Admitindo que a autoria se dava de tal modo nas comunidades tradicionais europeias, também queremos inserir o pensamento de que as personagens também ganhavam esses contornos, tanto que os personagens masculinos da Idade Média, como reis, cavaleiros e heróis, são os que recebem o tom épico e a ênfase nas narrativas.

Já em relação às personagens femininas, estas em sua maioria são simbolizadas apenas como damas à mercê dos personagens masculinos, sem grande importância nas tramas, sendo geralmente apenas aquelas a quem os cavaleiros ou os reis destinavam seu amor ou sua raiva.

Também me parece relevante ressaltar Woolf (2014), obra sobre a qual deveria escrever a respeito da temática “mulheres e ficção”. A autora nos diz que:

Quando vocês me pediram para falar sobre mulheres e ficção, sentei-me às margens de um rio e ponderei sobre o significado dessas palavras. Elas poderiam significar simplesmente algumas menções a Fanny Burney; outras sobre Jane Austen; um tributo às irmãs Brontë e um esboço de Haworth Parsonage sob a neve; alguns chistes, se possível sobre a senhorita Mitford; uma alusão respeitosa a George Eliot; uma referência à senhora Gaskell e pronto. Mas, à segunda vista, as palavras não parecem tão simples. O título “As mulheres e a ficção” poderia significar, e talvez vocês pensem assim, as mulheres e como elas são, ou as mulheres e a ficção que elas escrevem, ou poderia significar as mulheres e a ficção que é escrita sobre elas, ou poderia significar que de alguma forma as três possibilidades estão inextricavelmente emaranhadas e vocês gostariam que eu as considerasse sob esse ponto de vista. Quando, porém, comecei a pensar no assunto dessa forma, que parecia a mais interessante, logo percebi que havia um obstáculo inevitável. Eu nunca conseguia chegar a uma conclusão. Nunca conseguia cumprir o que é, na minha opinião, a principal tarefa de um palestrante, a de dar a vocês, após o discurso de uma hora, uma pepita de preciosa verdade (Woolf, 2014, p. 11).

A autora elenca que há várias formas de se pensar sobre a temática feminina e sua relação com a ficção. Todas elas importam contudo não há uma conclusão simples, pois na realidade são várias as perspectivas a serem analisadas. Ela conclui, portanto, que não se chegará a uma verdade absoluta sobre a questão, mas continua a discorrer sobre o assunto e afiança a necessidade de compreensão de fatos históricos, os quais podem ser observados por meio dos registros feitos, por exemplo, no período de reinado da rainha Elizabeth 1:

Porque é um enigma perene a razão pela qual nenhuma mulher jamais escreveu qualquer palavra de uma literatura extraordinária quando todo homem, ao que parece, é capaz de uma canção ou de um soneto. Quais eram as condições em que as mulheres viviam?, perguntei a mim mesma; a ficção, quer dizer, o trabalho imaginativo, não cai como uma pedra no chão, como na ciência; a ficção é como uma teia de aranha, presa por muito pouco, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. Muitas vezes estar preso é quase imperceptível. As peças de Shakespeare, por exemplo, parecem completamente suspensas quase que por si sóis. Mas quando a tela é puxada de lado, enganchada pela borda, rasgada na metade, é que se lembra que elas não são tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas; essas teias são o resultado do sofrimento de seres humanos e estão inteiramente presas a coisas materiais, como saúde, dinheiro e a casa onde se mora. Dirigi-me, portanto, para a prateleira onde ficam as histórias e peguei uma das últimas, a *História da Inglaterra*, do professor Trevelyan³⁸. Uma vez mais eu procurei “mulheres”; encontrei “posição das”, e abri as páginas indicadas. “Bater na esposa”, li, “era um direito reconhecido do homem, praticado sem embaraço tanto por ricos quanto por pobres [...] Da mesma forma”, o historiador continua, “a filha que se recusasse a casar com o cavalheiro da escolha de seus pais estaria sujeita a ser presa, espancada e jogada de um lado para o outro sem que isso chocasse a opinião pública. O casamento não era uma questão de afeição pessoal, mas de cobiça familiar, particularmente nas altas classes cavalheirescas [...] Os noivados geralmente ocorriam quando um ou os dois nubentes ainda estavam no berço; e o casamento, quando mal tinham deixado os cuidados das babás.” Isso era

³⁸ George M. Trevelyan (1876-1962), historiador, ensaísta e educador inglês.

1470 (...) A próxima referência à posição das mulheres data de uns duzentos anos mais tarde. (...) “Ainda era uma exceção as mulheres das classes média e alta escolherem o próprio marido, e, quando o marido tivesse sido designado, tornava-se amo e senhor, pelo menos até onde a lei e os costumes o fizessem assim. Mas ainda assim”, o professor Trevelyan concluía, “nem as mulheres em Shakespeare nem as autênticas retratadas em memórias do século XVII (...) pareciam carecer de personalidade e temperamento.” Certamente, se levarmos isso em consideração, Cleópatra devia ter seu próprio jeito para as coisas; Lady Macbeth, é de se supor, tinha suas vontades; Rosalinda, pode-se concluir, era uma moça atraente. O professor Trevelyan falava nada mais que a verdade ao observar que as mulheres em Shakespeare não pareciam carecer de personalidade e temperamento. Quem não é historiador poderá ir além e dizer que as mulheres têm brilhado como um farol em todos os trabalhos de todos os poetas desde o princípio dos tempos (Woolf, 2014, p. 63-4).

A escritora nos leva a refletir sobre o fato de não se tratar de uma escrita feminina, no caso da obra sobre a qual nos debruçamos, isso já nos leva a um determinado entendimento sobre nossa personagem de estudo. Ela é traçada por Bédier e por tantos outros escritores, contudo se não há na narrativa um posicionamento feminino, observamos que Isolda “não carece de personalidade e temperamento”, como enfatiza Woolf (2014) e como temos demonstrado ao longo desta escrita. Ou seja, de algum modo as perspectivas de abordagem entre “mulher e ficção” trazidas por Woolf nos levam a um ponto de confluência: o feminino sob o olhar das sociedades ao longo da existência. Essa mulher na maioria das vezes é descrita, julgada e concebida ao molde masculino e patriarcal, existindo quase sempre em condições inferiores às dos homens.

Podemos, portanto, nos orientar a partir do posicionamento da autora diante da produção material e simbólica, no que tange ao olhar sobre o feminino: a produção material que chega até nós por meio de documentos históricos e textos literários é em sua maioria fruto do direcionamento masculino, pois quase sempre são registrados por homens. A simbologia cultural presente nesses documentos ou textos revigora-se ainda hoje, ao subjugar e relegar a mulher a lugares de inferioridade nos diversos espaços da sociedade.

Virginia Woolf viveu entre os anos de 1882 e 1941, passando a discutir tais questões tardivamente, se pensarmos na história da humanidade, e mesmo depois de 82 anos de sua morte estas são discussões ainda atualíssimas e necessárias, pois há muito a ser dito e mais ainda a ser feito.

A fim de contribuir com o debate, trazemos Isolda especialmente nas versões de Bédier (1988) e de Richard Wagner (2020), que diferem diametralmente das outras tantas personagens femininas retratadas em outras obras da Idade Média de mesmo teor.

Apesar de geralmente se falar do amor entre Isolda e Tristão como o assunto preponderante da obra, outro elemento tão importante quanto o sentimento entre os amantes

é a compreensão de a personagem feminina da narrativa ser a condutora de boa parte dos acontecimentos. Isolda tem muita profundidade e perspicácia na história, o que podemos considerar um componente bastante importante nessa narrativa.

Se na cultura celta se admite um caráter sagrado à sexualidade e ao papel da mulher, por outro lado, na Idade Média, ela era vista como nociva e inferior, além de ser subjugada pelo homem, a quem devia respeito e obediência. Desse modo, sigamos na tentativa de melhor retratá-la diante da sociedade mediévica, buscando em Isolda as dimensões que a aproximam e a distanciam desse imaginário.

5.2 A travessia da mulher medieval

As mulheres têm na verdade muito pouco lugar na história de guerreiros, de furiosos pouco a pouco acalmados. Sempre em segundo plano, são joguetes nas mãos desses brutos. Quando, tomado de assalto a Nêustria, destruindo tudo, os bandos do “feroz” Hastings puseram os militares em debandada, voltaram sua sanha contra os pobres, os desarmados, contra os homens de Igreja e contra as mulheres. Segundo Dudon, todas as moças foram vilmente defloradas, todas as esposas raptadas. Os chefes vencedores se apoderaram das dos chefes vencidos; elas formavam o mais precioso, o mais saboroso butim (Duby, 2013, p. 157).

A epígrafe que abre esta seção nos leva ao contexto vigente por volta do ano 1000, no qual a mulher é relegada a situações degradantes, em que se pese sua condição inferiorizada. Isso ocorre massiva e corriqueiramente de modo que não é um ou outro caso isolado documentado, mas constantemente levantado por historiadores.

Duby (2013) nos diz mais:

Ocorria por vezes que mulheres ousassem resistir às violências viris. Guillaume de Jumièges evoca de passagem essas *pugnatriaces*³⁹ de Coutances sobre as quais se contava que, a golpes de cíntaro, haviam um dia abatido seus agressores mais robustos, ingleses vindos pilhar a Normandia. O fantasma da guerreira acrescentando a proeza aos atrativos de seu corpo obsedava os sonhos da cavalaria. Wace e Benoît puseram então em evidência a façanha dessas mulheres “altivas e selvagens”. Mas julgaram conveniente assinalar com clareza o que havia de insólito em tal pugnacidade, de chocante mesmo, de subversivo. Ela rompia a ordem das coisas. Essas combatentes “pareciam mulheres transviadas”. Prova dessa licenciosidade, eram vistas “despenteadas”, sua cabeleira espalhada, exibida como o era naquele tempo a das mulheres de vida alegre. Sedutora, a cabeleira, com efeito, era o emblema dos poderes femininos, dessa força inquietante cuja intensidade os homens conheciam e que se sentiam obrigados a subjugar. Na vida bem ordenada, os cabelos das donzelas podiam livremente flutuar ao vento. Mas as damas deviam velar para que nada dos seus fosse avistado. Elas os mantinham dissimulados sob a murça, aprisionando como elas próprias o eram, submetidas ao poder de um marido. Terror dos homens à ideia de as ver, soltando suas tranças, tomar uma arma e brandi-la (Duby, 2013, p. 157-8).

³⁹ *pugnatriaces* significa combativas.

À mulher restava, então, duas possibilidades: lutar mais ou lutar menos contra as constantes investidas masculinas. As que por fragilidade física não conseguissem deter a violência dos homens eram subjugadas e defloradas e as que resistissem, por alguma habilidade desenvolvida, eram denominadas transviadas, o fato é que eram sempre vistas como seres inferiores.

Avançando um pouco no tempo, Duby (2013) nos diz que há de algum modo a presença feminina mais contundente nas narrativas datadas da metade do século XII. Isso ocorre devido às histórias que movimentavam as cortes, nas quais a mulher era, de certo modo, enaltecida, mas ainda assim ocupava um lugar objetificado, como já tratamos ao abordar o amor cortês. De acordo com o autor:

De fato, as mulheres se fazem muito mais presentes na metade do século XII no relato dos narradores encarregados de divertir a corte de Henrique Plantageneta. Estes sugerem, como seus predecessores, que o destino delas é serem tomadas, objetos sempre do desejo masculino. Mas eles repetem que esse desejo deve ser doravante dominado. Não mais rapto, a sedução. As mulheres entram no jogo do amor. É assim que elas aparecem em três historietas incorporadas por Wace à história que ele romanceava. Os escritores cuja obra explorava lhe davam um retrato de Richard I apenas esboçado. Ele acrescentou alguns ornamentos, tomando-os à tradição oral, transcrevendo o que se havia repetido de boca em boca na casa a propósito desse remotíssimo ancestral. Ele adverte: o que eu digo vem de longe, eu ouvi de vários, que o haviam eles próprios ouvido, mas muitas vezes por displicência, por preguiça, por ignorância, muitos belos feitos estão por escrever (Duby, 2013, p. 158).

A partir do momento em que o jogo amoroso passava a ser cenário para as peripécias de um cavaleiro, a dama se tornava presente nas narrativas de forma contundente. Ela ganhava uma importância até então invisibilizada nesse tipo de história. Um elemento importante apontado por Duby (2013) é a junção desse modelo proposto pelo amor cortês à tradição oral, donde podemos inferir vir de tempos remotos, pois “vem de longe” (Duby, 2013, p. 158).

A personagem Isolda é a representação da dama multifacetada, pois caracteriza não só a mulher medieval, mas simboliza um outro feminino, o da sociedade celta. Ela é a mulher celta que traz consigo a forte ligação com a terra e a ancestralidade, a liberdade sexual, o protagonismo nas ações, mas também é a mulher medieval tendo que se adequar à concepção da época.

Contudo a personagem nos faz refletir sobre questões que normalmente não estão inseridas em nenhum dos dois contextos temporais mencionados, isso porque se revela uma personagem genuína ao transbordar os moldes comuns a esse tipo de personagem.

Para pensarmos em Isolda como uma mulher inserida no contexto medieval, é importante ressaltar alguns elementos fundamentais da sociedade do período. Primeiramente precisamos refletir sobre o fato abordado por Le Goff (2021, p. 272), de que houve uma ruptura do ser como unidade, ou seja, naquela época, havia uma obrigatoriedade do indivíduo estar inserido num coletivo, sem o qual, de acordo com a moral ali estabelecida, incorreria facilmente no mal. Daí a forte presença das coletividades, por exemplo de grupos de cavaleiros ditando valores a serem seguidos; das relações vassálicas entre esses sujeitos exercendo poder ou obedecendo ordens; das associações religiosas impondo regras ou definindo preceitos, pois todos correspondem a agrupamentos excludentes. Desse modo, era uma prerrogativa negar o ser enquanto unidade para buscar a redenção dos pecados. Como nos diz o estudioso: “Só há salvação no grupo e pelo grupo, o amor-próprio é pecado e perdição” (Le Goff, 2021, p. 273).

A partir desse entendimento de negação da individualidade, em decorrência da necessidade de inserção numa coletividade, há, por conseguinte, uma compreensão singular do que vem a ser liberdade para os indivíduos medievais. Le Goff (2021) afirma que para eles, a liberdade é:

A inserção na sociedade. Não há liberdade sem comunidade. Ela só pode residir na dependência, o superior garantindo ao subordinado o respeito a seus direitos. O homem livre é aquele que tem um protetor poderoso. Quando os clérigos, na época da reforma gregoriana, reivindicaram a “liberdade da Igreja”, entendiam por isso subtrair-se à dominação dos senhores terrestres para depender diretamente apenas do mais alto senhor, Deus (Le Goff, 2021, p. 274).

Há a clara evidência de enaltecer e delegar poderes à Igreja e aos nobres em detrimento dos outros indivíduos que deveriam apenas obedecer. Ou seja, negar o isolamento é aceitar as prerrogativas dos clérigos e dos senhores feudais a fim de lhes servirem.

Mas Le Goff aponta que:

O indivíduo, no Ocidente medieval, pertencia em primeiro lugar à família. Família ampla, patriarcal ou tribal. Sob a direção de um chefe de família, ela abafa o indivíduo, impondo-lhe propriedade, responsabilidades e ação coletivas. O peso do grupo familiar é bem conhecido no nível da classe senhorial, em que a linhagem impõe ao cavaleiro suas realidades, seus deveres, sua moral. A linhagem é uma comunidade de sangue composta por “parentes” e “amigos carnais”, provavelmente parentes por aliança. A linhagem, por outro lado, não é resíduo de uma ampla família primitiva. É uma etapa de organização do grupo familiar frrouxo encontrado nas sociedades germânicas da alta Idade Média: a *sipe*. Os membros da linhagem são ligados pela solidariedade de estirpe, que se manifesta sobretudo no campo de batalha e no âmbito da honra. (...) A linhagem parece corresponder ao estágio da família agnática, cujo fundamento e cujo objetivo são a conservação de um patrimônio comum. A originalidade da família agnática feudal é que a função

militar e as relações pessoais consistentes numa fidelidade superior têm para o grupo masculino da linhagem a mesma importância que seu papel econômico. Esse complexo de interesses e de sentimentos, por outro lado, suscita na família feudal tensões de violência excepcional. A linhagem tem ainda mais vocação para os dramas do que para a fidelidade. Rivalidade entre irmãos, em primeiro lugar, sendo que autoridade não é assegurada, por princípio, ao mais velho, mas cabe ao irmão em que os outros reconhecem a capacidade para o comando (Le Goff, 2021, p. 274-5).

Em suma, negar a individualidade na Idade Média era uma forma de exercer poder nos diversos grupos nos quais os sujeitos estivessem inseridos, isso ocorria indiferente ao pertencimento à família patriarcal ou agnática.

Le Goff (2021, p.276) acrescenta ainda outros elementos bastante significativos a respeito da família agnática, um deles é o laço familiar singularmente importante entre sobrinho e tio, especificamente irmão da mãe. Também acrescenta que:

Essa família, agnática mais do que patriarcal, também é encontrada na classe camponesa. Nesse caso ela se confunde mais estreitamente com a exploração rural, com o patrimônio econômico. Agrupa todos os que vivem numa mesma casa e se dedicam à valorização da mesma terra. Essa família camponesa, célula econômica e social fundamental das sociedades semelhantes à do Ocidente medieval, é no entanto pouco conhecida por nós. Comunidade real, não tem expressão jurídica própria (Le Goff, 2021, p. 276).

A família agnática é, portanto, uma extensão do modelo patriarcal, ou seja, mais um modelo coletivo para exercer poder sobre os sujeitos daquela sociedade. Porém, outros elementos devem ser observados nesse contexto, como complementa Le Goff (2021):

A linhagem feudal naturalmente gerava Cains. Gerava também filhos desrespeitosos. A distância reduzida entre gerações, a brevidade da esperança de vida, a necessidade para o senhor, chefe militar, de manifestar sua autoridade quando está em idade de legitimar sua categoria de batalha, tudo isso exasperava a paciência dos jovens feudais. Daí a revolta dos filhos contra os pais. Razões econômicas e razões de prestígio conjugam-se para que o jovem senhor, na sua maturidade, afaste-se do pai e, na aventura cavaleiresca, vá procurar mulheres, um feudo ou o simples prazer das brigas, ou se faça cavaleiro errante. Tensões surgidas também dos casamentos múltiplos e da presença de numerosos bastardos, sendo que a bastardia, vergonhosa entre os pequenos, não acarreta nenhum opróbrio entre os grandes (Le Goff, 2021, p. 275-6).

O autor chama atenção para as diversas situações geradoras de conflitos, acarretadas pela negação ao individualismo em favor sempre do poder nas mãos dos que detinham as posses, usando da justificativa da linhagem, por exemplo no caso da instituição família. Numa sociedade com todos esses conflitos e necessidade de demarcação de poder é difícil compreender o lugar ocupado pela mulher, bem como da criança, aponta o estudioso. Porém, segundo ele:

Não há dúvida de que, nela, a mulher seja de condição inferior. Numa sociedade militar e viril, cuja subsistência está sempre ameaçada e, por conseguinte, a fecundidade é mais uma maldição (onde a interpretação sexual e de procriação do pecado original) do que uma bênção, a mulher não tem prestígio. E tudo indica que o cristianismo pouco fez para melhorar sua posição material e moral. No pecado original é ela a grande responsável. E nas formas de tentação diabólica é ela a pior encarnação do mal. *Vir est caput mulieris*, “o homem é o chefe da mulher”, São Paulo (Ef 5,23) o disse e, depois dele, o cristianismo o crê e o ensina (Le Goff, 2021, p. 276-7).

Desse modo, a mulher vem a ser um elemento subjugado pela sociedade patriarcal e também inserida na moral cristã, a qual considerava a mulher um ser inferior e detentor do mal, porém o contexto não é simples. Vejamos como complementa Le Goff (2021):

Quando no cristianismo há promoção da mulher - e reconheceu-se de bom grado no culto à Virgem, triunfante nos séculos XII e XIII, uma guinada da espiritualidade cristã sublinhando o resgate da mulher pecadora por Maria, a nova Eva, mudança detectável também no culto a Madalena que se desenvolve a partir do século XII, (...) essa reabilitação não é causa, mas resultado de uma melhoria da situação da mulher na sociedade. O papel das mulheres nos movimentos medievais heréticos - especialmente o catarismo - ou para-heréticos - como, por exemplo as beguinas⁴⁰ - é sinal de sua insatisfação ao lugar que lhes é dado. No entanto, é preciso relativizar esse menosprezo. A mulher, em primeiro lugar - à parte sua função procriadora - , desempenha um papel nada desprezível já no plano econômico. Na classe camponesa, no trabalho ela é quase equivalente, se não igual, ao homem, não produtora, mas transformadora. (...) Na classe superior as mulheres, embora tenham ocupações mais “nobres”, nem por isso deixam de ter uma atividade econômica importante. Estão à frente dos gineceus, em que os teares de luxo - tecelagem dos tecidos preciosos, bordado, tapeçaria - proveem grande parte das necessidades de vestuário do senhor e de seu grupo. Mais prosaicamente, elas são as operárias têxteis do grupo senhorial. Para designar os dois sexos, não só o vocabulário corrente mas também o jurídico diz: “o lado da espada” e “o lado da roca” (Le Goff, 2021, p. 277).

Apesar de ter um papel depreciado pela sociedade medieval, a mulher exercia funções fundamentais nessa sociedade, como podemos inferir a partir da citação anterior. É notório, porém, que são funções subalternizadas e sempre à mercê das prerrogativas estabelecidas pelos homens. Podemos afirmar que a mulher medieval, ainda que imprescindível, é vista como inferior e fraca. Vejamos, para tanto, o compilado de três exemplos em Le Goff e Schmitt (2017):

⁴⁰ As beguinas eram comunidades de mulheres que exerciam poderosa força dentro da Igreja ocidental desde o início do século XIII. No começo, com frequência, de origem urbana e abastada ou comparativamente abastada, que dedicaram suas vidas, por vezes com grande austeridade, a fins filantrópicos: assistência aos leprosos, doentes e pobres. O foco inicial das Beguinas foi Liège, na primeira década do século XIII, e esse nome parece ter-lhes sido dado depreciativamente pelos ortodoxos, que as associavam aos hereges albigenenses. Propaga-se ao longo das rotas de comércio do noroeste europeu e foram excepcionalmente poderosas em Colônia, onde comunidades beguinas ainda existiam no século XVIII. Mantinham estreitas relações com os franciscanos mas nunca foram aceitas como ordem (Southern, 1997).

O primeiro vem de um monge do século XII, Ruperto de Deutz. Eva, enganada pela serpente, deu o fruto a Adão. “Ela já não mostrava dessa forma sua personalidade abusiva, arrogante e insistente? pergunta-se Ruperto. Dois séculos mais tarde, Boccaccio coloca na boca de algumas mulheres desamparadas por causa da peste as seguintes palavras: “Lembrem-se que somos todas mulheres, nenhuma de nós ainda é criança para não saber como as mulheres se ajeitam entre si e sabem se entender sem a ajuda de um homem! Nós somos volúveis, contraditórias, desconfiadas, covardes e medrosas [...]. Na verdade, os homens são os chefes das mulheres e sem autoridade deles raramente algo que fazemos chega a um fim louvável”. E, para terminar: “A mulher é fraca, ela vê no homem o que pode lhe dar força, da mesma maneira que a lua recebe sua força do sol. É por isto que ela é submissa ao homem, e deve estar sempre pronta a servi-lo”. Não é um homem, mas uma contemporânea de Ruperto, Hildegarda de Bingen, que escreveu essas linhas no século XII (Le Goff e Schmitt, 2017, p. 157).

