

3.1.5 Tristão e Isolda: descrição e análise de uma cortesia amorosa cavalheiresca provençal. Leni Lourenço de Oliveira

L. L. OLIVEIRA¹

¹ Doutor em Comunicação, Letras e Semiótica pela PUC – SP. Psicanalista, docente universitário, escritor, tradutor, revisor e palestrante.

E-mail: lenido@uol.com.br

COMO CITAR O ARTIGO:

OLIVEIRA, L. L. **Tristão e Isolda: descrição e análise de uma cortesia amorosa cavalheiresca provençal.** URL: [www.italo.com.br/portal/cepep/revista eletrônica.html](http://www.italo.com.br/portal/cepep/revista_eletronica.html). São Paulo SP, v.9, n.1, p. 159-179, jan/2019.

Misterioso amor – é o caso de pensar – que se conforma com as leis que o condenam, a fim de melhor se conservar! De onde pode vir essa preferência pelo que entrava a paixão, pelo que impede a “felicidade” dos amantes, os separa e os martiriza?⁵.

Denis de Rougemont

Como o mito de Tristão e Isolda possui inúmeras versões, diferentemente datadas, e requer uma enorme erudição – que não temos e porque teríamos de remontar a uma área da História ensombrada por denso mistério e incerteza de contornos – optamos por trabalhar com a versão O Romance Tristão e Isolda. A obra reproduzida por Joseph Bédier em forma de prosa é dividida em dezenove capítulos a saber:

I – A Infância de Tristão. Surge no primeiro capítulo a figura do rei Marc, um dos protagonistas do episódio romanesco. Relata-se aqui a origem de Tristão, sua orfandade, os cuidados de seu pai adotivo Governal que lhe ensina as artes da guerra, seu sequestro para terras distantes, sua apresentação ao rei Marcos.

II – O Morholt da Irlanda. Mostra o momento em que Tristão salva o cornualhense das garras do gigante Morholt. É gravemente ferido e salvo pelas ervas preparadas por uma bela jovem. Dá-se nesse capítulo o primeiro encontro entre aqueles que mais tarde viveriam e morreriam um pelo outro.

⁵ *O Amor e o Ocidente*: p. 30

III – **Em Busca da Bela dos Cabelos de Ouro.** Aqui o rei é pressionado por seus súditos, os barões, a se casar. Dá-se a busca daquela que possui os fios de cabelo de ouro. Mostra-se uma aventura inacreditável de Tristão: sua luta contra o dragão. Tristão cumpre a promessa e traz consigo Isolda ao reino de seu Marcos.

IV – **O Filtro.** O tema principal desse capítulo centraliza-se no Filtro preparado pela mãe de Isolda, uma grande feiticeira a fim de unir o rei e Isolda através de meios mágicos. O ardil não deu certo conforme o enredo da obra relata.

V – **Brangien Entregue aos Servos.** Brangien, a serva de Isolda, sabe dos amores do par romântico. Tenta-se matar Brangien para que o segredo não fosse descoberto por todos. A serviçal engana seus inquisidores e escapa da morte. Isolda arrepende-se de ter dado ordem para assassiná-la, ambas pedem perdão uma à outra.

VI – **O Grande Pinheiro.** Narra-se aqui uma das artimanhas preparadas pelos inimigos de Tristão e Isolda, os barões do rei Marcos. Estes enviam um vidente ao rei informando que os amantes se encontrariam abaixo de um pinheiro. O casal é surpreendido pelo rei, mas Tristão, ardilosamente consegue enganar o tio: Tristão percebendo que o rei os ouviam, de um dos galhos do grande pinheiro, forja um pedido de clemência a Isolda, pedindo-lhe que o leve até a corte do rei para que ele possa provar sua inocência. O ardil dá certo.

VII – **O Anão Frocin.** Novas tentativas de denúncia de adultério contra Tristão. O anão Frocin mostra ao rei uma forma de

revelar e desvendar o mistério. Finalmente, o rei toma conhecimento da traição do sobrinho e condena o sobrinho e a mulher à morte na fogueira.

VIII – **O Salto da Capela.** Tristão é conduzido pelos algozes à morte na fogueira. Tristão os engana e foge, o rei ao tomar ciência do fato resolve apressar a sentença de Isolda: no momento da execução um leproso convence o rei de que a morte seria um castigo simples àquele que o traía: seria entregue a uma horda de leprosos. Tristão os derrota, salva Isolda e juntos fogem para uma mata.