Os autores, ao elencarem esses discursos, nos dão uma compreensão convicta do que se entendia sobre a mulher no medievo. A concepção desse período traz uma série de defeitos acoplados ao feminino com características próprias a ele. Vejamos o que mais nos dizem os autores:

Fraqueza e qualidades negativas: por natureza, a mulher só pode ocupar uma posição secundária, procurar o apoio masculino. Homem e mulher não se equilibram nem se completam: o homem está no alto, a mulher embaixo. E se acreditarmos no monge e nas mulheres que emprestam sua voz ao escritor, assim como na sábia abadessa, homens e mulheres partilhavam a mesma visão do feminino (Le Goff e Schmitt, 2017, p. 157).

Os estudiosos arrematam em seguida não ser possível deter-se na Idade Média sem que se observe o antifeminismo da época. Eles asseguram que a sociedade medieval precisa ser obrigatoriamente pensada a partir da percepção que articula o papel masculino superior ao feminino, verificando de que forma esses valores do medievo perduram de alguma forma em nosso tempo.

Pensando como Le Goff e Schmitt (2017), temos defendido que elementos do passado permanecem de alguma forma de um tempo em outro ou em outros, desse modo são resíduos, ou seja, permanecem ou remanescem, como dita a Teoria da Residualidade. Os autores nos dizem:

O medievalista que se questiona sobre as categorias e as relações sociais dos sexos, não pode ignorar o antifeminismo da época. Se quiser compreender como a sociedade medieval articulou o masculino com o feminino, deve considerar esses comentários sobre a inferioridade das mulheres e sobre a natureza da mulher, a ladainha de seus defeitos, os argumentos que os corroboram, os exemplos dados. Tudo isto é repetido com tal insistência e tão fastidiosamente na Idade Média, que se acaba persuadido do penoso sentimento de imobilidade, da perenidade de um discurso. Nada mudou durante mil, dois mil anos? Deve-se aceitar a visão que sai dali, como se fosse natural? De fato, o perigo é tratar essas ideias, essas representações, como se a estabilidade e aquiescência que elas suscitam, até nas mulheres, fossem verdadeiras e testemunhasse a realidade de sua prática social. Durante muito tempo, os historiadores da Idade Média entraram nesse jogo. Mas

podem-se ver as coisas de outra forma e sacudir o entorpecimento fascinado ou resignado que nasce da repetição (Le Goff e Schmitt, 2017, p. 157).

Para os autores, é necessário compreender que essa visão de inferioridade do feminino diante do masculino foi tão desenvolvida no medievo que os estudiosos desse período passaram a dispor do assunto de modo resignado, sem ao menos desenvolverem um pensamento crítico a respeito, simplesmente aceitando tal prerrogativa.

Corroborando com a opinião dos autores, vale salientar Macedo (1999), quando interrogado sobre seu interesse atual na Idade Média. Ele nos fala que os estudos empreendidos nas últimas décadas contribuem para que o período deixe de ser marcado como Idade das Trevas, ou seja, como um momento histórico no qual apenas a Igreja merece destaque. Ele aponta que elementos como a História das Mentalidades, juntamente com a democratização do assunto por meio de obras *best sellers* e da filmografia, contribuíram para a desmistificação a respeito do medievo. Contudo, na sequência, outro questionamento direcionado a ele foi a respeito da importância de tratar dos problemas da Idade Média no Brasil de nosso tempo. Vejamos o que responde o autor:

A questão em si não é a inserção das pessoas no passado, mas os resquícios do passado no presente. A herança cultural da Idade Média, mesmo para nós, colonizados por um povo europeu profundamente marcado pela tradição cristã, não pode jamais ser negligenciada. As estruturas políticas, sociais e econômicas atuais têm suas raízes naquele passado. Certos comportamentos, hábitos e costumes só poderão ser compreendidos na sua totalidade e complexidade mergulhando-os nas fontes de onde surgiram. A questão da condição feminina, tão debatida hoje em dia, é disso um bom exemplo (Macedo, 1999, p. 8).

Assim, a construção de boa parte do entendimento sobre o feminino na atualidade passa por resíduos, um todo hibridizado culturalmente da forma como foi tratada a mulher noutros tempos, no medievo, por exemplo.

A personagem Isolda e a forma como é apresentada no romance de Bédier traz um feminino que certamente segue muitos dos princípios estabelecidos para as mulheres medievais, porém podemos compreender que ela ultrapassa esse conhecido papel do feminino da época retratada, pois é uma personagem que boa parte das vezes não se submete ao contexto preestabelecido para uma dama da época.

Contudo, devemos compreender tal papel ao longo do tempo e rememorar a personagem que, apesar de extrapolar a postura de uma dama mediévica, retoma as características celtas, como temos afirmado. Mais ainda, podemos inferir que voltando à compreensão da mentalidade celta, da qual essa personagem dá indícios - como liberdade sexual, desvinculação da virgindade ao casamento, igualdade de direitos diante do homem,

características as quais nos são tão conhecidas, caras e ainda almejadas em determinadas ambientes na atualidade - é possível melhor entender Isolda.

Segundo Perrot (2019), ser mulher tem sido um peso ao longo da existência humana:

De Aristóteles a Freud, o sexo feminino é visto como uma carência, um defeito, uma fraqueza da natureza. Para Aristóteles, a mulher é um homem mal-acabado, um ser incompleto, uma forma malcozida. Freud faz da “inveja do pênis” o núcleo obsedante da sexualidade feminina. A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores - a água, o sangue (o sangue impuro), o leite - não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizes. Na geração, a mulher não é mais que um receptáculo, um vaso do qual se pode apenas esperar que seja calmo e quente. Só se descobrirá o mecanismo da ovulação no século XVIII e é somente em meados do século XIX que se reconhecerá sua importância. Inferior, a mulher o é, de início, por causa de seu sexo, de sua genitália. A importância atribuída ao sexo não é a mesma ao longo das épocas. Algumas a minimizam. Assim ocorre na Idade Média, quando se considera que os sexos são variedades de um mesmo gênero. O renascimento (...) distingue o “alto” e o “baixo” do corpo, exalta o alto, nobre sede da beleza, e deprecia o “baixo”, animal. O século XVIII, das ciências naturais e médicas, descobre a parte de “baixo”, como a do prazer e da vida. Ele “inventa” a sexualidade, com uma insaciável “vontade de saber” o sexo, fundamento da identidade e da história dos seres. Sexualiza os indivíduos, em especial as mulheres, como mostrou, seguindo a linha de Foucault, Thomas Laqueur (Perrot, 2019, p. 63).

A mulher tem sido essa criatura depreciada ao longo da existência humana, da Antiguidade Clássica ao Período Medieval, perdurando até nossos dias. O papel da mulher mediévica está inserido no contexto extremamente patriarcal e podemos comprehendê-lo sempre que visualizarmos a mulher como inferior e nociva. Essa compreensão historicamente é revelada por inúmeros documentos culturalmente importantes para a sociedade constituída nos dias de hoje, a exemplo dos textos religiosos, dos quais podemos extraír as figuras das duas mulheres de Adão: Lilith e Eva.

Na cultura cristã, partindo da referência bíblica, a imagem de Eva aparece como aquela nascida de uma costela retirada de Adão. Já a imagem de Lilith não é mencionada no mesmo livro, porém muitos são os registros sobre sua existência. Englhand (1997) nos fala sobre sua presença “Nas mitologias sumeriana, balilônica, assíria, cananéia, hebraica, árabe, persa e teutônica, mas é rejeitada pela cultura e pela religião tradicional patriarcal” (Englhand, 1997, p. 28). No entanto, Pires (2008) afirma:

O mito de Lilith, porém, pertence à tradição oral dos rabinos, que diz respeito à *Torá*, na qual se encontra o livro do Gênesis. Esses textos hebraicos, sumérios e acadianos são testemunhos de uma lenda ou mito popular que os rabis usavam como metáfora, baseada em analogias, para estabelecer uma ponte entre a origem do homem e da mulher. (...) de acordo com o *Zohar*, obra cabalística do século XIII, Deus, no princípio, criou duas grandes luzes de mesma importância - o Sol e

a Lua. Esta, no entanto, não estava à vontade com o Sol; na verdade, cada um se sentia incomodado pelo outro. Deus, então, ordena à Lua que procure o seu caminho e torne-se inferior, fazendo-a sentir-se humilhada e inferiorizada. Desde então, a Lua nunca mais teve luz própria, obtendo-a do Sol. A partir daí, quando a luz primordial foi afastada, criou-se a casca do mal (Pires, 2008, p. 40).

De acordo com a tradição oral dos rabinos, em analogia à criação do homem e da mulher, temos um mito que já dita a necessidade do feminino diante do masculino. Conforme o mito da criação para os cristãos Eva é criada a partir da costela de Adão, do mesmo modo o feminino Lua só consegue sobreviver à luz do masculino Sol.

O que temos é a edificação de uma coletividade na qual ainda perdura a misoginia na atualidade. Macedo (1999) nos diz que:

A mulher vive hoje numa sociedade bastante diferente daquela que nos propomos estudar. Contudo, se as expressões “liberação feminina” ou “emancipação feminina” são continuamente discutidas é porque a independência da mulher ainda não se realizou completamente. A Idade Média não criou o preconceito contra o sexo feminino mas indubitavelmente o alimentou e talvez até o tenha reforçado (Macedo, 1999, p. 8).

Compreendemos que ainda há muito a ser feito para que nossa sociedade possa se transformar na sua totalidade, no que tange à liberdade feminina e mais ainda na equiparação com o masculino, no que concerne aos direitos e conquistas efetivas, conforme aponta Macedo (1999).

Também entendemos que o medievo não é o criador da misoginia, porém este foi um período extremamente massacrante para as mulheres, sobretudo para as que ousavam contestar os preceitos estabelecidos pela Igreja e pela sociedade.

Tratando da personagem Isolda entre outras coisas, um dos aspectos que nos interessa observar é o recorte do casamento, estrutura na qual a personagem está inserida na narrativa, de modo que o comportamento da mulher segue regras sociais rígidas e isso não é diferente no contexto do matrimônio. Sobre tais regras, observemos o que nos fala Duby (1989) a respeito de como devem proceder homem e mulher no contexto do casamento, contudo é sempre a mulher que deve ser subjugada:

Com efeito, o homem que toma mulher, qualquer que seja sua idade, deve comportar-se como *sênior* [mais velho, senhor] e manter essa mulher sob rédeas, sob seu estrito controle. Inversamente, quando o discurso glorifica o herói, isto é, o comanditário ou então os seus ancestrais, quando ele é elogioso, seu autor evita evocar desentendimentos, ele insiste na perfeita *dilectio* [afeição], esse sentimento condescendente que os senhores devem dirigir aos que protegem e que o esposo tem pela esposa, sempre bela, sempre nobre e por ele deflorada; se fica viúvo, ele é mostrado (...) definindo de pesar, inconsolável. Assim, um véu é estendido diante da verdade das atitudes. Serve de cortina, nesse gênero de textos, a ideologia da qual eles são a expressão e que, nesse estágio da sociedade, no decorrer do século XII, se estabelece, em certos pontos decisivos, em coincidência com a ideologia

dos clérigos. Há acordo em primeiro lugar, nesse postulado, obstinadamente proclamado, de que a mulher é um ser fraco que deve necessariamente ser subjugado porque é naturalmente perversa, que ela está destinada a servir o homem no casamento e que o homem tem o poder legítimo de servir-se dela. Em segundo lugar, vem a ideia, correlata, de que o casamento forma o embasamento da ordem social, e que essa ordem se funda sobre uma relação de desigualdade e de reverência que não difere do que o latim dos escolásticos chama de *caritas* [caridade] (Duby, 1989, p. 30).

O autor contextualiza a ideia de inferioridade na qual está inserida a mulher na conjuntura do casamento durante o período da Idade Média. Ele reflete não só sobre a situação de fraqueza e perversidade, características das quais a mulher medieval é acusada, mas aponta que tudo isso é, ao mesmo tempo, a compreensão dos clérigos, mas também da sociedade como um todo.

O fato é que a mulher, vista como maléfica nesse contexto, está sob o poder do homem e deve ser submissa a ele. Uma personagem como Isolda, apesar de ser submetida a um casamento determinado por questões políticas e levada a cumprir seu papel socialmente determinado pelos valores patriarcais vigentes na época, nos leva a questionar na trama os fatos subsequentes ao seu casamento arranjado.

Isolda comete transgressões, em primeiro lugar, com relação à castidade que se impõe à mulher dada em matrimônio, pois a personagem entrega-se a Tristão ainda em alto mar, sob o efeito do filtro mágico da paixão, deixando, desse modo, de casar-se virgem, o que era considerada uma violação grave no contexto do medievo. Depois, já casada, continua a encontrar-se com o cavaleiro furtivamente e passa a criar situações, na busca constante de manter em segredo essa relação clandestina.

Se o casamento é uma estrutura fundamental para observarmos a personagem, também o é o sexo, pois esse elemento é um ponto de encontro entre Isolda e vários outros personagens. Quando Isolda está a caminho da Cornualha na embarcação com Tristão e tomam juntos a poção do amor, entregam-se um nos braços do outro. Com a chegada ao reino, casa-se com Marc e na lua de mel manda sua dama de companhia tomar seu lugar na cama com o rei. Na sequência, por medo de ser delatada, manda matar a serva, o que não ocorre porque os guardas se apiedam da moça. Isolda continua a encontrar-se com Tristão mesmo depois de casada, em seguida sofre com a desconfiança dos barões e é submetida a um juramento. Por fim, a relação é descoberta e os amantes fogem para a floresta. Em todas essas ações acima elencadas temos a figura de Isolda ligada à relação amorosa, mais especificamente ao ato sexual e aos outros personagens de algum modo envolvidos na trama.

Perrot (2019, p. 63) nos diz que desde a Idade Média, passando pelo século XVIII e chegando à atualidade,

A mulher é identificada com o seu sexo, que a absorve e a impregna completamente. (...) O macho é macho apenas em certos momentos, a fêmea é mulher ao longo da vida ou, pelo menos, ao longo de toda a sua juventude; tudo a liga constantemente a seu sexo, e, para o bom cumprimento das suas funções, é-lhe necessário ter uma constituição que o propicie: cuidados, repouso, vida suave e sedentária. Ela precisa da proteção da família, da sombra da casa, da paz do lar. A mulher se confunde com seu sexo e se reduz a ele, que marca sua função na família e seu lugar na sociedade. O sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e à virgindade. Principalmente pelo cristianismo, que faz da castidade e do celibato um estado superior. Para os Pais da Igreja, a carne é fraca. O pecado da carne é o mais terrível dos pecados. Ainda hoje, para a Igreja de João Paulo II e de Bento XVI, a sexualidade constitui um bastião de resistência ao mundo moderno, uma linha Marginot da moral cristã, ou mesmo do sagrado (Perrot, 2019, p. 64).

Essa visão da mulher atravessa os tempos por meio de resíduos que perduram de um ou mais períodos em outro ou outros, como ocorre com a compreensão do feminino em relação à sua sexualidade e ao modo como a sociedade a enxerga. A autora acrescenta:

A virgindade é um valor supremo para as mulheres e principalmente para as moças. A virgem Maria, em oposição a Maria Madalena, é seu modelo e protetora. Ela é, ao mesmo tempo, concebida sem pecado (dogma da Imaculada Conceição, Pio IX, em 1854) e concebe sem o homem “pela intervenção do Espírito Santo”. A Virgem, entretanto, é mãe em toda plenitude; ela carrega seu filho no ventre, o alimenta, o segue em suas predicações, o sustenta em sua paixão, o assiste em sua morte: a mãe perfeita, mas somente mãe. A Virgem é rainha e mãe da Igreja medieval, mediadora, protetora. (...) As virgens das catedrais e das igrejas transmitem essa presença pacificadora, mas também obsedante, de Maria, rainha dos conventos, patrona das moças. Filhas de Maria, elas são sujeitas à pureza. O pudor é seu ornamento. A virgindade no casamento é seu capital mais precioso. Elas devem se defender da sedução e do estupro, que, entretanto, é praticado por bandos de jovens em busca de iniciação. Moças sozinhas à noite precisam ter cuidado. Não estão mais protegidas do que as mulheres na cidade noturna moderna. O corpo das mulheres está em perigo (Perrot, 2019, p. 64-5).

Nesse contexto, o que temos é a exaltação de um modelo feminino específico, o qual fora moldado pela Igreja, portanto por homens, já que estes sempre lideraram o cristianismo. Ou seja, se, e somente se, as mulheres seguissem esse modelo mariano de pureza por eles estabelecido, seriam apreciadas, embora sempre destinadas à subserviência e submissão, até mesmo quando eram violadas estavam sob o olhar impiedoso dessa sociedade, que além de não ser um lugar seguro era um ambiente acusatório, como já mencionamos.

Diferentemente do que se poderia imaginar a partir dos valores estabelecidos no medievo com relação à posição da mulher e ao lugar dado ao sexo para o gênero feminino,

não há momentos na narrativa em que se observe, por parte de Isolda, algum pudor ou arrependimento pela relação amorosa e sexual mantida com Tristão.

Nesse sentido, podemos inferir que a personagem extrapola os valores vigentes no medievo. Ela simplesmente não se encaixa no modelo de mulher daquele contexto, pois nos parece traçar seu próprio caminho, ora vivenciando um amor clandestino e promovendo uma série de acontecimentos para preservar essa relação, ora decidindo voltar para o reino depois de vivenciar a paixão na floresta, ou ainda indo ao encontro final com seu amado.

Desse modo, trataremos adiante dos imaginários de dama e bruxa a partir da visão sobre a mulher no medievo e na cultura celta com vistas à personagem Isolda.

5.3 Muito da bruxa, um pouco da dama: Isolda nas margens de uma, limites da outra

Eu as invoco, pelo conjuro que pregam
 Sabendo ou não sua origem, digam-me!
 Ainda que soltem ventos
 para despencar
 Sobre igrejas, ainda que
 atormentem ondas
 Para atritar e destroçar frágeis navios,
 Ainda que o milho apodreça
 e bosques caiam,
 Ainda que castelos despenquem
 em seus guardas,
 Ainda que palácios e
 masmorras afundem
 Suas frontes sobre
 as próprias fundações,
 Ainda que os ricos germes
 naturais sucumbam,
 Fartando assim a ânsia
 da própria morte,
 Respondam-me
 (Shakespeare In: Hutton, 2021, p. 524).

A epígrafe de abertura desta seção é um trecho de *The Witches of Macbeth*, de William Shakespeare. Na história, existem três bruxas com poderes macabros e responsáveis por predizerem o futuro de Macbeth, que as invoca com o intuito de saber sobre si. Elas aparecem e são exatamente como no modelo estereotipado da bruxa que ainda chega até nós na atualidade: estranhas, dotadas de poderes e aparentando maldade. Por conta desse imaginário em torno da figura da bruxa, durante a Inquisição, período em que as mulheres, cujo conhecimento fosse minimamente relacionado a elementos naturais, eram capturadas e mortas.

Isolda não está inserida nesse espaço temporal, pois o imaginário no qual se dá a narrativa dos amantes das cornualhas é um período em que as mulheres não desfrutavam de liberdade, nem de muito prestígio, em sua maioria, porém não foi um momento de criminalização do feminino de forma tão evidente como ocorreu na Inquisição. Contudo, a concepção de bruxa por nós apontada para a personagem nos coloca diante da necessidade de compreensão do que esse vocábulo foi e continua sendo para a mulher ao longo da história.

Se pensarmos na personagem de Bédier, Isolda não chegou a ser queimada, mas foi condenada a essa morte, ela também não foi violada por cem leprosos, mas foi condenada a esse destino, não foi ferida em brasa, mas precisou ser submetida a um juramento dessa espécie. Tudo isso que quase aconteceu a Isolda foi porque ela é uma personagem feminina e não estava cumprindo o que a sociedade esperava dela como mulher e dama medieval.

A partir desse contexto, entendemos que precisamos compreender o período da Inquisição, no que diz respeito a quem eram essas mulheres consideradas bruxas e por qual motivo até hoje esse é um conceito tão contraditório. Para retomarmos a essa época, é necessário voltarmos um pouco no tempo. Segundo Buckland (2019), as origens da bruxaria datam de vinte e cinco mil anos atrás, quando o ser humano no Paleolítico dependia da caça para sobreviver. Conforme o autor:

Apenas o sucesso na caçada garantia alimentos para comer, peles para aquecer e abrigar, ossos para confeccionar ferramentas e armas. Naqueles dias, acreditava-se numa multiplicidade de deuses. A natureza era impressionante. Graças à reverência e ao respeito pelo vento impetuoso, pelo violento relâmpago, pela veloz correnteza, o ser humano deu nome a cada espírito, fez de cada uma divindade... um deus. Isso é o que chamamos de “animismo”. Um deus controlava o vento. Um deus controlava o céu. Um deus controlava as águas. Mas, acima de tudo, um deus controlava as caçadas, tão importantes... um Deus da caça. A maioria dos animais caçados tinham chifres, por isso o ser humano primitivo representava o Deus da caça com chifres. Essa foi a primeira vez que a magia se mesclou com os primeiros passos vacilantes da religião (Buckland, 2019, p. 30).

O estudioso defende a ideia de bruxaria intrinsecamente ligada à de magia, por sua vez também mesclada à de religião. Desse modo, o emaranhado entre deuses associados a elementos da natureza, a necessidade de crença e o maravilhoso que envolvia todos esses componentes se fundem de alguma maneira.

Quando a rainha, mãe de Isolda, prepara o filtro mágico da paixão, o faz “por ciência e magia” (Bédier, 1988, p. 27), ou seja, conhece as ervas e seus usos e acredita que elas podem interferir magicamente no sentimento que a filha teria pelo rei e ele por ela.

Desse modo, aqui não há a evidência da religião, porém invoca-se a magia e acrescenta-se a ciência.

O autor dá continuidade a esse raciocínio:

A primeira forma de magia foi talvez a variedade *simpática*⁴¹. Coisas parecidas tinham efeitos parecidos, pensava-se; semelhante atraí semelhante. Se fizessem uma estatueta de bisão em argila e de tamanho natural e ela fosse “atacada” e “morta”, então a caça a um bisão de verdade terminaria na morte do animal. O ritual mágico-religioso surgiu quando um homem das cavernas se cobriu com uma pele e uma máscara com chifres e representou o deus da caça, liderando o ataque. Existem ainda pinturas rupestres representando tais rituais, assim como estatuetas em argila de bisões e ursos transpassados por lanças. Esse deus da caça tinha uma deusa consorte, mas qual dos dois surgiu primeiro (ou evoluíram juntos) não se sabe nem é relevante. Para que houvesse animais para caçar, era preciso que os animais fossem férteis. Para que a tribo sobrevivesse (e a taxa de mortalidade era bem alta naqueles dias), era preciso que homens e mulheres fossem férteis. Mais uma vez a magia *simpática* era utilizada: faziam-se estatuetas de argila de animais se acasalando e realizavam-se rituais em que os membros da tribo copulavam (Buckland, 2019, p. 30-1).

Podemos afirmar, segundo nos fala o autor, que por meio da magia *simpática* havia um direcionamento daqueles seres humanos para o uso de modelos direcionado a uma determinada crença, reforçando assim a ideia de magia ligada à bruxaria e a ideia de crença direcionada à religião. São conceitos que se vão fundindo naturalmente, se observarmos bem.

O autor nos apresenta ainda muitas incidências de magia *simpática*, como podemos observar adiante:

Ainda existem muitas representações esculpidas e modeladas da deusa da fertilidade, em geral conhecidas como figuras de “Vênus”. A mais conhecida entre elas é a Vênus de Willendorf, mas outros exemplos incluem a Vênus de Laussel, a de Sireuil e a de Lespugne. Essas figuras têm, todas elas, um ponto em comum: os atributos femininos são representados em enormes medidas, para enfatizá-los. Elas têm seios pesados e flácidos, grandes nádegas, ventres muitas vezes volumoso, como se estivessem grávidas, além de uma genitália exagerada. Há uma falta de identidade com relação ao resto do corpo. O rosto não é definido e os braços e pernas, quando existem, são apenas sugeridos. Isso evidencia o fato de que seus criadores só estavam preocupados com a questão da fertilidade. A mulher é quem carrega e nutre a prole. A Deusa era sua representação, como a grande Provedora e Nutriz; Mãe Natureza ou Mãe Terra (Buckland, 2019, p. 30-1).

O autor nos mostra que a representação da deusa da fertilidade se dá a fim de enaltecer a capacidade feminina de reprodução, daí a importância dada nessas produções aos seios, ventre, genitália e ancas. Tal ocorrência não se dá de forma aleatória e sim no

⁴¹ Segundo Buckland (2019), é interessante verificar que essa forma de magia *simpática* sobreviveu até os tempos modernos. O estudioso explica que os indígenas Penobscot, por exemplo, menos de cem anos atrás, usavam máscaras de cervo e chifres, quando realizavam rituais para o mesmo propósito. A Dança do Búfalo, dos indígenas Mandan, é um outro exemplo (Buckland, 2019, p. 31).

momento em que a agricultura se desenvolvia, por isso a deusa estava diretamente ligada à fertilidade dos campos, dos animais e da própria tribo, já que estes eram elementos que se conectavam, coexistindo de comum acordo. Campbell (2015) também menciona:

Na arte da Antiga Idade da Pedra, no período das cavernas do sul da França e norte da Espanha pintadas no Paleolítico, de 30.000 a 10.000 a.C., o feminino está representado naquelas pequenas estatuetas chamadas de “Vênus”, agora bem conhecidas, e que mostram uma figura nua. Seu corpo é sua magia: ele invoca o masculino e é também o vaso de toda vida humana. A magia feminina é, portanto, básica e natural. O masculino, por outro lado, é sempre representado em algum papel, desempenhando uma função, fazendo algo (Campbell, 2015, p. 18).

O autor também nos mostra como eram vistos a mulher e o homem naquele tempo e a partir dos papéis que desempenhavam, ambos eram considerados importantes. Também conforme Campbell (2015):

A vida naqueles tempos consistia de tribos caçadoras e coletores. As mulheres colhiam raízes, frutas e pegavam pequenos animais. Os homens se encarregavam da caça perigosa de animais maiores e defendiam suas mulheres e filhas de aventureiros - pois as mulheres, como se sabe, são valiosas e também constituem um saque interessante. O arco e flecha não tinha sido inventado ainda. Os embates de caça e luta aconteciam no corpo a corpo. E os animais eram enormes: mamutes peludos, rinocerontes, ursos gigantes, manadas de gado, leões. Nessas circunstâncias - e tais circunstâncias vinham imperando há centenas de milhares de anos - é que os corpos que habitamos hoje evoluíram e estabeleceram suas funções (Campbell, 2015, p. 19).

O autor explica, a partir de suas pesquisas, que desde tempos remotos, tanto a mulher quanto o homem são necessários, pois a depender das funções exercidas por ambos as sociedades foram se desenvolvendo. Complementando este raciocínio, ele nos fala:

Assim se desenvolveu e se manteve uma divisão radical entre mundos e interesses de mulheres e homens. Não houve apenas uma seleção biológica em ação, mas também uma formação social que apontava em duas direções sociais totalmente diferentes (Campbell, 2015, p. 19).

O autor evidencia que embora o feminino e o masculino desempenhem suas funções na sociedade, ficando evidente assim a importância de ambos, já se pode perceber uma divisão social entre eles que marcará suas existências ao longo da história da humanidade e isso, muitas vezes, não se dá de forma pacífica, pois:

Há evidências de que entre as duas magias, do lado feminino e do masculino da vida primitiva dos caçadores e coletores, havia não apenas alguma tensão, mas também, por vezes, um irromper de violência física. Nas mitologias de várias sociedades muito primitivas (os pigmeus do Congo, os ona da Terra do Fogo, entre outros) vemos lendas do seguinte teor: na origem todo o poder mágico residia nas mulheres. Os homens então assassinaram todas elas, mantendo vivas apenas as meninas mais jovens, que nunca aprenderam o que suas mães sabiam, sendo que os homens se apropriaram desse conhecimento. De fato, em um dos grandes abrigos de moradia do Período Paleolítico no sul da França (em Laussel), foram

encontradas muitas estatuetas femininas quebradas, o que sugere que tenham sido destruídas de propósito. Em geral, sempre que existe uma lenda masculina desse tipo e uma sociedade masculina de ritos secretos, as mulheres são gravemente intimidadas por um panteão de fantasmas inventados de propósito e que aparecem (mascarados) quando os ritos masculinos são desempenhados. Contudo - e esta é a grande surpresa - , podem ocorrer, em ocasiões muito raras e sagradas, cerimônias de ritos masculinos nas quais as mulheres têm participação plena, e então surge a verdade sagrada de que as mulheres, de fato, sabem tudo sobre os ritos masculinos e elas mesmas continuam sendo reconhecidas como possuidoras do poder maior e mais essencial. O outro sistema de crenças é secundário, estranho à natureza, próprio da ordem social e aceito pelos membros de ambos os sexos num jogo de faz de conta sofisticado e socialmente útil (Campbell, 2015, p. 20).

Desse modo, podemos observar a existência de uma tensão entre masculino e feminino se fazendo presente ao longo da existência humana, evidenciando que o homem entra em conflito com a mulher na tentativa de exercer sua superioridade. Segundo Campbell (2015), fica claro que a mulher, além de um ser essencial pertence a um poder maior, sem o qual a sociedade não existiria, embora o homem também tenha sua importância. Campbell (2015) acrescenta:

Foi só bem mais tarde na história da vida humana sobre a Terra que as artes da domesticação de plantas e animais foram desenvolvidas, e com elas ocorreu uma mudança em que a autoridade passou do lado masculino para o lado feminino da equação biológica. As grandes preocupações não eram mais caçar e matar, mas plantar e cultivar. Uma vez que a magia da Terra e a magia das mulheres é a mesma - dar vida e nutri-la -, não só o papel da Deusa se tornou central na mitologia, mas o prestígio das mulheres das vilas cresceu em igual medida (Campbell, 2015, p. 21).

Dessa maneira, o autor nos leva a pensar que aquele foi um momento no qual houve naquela estrutura social o estabelecimento de certa superioridade feminina. Mas Buckland (2019) explica que:

O ano era dividido naturalmente em dois. No verão, os alimentos podiam ser cultivados, e por isso a Deusa predominava; no inverno, homens e mulheres tinham de se voltar para a caça, portanto o que predominava era a energia do Deus. As demais divindades (do vento, do trovão, do relâmpago etc.) gradativamente passaram para o segundo plano, adquirindo uma importância secundária (Buckland, 2019, p. 32).

Dessa maneira, podemos entender haver uma certa repartição de poderes e também na crença destinada à Deusa ou ao Deus, de acordo com o período do ano e a partir da necessidade das pessoas. Ou seja, podemos dizer que havia uma disposição de poderes para ambos os gêneros, a depender da condição e da demanda a ser considerada. O estudioso afirma ainda que o desenvolvimento do ser humano está diretamente ligado ao da religião, pois essas crenças acabaram por transformar-se naturalmente numa religião. Isso não se deu de forma homogênea, ele explica:

Os seres humanos se espalharam pela Europa, levando com eles seus deuses. à medida que surgiam países diferentes, o Deus e a Deusa eram denominados de maneira diferente (embora nem sempre recebessem nomes totalmente diferentes; algumas vezes, eles eram simples variações). Mas, ainda assim, eram, na essência, as mesmas divindades⁴². Nessa época, o ser humano aprendeu não apenas a cultivar os alimentos, mas também a estocá-los para o inverno. Logo a caça tornou-se menos importante. O Deus Cornífero passou a ser visto mais como um deus da natureza em geral, um deus da morte e de tudo que existe depois dela. A Deusa ainda regia a Fertilidade e o Renascimento, pois práticas funerárias do período mostram que se passou a acreditar na vida após a morte⁴³. Não é difícil ver como a vida após a morte surgiu. Na raiz disso, estavam os sonhos⁴⁴ (Buckland, 2019, p. 32).

Desse modo, foram surgindo rituais direcionados às caçadas, à fertilidade, às necessidades de cada período do ano e assim foi se desenvolvendo uma espécie de sacerdócio⁴⁵, pois alguns eram escolhidos porque acreditava-se serem mais capazes de comandarem tais rituais.

Traçando todo esse histórico da humanidade, podemos perceber as antigas crenças, denominadas de Antiga Religião, passando por uma evolução natural e gradativa, pois vários elementos foram se amalgamando ao longo do tempo. Isso, porém, não ocorreu com o cristianismo, pois não houve o tempo de evolução para que este se consolidasse. Conforme nos fala Buckland (2019):

Com o Cristianismo, não houve a imediata conversão em massa que muitas vezes se sugere. O Cristianismo era uma religião criada pelo homem. (...) Países inteiros foram classificados como cristãos, quando, na verdade, apenas seus governantes

⁴² Esse fato é muito bem ilustrado na Bretanha, no sul da Inglaterra. O Deus Cornífero é conhecido como Cernunnos (literalmente “o chifrudo”). No norte do país, o mesmo deus é chamado de Cerne, uma forma mais abreviada do mesmo nome. E ainda, em outra região, o mesmo nome tornou-se Herne (Buckland, 2019, p. 32).

⁴³ Com relação a essa crença de vida após a morte, os gravetianos (22000-18000 a. C.) foram inovadores nesse aspecto. Enterravam seus mortos completamente vestidos e ornamentados e espalhavam sobre eles ocre vermelho (hematita ou peróxido de ferro), para lhes devolver a aparência da vida. Membros de uma mesma família eram muitas vezes enterrados sob a lareira do local onde moravam, para que ficasse próximos dos familiares. Os homens eram enterrados com suas armas; às vezes, até com seu cachorro - tudo de que ele pudesse precisar na vida após a morte (Buckland, 2019, p. 32-3).

⁴⁴ A raiz estava nos sonhos porque acreditava-se que dormir era como estar morto por algum tempo. Quando o homem dormia, ele estava, aos olhos de sua família e seus amigos, como morto. É verdade que, no sono, ele ocasionalmente se movia e respirava, mas, com exceção disso, estava sem vida. Ainda assim, quando acordava ele podia contar que tinha passado a noite caçando na floresta. Podia contar que havia encontrado e conversado com amigos que, na verdade, estavam mortos. Os outros com quem ele falava podiam acreditar nele, pois também tinham vivenciado esses mesmos sonhos. Eles sabiam que ele não havia tirado os pés da caverna, mas também sabiam que ele não estava mentindo. Parecia que o mundo dos sonhos era um mundo material. Havia árvores e montanhas, animais e pessoas. Até os mortos estavam lá, parecendo imutáveis muitos anos após a morte. Nesse outro mundo, portanto, o homem devia precisar das mesmas coisas de que precisava nesse mundo (Buckland, 2019, p. 33-4).

⁴⁵ Em algumas regiões da Europa, esses líderes rituais, ou Sacerdotes e Sacerdotisas, tornaram-se conhecidos como os *Wicca* - os “sábios”. Na verdade, na Inglaterra, na época dos reis anglo-saxões, o rei nunca pensaria em agir em relação a um assunto importante sem consultar o *Witan*, o Conselho dos Sábios. E os Wicca precisavam ser realmente sábios. Eles não apenas conduziam os rituais religiosos, mas também deviam ter conhecimento de ervas, magia e adivinhação; eram médicos, advogados, magos e sacerdotes. Para o povo, os Wicca eram os embaixadores entre eles e os deuses. Mas, nos grandes festivais, quase se tornavam os próprios deuses (Buckland, 2019, p. 34).

haviam adotado a nova religião, e com frequência apenas de maneira superficial. Em toda a Europa, a Antiga Religião, em suas muitas e variadas formas, ainda permaneceu pelos primeiros mil anos do Cristianismo⁴⁶ (Buckland, 2019, p. 34).

Ou seja, não houve num primeiro momento o tempo necessário para que o cristianismo⁴⁷ se construísse naturalmente, então a forma encontrada para isso era desacreditar e demonizar a Antiga Religião.

A forma encontrada pelos fomentadores e defensores do Cristianismo para desacreditar a Antiga Religião foi relacioná-la ao mal, assim passou-se a construir um vasto imaginário que corroborava com essa ideia. Desse modo, elementos pagãos rapidamente foram relacionados à feitiçaria, por sua vez relacionados à figuração do mal, conforme nos fala Schmitt (2017):

Se o cristianismo pouco a pouco imprimiu sua marca própria à feitiçaria, esta, sob formas sem dúvidas diferentes, não era desconhecida de culturas anteriores. Em Roma, enquanto a religião oficial concentrava-se cada vez mais no culto ao imperador divinizado, a prática de malefícios e encantamentos (*defixiones*) foi sendo progressivamente assimilada ao crime de lesa-majestade. Quando no século IV, o cristianismo tornou-se religião oficial e depois única do Império, os malefícios, a magia, a adivinhação e a necromancia foram reprimidos na condição de manifestações ou sobrevivências intoleráveis da idolatria pagã. Para os pais da Igreja e os primeiros concílios, a Bíblia fornecia, com base em casos como o da pitonisa de Endor (I Samuel 28) e de Simão, o Mago (Atos dos Apóstolos 8, 9-25), entre outros, os argumentos necessários para rechaçar essas práticas, as magias negras⁴⁸ do paganismo. Mas, sobretudo, ela oferecia uma nova interpretação do

⁴⁶ Uma tentativa de conversão em massa ao Cristianismo foi feita pelo Papa Gregório, o Grande. Ele achava que erigir igrejas nos lugares de templos pagãos, onde as pessoas já estavam acostumadas a se reunir, era uma forma de fazer com que elas frequentassem as novas igrejas cristãs. Ele instruiu os bispos a destruir os “ídolos” e jogar água benta nesses templos e dedicá-los ao deus cristão. Em grande medida, Gregório foi bem-sucedido. As pessoas, no entanto, não eram tão ingênuas quanto ele pensava. Quando as primeiras igrejas cristãs foram construídas, os únicos disponíveis para construí-las eram os próprios pagãos. Ao ornamentar as igrejas, os pedreiros e escultores claramente incorporaram à decoração figuras de suas próprias divindades. Dessa maneira, mesmo sendo obrigadas a ir às igrejas, as pessoas ainda podiam cultuar seus próprios deuses ali. Muitas dessas figuras existem até hoje. A Deusa é geralmente representada como uma divindade da fertilidade, com as pernas abertas e a genitália de tamanho maior do que o natural. Essas figuras são geralmente conhecidas como *Shiela-na-gigs*. O Deus é representado com chifres e cercado de folhas; ele é conhecido como uma “máscara de folhas” e como “Jack of the Green” ou “Robin o’ the Woods. Essas figuras do antigo Deus não devem ser confundidas com as gárgulas, figuras monstruosas esculpidas nos quatro cantos das torres das igrejas, para assustar os demônios (Buckland, 2019, p. 34-5).

⁴⁷ Não houve tempo para que o Cristianismo assentasse na *mentalidade* das pessoas. Tanto é assim, que foram adotados de maneira mais definitiva conceitos de outras religiões. A ideia da Trindade, por exemplo, foi extraída da antiga tríade egípcia. Osíris, Isis e Hórus tornaram-se Deus, Maria e Jesus. O dia 25 de dezembro como nascimento de Jesus foi emprestado do Mitráismo - que também defendia a segunda vinda de Cristo e o ato de “comer o corpo e beber o sangue de Deus”. Em muitas religiões do mundo antigo encontram-se concepções imaculadas e o sacrifício do deus pela salvação do ser humano (Buckland, 2019, p. 35).

⁴⁸ Magia negra é hoje considerado um termo racista. Poderíamos substituir por magia do mal ou magia nefasta. A origem da dualidade entre branco e preto - também vista em outros idiomas - é cultural e está vinculada à ascensão do Cristianismo, como aponta a doutora em comunicação e professora universitária Kelly Quirino. Ela afirma que historicamente, a adjetivação do preto ou negro com algo relacionado às trevas vem do Velho Testamento, no qual a pureza e o angelical também são vinculados ao símbolo branco. É diferente da Grécia e outras civilizações antigas, nas quais bem e mal não eram apresentados de forma maniqueísta. Nestas, o homem é tido como ser complexo e que carrega em si ambos. Quirino acrescenta que a perspectiva bíblica foi utilizada para sustentar a colonização das Américas e justificar a escravidão do povo africano. A ideia era de

infortúnio, em substituição à invocação da influência maligna dos “demônios” do paganismo greco-romano, avançando duas inovações de considerável importância. De uma parte, a ideia de falta original e, prolongando-a, as do pecado, da liberdade e da responsabilidade individual dos pecadores. Fazer o mal consistiria dali em diante para os homens, e particularmente para os feiticeiros, um ato voluntário que torna seu autor um cúmplice do Tentador. De outra parte, no centro do drama cristão do Bem e do Mal, impôs-se a figura de Satã, do Diabo, espécie de soberano das trevas e da ilusão, ainda que sempre submetido a Deus. Desde o século V, pode-se dizer que o cenário estava pronto, mesmo que ainda se estivesse distante da “caça às feiticeiras” (Schmitt, 2017, p. 475-6).

O cenário se desenhava para que qualquer ato em torno de elementos de magia ou crença pagã fossem vistos como nefastos, o próprio retrato do mal. Os disseminadores do cristianismo foram desenhando a dualidade bem/mal de tal modo que se autodenominavam representantes do bem e caracterizavam os não cristãos como os do mal.

Outrossim Buckland (2019) nos fala:

Naqueles primeiros tempos, quando o Cristianismo estava lentamente ganhando forças, a Antiga Religião - os wiccanos e outros pagãos - eram seus rivais. É natural que se queira eliminar um rival, e a Igreja não poupou esforços para fazer exatamente isso. Costuma-se dizer que os deuses de uma antiga religião se tornam demônios da nova. E esse foi certamente o caso aqui. O Deus da Antiga Religião era um deus cornífero. Portanto, aparentemente, era o demônio cristão. Aos olhos da Igreja, os pagãos eram obviamente adoradores do Demônio! Esse tipo de raciocínio é usado pela Igreja ainda hoje. Os missionários, particularmente, tendiam a rotular todas as tribos primitivas que encontravam como adoradores do Demônio, apenas porque as tribos cultuavam um deus ou deuses que não eram o deus cristão. Não fazia diferença que as pessoas fossem boas, felizes e muitas vezes vivessem melhor do ponto de vista moral e ético do que a vasta maioria dos cristãos... elas tinham que ser convertidas (Buckland, 2019, p. 35-6).

Foi assim também que se iniciou a acusação contra as mulheres conhecidas como bruxas, donas de conhecimentos sobre a natureza e consideradas sábias. Elas passaram a ser frequentemente associadas ao demônio⁴⁹, por serem figuras que os cristãos passaram a compreender como adversárias. Buckland (2019) acrescenta:

À medida que o Cristianismo gradativamente se fortalecia, a Antiga Religião perdia terreno. Na época da Reforma, ela só existia em regiões remotas da área

que os povos negros eram malditos e impuros. Algo que reverbera até hoje, seja no preconceito contra as religiões de matriz africana ou na popularização dessas expressões que possuem marcadores raciais (Quirino, 2020).

⁴⁹ O Demônio é considerado por Buckland (2019) uma invenção cristã, já que não há nenhuma menção a ele antes do Novo Testamento. Na verdade, segundo ele, é interessante notar que todo o conceito de maldade associado ao Demônio decorre de um erro de tradução. A palavra original hebraica *Ha-satan*, que aparece no Velho Testamento, e a palavra grega *diabolos*, do Novo Testamento, significam simplesmente “oponente” ou “adversário”. É preciso lembrar que a ideia de dividir o Poder Supremo em dois - o bem e o mal - é de uma civilização avançada e complexa. Os deuses antigos, ao longo de todo o seu gradativo desenvolvimento, eram muito “humanos”, o que significa que tinham, por natureza, um lado bom e um lado mal. Foi a ideia de divindade construída apenas de bondade e amor que tornou necessário o surgimento de um antagonista. Essa visão de um deus construído apenas de bondade foi desenvolvida por Zoroastro (Zaratustra), na Pérsia, no século VII BCE. A Ideia disseminou-se posteriormente para o oeste e foi adotada pelo Mitrísmo e, depois, pelo Cristianismo (Buckland, 2019, p. 36).

rural. Nessa época, os não cristãos passaram a ser conhecidos como pagãos ou gentios. A palavra “pagão” vem do latim *pagani* e significa simplesmente “pessoa que mora no campo”. A palavra “gentio” significa “aquele que vive na mata”. Os termos, portanto, eram apropriados para os não cristãos daquela época, mas não tinham nenhuma conotação de maldade; seu uso, hoje, de forma depreciativa, é totalmente incorreto. A campanha difamatória contra os não cristãos continuou ao longo dos séculos. O que os wiccanos faziam era deturpado e usado contra eles. Eles de fato faziam magia para promover a fertilidade e aumentar as colheitas, mas a Igreja dizia que tornavam as mulheres e o gado estéreis e arruinaram as colheitas! Aparentemente, ninguém parava para pensar que, se os Bruxos⁵⁰ realmente fizessem isso tudo aquilo de que eram acusados, eles também sofreriam as consequências. Afinal, eles também tinham que comer para viver (Buckland, 2019, p. 34).

Fazendo frente à Antiga Religião, os defensores do Cristianismo iam deturpando tudo o que não fosse sua crença em detrimento do que vigorava anteriormente. Os wiccanos, bruxos sábios da Antiga Religião, são ancestrais da Grã-Bretanha e quando falamos sobre eles, estamos nos referindo aos celtas. Do mesmo modo, falarmos da Antiga Religião é dizer que há uma correspondência direta com a cultura celta. Por essa razão, precisamos traçar todo esse histórico que chega até nós por meio de correspondências ao longo do tempo a fim de elaborarmos uma conceituação correta para os imaginários de dama e bruxa.

Na mitologia celta, como já dissemos anteriormente, há a presença marcante do feminino, pois a mulher ocupava um espaço de grande importância nessa sociedade. Ela era guerreira, rainha, barda, profetisa, druidisa e satirista, sendo assim esta mitologia é repleta de figuras como bruxas, feiticeiras e fadas, normalmente ocupando papéis centrais nessas narrativas, já que também nesse mundo eram figuras fundamentais.