IX – **A Floresta de Morois.** O par romântico passa a viver na floresta, a força do amor sobrepondo-se a tudo. Tristão é admoestado pelo Sire Ogrin a retratar-se de seu ato. Nega-se a aceitar a condição de pecador alegando não ter domínio sobre seus atos como ficará demonstrado mais à frente quando no episódio do Filtro. Em tempo: o rei os surpreende novamente no meio da floresta, quando ambos dormiam separados por uma espada: o monarca subentende tal atitude como um ato de respeito e para mostrar aos amantes que ali esteve, troca sua espada pela de Tristão e troca também o anel que Isolda usava. Ao acordar o casal toma conhecimento de que o rei estivera ali e teve compaixão e benevolência deles, não dizimando-os.

X – **O Eremita Ogrin.** Dá-se nesse capítulo o momento em que o par decide separar-se fisicamente. Pede ao eremita que escreva uma carta ao rei pedindo para perdô-lo e aceitar Isolda de regresso.

XI – **O Vau Arriscado.** O rei aceita o pedido de clemência do sobrinho e pede em carta que Tristão traga Isolda. Tristão parte para o castelo do rei, mas antes de mais nada, entre eles, cria-se um pacto. Este é um dos momentos de maior efervescência amorosa entre os dois; a heroína oferece a Tristão seu anel e fica estabelecido que quando ele quisesse tornar a vê-la deveria enviar junto com o anel o seu pedido.

XII – **O julgamento pelo Ferro em Brasa.** Isolda retorna às terras de Marcos. Reiniciam-se novas desavenças. Dá-se o julgamento pelo ferro em brasa. Isolda deveria segurar sem macular sua pele um ferro em brasa para provar sua inocência. Os barões não contavam que a inteligência de Isolda trabalhava a seu favor: antes de sair da nau, deixa-se cair e é amparada por Tristão que está disfarçado de mendigo. No momento do juramento, Isolda afirma publicamente que só fora tocada apenas por dois homens em toda a sua vida, seu esposo e o pobre homem que a segurara, anulando, assim, qualquer possibilidade de ser incriminada.

XIII – **A Voz do Rouxinol.** Permanecem as investidas de Tristão durante as noites. É o ápice da partida de Tristão. São arquitetados mais planos para eliminar o par romântico. Isolda convence-o a partir e assim acontece.

XIV – **O Guizo Maravilhoso.** Tristão deixa sua amada e parte às terras do duque Gilain. Este possuía um cão mágico que consolava Tristão em seus momentos de agonia. Para ganhá-lo de presente deverá vencer o gigante Urgan que atormenta as terras do

rei. Vencedor, na batalha, ganha o cão e o envia a sua amante para que ele a aliviasse de sua separação.

XV – **Isolda das Brancas Mãos.** Em mais uma de suas aventuras Tristão recebe o reconhecimento, é exaltado por ter mostrado bravura e heroísmo. Recebe a filha do duque para desposá-la. Tristão diz à sua esposa, Isolda das Brancas Mãos, que durante um ano não poderia tocar ou beijar outra mulher: era um ardil para manter sua fidelidade para com Isolda, a Loura.

XVI – **Kardelin** O cunhado de Tristão Kardelin descobre que sua irmã é ainda moça e considera esse fato uma ofensa, mas conversando com Tristão o compreende e ajuda Tristão a não mais suportar a dor ocasionada pela ausência de sua verdadeira amada.

XVII – **Dinas de Lidan.** Dá-se nesse capítulo a reaproximação dos heróis. Os três, Tristão Governal e Kaherlin partem rumo às Cornualhas. Tristão pede a Dinas de Lidan para levar a mensagem à rainha e confia-lhe o anel de jaspe verde.

XVIII – **Tristão Louco.** Momento de desfecho da história. Tristão trava uma de suas últimas batalhas. Ferido, decide rever Isolda, a Loura. É a cena da vela branca e preta – um ritual que representa a iluminação, a fé, a transmutação de energias.

XIX – **A Morte.** Cena final de ciúme (despeito), amor e morte. Da mesma forma em que foram criados o par romântico desaparece para dar origem àquilo que conhecemos como o grande mito da literatura ocidental. O rei Marc ao saber da morte dos amantes os enterram um ao lado do outro como forma de respeito

ao inefável amor entre os jovens e, por três vezes⁶. Sobre a sepultura de Tristão nasceu um espinheiro e seus ramos encontravam a sepultura de Isolda, durante três vezes os ramos foram cortados e por três vezes tornaram a nascer impulsionados pela força de um verdadeiro amor.