Vale ressaltar que nessas narrativas célticas as mulheres, assim como as bruxas, não eram absolutamente ou inevitavelmente más. Poderiam ser apresentadas diante de características plurissignificantes, com forte vocação para o bem ou para o mal, a depender da situação que lhes fosse imposta. Esse fato nega a visão maniqueísta aproximando-as de sua humanidade. Essas mulheres possuíam poderes sobrenaturais porque eram orientadas pelo conhecimento oriundo de sua ancestralidade, em consonância com sua ligação mística com a terra e todos os elementos naturais que dela provém.

O Romance de Tristão e Isolda, de Bédier, como temos dito, é composto de um emaranhado de elementos oriundos das culturas celta e medieval. Desta feita, podemos observar a presença de elementos cristãos reiteradamente presentes na narrativa, como a

⁵⁰ Num antigo ritual para a fertilidade, os camponeses iam para os campos, sob a luz da lua cheia, e dançavam ao redor deles, montados em forcados, mastros e vassouras, cavalgando-os como cavalos de madeira. Eles deviam saltar no ar enquanto dançavam, para mostrar aos brotos a que altura deviam crescer. Uma forma inofensiva de magia simpática. A Igreja, no entanto, dizia não apenas que eles estavam agindo contra as colheitas, mas que na verdade voavam em seus mastros... claramente um ato demoníaco (Buckland, 2019, p. 39).

presença do divino, sempre denotada pela fala do narrador, contudo paradoxalmente a favor dos amantes, indo de encontro a um dos preceitos do cristianismo: de que o adultério é condenável. Em contrapartida, recapitulando a concepção de propriedade do próprio corpo e a não necessidade da monogamia. Isso porém não ocorre de modo pacífico, pois embora a personagem feminina assuma tal postura, a ambientação do romance se dá na Idade Média.

Também a postura de Isolda como personagem detentora do conhecimento do uso das ervas para fins curativos, bem como de seu caráter capaz de agir até com crueldade quando manda matar sua dama de companhia são elementos que demonstram a presença das narrativas celtas, como já demonstramos anteriormente, bem como dessa cultura de modo mais amplo. Segundo Black (2022):

Há uma discussão acadêmica entre arqueólogos, historiadores e professores acerca da veracidade das informações que constam dos mitos célticos. Para alguns, não passam de folclore ou lendas e não devem receber maior importância além da cultural. Todavia, para outros estudiosos, os mitos preservaram histórias reais que ocorreram há milênios e que, passadas de geração a geração, ganharam componentes fantásticos e irreais. Mesmo assim, tais histórias não podem ser descartadas, devendo antes ser analisadas cuidadosamente, procurando-se deixar de lado os atributos fantasiosos sem desprezar as valiosas informações de ocorrências históricas entre os povos celtas antigos. Em adição a este segundo entendimento sobre os mitos célticos, se há tantos relatos sobre bruxas e feiticeiras celtas, deve existir um fundo de verdade, isto é, provavelmente no mundo céltico da Antiguidade, bruxas e feiticeiras foram mulheres de carne e osso que possuíam dons espirituais especiais e os usaram para o bem e para o mal (Black, 2022, p. 23).

A autora nos leva a considerar por conseguinte que a figura da bruxa é a um só tempo mítica e também relacionada ao real, visto ser recorrente em diversas narrativas, como sugerem os mais diversos estudos a respeito da sociedade celta.

Segundo ela, a questão pode ser considerada sob dois ângulos. De um lado, temos a figura da bruxa sob o viés mítico, do qual depreendemos ser uma imagem apenas ficcional ou oposta ao real por tratar-se de uma visão fantástica dessa personagem possuidora de grandes poderes e regida por ações ora compreensíveis, ora questionáveis. Por outro lado, em contrapartida, temos de considerar outra perspectiva, a prática da magia era cotidiana e natural para os celtas, portanto, nessa abordagem, toda a sociedade celta seria composta por bruxas ou bruxos.

Se pensarmos a partir do que nos diz a autora supracitada, podemos defender que Isolda é essa personagem que pode ser compreendida a partir dos dois ângulos abordados por ela. A personagem tanto aproveita seu conhecimento do cotidiano sobre o uso das ervas, fruto de sua ancestralidade, como também é aquela que de algum modo evoca a magia, como ocorre, por exemplo, no episódio em que se submete a um juramento no qual

deve pegar no ferro em brasa e caso se queimasse era porque não estava falando a verdade. É óbvio que a narrativa faz uso do maravilhoso, pois Isolda, de qualquer modo, ficaria ferida, caso a narrativa não se utilizasse de tal elemento. Contudo, podemos observar que há um estratagema bem elaborado por Isolda, pois ela faz um juramento ambíguo, de modo a poder-se considerar que falava a verdade e sair ilesa da situação.

Já falamos sobre as acepções medieval e moderna a respeito do vocábulo “bruxa”. Nos interessa tratar de ambas as significações, pois elas se completam no curso da história e nos ajudam a ressignificar a personagem compreendida a partir de tais contextos. Lembremos que no medievo as bruxas eram figuras para as quais a Igreja Católica direcionava uma série de características nefastas, ligadas necessariamente ao mal, mais especificamente ao diabo relatado pelo cristianismo. As acusações variavam entre adoradoras do diabo, assassinas de bebês e crianças, conjuradoras de maldições dotadas de magia e praticantes do canibalismo. Seguindo essa concepção medieval, vejamos o que nos diz Kieckhefer in Loyn (1997):

No final da Idade Média havia na Europa a crença generalizada em conciliábulos de bruxas canibais e adoradoras do Diabo que praticavam o mal por meio de artes mágicas. A intensidade crescente da perseguição a supostas bruxas culminaria, finalmente, nas grandes caçadas em que, nos séculos XVI e XVII, milhares de pessoas encontraram a morte. Não obstante, houve áreas, como na Inglaterra, onde o estereótipo da bruxa progrediu pouco, tanto em círculos educados quanto na consciência popular. Além disso, mesmo onde o estereótipo se convertera em ortodoxia estabelecida, nunca deixou de haver gente importante que o rejeitou. A bruxaria continuou significando coisas diferentes para pessoas diferentes durante toda a Idade Média. Nos tempos clássicos, a ideia de magia (ou seja, causar a ocorrência de eventos através de meios externos mas não-naturais) estava bem estabelecida, e acreditava-se que a magia podia ser usada tanto para fins benéficos quanto maléficos. Desde o começo, a Igreja cristã atacou toda a magia como maléfica, herética e inspirada diabolicamente. Entretanto, na era de seu avanço triunfante, a Igreja não temeu a magia e acabou por entendê-la como uma ilusão engendrada pelo demônio para ludibriar o homem (Kieckhefer, 1997 *In: Loyn, 1997, p. 59-60.*)

O fato é que a bruxa era uma figura sobre a qual se despejavam acusações ligadas ao mal evidente. Todo esse imaginário e o peso da história, cuja compreensão sobre o feminino enuncia vasta misoginia, não poderia deixar de continuar a evidenciar ainda na atualidade o peso nefasto estabelecido no passado sobre tal figura.

Embora a concepção moderna a respeito do vocábulo “bruxa” amenize a carga negativa, pois enfatiza a ligação com a natureza e o dom espiritual, carrega ainda como resíduo o peso do passado acusador. Observa-se que ainda hoje há negatividade relacionada a ela, tendo em vista, inclusive, que em boa parte das narrativas nas quais aparecem são vistas como representantes do mal.

No romance de Bédier talvez possamos observar a bruxaria sob esse viés mais moderno, pois fica amplamente exposto na narrativa que Isolda era detentora desse conhecimento telúrico, ancestral e espiritual. Contudo, como personagem feminina que é, acusações que a definem como mentirosa e mal caráter também estão presentes, como já demonstramos anteriormente. Sendo assim, não é somente essa concepção moderna de “bruxa” circunda a personagem.

Elementos como bruxaria, feitiço e magia são nas narrativas ficcionais ou históricas, componentes interligados ao vocábulo “bruxa”, desse modo nos interessa investigar seus conceitos. Segundo Russell e Alexander (2019), a feitiçaria e sua ocorrência podem ser assim definidas:

A feitiçaria ocorre em quase todas as sociedades do mundo. É também o mais antigo e o mais profundo elemento no conceito histórico da bruxaria europeia, a qual se formou a partir da religião pagã, do folclore, da heresia cristã e da teologia. Tal como acontece com todas as formas de magia, a feitiçaria baseia-se na pressuposição de que o cosmo é um todo e de que, portanto, existem ligações ocultas entre todos os fenômenos naturais. O feiticeiro tenta, por meio do seu conhecimento e poder, controlar ou, pelo menos, influenciar essas ligações a fim de produzir os resultados práticos que deseja. Intimamente relacionada com a feitiçaria está a adivinhação, a determinação de fatos ou predição de eventos futuros na base dos vínculos secretos entre seres humanos, por um lado, e ervas, pedras, astros, o figado de um cordeiro ou as pegadas de um chacal, por outro. Embora a adivinhação esteja próxima da feitiçaria, distingo as duas com o propósito de descrever as origens da bruxaria europeia. Na Europa, os adivinhos e áugures enveredaram por uma tradição que os situou muito perto da alta magia, enquanto a bruxaria adotou um rumo diferente (Russell e Alexander, 2019, p. 25).

Eles acrescentam que:

Os processos de pensamento da feitiçaria não são analíticos, mas intuitivos. Podem derivar, por exemplo, das observações individuais de incidentes cruciais. Um incidente crucial é uma experiência com grande carga emocional. Num estado de ira, uma pessoa deseja que seu pai morra e golpeia uma almofada em imitação de um golpe desferido contra ele. No dia seguinte, essa pessoa sabe que seu pai morreu de súbito. Mesmo numa sociedade materialista, qualquer pessoa sentir-se-á provavelmente culpada e, se admitir a existência de um universo de conexões ocultas, a culpa será por certo mais intensa, pois poderá acreditar que a sua ação causou realmente a morte. Eventos cruciais que uma metodologia empírica ignora porque não podem ser repetidos exatamente nas mesmas condições e empíricamente verificados podem ser considerados significativos numa visão mágica do mundo. As crenças da feitiçaria também podem decorrer do pensamento inconsciente expresso em sonhos e visões. Em sonhos, um ser ou uma pessoa transforma-se e funde-se numa outra, e muitos outros eventos estranhos ocorrem. Nas sociedades onde os sonhos são levados a sério e as distinções entre sonho e realidade física são vagas, os sonhos e as visões têm um grande poder de persuasão. Na maioria das sociedades, conjuntos detalhados de crenças no tocante à feitiçaria são transmitidos por tradições e tornam-se parte dos sistemas sociais e psicológicos dos indivíduos. Esses indivíduos passarão então a aceitar com muito mais facilidade os incidentes cruciais e os sonhos como confirmação das tradições. Vínculos ocultos para o observador empírico ou analítico podem parecer perfeitamente óbvios para o pensador intuitivo (Russell e Alexander, 2019, p. 27).

Desse modo, a feitiçaria deve ser observada sob várias dimensões, pois é uma temática que se ajusta ao modo de ver da sociedade na qual está inserida.

No romance de Bédier, como temos a presença das culturas celta e medieval coexistindo, podemos observar que ora a relação com o mágico/maravilhoso é considerada positiva quando, por exemplo, o rei consulta a premonição do anão Frocín com o objetivo de saber se estava sendo traído, ora é considerada negativa quando, exemplificativamente, Tristão retorna sāo ao reino depois de ter sido colocado num barco sem velas ferido, quase morto, pois passa a ser acusado de bruxaria pelos barões da corte.

Voltando a Russell e Alexander (2019) ainda, segundo eles:

Com frequência, a feitiçaria tem uma função integral na sociedade. Em algumas sociedades, está intimamente relacionada com a religião, um sacerdote ou sacerdotisa numa religião pública pode realizar atos rituais para produzir a chuva, amadurecer a seara, obter a paz ou assegurar o êxito na caça ou a vitória na guerra. Na medida em que esses atos forem públicos e realizados com intuito social, a feitiçaria pode ser uma dama de companhia da religião. Mas quando os atos do feiticeiro são realizados privadamente em benefício não da sociedade mas de indivíduos, são considerados antissociais e não formam parte da religião. Em alguns cultos, o vodu, por exemplo, ou a macumba no Brasil, as distinções não são claras, mas usualmente as sociedades distinguem legalmente entre feitiçaria pública, religiosa, e feitiçaria privada, aprovando a primeira e colocando a segunda fora da lei (Russell e Alexander, 2019, p. 27-8).

Os autores discorrem sobre a feitiçaria e elencam que, a depender da sociedade, podem ser observadas variações entre os elementos que circundam a bruxaria. Segundo eles, por exemplo, existem distinções entre feitiçaria, magia e bruxaria, assim definidas a partir das investigações antropológicas de E. E. Evans-Pritchard, estudioso dos azande do Sudão meridional:

Os azande distinguiam três variedades de magia. A primeira era a magia boa, benevolente, a qual incluía a consulta de oráculos e adivinhos, o uso de amuletos para proteção contra feitiços, ritos para obter a fertilidade das colheitas, e até *bagbuduma*, a magia homicida, desde que limitada à vingança por alguém a quem mataram um parente. A boa magia era usada para se fazer justiça, tal como era entendida pela sociedade azande, e *bagbuduma* tornava-se ineficaz quando empregada para fins injustos. A feitiçaria, por outro lado, era injusta. Feitiçaria era o uso da magia, em especial a magia que usa objetos materiais, para infligir danos àqueles a quem se odiava sem razões justas. A feitiçaria era uma forma de agressão injusta decorrente de ciúme, inveja, cobiça, avidez ou outros desejos humanos desprezíveis. A feitiçaria utilizava a magia numa forma antissocial e era condenada pela sociedade azande. Evans-Pritchard chamou “bruxaria” à terceira variedade de magia. Essa “bruxaria” era um poder interior herdado por um homem de seu pai e por uma mulher de sua mãe. A origem desse poder, ou *mangu*, existia fisicamente dentro do estômago do “bruxo” ou da “bruxa”, ou estava preso ao seu fígado como um inchaço oval e escuro no qual poderiam ser encontrados vários objetos pequenos, ou então como uma bola redonda e peluda com dentes. Os bruxos [ou, mais propriamente, os feiticeiros] azande celebravam reuniões em que se banqueteavam e praticavam juntos a magia maléfica (Russell e Alexander, 2019, p. 29-30).

Já para os bechuana de Botsuana, há uma distinção entre os feiticeiros diurnos e noturnos assim estabelecidos:

Os feiticeiros diurnos, que praticavam a feitiçaria de forma irregular e apenas em ocasiões específicas, usualmente contra pagamento, e os mais aterradores bruxos noturnos, que se fazem acompanhar de seus familiares na forma de animais (usualmente corujas). Os bruxos noturnos são universalmente malignos e praticam seus bruxedos e feitiços a torto e a direito. De um modo geral, pensa-se que são predominantemente mulheres velhas. Os basuto, uma tribo banto da África do Sul, também distinguiam entre dois grupos de feiticeiros, um dos quais consistia principalmente em mulheres que voavam de noite, montadas “em galhos ou em moscas, reuniam-se em assembleias e dançavam completamente nuas”. Em outras sociedades, os feiticeiros são acusados de canibalismo, incesto, ninfomania e outras atividades ofensivas para a sociedade (Russell e Alexander, 2019, p. 30-1).

Os autores nos levam a considerar não só a existência de feiticeiros para os bechuana de Botsuana, mas também a distingui-los de acordo com sua incidência. O fato é que esses são elementos importantes a serem observados segundo a necessidade de compreensão desse imaginário.

Outra questão importante observada por Russel e Alexander (2019) é a incidência do conhecimento sobre a feitiçaria compreendida como negativa. Essa tendência é a mais corriqueira e ainda perdura atualmente na maior parte do mundo. Segundo eles:

A variação em feitiçaria entre diferentes sociedades é natural. O que surpreende é a semelhança. A semelhança entre muitas crenças africanas em bruxas e as da Europa histórica é pronunciada. As “bruxarias” africana e europeia incluem as seguintes características: é geralmente praticada por mulheres, quase sempre idosas. As bruxas reúnem-se em assembleias noturnas, deixando para trás seus corpos ou mudando de formato a fim de poderem voar para os lugares de reunião. A bruxa suga o sangue das vítimas ou devora-lhes os órgãos, fazendo com que elas definhem até morrer. As bruxas comem crianças ou causam-lhes, de algum outro modo, a morte, levando às vezes sua carne para a assembleia. Cavalgam em vassouras ou outros objetos, voam nuas, usam ungüentos para mudar de forma, executam danças de roda, possuem espíritos familiares e praticam orgias. É claro, presume-se que nenhum grupo de feiticeiros é capaz de fazer todas essas coisas, mas todas essas crenças podem ser encontradas tanto na Europa quanto na África. No total, pelo menos 50 diferentes motivos da bruxaria europeia podem ser encontrados em outras sociedades (Russell e Alexander, 2019, p. 31).

Apesar da variedade de ações atribuídas às bruxas, tanto no que concerne às incidências nas narrativas africanas quanto nas de origem europeia, há um ponto comum a ser considerado: elas foram desenhadas como más, capazes de feitos horrendos.

Mais uma vez precisamos esclarecer que a História e as estórias têm sido contadas com o peso do patriarcalismo e do cristianismo misógino, oriundos dos tempos mais tortuosos para a mulher.

A “caça às bruxas” e a Inquisição ocorreram principalmente entre os séculos XV e XVII, embora a concepção da mulher como ser nefasto e como propagadora do mal, bem

como mais propícia às tentações da carne, já viesse sendo elaborada durante os séculos anteriores. Macedo (1999) nos fala que:

Este período desperta atenção por revelar, com imensa transparência, todo o espírito de uma época, a intransigência na eliminação de um grupo arbitrariamente considerado indesejável e pernicioso, a prepotência na eleição das normas ideais para a sanidade espiritual da sociedade, os excessos cometidos em nome da moral e dos bons costumes cristãos (Macedo, 1999, p. 64).

Nesse período, foram cometidos todos os tipos de excessos contra as mulheres e direcionar a fúria contra a figura da bruxa era uma das formas de concretizar esse direcionamento. Vejamos como complementa o autor:

A “caça às bruxas” ocorreu num período cronologicamente posterior à Idade Média. Os elementos psicológicos motivadores do processo germinaram, contudo, antes do século XV. As vítimas da caça, as bruxas, há muitos séculos subsistiram na imaginação das pessoas comuns. Por que somente a partir do século XIV, mulheres acusadas de bruxarias foram inquiridas, reprimidas e perseguidas pelas instituições eclesiásticas? As transformações na imagem e conceituação das magas, curandeiras, adivinhas, etc. acompanham a evolução das sociedades europeias e dependem dos fatores crença-descrença nos poderes a ele atribuídos, de acordo com as diferentes épocas. A crença nos poderes mágicos e nos praticantes da magia remonta à Antiguidade. Os textos revelam a presença de magas ou magos, tanto nas civilizações antigas do Oriente Próximo, quanto no mundo greco-romano e no mundo germânico. Os cronistas, os pensadores cristãos e os textos legislativos da Alta Idade Média europeia atestam a crença das populações em charlatães, pitonisas, em filtros mágicos e malefícios de toda espécie. A crença e o medo da feiticeira, dos seus vôos noturnos, das suas metamorfoses em animais e dos males que causava às colheitas e às crianças recém-nascidas impregnava a imaginação popular. Os religiosos não acreditavam nela. Procuravam acabar com a crença. Ironizavam os casos de feitiçaria, esvaziando-os de sentido e descaracterizando a imagem assustadora compartilhada pelos que temiam. Inseriam a feiticeira no complexo de sobrevivências pagãs, falsas e nocivas, eram vistos como vítimas do demônio, entregues à perdição, e como tais eram severamente punidos (Macedo, 1999, p. 64-5).

Até que se chegasse ao momento em que efetivamente se instituiu a “caça às bruxas”, foi-se construindo uma imagem negativa da mulher e das crenças pagãs de tal modo que os não cristãos já eram vistos como nocivos e discípulos do Diabo. Porém, como nos fala Macedo (1999):

A partir do século XIII o ponto de vista das autoridades sobre certos grupos indesejáveis, até então tolerados, modificou-se. A crise política que envolveu as lideranças da Igreja nos séculos XIV e XV, a crise moral revelada pela proliferação de inúmeras heresias, finalmente, as crises sociais e econômicas constantes nesse período trouxeram consigo uma nova visão do mundo, de Deus, do demônio e dos males praticados em seu nome. Profundas mutações ocorreram na mentalidade dos ocidentais. Grupos minoritários, judeus, muçulmanos, leprosos, homossexuais, serviram de bode expiatório, sendo então vítimas da perseguição constante e de marginalização mais acentuada. O diabo, até então inofensivo ante a onipotência e a onipresença divina, ganhou importância na imaginação das pessoas, inclusive dos clérigos. O medo do demônio gerou o medo das feiticeiras. O medo de ambos

gerou a perseguição e o extermínio do inimigo visível: as bruxas (Macedo, 1999, p. 65).

A partir dessa transformação na mentalidade daquela sociedade, passou-se a reelaborar formas de compreensão e de combate ao que a Igreja preconizou como o mal. As bruxas eram, então, as principais agentes desse mal definido pelos religiosos cristãos. O autor acrescenta ainda:

A difusão desses novos valores morais trouxe uma mudança radical na concepção da feitiçaria. Na consciência das autoridades floresceu a ideia de que havia pessoas sujeitas a uma “desnaturalização” voluntária, prontas a deixar o serviço de Deus para adorar o diabo. A ligação das atividades mágicas, característica da feiticeira, com o culto demoníaco e a depravação sexual alterou sua imagem anterior, transformando-a progressivamente na bruxa. O fenômeno da bruxaria, ao contrário da feitiçaria, é grupal. Temia-se não apenas a bruxa, mas a reunião delas: o *sabat* (Macedo, 1999, p. 64).

A partir da mudança na mentalidade daquela sociedade passou-se a compreender as bruxas e tudo que as rodeava como encarnação do diabo na terra. Elas passaram a ser consideradas perigosas e por isso perseguidas, torturadas e mortas.

Byington (2015) também realiza um vasto estudo sobre o período da Inquisição lançando seu olhar para o *Malleus Maleficarum, O Martelo das Feiticeiras* e nos fala:

Salta aos olhos do bom senso que o *Malleus* é um compêndio que só pode ter sido produzido por mentes gravemente enfermas. Trata-se, porém, de uma patologia cultural que seria mutilante reduzir à problemática individual. O conteúdo lógico do seu texto, cuja psicopatologia oscila entre o dinamismo psicótico-paranoide-delirante e o dinamismo psicopático-perverso, apresenta uma forma de pensar, um verdadeiro fio de Ariadne guiado pelo raciocínio psicológico no labirinto da sua loucura. Para se compreender o enraizamento dessa patologia no *self* cultural do Ocidente é preciso compreender a relação do mito cristão e a história do Cristianismo com desenvolvimento psicológico da personalidade e da cultura (Byington, 2015, p. 32-3).

O autor pondera que as atrocidades defendidas no *Martelo das Feiticeiras* demonstram o quanto aquela sociedade estava adoecida, por ser capaz não só de criar um documento como aquele, mas de achar seguidores leais para segui-lo e referendá-lo.