O Romance Tristão e Isolda é uma canção de gesta e está agrupado em um dos três ciclos: ciclo francês – obra principal Chanson de Roland; ciclo bretão, ou do rei Arthur – Romance da Távola Redonda e seus cavaleiros como protagonistas, Lendas de Tristão e Isolda e ciclo antigo – Romance de Alexandre em torno de Carlos Magno e Os Doze Pares de França. Embora a matéria cavaleiresca seja dividida dessa forma Moisés⁷, diz que “em se tratando da literatura portuguesa, essa divisão não tem cabimento, pois só o ciclo arturiano deixou marcas vivas de sua passagem em Portugal e que os demais ciclos foram conhecidos e exerceram influência, mas apenas na poesia do tempo, visto que não se conhece em vernáculo nenhuma novela de tema carolíngio ou clássico”.

É uma narrativa de ação onde existe a pluralidade dramática, isto é, a ação em si vale mais que a arquetipificação da personagem: os feitos heroicos de caráter extremamente

⁶ Uma estrutura trina repete-se em muitos casos de estória romanesca – na frequência, por exemplo, com que o herói de bom êxito é um terceiro filho, ou o terceiro a empreender a busca, ou tem êxito na terceira tentativa. Mostra-se mais diretamente no ritmo de três dias de morte, desaparecimento e ressurreição que se encontra no mito de Átis e de outros deuses que morrem e foi incorporado em nossa Páscoa. FRYE, Northrop, p. 186.

⁷ Idem, p. 27.

inverossímil e a presentificação do elemento maravilhoso⁸ parecem superar qualquer coisa, cada mudança ou passagem repentina de um estado a outro, cada célula dramática concorre para a organização plena da prosa poética. Pode-se dizer que é uma obra mais de entretenimento em que prevalece a inverosimilhança: proliferam na narrativa gigantes, dragões, poções mágicas, curas milagrosas, feitos impossíveis. Porém, vê-se elementos do romance de personagem na caracterização de Tristão como o típico cavaleiro da época e Isolda como o estereótipo da beleza feminina, mas as características de narrativa de ação são dominantes.

A narrativa é considerada uma novela. As novelas se compõem de pequenos núcleos dramáticos de começo meio e fim e cada uma de suas unidades não são autônomas, pois sua realização se dá pela densidade ou corporificação com o conjunto e se assim não fosse não haveria razão de ser. Além da pluralidade dramática tem-se também a sucessividade que são células dramáticas que se dispõem linearmente, mas não formam compartimentos estanques. No tocante às novelas de cavalaria Moisés⁹ afirma que “assim, nas novelas de cavalaria, observa-se o entrelaçamento sistemático e complexo de ‘aventuras’; os cavaleiros, por morte ou temporário afastamento, cedem lugar a outros, que vão protagonizar as suas “aventuras”, os quais por sua

⁸ O maravilhoso está profundamente ligado a esta procura da identidade individual e colectiva do cavaleiro idealizado. O fato de as provas do cavaleiro passarem por toda uma série de maravilhas – maravilhas que ajudam (como certos objetos mágicos) ou maravilhas que é preciso combater (como os monstros) – levou Erick Kohler a escrever que a própria aventura, representada pela valentia, pela procura da identidade por parte do cavaleiro da corte, é em última análise ela própria uma maravilha. GOFF, Jacques le. **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval**, p. 21.

⁹ Idem, p. 363.

vez, são substituídos por terceiros, e assim por diante. A novela vai-se formando, portanto, da agregação de unidades permanentemente abertas”.

Suas personagens só poderiam ser planas: o que nós esperamos das aventuras e peripécias de Tristão durante suas investidas contra gigantes cobradores de donzelas virgens e os dragões famigerados? Que ele os vença! É claro! Temos em nossa estrutura antropológica imaginária a predisposição a torcer pelo herói e não pelo vilão ou vice-versa. Isso prova-nos que o personagem deve ser construído a partir de uma única ideia ou qualidade. Segundo Moisés, eles “apresentam duas dimensões (altura, largura), ou seja, carecem de profundidade: definidas em poucas palavras, a sua personalidade não reserva surpresa, e a ação que praticam apenas confirma a impressão de personagens estáticas, infensas a evolução”¹⁰. É dessa forma que podemos visualizar um Tristão com uma personalidade bem definida em todo o plot da obra: sempre fiel, honesto, bravo, sincero, guerreiro, comedido e assim por diante. É o modelo de cavaleiro cortês e no contexto de uma sociedade feudal representa o cumprimento dos mais altos ideais cavaleirescos.

O poema é narrado em terceira pessoa por um narrador-observador que no processo de reconstrução do texto original descreve todos os recantos físicos e psíquicos do herói, é um mero transmissor dos fatos e acontecimentos no transcorrer da ação, do movimento ou do tempo. O cenário espacial em que ocorrem as

¹⁰ Op. cit., p. 398.

aventuras do herói gira em torno dos castelos, dos rios, dos bosques e das florestas, ora caçando animais, ora prestando socorro a uma donzela ameaçada por algum tipo de infortúnio como se pode depreender do diálogo a seguir entre o herói e uma jovem:

- Dizei-me, senhora, de onde vem essa voz que ouvi? Não mo oculteis.

- Certamente, sire, vo-lo direi sem mentira. Vem de um bicho feroz e o mais horrendo que possa existir no mundo. A cada dia, desce de sua caverna e detém-se numa das portas da cidade. Ninguém pode sair de lá, sem entregar ao dragão uma jovem donzela; e, logo que a tem entre as garras ele a devora em menos tempo do que leva para rezar um pai-nosso.

- Senhora – disse Tristão – , não zombeis de mim, mas dizei-me se seria possível a um homem nascido de mãe matá-lo em combate.

- Ao certo, belo e doce sire, não sei; o que garantem é que vinte cavaleiros já tentaram a sorte; pois o rei da Irlanda proclamou por sua voz de arauto que daria sua filha Isolda, a loura, a quem matasse o monstro, mas o monstro devorou a todos. (O Romance de Tristão e Isolda, p. 20)

Nesta passagem podemos visualizar os três estádios do espelho. Como se sabe o primeiro estágio é representado pelo agón ou conflito inicial: Tristão toma conhecimento através da donzela desesperada que o dragão estava assolando o vilarejo. Este é o estágio da jornada perigosa e das aventuras menores. É a

preparação ideológica para o segundo estágio pathos: ou seja, a luta crucial entre o herói e seu adversário; é o momento em que um dos dois deve morrer. No episódio que vimos apresentando o herói vence o monstro cruel e como prova da veracidade do ato cometido corta a língua do dragão para apresentá-la ao rei e obter o reconhecimento, isto é, a exaltação de herói. Noutras palavras: o reconhecimento de que o herói provou ser herói realmente.

O reconhecimento do herói é o prêmio recebido por ter derrotado o monstro: recebe a mão da filha do rei em casamento pelo ato heroico, cumpre-se a promessa que fora feita a todos os valentes cavaleiros que tentaram derrotar o dragão mas que não tiveram a mesma felicidade ou sorte. Esse reconhecimento corresponde ao terceiro estágio anagnórisis. Esse instante na narrativa está em conformidade com a teoria da estória romanesca definida por Frye (1973, p. 187):

A forma básica da estória romanesca é o tema da morte do dragão, exemplificado pelas estórias de São Jorge e de Perseu. (...) Uma terra governada por um velho rei desamparado é desolada por um monstro do mar, ao qual uma pessoa jovem atrás de outra é oferecida para ser devorada, até que a filha cai na filha do rei: neste ponto o herói chega, mata o dragão, casa com a moça e sucede no reino.

A narrativa de Tristão e Isolda tem contorno próprios, mas se aproxima pelo seu conteúdo simbólico à estrutura defendida por Frye. Tristão mata o dragão, ganha a mão de Isolda em casamento, contudo irá oferecê-la para o seu tio; afinal de contas era esse seu objetivo: buscar a bela dos cabelos dourados para o rei Marc.

Agindo assim demonstraria seu juramento de lealdade perante o rei Marcos. Porém, no desdobramento desse episódio, a narrativa ganha novos rumos e Tristão passa a vivenciar uma problematização vertiginosa: não conseguirá se desvencilhar dos grilhões amorosos que o une à bela princesa Isolda e isto será a causa de sua perdição.