Como já apontamos anteriormente, há um equívoco bastante relevante cometido pelos propagadores e defensores do cristianismo. Ou seja, houve a tentativa de se criar uma figura antagônica ao Deus cristão a fim de destruir e transformar a Antiga Religião na face única do mal, em contraponto ao cristianismo, face única do bem. Conforme Byington (2015):

Parece-me um grave erro confundir Satã do Antigo Testamento com o Demônio do Cristianismo. Seja como anjo rebelde, seja como emissário de Deus para tentar Jó, Satã é uma figura bem delimitada face à divindade. Se o Cristianismo houvesse se

repatriarcalizado abertamente e Cristo fosse adorado como um deus guerreiro, como quis Constantino, os arquétipos da Alteridade teriam sido substituídos pelo arquétipo do pai e não teria se formado a patologia que se formou. A imagem do Diabo e das bruxas foi se transformando na Idade Média e aumentando seu poder, como em vasos comunicantes, paralelamente ao fato de características pujantes do símbolo de Cristo e da Igreja serem mal elaboradas e passarem a fazer parte da sombra cultural. O Demônio não é meramente Satã porque não é apenas um opositor de Cristo, um simples Anticristo. O Demônio e as bruxas são a sombra patológica oriunda das distorções da mensagem de Cristo, na medida em que suas características mal elaboradas e dissociadas foram sendo reprimidas, distorcidas e cercadas por defesas. Os símbolos do Diabo e da bruxa, como qualquer símbolo, apesar de arquetípicos, são únicos em cada cultura e, no Cristianismo, não podem ser compreendidos independentemente das características deformadas dos símbolos de Cristo e da Igreja. É isso o que nos explica como a Inquisição foi aos poucos atribuindo ao Demônio poderes cada vez maiores (Byington, 2015, p. 37).

Conforme nos fala o autor, as imagens do diabo e das bruxas foram sendo moldadas mediante as distorções criadas pela forma como foi disseminado o cristianismo e seus preceitos. Acrescentemos a isso o masculino, considerado superior para tal religião, e a exigência de se ter um personagem para ser inferiorizado e dominado, por conseguinte o feminino.

Byington (2015) nos fala que:

O *Malleus* engrandece tanto o Demônio e as bruxas que declara textualmente ter sido ele criado especialmente por Deus para exercer o pecado através delas. (...) A castração simbólica do Messias e a repressão da Igreja vão ocorrer de várias maneiras: na sua adoração exclusivamente como menino no colo de sua mãe ou como morto no além à espera do Juízo Final, na negação da importância e do significado da figura de Maria Madalena, inclusive na subavaliação da sua iniciação como apóstola, a única com capacidade espiritual para reconhecer imediatamente a Ressurreição; na redução incestuosa do feminino no mito à função maternal; na negação da importância central do corpo no qual se expressa a Paixão; na codificação progressiva da confissão e do pecado como penitência patriarcais estereotipadas, o que contribuiu muito para asfixiar o conhecimento da psique e da vida pela introspecção e pela meditação; na hierarquização patriarcal da Igreja, nos votos patriarcais de pobreza, obediência e castidade para seus sacerdotes, na inferiorização patriarcal da mulher na vida institucional da Igreja, principalmente na sua impossibilidade de ministrar os Sacramentos e ocupar cargos em igualdade de condições com os homens, na paralisia da transformação sociopolítica por concessões elitistas para assegurar a obtenção e manutenção do poder exercido dentro do dinamismo patriarcal e não no dinamismo de alteridade como propunha o mito. Não se trata de criticar ou invalidar características centrais no mito como a mãe virgem, a infância milagrosa, a morte sacrificial e a ressurreição que são inerentes ao mito do herói. Trata-se de demonstrar que o poder transformador do herói foi cerceado pela exaltação idealizada, defensiva, de certas partes do mito em detrimento de outras, como frequentemente acontece na formação da sombra dos quadros neuróticos e psicóticos na psique tanto individual quanto coletiva (Byington, 2015, p. 37-8).

Assim, essa formulação do cristianismo foi corroborando para a inferiorização da mulher, em detrimento da superioridade dirigida a Cristo. Nessa construção, foram se somando elementos capazes de enaltecer a figura masculina e enfraquecer, diminuir e até

invalidar a feminina. Foi nesse contexto que se consolidou o pensamento misógino, criador da figura feminina da bruxa como ser do mal a ser repreendido, reparado e ou exterminado.

A fim de dar esteio à criação da figura da bruxa, o cristianismo começou a traçar um perfil feminino maléfico para o imaginário por ele criado. O *Malleus Maleficarum* é o documento que demonstra o embasamento usado para fortalecer a nefasta teoria.

Byington (2015) também nos fala que:

Toda essa energia criativa retirada do símbolo de Cristo e da Igreja foi transferida para o símbolo do demônio e das bruxas, cada vez mais atacadas em nome do próprio Cristo e da Igreja. Configurou-se, assim, um quadro dissociativo grave e crescente em função da própria pujança do mito. Deformado e cerceado, por um lado, o mito formou a Inquisição e sua demonologia. Por outro, foi conseguindo criativamente integrar o padrão de alteridade na consciência individual e coletiva, caminhando para o Renascimento e através deste para o humanismo científico e sociodemocrático moderno (Byington, 2015, p. 38).

O autor nos leva a confirmar que símbolos como o demônio e as bruxas são usados para reafirmar a simbologia do Cristo herói e da Igreja, elos com o divino. Essa perpetuação dos símbolos foi trabalhada na consciência individual e coletiva a fim de fazer tal crença se perpetuar na mentalidade daquela época.

Como já dissemos, aquele foi um período propício ao estímulo do ódio contra a mulher, pois havia uma desvalorização do feminino e o apoio da Igreja na estrutura perversa baseada no patriarcalismo e misoginia.

Byington (2015) afirma que os redatores do *Malleus Maleficarum* sofriam de uma completa distorção da realidade, dissociação patológica da mente. Pois,

fica evidente na mistura de um sentido humanitário de justiça e proteção das vítimas com outro de extraordinária falsidade, covardia e crueldade, da mesma forma com que aberrações sexuais eram cometidas em meio a uma acentuada hipocrisia puritana: o texto recomenda expressamente a depilação e a busca de objetos nas partes íntimas do corpo e faz questão de demonstrar grande pureza e inocência ao afirmar que o nome dos órgãos sexuais não deve ser mencionado. Da mesma forma que a psicose paranóide reforça o poder das forças perseguidoras na proporção em que a doença mental progride, a Inquisição foi incrementando e codificando os poderes do Diabo e das bruxas, a ponto de estes poderem ser responsabilizados por uma capacidade de exercer qualquer malefício humano e sobre-humano, inclusive com produção de tempestades. Esse poder crescente atribuído ao Demônio era acompanhado do reconhecimento cada vez maior de casos de bruxaria, configurando um ataque crescente à mulher como sua consorte (Byington, 2015, p. 39-40).

Os autores do *Malleus*, a Igreja e a sociedade daquele período comungavam de valores que a rigor depreciavam a mulher, equiparavam-na ao mal e ao demônio e caso elas ousassem agir contra as determinações ou valores impostos pela Igreja eram denominadas bruxas, sendo perseguidas, torturadas e mortas.

Macedo (1999) também nos fala desse imaginário da bruxa construído pela Igreja e pelos redatores do *Malleus Maleficarum*. Nessa visão deturpada criada pelo cristianismo:

A bruxa era vista como adoradora do demônio. (...) Agora a era a serva em potencial, a responsável por atos sexuais abomináveis, pela impotência dos homens, por malefícios de toda espécie. A imagem grotesca do *sabat* é representada por uma orgia. O combate feroz, iniciado pela Inquisição contra as “maléficas”, reprimia a sexualidade feminina. Muitas mulheres, acusadas de comportamentos anormais, arderam na fogueira. Os primeiros casos de perseguição ocorreram em Languedoc e as vítimas eram adeptas do catarismo. Heresia, bruxaria, loucura, todos os comportamentos estranhos despertavam suspeita. (...) O *Malleus Maleficarum*, um dos primeiros manuais de caça às bruxas, aparecido em 1486, no limite cronológico que separa a Idade Média da Idade Moderna, foi o resultado intelectual de uma longa atividade contra as práticas demoníacas e mágicas. Nos primeiros capítulos, os autores insistem na necessidade de se acreditar na ação das “maléficas” e na sua colaboração com o demônio. Falam dos íncubos e súcubos, demônios noturnos incitadores do desejo carnal e criadores de seres ^{dados} à bruxaria. Segundo eles, pela ação das “maléficas”, as bruxas, o diabo inspira o ódio ou o amor, proíbe a procriação ou o ato carnal. Depois, os autores demonstram o poder das bruxas e a maneira de combater e destruir as suas numerosas obras nefastas. No meio do combate, da condenação e do expurgo, os “sinais” denunciadores da bruxa, variados, múltiplos, fáceis de serem detectados, colocavam qualquer pessoa suspeita na mira dos defensores da ordem. As mulheres com gostos ou atividades estranhas facilmente escapavam da perseguição. Como dissemos, o auge da repressão ocorreu depois do século XV. O processo de extermínio, contudo, já estava em andamento séculos antes (Macedo, 1999, p. 66-7).

Desse modo, podemos perceber que foi se criando não só uma condenação moral da mulher não cristã, mas sobremaneira foi se instaurando um teor de maledicência em torno dela, ou seja, se o comportamento feminino destoasse daquele que a Igreja compreendia como modelo a ser seguido, criava-se uma forma de criminalizar, reprimir, punir e exterminar a mulher.

Byington (2015) chama ainda atenção para o fato de esse momento de extrema repressão feminina ser também um momento de exaltação ao culto mariano. O que pode parecer um contrassenso é na realidade a reafirmação de tentativa de controle do corpo feminino, pois o modelo propagado pela Igreja é inalcançável e castrador. Ele estabelece que a mulher deve ser vista a partir do papel de mãe, sem contudo exercer seu poder de feminilidade, reafirmando a subserviência ao homem e à Igreja patriarcal. Ele nos fala:

O culto da função materna idealizada foi acompanhado da repressão do papel da feminilidade adulta no mito, assinalada pela supressão do significado do símbolo de Maria Madalena na Paixão. A idealização de Maria como supermãe que não deixa seu filho crescer foi projetada no poder filicida crescente das bruxas. Esta repressão da potência do Messias e de sua *anima* foi canalizada no ódio à mulher transformada em bruxa e companheira do Diabo, que o *Malleus* frisa repetidamente ser impotente sem ela. Paralelamente, as freiras, como esposas de Cristo, eram excluídas do poder institucional e sacramental. O aumento da

importância do Demônio e de suas amantes bruxas fabricado pela Inquisição acompanha, então, a diminuição do poder transformador do Messias e de suas sacerdotisas freiras. Essa dissociação tem como denominador comum a repressão do dinamismo matriarcal e de alteridade, cujo aspecto feminino era depositado na mulher e que fundamentava, ao mesmo tempo, a idealização defensiva da função materna e repressão institucional das freiras, a repressão cultural da mulher e o ódio às bruxas. Ou seja, a mulher mãe era supervalorizada na Igreja às expensas do valor da mulher pessoa. A bruxa passava então a carregar a projeção da sombra da mãe terrível filicida e da mulher adulta reprimida, cuja sexualidade adquiria, por isso, fantásticos poderes de sedução (Byington, 2015, p. 40).

É assim que podemos, então, visualizar a mulher nesse período: aquela que é valorizada sob o prisma da maternidade e da obediência aos valores impostos pela Igreja, dissociando-se de sua feminilidade e individualismo. Caso contrário, essa mulher carregaria consigo a projeção do mal, sendo rapidamente considerada como detentora da perniciosa, e para ser enquadrada no imaginário de bruxa era quase certo.

Segundo Lima e Martins (2016) a imagem da mulher passou a ser, de forma permanente, associada ao Mal, representado pelo Diabo, e, por consequência, ligada ao pecado que acompanha a humanidade. Eva, a primeira mulher criada por Deus, foi, ao longo de boa parte da história e do pensamento cristão medieval, símbolo da degradação do homem, do corpo e dos desejos terrenos. Dessa forma, o corpo humano passou a ser visto como algo frágil, vulnerável e facilmente seduzido pelas armadilhas do Diabo. O mundo, portanto, seria o espaço habitado pelo homem, repleto de tentações e influências demoníacas, onde, através de seu livre-arbítrio, cada pessoa faria suas escolhas e determinaria seu caminho, optando por seguir a trilha do Bem ou do Mal.

Dessa maneira, os autores também apontam o modo como a mulher era visualizada no medievo, indicando Eva como aquela que desvia o homem do caminho da retidão.

Federici (2020) aponta um outro elemento a ser observado a respeito desse período. Ela nos diz que:

A caça às bruxas aparece raramente na história do proletariado. Até hoje, continua sendo um dos fenômenos menos estudados na história da Europa ou, talvez, da história mundial, se considerarmos que a acusação de adoração ao demônio foi levada ao Novo Mundo pelos missionários e conquistadores como uma ferramenta para a subjugação das populações locais. O fato de que a maior parte das vítimas na Europa tenham sido mulheres camponesas talvez possa explicar o motivo da indiferença dos historiadores com relação a tal genocídio; uma indiferença que beira a cumplicidade, já que a eliminação das bruxas das páginas da história contribui para banalizar sua eliminação física na fogueira, sugerindo que foi um fenômeno com um significado menor, quando não uma questão de folclore. Inclusive, os estudiosos da caça às bruxas (no passado eram quase exclusivamente homens) foram frequentemente dignos herdeiros dos demonólogos do século XVI. Ainda que explorassem o extermínio das bruxas, muitos insistiam em retratá-las como tolas miseráveis que sofriam com alucinações. Desta maneira, sua

perseguição poderia ser explicada como um processo de “terapia social” que serviu para reforçar a coesão amistosa (Midelfort, 1972, p.3), ou poderia ser descrita em termos médicos como um “pânico”, uma “loucura”, uma “epidemia”, todas caracterizações que tiram a culpa dos caçadores das bruxas e despolitizam seus crimes (Federici, 2017, p. 290).

A autora chama atenção para elementos muito pertinentes, como o fato de as mulheres sem posses serem as maiores vítimas da “caça às bruxas” e de serem vistas como tolas, alucinadas. Além do mais, quem tem contado a história até hoje não tem se posicionado verdadeiramente em favor das mulheres, corroborando de fato o verdadeiro quadro histórico de que elas foram vitimadas por uma sociedade predisposta a eliminá-las.

Ela também nos fala que:

Foi somente com o advento do movimento feminista que o fenômeno da caça às bruxas emergiu da clandestinidade a que foi confinado, graças à identificação das feministas com as bruxas, que logo foram adotadas como símbolo da revolta feminina. As feministas reconheceram rapidamente que centenas de milhares de mulheres não poderiam ter sido massacradas e submetidas às torturas mais cruéis se não tivessem proposto um desafio à estrutura de poder. Também se deram conta de que essa guerra contra as mulheres, que se manteve durante um período de pelo menos dois séculos, constituiu um ponto decisivo na história das mulheres na Europa, o “pecado original” no processo de degradação social que as mulheres sofreram com a chegada do capitalismo, o que o conforma, portanto, como um fenômeno ao qual devemos retornar de forma reiterada se quisermos compreender a misoginia que ainda caracteriza a prática institucional e as relações entre homens e mulheres (Federici, 2017, p. 291-2).

Residualmente até o momento atual, as mulheres continuam sendo julgadas com teor misógino por grande parcela da sociedade. Isso ocorre porque desde a Idade Média o feminino é alvo de crítica e de sanção quando se coloca como desafiador, questionador ou mesmo quando se apresenta destoante do esperado pela sociedade.

A autora menciona o “pecado original” como ponto crucial para a degradação da mulher, pois a Igreja tensiona justificar sua misoginia por meio da mitologia bíblica cristã da criação, na qual Eva influencia Adão a provar o fruto proibido. A mulher, nessa narrativa, ganhando contorno sexual, passa a ser fonte de pecado para a Igreja.

Outro elemento importante citado pela autora é o fato de essa misoginia aliada ao advento do capitalismo colocar, de forma sistemática e repetitiva, a mulher num lugar de subalternidade ideológica e social.

A autora complementa:

Ao contrário das feministas, os historiadores marxistas, salvo raras exceções - inclusive quando se dedicaram ao estudo da “transição do capitalismo” -, relegaram a caça às bruxas ao esquecimento, como se carecesse de relevância para a história da luta de classes. As dimensões do massacre deveriam, entretanto, ter levantado algumas suspeitas: em menos de dois séculos, centenas de milhares de mulheres foram queimadas, enforcadas e torturadas. Deveria parecer significativo

o fato de a caça às bruxas ter sido contemporânea ao processo de colonização e extermínio das populações do Novo Mundo, aos cercamentos ingleses, ao começo do tráfico dos escravos, à promulgação das Leis Sangrentas contra vagabundos e mendigos, e de ter chegado a seu ponto culminante no interregno entre o fim do feudalismo e “guinada” capitalista, quando os camponeses na Europa alcançaram o ponto máximo do seu poder, ao mesmo tempo que sofreram a maior derrota da sua história. Até agora, no entanto, este aspecto da acumulação primitiva tem permanecido como um verdadeiro mistério (Federici, 2017, p. 292-3).

Desse modo, podemos inferir que a caça às bruxas foi um advento de massacre de mulheres ocorrido em grandes proporções, no entanto muitos estudiosos historiadores, marxistas inclusive, não levantam questões que parecem significativas.

Segundo Federici (2017):

O que ainda não foi reconhecido é que a caça às bruxas constituiu um dos acontecimentos mais importantes do desenvolvimento da sociedade capitalista e da formação do proletariado moderno. Isso porque o desencadeamento de uma campanha de terror contra as mulheres, não igualada por nenhuma outra perseguição, debilitou a capacidade de resistência do campesinato europeu frente ao ataque lançado pela aristocracia latifundiária e pelo Estado, em uma época na qual a comunidade camponesa já começava a se desintegrar sob o impacto combinado da privatização da terra, do aumento dos impostos e da extensão do controle estatal sobre todos os aspectos da vida social. A caça às bruxas aprofundou a divisão entre mulheres e homens, inculcou nos homens o medo do poder das mulheres e destruiu um universo de práticas, crenças e sujeitos sociais cuja existência era incompatível com a disciplina do trabalho capitalista, redefinindo assim os principais elementos da reprodução social. Neste sentido, de um modo similar ao ataque contemporâneo à “cultura popular” e ao “Grande Internamento” de pobres e vagabundos em hospícios e *workhouses* [casas de trabalho], a caça às bruxas foi um elemento essencial da acumulação primitiva e da “transição” ao capitalismo (Federici, 2017, p. 294).

A caça às bruxas surgiu num momento em que culminou a campanha de terror contra as mulheres, desenvolvida durante os séculos anteriores, de modo que se promovia a divisão entre os gêneros feminino e masculino de acordo com os papéis sociais compatíveis com o modelo capitalista.

Federici (2017, p. 293) aponta que é relevante o fato de que a caça às bruxas aparecem num momento em que há desapropriação em massa do campesinato europeu e de suas terras comunais, bem como era um período de inflação dos preços, devido à chegada do ouro e da prata americanos à Europa, além disso também surgia a medicina profissional. Todos esses são elementos propulsores da misoginia que abarcava aquele período e vinha sendo construída séculos antes. Segundo Federici (2017):

É bem consagrado que a “supersticiosa” Idade Média não perseguiu nenhuma bruxa - o próprio conceito de “bruxaria” não tomou forma até a Baixa Idade Média, e nunca houve julgamentos e execuções massivas durante a “Idade das Trevas”, apesar de a magia ter impregnado a vida cotidiana e, desde o Império Romano tardio, ter sido temida pela classe dominante como ferramenta de insubordinação entre os escravos. Nos séculos VII e VIII, o crime de *maleficium*

foi introduzido nos códigos dos novos reinos teutônicos, tal como aconteceu com o código romano. Esta era a época da conquista árabe, que, aparentemente, agitou os corações dos escravos na Europa ante a expectativa de liberdade, animando-os a tomar as armas contra seus donos. Dessa forma, essa inovação legal pode ter sido uma reação ao medo gerado entre as elites pelo avanço dos “sarracenos”, que, de acordo com o que se acreditava, eram grandes especialistas nas artes mágicas. Porém, naquela época, só eram castigadas por *maleficium* aquelas práticas que infligiram danos às pessoas e às coisas, e a Igreja só usou esta expressão para criticar os que acreditavam nos atos de magia. A situação mudou por volta da metade do século XV. Nesta época de revoltas populares, epidemias e crise feudal incipiente, tiveram lugar os primeiros julgamentos de bruxas (no sul da França, na Alemanha, na Suíça e na Itália), as primeiras descrições do sabá⁵¹ e o desenvolvimento da doutrina sobre a bruxaria, na qual a feitiçaria foi declarada como uma forma de heresia e como o crime máximo contra Deus, contra a Natureza e contra o Estado. Entre 1435 e 1487, foram escritos vinte e oito tratados sobre bruxaria, culminando, às vésperas da viagem de Colombo, na publicação, em 1486, do tristemente célebre *Malleus Maleficarum* [O martírio das bruxas]⁵², que, de acordo com uma nova bula papal sobre a questão, a *Summis Desiderantes* (1484) [Desejando com supremo ardor] de Inocêncio VIII, afirmava que a Igreja considerava a bruxaria como uma nova ameaça. Entretanto, o clima intelectual que predominou durante o Renascimento, especialmente na Itália, seguiu caracterizado pelo ceticismo perante tudo que fosse ligado ao sobrenatural (Federici, 2017, p. 295-7).

A autora nos leva a olhar a questão da caça às bruxas para além dos elementos apontados até agora, pois há um transbordamento do patriarcalismo e do cristianismo, já que o advento do capitalismo se impõe como fundamental para a retirada de direitos, incluindo sobremaneira mulheres campesinas. Ocorre que a ideia de caça às bruxas eclode num momento em que questões sociais, como revoltas populares, crise feudal e epidemias apareciam com impacto naquela sociedade. Ela complementa:

Os intelectuais italianos, de Ludovico Ariosto até Giordano Bruno e Nicolau Maquiavel, olharam com ironia para as histórias clericais sobre os atos do diabo, enfatizando, por outro lado (especialmente no caso de Bruno), o poder nefasto do ouro e do dinheiro. *Non incanti ma contanti* (“não encantos, mas sim moedas”) é o lema de um personagem de uma das comédias de Bruno, que resume a perspectiva da elite intelectual e dos círculos aristocráticos da época (Parinetto, 1998, pp.29-99). Foi depois de meados do século XVI, nas mesmas décadas em que os conquistadores espanhóis subjugaram as populações americanas, que começou a aumentar a quantidade de mulheres julgadas como bruxas. Além disso, a iniciativa da perseguição passou da Inquisição às cortes seculares. A caça às bruxas alcançou seu ápice entre 1580 e 1630, ou seja, numa época em que as relações feudais já estavam dando lugar às instituições econômicas e políticas típicas do capitalismo mercantil. Foi neste longo Século de Ferro que, praticamente por meio de um acordo tácito entre países que a princípio estavam em guerra, se multiplicaram as fogueiras, ao passo que o Estado começou a denunciar a existência de bruxas e a tomar a iniciativa de persegui-las (Federici, 2017, p. 297).

⁵¹ Segundo Federici (2017), o sabá apareceu pela primeira vez na literatura medieval por volta da metade do século XV. Rossel Hope Robbins (1959, p. 415) escreveu que “Johannes Nieder (1435), um dos primeiros demonólogos, desconhecia o sabá, mas o panfleto francês anônimo *Errores Gazariarum* (1459) contém uma descrição detalhada da ‘sinagoga’. Por volta de 1458, Nicholas Jacquier usou a palavra sabbat, apesar do seu relato ser pouco preciso; sabbat apareceu também em um informe sobre a perseguição às bruxas em Lyon em 1460 - já no século XVI, o sabbat era um componente conhecido da bruxaria (Federici, 2017, p. 296).

⁵² Esta é uma outra tradução possível para o título *Malleus Maleficarum*.

Desse modo, podemos observar, segundo a compreensão de Federici (2017), que a caça às bruxas ganha fôlego no mesmo momento em que as relações feudais davam lugar aos componentes típicos do capitalismo. Ela aponta que o Estado passou a denunciar e a perseguir mulheres acusadas por ele de bruxaria.

É pertinente esclarecer que a compreensão da caça às bruxas defendida por Federici (2017) não invalida os outros elementos até aqui apontados nem o embasamento teórico dos outros estudiosos já mencionados. Compreendemos serem peças somadas umas às outras, culminando no crime que vitimou milhares de mulheres mediante as acusações que as levaram à morte.

A misoginia, o cristianismo e o patriarcalismo, unidos, foram ingredientes que, somados às relações sociais de poder, funcionaram como molas propulsoras que culminaram na perseguição desenfreada contra as mulheres acusadas de bruxaria.

Segundo Federici (2017), a *Constitutio Criminalis Carolina* (Código Legal Imperial), de 1532, foi uma lei promulgada pelo rei católico Carlos V, na qual estabelecia que a bruxaria seria penalizada com a morte. Já na Inglaterra, mesmo com o protestantismo, também houve a legalização da perseguição a essas mulheres por meio da aprovação de três Atos do Parlamento e no último introduziu-se a pena de morte. Depois de 1550, países como Escócia, Suíça, França e Países Baixos Espanhóis também aprovaram leis que criminalizavam o que entendiam por bruxaria, bem como incitavam a população a denunciar suspeitas.

Desse modo, podemos perceber que a caça às bruxas foi um movimento que veio das instituições que detinham o poder, principalmente os governantes e a Igreja. Para tanto, tiveram apoio de intelectuais renomados da época, o que funcionava como contribuição importante para dar corpo à concepção de bruxaria por eles definida. A população em geral, por sua vez, era incitada a acreditar na criminalização das mulheres e a denunciá-las.

Federici (2017) explica:

Não pode haver dúvida, então, de que a caça às bruxas foi uma iniciativa política de grande importância. Reforçar este ponto não significa minimizar o papel que a Igreja Católica teve na perseguição. A Igreja Católica forneceu o arcabouço metafísico e ideológico para a caça às bruxas e estimulou sua perseguição, da mesma forma que anteriormente havia estimulado a perseguição aos hereges. Sem a Inquisição, sem as numerosas bulas papais que exortavam as autoridades seculares a procurar e castigar as “bruxas” e, sobretudo, sem os séculos de campanhas misóginas da Igreja contra as mulheres, a caça às bruxas não teria sido possível. Mas, ao contrário do que sugere o estereótipo, a caça às bruxas não foi somente um produto do fanatismo papal ou das maquinações da Inquisição

Romana. No seu apogeu, as cortes seculares conduziram a maior parte dos juízos, enquanto nas regiões onde a Inquisição operava (Itália e Espanha) a quantidade de execuções permaneceu comparativamente mais baixa. Depois da Reforma Protestante, que debilitou o poder da Igreja Católica, a Inquisição começou inclusive a conter o fervor das autoridades contra as bruxas ao mesmo tempo que intensificava a perseguição aos judeus. Além disso, a Inquisição sempre dependeu da cooperação do Estado para levar adiante as execuções, já que o clero queria evitar a vergonha do derramamento de sangue. A colaboração entre a Igreja e o Estado foi ainda maior nas regiões em que a Reforma levou o Estado a se tornar a Igreja (como na Inglaterra) ou a Igreja a se tornar Estado (como em Genebra e, em menor grau, na Escócia). Nesses casos, um ramo do poder legislava e executava, e a ideologia religiosa revelava abertamente suas conotações políticas (Federici, 2017, p. 301-2).

A autora enfatiza que as Igrejas, tanto a Católica quanto a Protestante, não devem ser eximidas da culpa que lhes cabe, pois foram peças fundamentais para a concepção de criminalização das mulheres. A Igreja Católica, a partir de sua estrutura patriarcal e misógina, foi fundamentando o massacre contra as mulheres séculos antes até culminar na caça às bruxas. Porém, é importante pontuar que a legalização da criminalização das mulheres foi realizada pelo Estado, enquanto detentor do poder de governança, e isso não pode deixar de ser visto como um elemento extremamente pertinente para o extermínio dessas mulheres acusadas de bruxaria. A autora complementa ainda:

A natureza política da caça às bruxas também fica demonstrada pelo fato de que tanto as nações católicas quanto as protestantes, em guerra entre si quanto a todas as outras temáticas, se uniram e compartilharam argumentos para perseguir as bruxas. Assim, não é um exagero dizer que a caça às bruxas foi o primeiro terreno de unidade na política dos nos Estados-nação europeus, o primeiro exemplo de unificação europeia depois do cisma provocado pela Reforma. Isso porque, atravessando todas as fronteiras, a caça às bruxas se disseminou da França e da Itália para Alemanha, Suíça, Inglaterra, Escócia e Suécia (Federici, 2017, p. 303).

A complexidade que se impõe é compreendermos que a caça às bruxas, apesar de ter se nutrido dos preceitos misóginos e patriarcais da Igreja, foi legalizada e incentivada pelo Estado.

Federici (2017) conclui, portanto:

Se considerarmos o contexto histórico no qual se produziu a caça às bruxas, o gênero e a classe das acusadas, bem como os efeitos da perseguição, podemos concluir que a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura. A caça às bruxas foi também instrumento de construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos. O que quer dizer que os caçadores de bruxas estavam menos interessados no castigo de qualquer transgressão específica do que na eliminação de formas generalizadas de comportamento feminino - que já não toleravam e que tinham que se tornar abomináveis aos olhos da população. O fato de que as acusações nos julgamentos referiam-se frequentemente a

acontecimentos ocorridos havia várias décadas; de que a bruxaria tivesse sido transformada em um *crimen exceptum*, ou seja, um crime que deveria ser investigado por meios especiais, incluindo a tortura; e de que eram puníveis inclusive na ausência de qualquer dano comprovado a pessoas e coisas são fatores que indicam que o alvo da caça às bruxas - como ocorre frequentemente com a repressão política em épocas de intensa mudança e conflito social - não eram crimes socialmente reconhecidos, mas práticas anteriormente aceitas de grupos de indivíduos que tinham que ser erradicados da comunidade por meio do terror e da criminalização (Federici, 2017, p. 305-6).

A crescente compreensão feminina de que o homem não era superior e nem a Igreja e o Estado eram donos de seus corpos, além de que na procriação ela não era apenas um receptáculo, possivelmente foram elementos amplificadores de comportamentos femininos que as colocaram na mira, culminando na caça às bruxas e levando a um número exorbitante de execuções.

Voltando a Isolda, podemos inferir que se a narrativa de Bédier estivesse ambientada no período da Inquisição, muito mais sanções pesariam sobre ela. Se no romance de Bédier a personagem foi condenada à fogueira, depois de ser deflorada por cem leprosos, ao ser submetida a um juramento, no qual pegaria num ferro em brasa, podemos dizer que também os súditos se colocariam contra a rainha (o que não ocorre no romance Bédier), pois a mentalidade vigente no período da Inquisição era a de que, sendo Isolda acusada de bruxaria, isso se dava porque era má e nefasta a sua existência.

Se pensarmos na compreensão da bruxaria e desse imaginário na atualidade podemos observá-la sob dois pilares: o primeiro é ainda estereotipado, no qual temos a imagem da bruxa feia e má, presente não só na literatura mas também no cinema, teatro e no imaginário popular, de um modo geral. O segundo demonstra que ela vem sendo também moldada de outra forma, bastante diferente daquela do período de caça às bruxas. Essa outra visão atual parece trazer consigo um pouco da aura da cultura celta e se desliga da compreensão ligada ao mal.

É partindo desse ponto de vista, em que temos mulheres cotidianamente ligadas à sua ancestralidade e ao conhecimento proveniente do mundo natural e telúrico, que podemos afirmar que Isolda é uma personagem propícia a ser considerada como bruxa. Ela é fortemente influenciada pelo conhecimento herdado de sua mãe, tem ligação com a terra, prepara fórmulas e claramente tem o dom natural da cura, já que a alcança sempre que se propõe a isso.

A bela dos cabelos dourados também é a imagem da bruxa que se estabeleceu no imaginário proveniente da mitologia celta, no que diz respeito à sua relação com aspectos do mal, pois é ela capaz de agir com mentiras e astúcia para livrar-se de possíveis punições, e

até com boa dose de barbárie, como já mencionamos no episódio em que manda matar sua própria dama de companhia, por acreditar ser traída pela amiga. Desse modo, fazendo referência à imagem amplamente difundida no período da caça às bruxas, ela também é essa bruxa capaz de atos tenebrosos.

Isolda é essa personagem densa, porque traz consigo não só sua boa dose de humanidade e passividade de cometer atos falhos, mas também porque o imaginário da bruxa a circunda por toda a narrativa. Se por um lado Isolda é aquela protegida de Deus e do narrador, como já referido por nós, ela é também aquela apontada como traidora pelos barões do reino e pelo próprio Marc. Do mesmo modo, ela é a que minuciosamente planeja modos de salvação para ela e para seu amado Tristão. Isolda aparece como protagonista em diversos momentos da narrativa, pois conduz praticamente todas as ações das quais participa, a partir da inserção do elemento “filtro mágico”.

Se Isolda não é perseguida pelos atos de bruxaria, o que podemos justificar inclusive pelo momento histórico no qual é ambientada a narrativa, como já apontamos, já que ainda é Idade Média, anterior portanto ao período da caça às bruxas, o mesmo não podemos dizer sobre a compreensão de que o corpo feminino é posse do masculino.

Isolda fora conquistada em casamento por Tristão mediante um combate mesmo sendo uma princesa, uma dama. Desse modo, já que pertencia a uma classe social abastada, poderíamos inferir que a ela pudesse caber o poder de escolha sobre o próprio corpo. Mesmo não pertencendo às camadas mais baixas, a mulher não dispunha de poder sobre o próprio corpo, o que não quer dizer que para as mulheres campesinas a situação não fosse ainda pior.

Isolda havia sido conquistada em combate por Tristão em favor de seu tio, comprovando que o corpo feminino estava em disputa, pior ainda, poderia ser oferecido a terceiros mediante justificativa considerada plausível. O argumento dado por Tristão foi o de que os reinos da Irlanda e da Cornualha passariam a ser parceiros, dando fim, portanto, à querela antiga entre eles. Isolda, desse modo, representa o corpo feminino sendo ofertado como moeda de troca em favor de ganhos comerciais.

A princesa partiu junto de sua dama de companhia e de Tristão rumo à Cornualha, onde se uniria ao rei Marc em casamento, mas na viagem Isolda e Tristão beberam juntos o filtro mágico da paixão, preparado pela mãe de Isolda, a fim de garantir um casamento feliz com o rei.

A partir desse momento, mesmo Isolda pertencendo socialmente ao rei, ela aparece como portadora verdadeira de seu corpo e de sua alma. Ela passa a criar situações

que possibilitem seus encontros com o amado e a encontrar motivações para agir daquela forma, pois comprehende ser aquela a única maneira de viver. Ela age sendo dona de si e do que sente.

Isolda, assim como aquelas mulheres acusadas de bruxaria no período da caça às bruxas, sabe de seu poder como mulher e dá vazão ao prazer sem negligenciar o desejo. É aquela que detém conhecimentos ancestrais de cura e comprehende seu papel social diferente do que a estrutura na qual está inserida espera dela.

Outro ponto a se pensar quando tratamos da mulher é a questão da fertilidade e capacidade de dar a vida a outro ser. Dessa maneira, podemos nos questionar sobre a fertilidade de Isolda, pois não se cogita a possibilidade de gravidez da rainha em nenhum momento do romance. Mesmo quando ela e Tristão passam a viver na floresta como um casal, efetivamente, não há a menção a um filho. Poder-se-ia imaginar que sendo um romance ambientado no medievo, este seria um ponto muito sensível, pois trata-se de um amor adúltero e a Igreja e a sociedade da época não veriam pacificamente tal narrativa. Contudo, não nos esqueçamos que a narrativa dos amantes possui versões muito anteriores ao medievo e em nenhuma das versões que perdurou historicamente há referência a Isolda ficando grávida ou tendo um filho. O que nos leva a duas hipóteses: a primeira de que não havia espaço para mais ninguém nesse amor irresistível entre Isolda e Tristão, pois o sentimento entre eles se bastava e se encerrava em si mesmo; e a segunda seria a de que eles tinham ciência de que esse amor nunca seria aceito socialmente, por isso não poderiam constituir uma família. De todo modo, são pontos pertinentes para pensarmos.

Sendo assim, podemos entender a personagem feminina com atitudes para além do que se esperava de uma dama pertencente à nobreza na Idade Média. Uma personagem como ela normalmente se contentaria com um bom casamento que lhe conferisse prestígio e uma vida confortável. Isolda, no entanto, não quer apenas viver uma vida tranquila e um bom casamento, tampouco espera ser mãe; deseja uma paixão que a leve ao prazer e a faça sentir-se verdadeiramente viva, pois a sensação que a invade quando não está com Tristão é a de que está definhando até a morte.

Num determinado momento em que os barões do reino de Marc acusam Tristão e Isolda de manterem uma relação adúltera, o rei ordena a Tristão que vá embora do palácio a fim de resguardar a imagem do sobrinho e da esposa. Tristão, sofrendo com a distância da amada, não consegue ir para muito longe e hospeda-se na casa de um burguês, ainda em

Tintagel, e lá ele definhava torturado pela febre. Também Isolda, por trás das torres do palácio, enfraquecia. Nas palavras de Bédier (1988):

Isolda, a Loura, definhava também, ainda mais infeliz, pois entre aqueles estranhos que a espionavam, era preciso todo dia fingir alegria e riso; e à noite, estendida ao lado do rei Marc, precisava dominar, imóvel, a agitação de seus membros e os estremecimentos da febre. Queria fugir para Tristão. Parecia-lhe que se levantava e que corria até a porta; mas, na soleira escura, os traidores haviam estendido grandes alfanges: ao passar, as lâminas afiadas e perversas cortavam seus joelhos delicados. parecia-lhe que caía e que, de seus joelhos retalhados, surgiam duas fontes vermelhas (Bédier, 1988, p. 39).

Isolda sofria com a ausência do amado e num momento de febre delirante se imagina indo ao encontro dele e sendo descoberta. A rainha precisava parecer bem diante de todo o reino, mas sofria intensamente. Nesse momento de dor extrema dos amantes, observamos uma outra personagem feminina agindo em favor deles: Brangien, a dama de companhia de Isolda, que insinua um ardil para os apaixonados:

Não, senhores, nunca ouvireis falar de mais belo ardil de amor. Por trás do castelo de Tintagel, estendia-se um pomar, vasto e cercado de fortes paliçadas. Belas árvores lá cresciam em grande número, carregadas de frutos, de pássaros e de esgalhos odoríferos. No local mais distante do castelo, muito perto das estacas da paliçada, erguia-se um pinheiro, alto e reto, cujo tronco robusto sustentava uma larga ramagem. A seu é, havia uma fonte natural - a água espalhava-se primeiro em um grande lençol, claro e calmo, cercada por uma escadaria de mármore; em seguida, imprensada entre duas margens apertadas, ela corria pelo pomar e, penetrando no interior do castelo, atravessava os aposentos das mulheres. Ora, cada noite, Tristão, a conselho de Brangien, cortava com arte pedaços de casca e de ramagens miúdas. Transpunha as estacas pontudas e, chegando sob o pinheiro, jogava na fonte os cavacos. Leves como a espuma, eles boiavam e com ela corriam, e, nos aposentos das mulheres, Isolda espiava a sua vinda. Então, nas noites em que Brangien conseguia afastar o rei Marc e os traidores, ela vinha até o seu amigo (Bédier, 1988, p. 40).

Brangien, portanto, elabora um plano e vigia o rei e os barões para que os amantes possam se encontrar. Como já dissemos, a dama de companhia já havia tomado o lugar de Isolda na noite de núpcias com o rei. A fim de que a transgressão de sua amiga não fosse descoberta, ela própria entregara-se virgem ao rei. Brangien também é uma personagem feminina que cumpre importante papel na narrativa, pois não só é dama de companhia de Isolda, mas também é cúmplice e se coloca repetidas vezes em perigo diante das situações que Isolda deveria enfrentar. Diante da ajuda de Brangien, Isolda passa a manter seus encontros com Tristão, como podemos observar adiante:

Ela vinha, ágil e temerosa, no entanto, à espreita de que a cada passo seu os traidores estivessem emboscados atrás das árvores. Mas, logo que Tristão a via, de braços abertos, se precipitava para ela. Então a noite protegia-os, bem como a sombra amiga do grande pinheiro. - Tristão - disse a rainha -, a gente do mar não garante que este castelo de Tintagel é encantado e que, por sortilégio, duas vezes

por ano, no inverno e no verão, ele se perde e desaparece aos olhos? Ele agora se perdeu. Não é aqui que estão os pomares maravilhosos de que falam as trovas de harpa: uma muralha de ar encerra-o por todos os lados; árvores floridas, um solo perfumado; o herói aí vive sem envelhecer entre os braços de sua amiga e nenhuma força inimiga pode romper a muralha de ar? (...) Isolda recobrou a alegria e a suspeita de Marc dissipou-se. Os traidores, ao contrário, perceberam que Tristão tornara a ver a rainha. Mas Brangien montava guarda tão eficiente que eles espionavam em vão (Bédier, 1988, p. 40-1).

Isolda conta, assim, com a cumplicidade da amiga e consegue manter seus encontros com o amado, importando-se apenas em não ser vista e em permanecer feliz por conseguir encontrá-lo, alimentando seu desejo e sua paixão. Noutro encontro com Tristão, Isolda consegue perceber a presença de Marc na floresta e cria junto a seu amado um diálogo que inocenta tanto a si mesma quanto a Tristão. Vejamos a seguir:

Ela parou, vasculhou com os olhos os matos grossos. De repente, sob o luar, percebeu, por sua vez, a sombra do rei na fonte. Logo ela demonstrou a sagacidade das mulheres, pois não levantou os olhos para as ramagens da árvore: - Senhor Deus! - disse ela com voz baixa - fazei pelo menos com que eu possa falar primeiro! Ela aproximou-se um pouco mais. Escutai como ela se antecipou e avisou seu amigo: - Sire Tristão, que audácia! Atrair-me a um lugar desses a esta hora! Quantas vezes já me mandaste chamar, para me suplicar, dizieis. Suplicar o quê? Que quereis de mim? Acabei vindo? Acabei vindo, pois não pude esquecer que, se sou rainha, devo-o a vós. Pois aqui estou eu: que quereis? - Rainha, implorar-vos mercê, a fim de que aplaqueis a ira do rei! Ela tremia e chorava. Mas Tristão louvava o Senhor Deus, que mostrava o perigo à sua amiga. -Sim, rainha, muitas vezes mandei-vos chamar e sempre em vão. Nunca, desde que o rei me expulsou, vos dignastes a atender ao meu apelo. Mas compadecei-vos do desgraçado que aqui está; o rei odeia-me. Eu ignoro a razão, mas vós talvez o saibais. E quem, então, poderia aplacar sua cólera a não ser vós, somente vós, franca e bondosa rainha Isolda, em quem o coração dele confia? - Na verdade, sire Tristão, ignorais ainda que ele nos tem sob suspeita? E de que traição! Seria preciso, para aumentar a minha vergonha, que fosse eu quem vos explicasse? Meu senhor crê que eu vos ame com amor criminoso. No entanto, Deus o sabe e, se eu minto, que ele maldiga meu corpo! Jamais dei meu amor a homem algum, a não ser àquele que foi o primeiro a me possuir, virgem entre seus braços. E vós quereis, Tristão, que eu implore ao rei o vosso perdão? Mas se ele soubesse apenas que eu vim aqui, debaixo deste pinheiro, amanhã mandaria jogar minhas cinzas aos ventos (Bédier, 1988, p. 42-43).

Isolda e Tristão, desse modo, travam um diálogo que os inocenta, já que o rei não imaginava que os amantes perceberiam sua presença. Quando Isolda faz o juramento de amar apenas àquele a quem se entregara virgem, Marc tem como certo que a esposa o amava verdadeiramente, pois segundo acreditava ela estava falando dele. Isolda continua:

- Sire Tristão, que quereis dizer? Não, o rei meu senhor não imaginou por si só essa vilania. Mas os traidores desta terra fizeram-no acreditar nessa mentira, pois é fácil enganar os corações leais. "Eles se amam", disseram-lhe, os traidores fizeram com que ele nos considerasse como criminosos. Sim, vós me amáveis, Tristão. Por que negá-lo? Não sou eu afinal a esposa de vosso tio e por duas vezes não vos salvei da morte? Sim, eu vos amava em troca: não sois da linhagem do rei, e não ouvi tantas vezes minha mãe repetir que uma mulher ama seu senhor tanto quanto ama os parentes do seu senhor? É por amor ao rei que eu vos amava, Tristão;

mesmo agora, se ele vos receber com benevolência, eu ficarei feliz com isso. Mas meu corpo treme, tenho grande pavor, vou-me embora, já fiquei demasiado tempo (Bédier, 1988, p. 43-4).

Dessa maneira, agindo como se não soubesse da presença de Marc sob as árvores, Isolda constrói um discurso com argumentos capazes de convencê-lo, pois evoca situações vividas pelos amantes, misturando desta feita mentiras e verdades, donde o rei, contudo, só extrai as verdades diante da fala encantatória da esposa.

Isolda é aquela que é capaz de inúmeros estratagemas para conseguir sair ilesa das situações, pois a sua compreensão era a de que vivenciar o amor com Tristão importava mais do que viver sem amor. Na sequência, Tristão ainda suplica:

- Rainha, em nome do salvador, vinde socorrer-me, por caridade! Os covardes queriam afastar o rei de todos aqueles que o amam. Eles conseguiram e agora zombam dele. Que seja assim! Ir-me-ei embora deste país então, para bem longe, desgraçado, como para aqui vim outrora: mas, pelo menos, obtendo do rei que, em reconhecimento pelos meus serviços passados, para que eu possa cavalgar sem pejo para longe daqui, ele me proporcione meios suficientes para eu pagar minhas despesas, para desembaraçar meu cavalo e minhas armas (Bédier, 1988, p. 44).