Partindo-se do pressuposto de que a estória romanesca é de base dialética ou argumentativa, onde todas as mudanças repentinas de situação se processam entre o conflito central entre o herói e o inimigo, os valores do leitor, nesse contexto, estão intimamente ligados ao herói. Dessa forma, o herói desempenha, metaforicamente, a mesma função que desempenha o Messias Mítico Libertador, no qual seus poderes provêm de um mundo superior (apocalíptico¹¹) e o inimigo aos poderes demoníacos¹² dum mundo inferior.

Do ponto de vista estrutural, pode-se notar que o tempo da narrativa é predominantemente cronológico, uma vez que todos os acontecimentos episódicos têm a estrutura do tradicional começo meio e fim. É-nos narrado a origem dos pais do protagonista, seu nascimento, crescimento, a educação recebida, o reencontro com

¹¹ *Imagens Apocalípticas*. O mundo apocalíptico, o céu da religião, apresenta, em primeiro lugar, as categorias da realidade com as formas do desejo humano, tais como indicadas pelas formas que assume com o trabalho da civilização humana. Frye, p. 142

¹² *Teoria do Sentido Arquetípico. Imagens Demoníacas*. Oposta ao simbolismo apocalíptico é a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, do cativo e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano como a cidade ou o jardim tenha sido solidamente estabelecido; o mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez. E assim como as imagens apocalípticas da poesia associam estreitamente a um céu religioso, assim seu avesso dialético une-se intimamente a um inferno existencial. *Idem*, p. 148.

seu tio, suas várias aventuras, o estado de enamorado, sua função cavaleiresca e estado de submissão em relação à dama eleita e as consequências acarretadas pela sua morte: a posterior morte da heroína. Do ponto de vista literário, o enredo denota a totalidade das causas e dos efeitos que se organizam no curso da narrativa e tudo gira em torno de única temática: o amor idealizado, impossível de ser conquistado porque uma intriga não permite a totalização, porém, o protagonista é capaz de todo e qualquer sacrifício na busca do objeto de seu desejo.

É dessa forma que Tristão mesmo ferido por uma espada envenenada pede a seu fiel amigo Kaderlin que vá buscar sua amada Isolda em seu castelo. Para isso pedira que seu servo içasse na nau durante a viagem uma vela branca caso trouxesse sua amada na embarcação, e, caso, não a trouxesse que içasse uma vela preta. Note-se que o herói estava prestes a morrer, dias e dias aguardava o retorno da embarcação, até que um dia, muito doente, não pôde esperar na praia para visualizar a embarcação tão esperada. Nesse ínterim, Isolda das Brancas Mãos, sua esposa, enciumada e dominada pelo ódio, apressa-se para a traição que funcionará como desfecho da narrativa: quando a nau finalmente retornara, ela disse a Tristão que a embarcação tinha chegado. Tristão estremeceu e perguntou a ela:

- Amiga bela, estais certa de que é a sua nau? Ora, digei-me como é a vela?

- Vi-a muito bem, abriram-na e levantaram muito alto, pois há pouco vento. Ficai sabendo que a vela é preta¹³.

Tristão virou-se para a parede e disse:

- Não posso reter minha vida por mais tempo.

Disse três vezes: “Isolda, amiga!” Na quarta vez, entregou sua alma a Deus. p. 144)

Após esse acontecimento já próximo ao epílogo e fechamento da trama, Isolda (sua esposa), enlouquecida pelo fato desencadeado “dava grandes gritos sobre o cadáver”. A outra Isolda entrou em sua alcova e disse-lhe:

- Senhora, levantai-vos e deixai-me que me aproxime. Tenho mais direito de chorar do que vós, acreditai-me. Amei-o mais. (O romance Tristão e Isolda, p. 144-145)

Ela voltou-se para o Oriente e orou a Deus. Em seguida, descobriu um pouco o corpo, estendeu-se junto dele, em todo o cumprimento do seu amigo, beijou-o na boca e no rosto e o abraçou apertado: corpo contra corpo, boca contra boca, assim ela entregou sua alma. Morreu junto dele, de dor por seu amigo.