Tristão, também com o intuito de convencer o tio de que estava sendo vítima da maledicência dos barões, faz um discurso em que dirige à Isolda o pedido para que ela interceda por ele a fim de garantir-lhe meios de sobrevivência. A rainha responde da seguinte maneira:

- Não, Tristão, não devíeis haver-me dirigido tal pedido. Estou sozinha nesta terra, sozinha neste palácio onde ninguém me ama, sem apoio de ninguém, à mercê do rei. Se eu lhe disser uma única palavra em vosso favor, não vedes que me arrisco à morte vergonhosa? Amigo, que Deus vos proteja! É um grande erro o rei odiar-vos! Mas, em qualquer terra onde fordes, o Senhor Deus será para vós um amigo verdadeiro. Ela partiu e fugiu para o seu quarto, onde Brangien tomou-a, trêmula, entre seus braços (Bédier, 1988, p. 44).

Isolda termina seu discurso declarando estar indefesa numa terra distante da sua, sem família e sem alguém que pudesse interceder por ela. Além disso, ainda evoca a figura divina como protetora de Tristão, apelando, desse modo, mais uma vez, para a inocência dele.

Marc, diante de tal ardil e de tão elaborado discurso, acaba por crer na inocência da esposa e do sobrinho, passando a acreditar que os dois foram alvo da inveja e da maledicência dos barões do reino de Tintagel. Diante disso, Marc permite o retorno de Tristão ao castelo, que volta a dormir nos aposentos do rei entre os íntimos e fiéis.

Os amantes, contudo, não conseguem manter-se separados e os barões, pressentindo isso, ordenam ao anão Frocín que elabore uma estratégia para surpreendê-los.

O plano dos barões e do anão consistia em mandar Tristão para longe do castelo ao amanhecer a fim de o cavaleiro entregar uma correspondência ao rei Arthur. Segundo acreditavam, Tristão não viajaria sem que se despedisse de sua amada, então Frocin espalhou polvilho no chão correspondente à distância da cama de Tristão para a de Isolda e do rei. E estavam certos, pois o cavaleiro precisava falar com sua amada antes de partir, porém, ao ouvir a conversa entre o anão e os barões, deu um grande salto sem pisar no polvilho. Tristão, no entanto, estava ferido devido a uma caçada do dia anterior, dessa maneira, no ato do pulo, o sangue da ferida acabou escorrendo pelos lençóis e pelo chão.

Diante de tal imprudência, os amantes foram acusados novamente e dessa vez não obtiveram o perdão do rei, que não conseguiu mais acreditar neles e nem defendê-los. Com isso as ações seguem:

- Tristão - disse o rei - , não valeria agora nenhum desmentido. Morrerás amanhã. Ele gritou: - Conceda-me mercê, senhor, piedade para nós. - Senhor, vinga-te! - responderam os traidores. - Belo tio, não é por mim que vos imploro. Que me importa morrer? Certamente, não fosse o medo de vos encolerizar, eu venderia caro essa afronta aos covardes que, sem a vossa salvaguarda, não teriam a ousadia de tocar meu corpo com suas mãos; mas, por respeito e por amor a vós, entrego-me à vossa mercê: fazei de mim o que quiserdes. Eis-me aqui, senhor, mas tende piedade da rainha! E Tristão inclinou-se e humilhou-se a seus pés. - Piedade para a rainha, pois, se existir um homem em tua casa bastante audaz para sustentar essa mentira de que a amei com amor culpável, encontrar-me-á de pé diante dele em campo fechado. Sire, misericórdia para ela, em nome do Senhor Deus! Mas os barões amarraram-no com cordas, a ele e à rainha (Bédier, 1988, p. 50).

Tristão e Isolda estavam condenados e por mais que o cavaleiro implorasse o tio não recuava mais da decisão de que eles deveriam ser mortos. Mas,

Pela cidade, na noite escura, corria a notícia: Tristão e a rainha tinham sido apanhados e o rei queria matá-los. Burgueses ricos e gente do povo, todos choravam. Infelicidade! Nós bem que devemos chorar! Tristão, valente barão, morrereis então por tão feia traição? E vós, rainha leal, rainha honrada, em que terra nascerá jamais filha de rei tão bela, tão querida? Então foi essa, anão corcunda, a obra das tuas mandingas? Que não veja nunca a face de Deus, aquele que, tendo te encontrado, não enfeie sua lança no teu corpo! Tristão, belo e querido amigo, quando o Morholt, vindo para arrebatar nossos filhos, pisou nesta terra, nenhum dos nossos barões ousou enfrentá-lo, e todos ficaram calados como se fossem mudos. Mas vós, Tristão, vós travastes luta contra ele por todos nós, homens das Cornualhas, e matastes o Morholt; e ele vos fez grande dano com uma lança e vós quase morretes por nós. Hoje, lembrando dessas coisas, deveríamos nós consentir vossa morte? As lamentações, os clamores alastraram-se pela cidade, todos corriam ao palácio. Mas a ira do rei era tal, que não havia um barão, por mais forte e valoroso, que ousasse arriscar uma palavra para acalmá-lo (Bédier, 1988, p. 53).

O rei estava irredutível e mandou cavar um fosso na terra a fim de montar ali uma fogueira para que Tristão pagasse a traição com a própria vida. Isolda também esperava por seu triste destino e o povo lamentava a sorte da rainha e do cavaleiro. Contudo:

Quando chegou ao rei a notícia de que Tristão fugira pela vidraça, ele ficou pálido de ódio e ordenou a seus homens que lhe trouxessem Isolda. Arrastaram-na. Fora da sala, à soleira, ela apareceu. Estendeu suas mãos delicadas de onde corria o sangue. Um clamor elevou-se pela rua: “Ó Deus, piedade por ela! Rainha sincera, rainha honrada, que luto lançaram nesta terra aqueles que vos entregaram! Maldição sobre eles!” A rainha foi arrastada até a fogueira de espinheiros que ardia. (...) Isolda mantinha-se de pé diante da labareda. A multidão, em volta, gritava, maldizia o rei, maldizia os traidores. As lágrimas desciam pelo seu rosto. Ela estava vestida com um estreito casacão cinzento, onde corria uma rendinha de ouro fino - um fio de ouro estava entrancado em seus cabelos que caíam até seus pés. Quem pudesse vê-la tão bela sem se deixar tomar de compaixão por ela teria um coração de traidor. Deus! Como seus braços estavam apertados naquelas cordas (Bédier, 1988, p. 57-8).

Nesse episódio, Isolda estava condenada a morrer nas chamas, como já mencionamos, do mesmo modo também eram condenadas as mulheres no período de caça às bruxas, e da mesma forma teria morrido Tristão, caso não tivesse conseguido fugir. Os acontecimentos que seguem levam o rei a condenar a rainha a um destino ainda pior, ele a entrega a cem leprosos deformados para que façam com ela o que quiserem. Mas, outra vez, a sorte está do lado dos amantes, pois Tristão consegue salvar a amada do triste destino, depois de lutar contra tais homens com a ajuda do amigo Gorvenal. Daí em diante, os amantes entram na floresta de Morois e passam a viver seu amor. Eles, contudo, por estarem distantes de seus papéis sociais, anulam-se como indivíduos, em prol de viverem como casal. É evidente que não escolheram tal vida, já que chegaram à floresta para fugir da morte. Assim:

Foi-se o verão, veio o inverno. Os amantes viviam escondidos no oco de um rochedo. E, no chão endurecido pelo frio, os pedaços de gelo eriçavam seu leito de folhas mortas. Pela força do seu amor, nem um nem outro sentiu sua desgraça. Mas quando voltou o tempo luminoso construíram sob as grandes árvores sua cabana de ramos verdejantes (Bédier, 1988, p. 64).

Passaram a viver na floresta de modo simples e no início ainda havia uma perseguição aos amantes, até que Gorvenal percebeu a presença de Guenelon, um dos barões que denunciaram Tristão e Isolda, e o matou, depois estendeu sua cabeça decepada numa árvore como aviso para os que ousassem continuar no encalço dos amantes. Depois, num outro momento, um monteiro viu o cavaleiro e a rainha deitados na cabana e foi direto ao rei para contar o que presenciara. Os dois combinaram de ir até o esconderijo dos amantes, mas Marc

penetrou sozinho, sob a cabana, a espada desembainhada e ergueu-a... Ah! Que lástima se vibrasse esse golpe! Mas notou que suas bocas não se tocavam e que uma espada nua separava seus corpos: - Deus! - disse ele consigo mesmo. Que vejo aqui? Será preciso que os mate? Há tanto tempo que vivem nesta floresta, se eles se amassem com amor louco, teriam colocado essa espada entre eles? E não se sabe que uma lâmina nua que separa dois corpos é garantia e guarda de castidade?

Se eles se amassem com amor louco, repousariam com tanta pureza? Não, não os matarei. Seria grande pecado feri-los. E se eu acordasse este dorminhoco e um de nós fosse morto disso falariam por muito tempo para vergonha nossa. Mas farei com que, ao despertarem, saibam que os encontrei dormindo e que não quis a sua morte, e que Deus teve compaixão deles (Bédier, 1988, p. 68).

Na sequência dos acontecimentos, Tristão e Isolda parecem perceber que não conseguirão mais viver desse modo na floresta. Ambos compadecem-se um do outro, estão magros, sem luxos, e sem o respeito de todos, então Tristão resolve ir ao palácio e deixa um breve na janela do rei com a seguinte mensagem:

Tristão manda primeiro saudação e amor ao rei e a toda a sua baronia. “Rei”, acrescenta ele, “quando matei o dragão e conquistei a filha do rei da Irlanda, foi a mim que ela foi entregue; eu poderia ter ficado com ela, mas absolutamente não o quis: trouxe-a para vossa terra e vo-la entreguei. Entretanto, mal a tomaste como esposa, traidores enganaram-vos com suas mentiras. Em vossa cólera, belo tio, meu senhor, quisestes mandar-nos para a fogueira sem julgamento. Mas Deus teve compaixão: nós lho suplicamos, ele salvou a rainha, se fez justiça; eu também, ao atirar-me de um alto rochedo, escapei pelo poder de Deus. Que foi que fiz então que possa ser censurado? A rainha estava entregue aos doentes, eu vim em seu socorro, resgatei-a, levei-a: podia eu então faltar nessa contingência àquela que quase morrera, inocente, por minha causa? Fugi com ela pelas matas: podia eu, pois, para vo-la entregar, sair da floresta e descer para a planície? Não havíeis ordenado que nos pegassem mortos ou vivos? Mas, hoje como antes, estou pronto, belo sire, a dar meu penhor e a provar por batalha, ao primeiro que aparecer, que jamais a rainha teve por mim, nem eu por ela, amor que vos fosse ultrajante. Ordenai o combate: não recuso nenhum adversário e, se não puder provar meu direito, mandai-me para a fogueira diante de vossos homens. Mas, se eu vencer e se for do vosso agrado reaver Isolda de rosto puro, nenhum de vossos barões vos servirá melhor do que eu; se, ao contrário, não quiserdes meu serviço, atravessarei os mares e irei oferecer-me ao rei da Gavóia ou ao rei da Frísia, e não ouvireis mais falar de mim. Sire, aconselhai-vos e, se não consentidos em nenhum acordo, eu levarei Isolda de volta para a Irlanda, onde a peguei; ela será rainha em seu país (Bédier, 1988, p. 77-8).

Lido o breve enviado por Tristão diante dos barões, o rei interrogou se alguém combateria com o cavaleiro, mas todos esquivaram-se e aconselharam que o deixasse ir para longe, conforme havia proposto Tristão, além de aceitar de volta a rainha. Então o rei mandou um breve a Tristão contando sua decisão.

Chegada a hora da despedida, Isolda pede que Tristão deixe com ela seu cão Husdent como companhia, de forma a ter o amado próximo a ela. Em troca disso, entrega seu anel jaspe verde e promete que se algum dia algum mensageiro for enviado com aquele anel ela irá ao encontro do amado. Desse modo,

À notícia do acordo, grandes e pequenos, homens, mulheres e crianças acorreram em massa para fora da cidade ao encontro de Isolda; e, apesar da grande tristeza pelo exílio de Tristão, eles faziam festa à sua rainha reencontrada. Ao badalar dos sinos, pelas ruas bem atapetadas, encortinadas de seda, o rei, os condes e os príncipes fizeram-lhe cortejo. As portas do palácio abriram-se a todos os presentes. Ricos e pobres puderam sentar-se e comer, e, para comemorar esse dia, Marc,

tendo alforriado cem dos seus escravos, deu a espada e a loriga a vinte cavalheiros de segunda ordem que ele armou com sua própria mão (Bédier, 1988, p. 82-3).

A alegria tomou conta da cidade e Marc e Isolda voltaram a viver juntos. Tristão, por sua vez, ficou hospedado secretamente em Tintagel, pois temia pela segurança de sua amada. Ocorre que os barões não desistiram de continuar a incriminar Isolda e resolveram propor ao rei que esta fosse submetida a um julgamento por ferro em brasa. O rei, encolerizado, expulsa os barões, porém quando Isolda ficou sabendo do ocorrido resolve propor ao rei que os barões voltassem, pois desejava provar sua inocência. Ela pediu um prazo de dez dias para se submeter a tal julgamento, pois o rei Arthur e seus cavaleiros deveriam estar como testemunha de tal ato. Na verdade, a rainha estava com o plano todo arquitetado, mandando o lacaio Perinis transmitir a seguinte mensagem ao amado:

- Sire, minha senhora manda-vos dizer que no dia aprazado, sob uma roupa de peregrino, tão habilmente disfarçado que ninguém possa reconhecer-vos, sem armas, estejais na Charneca Branca: ela precisará, para chegar ao local do julgamento, atravessar o rio de barca; na margem oposta, lá onde estiverem os cavaleiros do rei Arthur, esperá-la-ei. Sem dúvida, então, podereis prestar-lhe ajuda. Minha senhora teme o dia do julgamento: no entanto, confia na graça de Deus, que já soube arrancá-la das mãos dos leprosos (Bédier, 1988, p. 88).

Então, no dia marcado, Isolda, Marc e os barões das Cornualhas cavalgaram até o local combinado.

chegaram em bela comitiva diante do rio e, dispostos ao longo da outra margem, os cavaleiros do rei Arthur saudaram-nos com seus estandartes brilhantes. Diante deles, sentado no barranco, um peregrino miserável, envolvido na sua capa, de onde pendiam conchas, estendia sua gamela de madeira e pedia esmola com uma voz aguda e dolente. Pela força dos remos, as barcas das Cornualhas aproximavam-se. Quando estavam prestes a acostar, Isolda perguntou aos cavaleiros que a rodeavam: - Senhores, como poderia eu chegar a terra firme sem sujar meus longos vestidos nessa lama? Seria preciso que um barqueiro viesse me ajudar. Um dos cavaleiros chamou de longe o peregrino: - Amigo, arregaça a tua capa, desce até a água e carrega a rainha, se, no entanto, não temeres, arrebatado como te vejo, vergar a meio caminho. O homem pegou a rainha nos braços. Ela disse-lhe em voz baixa: "Amigo!" Em seguida, ainda em voz baixa: "Deixa-te cair na areia." Chegando à margem, ele embicou e caiu, segurando a rainha apertada entre seus braços. Escudeiros e barqueiros, segurando os remos e as figas, acossavam o joão-ninguém. - Deixaí-o - disse a rainha - Sem dúvida uma longa peregrinação enfraqueceu-o. E, desprendendo uma fivela de ouro fino, atirou-a ao peregrino. Diante da tenda de Arthur, uma rica alcatifa da Nicéia estava estendida sobre a relva verde, e as relíquias dos santos, retiradas dos escrínios e dos relicários, já estavam nela dispostas. (...) A rainha, tendo suplicado a Deus, retirou as jóias do pescoço e com suas mãos deu-as aos pobres mendigos. Ela desprendeu seu manto de púrpura e seu escapulário fino, e deu-os; deu seu chintz e seu casaco e seus sapatos enriquecidos de pedrarias. Conservou somente sobre o corpo uma túnica sem mangas e, com os braços e os pés descalços, colocou-se à frente dos dois reis. Em volta, os barões contemplavam-na em silêncio e choravam. Perto das relíquias ardia um braseiro. Trêmula, ela estendeu a mão direita na direção das ossadas dos santos e disse: - Rei de Logres e vós, rei das Cornualhas, e vós, sire Gauvain, sire Ké e sire Girflet, e vós todos que sois minhas testemunhas, por estes

corpos santos que estão neste mundo, eu juro que jamais homem algum nascido de mulher me teve em seus braços a não ser o rei Marc, meu senhor, e o pobre peregrino que, ainda há pouco, se deixou cair aos vossos olhos. Rei Marc, este juramento é adequado? - Sim, rainha, e que Deus manifeste seu verdadeiro julgamento! - Amém! - disse Isolda. Ela aproximou-se do braseiro, pálida e cambaleando. Todos mantinham-se calados; o ferro estava em brasa. Então mergulhou seus braços nus na brasa, agarrou a barra de ferro, caminhou nove passos segurando-a e depois, tendo-a rejeitado, estendeu seus braços em cruz, com as palmas das mãos abertas. E cada um viu que sua carne estava mais sã do que ameixa tirada do pé de ameixeira. Então de todos os peitos um grande brado de louvação elevou-se para Deus (Bédier, 1988, p. 89-90).

O julgamento ocorreu como Isolda havia planejado. O peregrino era Tristão, que tendo caído da forma como ela propôs, nunca seria alvo de desconfiança, já que apresentava o oposto do cavaleiro, pois estava maltrapilho e sem forças. Ao realizar tal juramento a rainha de fato não mentiu, pois os únicos homens que a tiveram em seus braços foram Marc e o peregrino, que era Tristão, ademais todos agora estavam convencidos da inocência da rainha.

Mais uma vez podemos perceber que o narrador e o divino se colocam a favor dos amantes na narrativa. Como Isolda saiu ilesa desse juramento? Se foi mentindo ou falando a verdade, somente por meio do elemento maravilhoso usado nos contos de origem celta alguém poderia não sair machucada de tal contenda.

Isolda, como já havíamos mencionado noutro momento, astuciosamente arquitetou tal plano. Seu intuito era ficar livre de vez das acusações de adultério e continuar sendo rainha, já que ela e Tristão não conseguiram viver na floresta como indivíduos comuns.

Tristão sentia necessidade de voltar a ser útil como cavaleiro e também se entristecia por ver sua amada maltratada pela vida que estavam levando. Isolda, por sua vez, sentia uma tristeza profunda ao ver seu amado deslocado e sofria por não poder mais ser a rainha. O amor dos dois os fazia compreender que não mereciam aquela vida a qual estavam destinados a viver, por outro lado não sabiam como conseguiriam ficar separados, pois o amor os fazia perder-se como indivíduos, porém, juntos não podiam ser rainha e cavaleiro, pois eram apenas um casal loucamente apaixonado.

Nosso entendimento é o de que Isolda, arquitetando o plano, volta a ter sua autonomia enquanto indivíduo, embora não fosse fácil ser independente, pois sofria com a ausência do amado. A complexidade da personagem nos leva a pensar no quanto de si mesma estava presente em seu íntimo quando estava junto de Tristão. Isolda era dama, rainha e bruxa, mas na presença de Tristão era uma mulher apaixonada detentora do próprio desejo e do próprio corpo, enquanto se entendia como aquela que podia agir diante do que

sentia. Por outro lado, paradoxalmente, entregando-se ao desejo e à paixão, deixava de ser tudo que podia diante da sociedade, pois entregar-se ao amor impossível era abrir mão de todos os outros papéis que desempenhava.

Desse modo, Isolda revela-se diante de nós como uma personagem que exalta a cultura celta, pois sua ancestralidade nos leva a compreendê-la como uma mulher que busca desfrutar de grande liberdade com o próprio corpo e do conhecimento telúrico que a faz conhecedora da cura por meio do uso das ervas, mas ela também é essa mulher medieval inserida nas cortes, é essa dama que precisa cumprir um papel social diante de suas obrigações como rainha, diante do rei e dos súditos.

Assim, Isolda é uma personagem que nos leva a considerar a força, a complexidade, a riqueza e o contraditório que é ser humano. Sabendo de tudo o que sabemos e entendendo a construção dessa personagem a partir das variadas versões das quais Bédier (1988) dispôs, compreendendo sua raiz celta diante de um contexto medieval e visualizando o momento histórico de tamanha importância, temos que nos render ao que há de mais contundente nessa personagem, o pertencimento ao que há de mais incisivo em sua aura: o feminino que a habita.

6 PRINCÍPIO DO FIM, VISÕES DO PORVIR

Neste trabalho, buscamos realizar um estudo em torno da obra *O Romance de Tristão e Isolda* e, para tanto, traçamos como base teórica principal a Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes. Como temos dito ao longo do texto, tal teoria não se enclausura em si mesma, pelo contrário, outros elementos se somam e acrescem valor aos conceitos abordados pela mesma.

A personagem Isolda foi escolhida como principal enfoque na obra, pois compreendemos que esta exerce um papel de fundamental importância na narrativa dos amantes das Cornualhas. Vislumbramos, assim, os imaginários de dama e bruxa como próprios da personagem e, desse modo, buscamos compreendê-los na narrativa.

Nessa busca, foi preciso delimitar a existência da personagem diante do tempo, por meio das mentalidades celta e medieval. Também necessitamos compreendê-la diante do cenário construído sobre a história, a partir dos conceitos de lenda e mito, depois buscamos colocá-la diante de seu amado, evocando os possíveis modelos de amor dessa relação. Por fim, analisamos a forma como originalmente foram vistas as mulheres na cultura celta e no medievo, com vistas aos imaginários de bruxa e dama os quais, no romance de Bédier, compreendemos serem bastante próximos da personagem Isolda.

Entendemos que dar ênfase à personagem feminina da obra por nós estudada é uma forma de exercermos nosso papel numa sociedade que permanece machista e misógina até hoje. Este não é um trabalho sobre feminismo, mas esperamos que seja feminista, pois a partir de Isolda buscamos demonstrar a relação da mulher com a natureza, sua construção histórica, suas relações com o masculino e a sociedade, seu poder de transformar a própria realidade e sua autoridade com o próprio corpo e desejo.

Como nos diz Perrot (2019), “o corpo das mulheres está em perigo” (p. 64). Nos parece que o corpo da mulher sempre esteve em perigo e gostaríamos que isso fizesse parte do passado, mas os dados estatísticos nos mostram o feminicídio em níveis alarmantes, demonstrando ser este um fato atual, posto que em 2022, no Brasil, houve recorde desses crimes. Segundo o Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo (NEV-USP), com base nos dados oficiais dos 26 estados e do Distrito Federal, o país teve um aumento de 5% nos casos de feminicídio em 2022, em comparação com 2021. São 1,4 mil mulheres mortas apenas pelo fato de serem mulheres — uma a cada 6 horas, em média. Esse

número é o maior registrado no país desde que a lei de feminicídio entrou em vigor no ano de 2015.

Isolda nos mostra que o corpo feminino esteve em lugar de obediência e de perigo, por meio das questões e determinações sociais imputadas à mulher na Idade Média. Ela foi dada em casamento, pois, como mulher, não podia se negar às imposições do pai. Após estar casada com um e apaixonada por outro, mantendo assim uma relação adúltera, é alvo do esposo e da sociedade na qual estava inserida. Ela é condenada pelo rei à morte na fogueira, mas achando que esse era um castigo pequeno, ele resolve condená-la a ser deflorada por cem leprosos, o que só não ocorre porque Tristão consegue salvá-la do triste destino.