9 Isolda das Brancas Mãos, frustrada, ciumenta, enganadora como são todas as mulheres, precipita o esposo inútil na morte por uma mentira. Tristão é morto por sua mulher, como naquele tempo muitos homens casados temiam sê-lo, por essa esposa inquieta, insatisfeita em toda noite vinha para sua cama. O sucesso da lenda deve-se ao fato de associar a crítica à apologia: mesmo exaltando em Isolda os encantos dos amores furtivos, denuncia o que há frequentemente de nocivo nas esposas, e desse modo responde à ansiedade latente que atormentava não apenas os maridos, mas todos os homens, confrontados com o mistério da sexualidade feminina. BATAILLE, Georges. *As Damas do Século Doze*, p. 94-95.

Isolda chegando tarde para salvar seu amor, entrega sua vida num abraço final. Um milagre acompanha sua morte: duas árvores cresceram de seus túmulos e entrelaçaram seus galhos a fim de que não pudessem de forma alguma eles pudessem ser separados ou divididos. A partir daqui já se antevê a sublimação e a disformidade que se passa dentro do discurso da retórica trovadoresca e, especificamente, no discurso de Tristão e Isolda. Infinitamente distante de acontecer no plano real: a morte dos heróis ocorre pela mais simples e banal condição, a de que a ausência do outro passa a ser fator gerador dessa morte voluntária, que via de regra, obedece plenamente às regras impostas pelo amor cortês.

A essa sublimação Lacan chama de vacúolo, isto é, aquilo que o homem demanda, em relação ao qual nada pode fazer senão demandar é ser privado de alguma coisa real. Nesse contexto, a pessoa amada é transformada numa função simbólica e segundo Lacan “a criação da poesia consiste em colocar, segundo o modo de sublimação própria à arte, um objeto que eu chamaria de enlouquecedor, um parceiro desumano”¹⁴. Pode-se dizer que houve o triunfo da morte (o obstáculo desejado) sobre a vida. A esse respeito Rougemont, ao analisar O Amor e o Ocidente explicita:

Assim, essa preferência ao obstáculo desejado era a afirmação da morte, um passo em direção à Morte! Mas uma morte de amor, uma morte voluntária, depois de uma série de provas que purificarão Tristão; uma morte que seja uma transfiguração e não um acaso brutal. Portanto,

¹⁴ P. 187.

trata-se sempre de conduzir a fatalidade exterior a uma fatalidade interior, livremente assumida pelos amantes: é a redenção de seu destino que eles alcançavam ao morrerem por amor; é uma vingança contra o filtro¹⁵.

O filósofo alemão Arthur Schopenhauer pensava ser a realidade essencial ou absoluta uma vontade cega e irrequieta, isto é, “o querer viver”; daí concluindo ser a vida um mal, pois “o querer viver” implica uma necessidade, e toda necessidade traz consigo a dor. Então, para o pensador viver é sinônimo de sofrimento: a morte é uma fuga sábia da angustiante realidade. Estas palavras de Schopenhauer refletem com profundidade o estado de angústia do sujeito da enunciação ou eu-poemático.

Finalizando: a morte fingida decorrente de uma situação amorosa está presente na voz do eu-lírico que insatisfeito por não viver a intensidade de seu estado amoroso e também por não poder completar-se no outro, através de uma irremediável separação – cansa-se da busca de sua totalidade perdida. Segundo Carotenuto¹⁶, “uma pessoa atenta e sensível sempre consegue perceber se seu interlocutor se encontra em uma situação amorosa porque quem está imerso nessa dimensão tem uma tendência particular: a inclinação a considerar o objeto amado como fonte de felicidade infinita”. O interlocutor encontra-se, amiúde, em estado de enamoramento, mas se não há uma correspondência íntima com a pessoa amada resta-lhe apenas com a morte a viver atormentado pelo desgosto provocado pela distância: a morte serve-lhe como

¹⁵ p. 34.

¹⁶ p. 34.

alívio para suas tensões interiores. Enfim, morre-se no imaginário. Flerta-se com a morte.

Ocorre, portanto, a morte poética, motivo derradeiro para conter o sofrimento da alma do eu-lírico. Não se pode esquecer que esse tipo de experiência só tem significação e é eficaz enquanto se insere sobre um profundo senso de solidão e desligamento do objeto amado; se não se vivencia tal quadro de inquietação interior, o poeta lírico é incapaz de estruturar essa modalidade de pensamento. Disso conclui-se que o individualismo do sentimento poético torna o poeta lírico escravo do subjetivismo, instância psíquica do imaginário do sujeito. Nota-se no fragmento analisado a ideologia do “morrer de amor”. Vejamos como Carotenuto (1994, p. 113), define esse estado de espírito do eu-lírico (o morrer de amor) em termos psicanalíticos:

Falamos do “desejo de viver deixando de viver” e do “desejo de morrer sem deixar de viver e”, por conseguinte, encontramos dentro de uma dicotomia básica, que na realidade exprime toda a nossa brutalidade: a violência da morte e a própria dureza da vida, que estão no fundo de nossa capacidade de “sentir” o erotismo. Na presença dessas vivências de morte e de vida que podem emergir na dimensão amorosa, o que se fende em primeiro lugar é a própria subjetividade, mas é justamente a diminuição dela que permite experimentar o sentido de uma união profunda.