Isolda, como podemos observar, sendo mulher, não tinha propriedade sobre o próprio corpo, contudo ela continuava a buscar na paixão que sentia por Tristão a posse de seu corpo e de sua felicidade. Ela nos faz pensar no quanto o feminino já precisou se refazer ao longo da história da humanidade.

Compreendemos que a história das mulheres quase sempre tem sido contada por homens, omitindo-se assim, muitas vezes, a atuação feminina, deturpando-a ou anulando-a. *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, é só mais uma versão da narrativa dos amantes, na qual o peso da História já aparece no título: o cavaleiro é sobreposto à dama. Contudo, defendemos que o autor reserva à Isolda um protagonismo quase nunca observado em histórias como essa, o que nos leva a concluir uma subversão dessa ordem comum, ou seja, a narrativa poderia muito bem ser intitulada *O Romance de Isolda e Tristão*.

A personagem feminina do romance nos levou a discutir sobre os aspectos importantes da cultura celta e medieval, os quais indicam o histórico pelo qual passou a narrativa, mas sempre conjugando o lugar que a sociedade foi projetando para a mulher. Nessa concepção, conseguimos observar o lugar ocupado pela mulher nas relações amorosas quando tratamos desse sentimento sob várias perspectivas ao longo dos tempos, o que nos ajudou a dimensionar a importância de abordar de modo mais profundo a forma como a mulher medieval e a celta foram caracterizadas e se portaram em seu tempo.

Isolda trouxe consigo as nuances da essência celta, movidas por sua ancestralidade por meio do conhecimento das ervas, pela forma de atuar enquanto mulher e amante, pelo desapego aos valores medievais, embora sua história esteja ambientada na Idade Média e ela descrita como uma dama daquele período e precisando se adequar aos valores sociais impostos pela sociedade vigente da época.

Diante de todo o percurso metodológico e teórico que trilhamos, cabe ressaltar que este trabalho não se encerra apenas na análise da personagem Isolda e dos imaginários que ela carrega. Na verdade, ele se abre para múltiplas possibilidades de reflexão sobre como os discursos literários são capazes de atravessar séculos, carregando consigo não apenas vestígios culturais, mas também marcas das estruturas sociais que, de certa forma, continuam reverberando no mundo contemporâneo.

O estudo aqui realizado sobre Isolda não se resume a um resgate histórico-literário, mas também propõe uma leitura crítica sobre os modos como o feminino foi, e ainda é, construído social e simbolicamente.

A figura da mulher que transgride — seja pela busca da autonomia sobre o próprio corpo, seja pelo enfrentamento das regras sociais — ainda é alvo de julgamentos, punições simbólicas e concretas. A narrativa de Isolda reflete, portanto, uma longa tradição de controle sobre os corpos e os desejos femininos, algo que se repete, com roupagens diferentes, em nossos dias. A exemplo disso, a cultura do controle sobre o corpo feminino se manifesta hoje em discursos sobre moralidade, em legislações que cerceiam direitos reprodutivos e, infelizmente, ainda na violência de gênero que insiste em atravessar nossas sociedades.

Desse modo, torna-se visível que o mergulho nos imaginários do passado, por meio da literatura, é também uma maneira de compreender os dispositivos que estruturam o presente. Como afirma Chartier (2002), toda leitura do passado é também uma interrogação sobre o presente. Nesse sentido, a análise proposta aqui não se limita a um olhar voltado apenas à Idade Média, mas se constitui como uma reflexão crítica sobre os processos históricos que moldam as relações de gênero, os papéis sociais atribuídos às mulheres e a forma como esses papéis são tensionados, ressignificados ou, por vezes, reforçados no decorrer dos tempos.

Buscamos traçar os elementos que de algum modo dialogavam com a narrativa, como as concepções de mito e lenda; as culturas celta e medieval; o amor cortês, o amor romântico e o amor-paixão; a mulher celta e a medieval, para adentrarmos aos imaginários da bruxa e da dama. Nessa contenda, a Teoria da Residualidade nos guiou como mapa, levando-nos a todos esses caminhos percorridos, pois foi a partir dela que fomos capazes de perceber o quê e o quanto de um tempo em outro se pode observar a partir da leitura de um texto literário, como no caso do romance por nós utilizado.

Assim, podemos dar destaque às conclusões às quais chegamos a partir da compreensão de que a história de Tristão e Isolda vem sendo contada através dos tempos e

ultrapassa modelos, crenças, padrões e entendimentos, por se tratar dessa narrativa que mescla origens variadas, bem como imaginários diversos. Isso porque sua construção se deu, como já apontamos, oriunda de diversas versões as quais Bédier utilizou para dar vida ao romance que ora nos detemos.

Também conseguimos resgatar concepções sobre a narrativa capazes de confrontá-la diante dos conceitos de lenda e mito, nos fazendo compreendê-la a partir de ambos os conceitos: é sim uma narrativa lendária presente em variados momentos da história, como apontamos, mas também pode ser vislumbrada como mítica, já que se propõe que a narrativa dos amantes é a que primordialmente aborda o sentimento do amor-paixão, podendo ser assim considerada o mito do amor-paixão, como nos fala Rougemont (2003).

Desse modo, buscamos compreender a narrativa dos amantes a começar da presença das culturas celta e medieval, pois vislumbramos que a abundância de elementos de ambas as culturas exerciam importância no romance.

Adentrando aos imaginários celta e medieval, fomos dando conta de uma série de outros elementos que também mereciam destaque, como a abordagem do amor na obra a partir da compreensão dos momentos históricos recuperados pela narrativa. Assim, ponderamos a presença do amor cortês, no qual o cavaleiro direciona seu amor a uma dama casada e inacessível, mas também do amor-paixão, no qual também se encerra um valor trágico de impossibilidade de ser vivenciado plenamente.

Depois nosso olhar voltou-se especificamente para a mulher celta e medieval, com vistas a compreendermos o feminino ao longo da história e assim conseguirmos entender o lugar ocupado por Isolda na narrativa.

Foi assim que Isolda pôde ser vislumbrada: como dama e bruxa — dama diante da concepção medieval na qual estava inserida, uma mulher da corte, uma princesa, que transforma-se em rainha e precisa cumprir seu papel diante da sociedade vigente, mas também uma bruxa, que busca na ancestralidade o conhecimento das ervas e demonstra a propriedade do próprio corpo, quando resolve seguir os instintos e entrega-se à paixão desmedida. Contudo, essa mulher que pode ser considerada bruxa está apenas sendo guiada pelos preceitos da cultura celta que não têm como princípio a monogamia.

Por fim, buscamos, com a delimitação dos papéis de dama e bruxa exercidos por Isolda, compreender a sua unidade, formada por um número incalculável de elementos com os quais dialoga, por ser fruto de variadas origens, como apontamos nessa investigação.

Compreendemos ser importante analisar um elemento não apenas por meio daquilo que vemos, mas trazendo a sua história, que é formada por muitos outros traços, perceptíveis somente a partir de um estudo mais profundo, como nos propõe a Teoria da Residualidade.

Todos esses componentes foram abordados a partir da compreensão de que elementos do passado vão reaparecendo vivos e atuantes no presente, pois esta é uma construção cílica, ou seja, o passado reaparece no presente, depois torna-se passado e reaparece atuante num outro presente. Essa construção, vislumbrada a partir da Teoria da Residualidade, foi a espinha dorsal deste trabalho — ora encerrado, pois um ponto final precisa ser dado —, mas nunca acabado, porque este é o caminho trilhado pela pesquisa: elaboração, construção, defesa, contrapontos, reformulação e reconstrução.

Além disso, a aplicação da Teoria da Residualidade demonstrou-se particularmente frutífera na análise da obra, permitindo visualizar com clareza como resquícios de culturas, valores e imaginários permanecem vivos, embora transformados, nas diferentes temporalidades. Essa perspectiva abre espaço para que outros estudos possam ser realizados, seja a partir de outras personagens femininas na literatura medieval, seja explorando outros ciclos narrativos — como o ciclo arturiano ou as canções de gesta — sempre sob a ótica das permanências, dos deslocamentos e das ressignificações culturais.

Outro ponto relevante que emerge deste estudo é a possibilidade de ampliar as análises para outros campos além da literatura, como o cinema, as séries, os jogos eletrônicos e demais produtos culturais contemporâneos, nos quais, muitas vezes, as figuras da dama e da bruxa — ou seus equivalentes simbólicos — continuam a ser reproduzidas, contestadas ou reinventadas. Assim, os caminhos abertos pela pesquisa não se encerram no texto escrito, mas se estendem para os diversos modos de produção cultural que continuam a dialogar com os imaginários do passado.

Por fim, entendemos que este trabalho não oferece respostas definitivas — até porque a natureza das humanidades não é, e jamais será, a de oferecer respostas fechadas —, mas, sim, levanta perguntas, provoca inquietações e convida ao pensamento crítico. As questões que giram em torno do feminino, da construção dos imaginários, da relação entre mito, lenda e história, da permanência dos resíduos culturais, são temas que se mantêm abertos, pulsantes e, sobretudo, urgentes.

Encerramos este percurso conscientes de que toda pesquisa é, ao mesmo tempo, chegada e ponto de partida. A história de Isolda, que atravessa séculos, que se reinventa a

cada nova leitura, a cada novo olhar, também nos ensina que o conhecimento, assim como o amor que moveu os protagonistas de nossa análise, é uma busca incessante, permeada de riscos, desafios, descobertas e, acima de tudo, de desejo: desejo de compreender, de transformar, de ressignificar.

Que este trabalho, portanto, possa ser semente para outros olhares, outros estudos, outras narrativas. Porque, assim como o amor de Isolda e Tristão, a busca pelo saber também é uma travessia que não conhece o fim.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, F. **Tristão e Isolda**: lenda medieval celta de amor. São Paulo: Martin Claret, 2021.

ANÔNIMO. **Tristán e Isolda y El Cantar de Los Nibelungos**. Buenos Aires: Longseller, 2003.

ANÔNIMO. **A Morte do Rei Artur**: romance do século XIII. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, M. N. A. de. **Tristão e Isolda - O Mito da Paixão**. São Paulo: Mercuryo, 1996.

BARROS, M. N. A. de. **As Deusas, as Bruxas e a Igreja**: séculos de perseguição. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.

BARTHÉLEMY, D. **A Cavalaria**: da Germânia antiga à França do século XII. Campinas: UNICAMP, 2010.

BÉDIER, J. **O Romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BÉROUL. **O Romance de Tristão**. São Paulo: Editora 34, 2020.

BLACK, L. M. **Bruxas Celtas**. São Paulo: Ogma Books, 2022.

BLANC, C. **O Grande Livro da Mitologia Celta e Nórdica**. Barueri: Camelot, 2021.

BLOCH, M. **Apologia da História**: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOCCALATO, M. M. **A Invenção do Erotismo**: Tristão e Isolda e as trovas corteses. São Paulo: EDUC Experimento, 1996.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, J. L. Introdução. In: BÉROUL. **O Romance de Tristão**. São Paulo: Editora 34, 2020.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal; e dá outras providências. Brasília, DF: Casa Civil, 2006. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/mulheres/legislacao/lei-do-feminicidio/>. Acesso em: 08 out. 2023.

BRUGGER, W. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: EPU - Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1977.

BUCKLAND, R. **Livro Completo de Bruxaria**: tradição, rituais, crenças, história e prática. São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2019.

- BYINGTON, C. A. B. O martelo das feiticeiras - *Malleus Maleficarum* à luz de uma teoria simbólica da história. In: KRAMER, H; SPRENGER, J. **Malleus Maleficarum** - O Martelo das Feiticeiras. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2015.
- CAPELÃO, A. **Tratado do Amor Cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- CASAS, C. **Tristão e Isoldna**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CASTEL, R. Rupturas irremediáveis: sobre Tristão e Isolda. **Lua Nova - CEDEC**, São Paulo, v. 43, p. 171-221, 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/JQf6Scz6B3qjHSKf3Cz4qnL/?lang=pt>. Acesso em: 03 nov. 2023.
- CAMPBELL, J. **Mito e Transformação**. São Paulo: Editora Ágora, 2008.
- CAMPBELL, J. **Deusas**: os mistérios do divino feminino. São Paulo: Palas Athena, 2015.
- CHARTIER, R. **A história cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CLOSS, H. **Tristão e Isolda**: uma versão encantadora da mais emocionante lenda de amor medieval. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- DUBY, G. **Imagens da mulher**. São Paulo: Afrontamento, 1992.
- DUBY, G. **Heloísa, Isolda e outras damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DUBY, G. **Heloísa, Isolda e outras damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, S. **Mulheres e Caça às Bruxas**. São Paulo: Boitempo, 2021.
- FERRAZ, S. B. **Filtros Mágicos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1960.
- FRANCO JÚNIOR, H. **A Eva Barbada**: ensaios de mitologia medieval. São Paulo: EDUSP, 2010.
- FRANCO JÚNIOR, H. **A Idade Média**: nascimento do ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- FRANCO JÚNIOR, H. **Os Três Dedos de Adão**. São Paulo: EDUSP, 2010.
- FIGUEIREDO, M. A. B. **Tristão e Isolda**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1997.

FLORI, J. **A Cavalaria**: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média. São Paulo: Madras, 2005.

FURTADO, A. L. *In: SQUIRE, C. Mitos e Lendas Celtas*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

GRIMM, J. e W. *In: TATAR, M. Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HATOUM, M. Milton Hatoum e a arte da paciência. *In: VIEL, R. Sobre a Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HAURÉLIO, M. **Tristão e Isolda em Cordel**. São Paulo: Editora SESI, 2018.

HAYWOOD, J. **Os Celtas**: da Idade do Bronze aos nossos dias. Coimbra: Edições Almedina, 2022.

HUIZINGA, J. **O Outono da Idade Média**. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2021.

HUTTON, R. **Grimório das Bruxas**. Rio de Janeiro: Darkside books, 2021.

IMBACH, R.; OLIVA, A. **A Filosofia de Tomás de Aquino**. São Paulo: Edições Loyola, 2021.

ISARNOS, B.; AMARO, E. Aspectos histórico-mitológicos. *In: MOREIRA, M. Alma Celta*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.

JACOBS, J. **Duendes, Gigantes e Outros Seres Fantásticos**: contos da cultura celta. São Paulo: Martin Claret, 2013a.

JACOBS, J. **Heróis Muito Espertos**: contos da cultura celta. São Paulo: Martin Claret, 2013b.

JACOBS, J. **Princesas e Damas Encantadas**: contos da cultura celta. São Paulo: Martin Claret, 2013c.

JACOBS, J. **Mais Contos de Fadas Celtas**. São Paulo: Landy, 2002.

JOHNSON, R. A. **We**: a chave da psicologia do amor romântico. São Paulo: Mercury, 1987.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **Malleus Maleficarum - O Martelo das Feiticeiras**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2015.

KUBO, V. A. A Melancolia Erótica no Lamento de Prócris da Ópera Gli Amore di Apollo e Dafne (1640) de Giovanni Francesco Busenello e Francesco Cavalli. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 12, n. 2, 2012. 302 p. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/download/22541/13400?inline=1>. Acesso em 23 jan. 2023.

LEITÃO, M. N. da S. **Construção de Identidade na Produção Residual de Raquel Naveira**. 2018. 278 p. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

LE GOFF, J. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LE GOFF, J. **Heróis e Maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Editora Vozes, 2020a.

LE GOFF, J. **O Deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020b.

LE GOFF, J.; SCHMITT, J-C. **Dicionário Analítico do Ocidente Medieval**: volumes 1 e 2. São paulo: Editora Unesp, 2017.

LEMAIRE, R. Repensando a História Literária. *In: HOLANDA, H. B. de (org.). Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

LIMA, F. W. R. *et al*. **Matizes de Sempre-Viva**: residualidade, literatura e cultura. Macapá: UNIFAP, 2020.

LIMA, F.W.R.; MARTINS, E. D. **A mulher, o diabo e o pecado em Gil Vicente e seus aspectos residuais na obra de Suassuna**. Fortaleza, v. 33, n. 14, p. , jul. 2016. Disponível em <https://revistas.uece.br/index.php/embornal/issue/view/244>. Acesso em: 15 jan. 2024.

LOBATO, J. P. **Antropologia do Amor**: do Oriente ao Ocidente. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

LOYN, H. R. **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

MACEDO, J. R. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Editora Contexto, 1999.

MARTINS, E. D. Cantiga de amor à moda de amigo: o cortês e o sensual em breve canto. *In: LIMA, F. W. R; PEREIRA, M. P. T. *et al* (orgs.). Matizes de Sempre-Viva: residualidade, literatura e cultura*. Macapá: UNIFAP, 2020.

MARTINS, E. D. **Do Fragmento à Unidade**: a lição de gnose almadiana. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

MARTINS, E. D. **Cristalização da Idade Média na literatura brasileira**. João pessoa, v. 17, n. 2, p. 34-39, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/27285>. Acesso em: 12 jan. 2024.

MAY, S. **Amor uma história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

MONGELLI, L. M. Histórias de armas, de amores e de sonhos. *In: PYLE, H. Três Grandes Cavaleiros da Távola Redonda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

MONGELLI, L. M. A história de Arthur além da História. *In: PYLE, H. Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MOREIRA, A. L. Eu em mim. *In: CORTEZÃO, M.; CACAU, P. I Tomo das Bruxas: do ventre à vida*. Juiz de Fora: Editora Siano, 2022.

MOREIRA, A. L. Em terras medievais: o ciclo de Tristão e Isolda. *In: PONTES, R. et al (orgs.). Todas as Idades são Contemporâneas*. Macapá: Editora UNIFAP, 2019. p. 23-36.

MOREIRA, A. L. **Tristão e Isolda**: em torno do que remanesce. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

MOREIRA, M. **Alma Celta**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.

MOREIRA, R. A. **Escritos Residuais**: textos baseados na Teoria da Residualidade, de Roberto Pontes. Fortaleza: Imprece, 2022.

NASCIMENTO, C. A. **O que é filosofia medieval**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

NEIVA, L. **A Aveleira e a Madressilva**: a paixão de Tristão e Isolda. São Paulo: Globo, 2014.

NOGUEIRA, R. **Por que Amamos**: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

OBERG, E.; STRASSBURG, G. **Tristán e Isolda**. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

OLIVEIRA, L. L. **Tristão e Isolda**: descrição e análise de uma cortesia amorosa cavalheiresca provençal. São Paulo, v. 9, n. 1, p. 159-179, jan. 2019. Disponível em: www.italo.com.br/portal/cepep/revista_eletronica.html. Acesso em: 12 fev. 2023.

OLIVIERI, F. L. **Os Druidas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ORTEGA Y GASSET, J. **Estudos Sobre o Amor**. Campinas: Vide Editorial, 2019.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Porto Alegre: Concreta, 2016.

PARIS, G. Prefácio. *In: BÉDIER, J. O Romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PEREIRA, M. P. T. **Resíduos Culturais e Literários do Medievo Europeu Cristalizados na Identidade do Herói Sertanejo**. 2010. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras) Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

PERROT, M. **Minha História das Mulheres**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PIRES, V. F. **Lilith e Eva**: Imagens arquetípicas da mulher na atualidade. São Paulo: Summus, 2008.

PLATÃO. **Diálogos**: O Banquete – Fédon – Sofista – Político. Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Globo, 1972.

PONTES, R. “Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade”. In: LIMA, F. W. R; PEREIRA, M. P. T. *et al* (orgs.). **Matizes de Sempre-Viva**: residualidade, literatura e cultura. Macapá: UNIFAP, 2020.

PONTES, R. ***et al. Todas as Idades são Contemporâneas***. Macapá: UNIFAP, 2019.
 PONTES, R. “A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade”. In: PONTES.; MARTINS.; CERQUEIRA.; NASCIMENTO. (orgs.). Residualidade e intertemporalidade. Curitiba: CRV, 2017. p. 13-18.

PONTES, R.; MARTINS, E. D. **Residualidade ao Alcance de Todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2015.

PONTES, R. **O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro**. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

PONTES, R. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes**. Entrevista concedida à Rubenita Moreira em 05 jun. 2006. Fortaleza: (digitado), 2006a.

PONTES, R. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (digitado), 2006b.

PYLE, H. **Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PYLE, H. **Três Grandes Cavaleiros da Távola Redonda**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

QUIRINO, K. Substituir expressões cotidianas que usam a cor preta de forma pejorativa ajuda a combater o racismo. **Cidadania**, São Paulo, 18 ago. 2020. Disponível em: institutoclaro.org.br. Acesso em: 06 out. 2023.

ROUGEMONT, D. **História do Amor no Ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

RUSSEL, J. B.; ALEXANDER, B. **História da Bruxaria**. São Paulo, Aleph, 2019.

SCRUTON, R. **Coração Devotado à Morte**: o sexo e o sagrado em Tristão e Isolda de Wagner. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

SINGER, I. **La Naturaleza del Amor 2**: cortesano y romântico. Delegación Coyoacán, México: Siglo Veintiuno Editores, 1992.

SOUTHERN, R. N. A Igreja Medieval. In: LOYN, H. R. **Dicionário da Idade Média**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 45.

SPINA, S. **A Cultura Literária Medieval**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

SQUIRE, C. **Mitos e Lendas Celtas**. Rio de Janeiro: Nova Era, 2003.

STENDHAL. **Do Amor**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

TATAR, M. **Contos de Fadas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

- TATSCH, F. G. Objetos e suas narrativas visuais: algumas considerações sobre o mito de Píramo e Tisbe nos cofres de amor do tardo-medievo. MODOS. **Revista de História da Arte**. Campinas, v. 2, n. 2, p. 193-212, mai. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1028>; DOI:<https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1028>. Acesso em 23 jan. 2023.
- TOLKIEN, J. R. R. English and Welsh. *In: The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins, 2006.
- TORRES, J. W. C. **Além da Cruz e da Espada**: acerca dos resíduos clássicos d'A Demanda do Santo Graal. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016.
- TORRES, J. W. C. A crítica brasileira em torno da lírica de João de Deus ou acerca dos resíduos mediévinos de Campo de Flores. *In: PONTES, R.; MARTINS, E. D.; et al (orgs.). Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2015.
- TORRES, J. W. C.; PONTES, R. Resíduos clássicos no Rito Iniciático do Cavaleiro Medieval. *In: MONGELLI, L. M. (org.). De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas, p. 233-246, 2012.
- VAINFAS, R. **Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- VELASCO, C.; GRANDIN, F.; PINHONI, M.; FARIAS. Brasil bate recorde de feminicídios em 2022, com uma mulher morta a cada 6 horas. **G1.globo.com**, Rio de Janeiro, 08 mar. 2023. Monitor da Violência. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2023/03/08/brasil-bate-recorde-de-feminicidios-em-2022-com-uma-mulher-morta-a-cada-6-horas.ghtml>. Acesso em: 08 out. 2023.
- VIEL, R. **Sobre a Ficção**: conversas com romancistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- WAGNER, R. **Tristão e Isolda**: a ópera. Belo Horizonte: Barbuscânia, 2020.
- WILLIAMS, R. **Marxismo e Literatura**. Tradução: Waltemir Dutra. Rio Janeiro: Zahar Editora, 1979.
- WILSON, H. **Deuses Romanos e de Outras Mitologias**. São Paulo: Hunter Books, 2016.
- WOOD, J. **O Livro Celta da Vida e da Morte**: deuses, heróis, druidas, fadas, terras misteriosas e sabedoria dos povos celtas. São Paulo: Editora Pensamento, 2011.
- WOOLF, V. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.