Conclusivamente, a morte romanesca é uma morte voluntária, trágica, carregada de heroísmo e sacrifício, honra, patriotismo. É um fim em si mesmo, uma realização suprema, um triunfo dos ideais nobres, das paixões incontáveis e do amor puro dos heróis

e heroínas sobre as imperfeições e injustiças do mundo. A intensidade da vida interior dos protagonistas, cuja sina é a incompreensão e o sofrimento nas mãos de homens comuns, sublima-se pela morte, alcançando a pureza de espírito que lhes é negada na vida terrena. Só assim podem realizar-se, tornando-se símbolos de virtude e bravura para gerações futuras, mitos que passam a atuar na esfera do inconsciente coletivo dos homens. A tragédia, a desgraça e o infortúnio são, portanto, elementos vitais do episódio romanesco e dos dramas humanos envolvendo lutas de almas sensíveis em se adaptar à realidade mesquinha e coibidora.

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.

Por outro lado Tristão e Isolda parece encenar um problema de gestão da sociedade, a tarefa de bem governar. Visto sob esta perspectiva, o gesto de Tristão quando desonra o rei Marcos pode

ser considerado uma descortesia. Note-se que Tristão entrega Isolda ao rei Marcos porque está ligado a ele pela fidelidade de cavaleiro. Assim o romance traz consigo uma série de contradições enigmáticas, quando nos deparamos com esta primeira questão – a descortesia – nossa desconfiança cresce e logo descobre outros enigmas. Neste sentido, os valores morais e sociais feudais ficam relegados para um segundo plano em que Rougemont (1988, p. 29) explica da seguinte forma:

(...) Ora, em Tristão, os barões denunciam Isolda perante o rei Marcos: por conseguinte deveriam ser considerados “fiéis” e leais. Se todavia foram tratados pelo autor como traidores, isto se deve evidentemente a um outro código que só pode ser o código da cavalaria do Midi. A decisão das cortes de amor de Gosconha é bastante conhecida: traidor será aquele que revelar os segredos do amor cortês.

Desta forma o enredo não se estrutura dentro de uma trama lógica, pois, em torno de um amor individual ou antissocial, a lealdade e a fidelidade, assim como o amor e a traição são apenas as determinações positivas ou negativas de uma concepção bem elaborada do governo terrestre. Pensando assim, o termo ‘cortês’ deve ser lido no seu sentido etimológico, isto é, relativo à corte, ou ao tecido social em que se desdobra a obra literária e não aos princípios básicos norteadores da convenção literária que lhe impõe uma significação diferenciada conforme a crítica literária de Rougemont. Ainda de saída: o mundo da provação cavaleiresca é um mundo de aventuras, um mundo criado e preparado para a provação do cavaleiro. Quanto à autorrepresentação nas suas

formas de vida e nas suas concepções ideais e a intenção própria do romance cortês Auerbach (1971, p.116) afirma:

Uma tal idealização leva para muito longe da imitação do real. No romance cortês, cala-se acerca do funcional, do historicamente verdadeiro sobre a classe social e, ainda que destas obras possa ser obtida uma pletora de pormenores da história da cultura, referentes aos costumes e, em geral, às formas exteriores de vida, não é possível obter espécie alguma de visão em profundidade da realidade da época, nem no que se refere à classe dos cavaleiros.

Neste sentido a tese de Auerbach está em concordância com a de outros grandes estudiosos do século da cortesia como Sigismundo Spina, Georges Duby, Denis de Rougemont, Jacques le Goff, Natália Correa, Marc Block e Georges Bataille para não citar outros que fomentam em seus estudos a mesma tese: a incompreensibilidade entre os fatos reais e os fatos ficcionais que remontam a Idade Média europeia e que chegaram até nós através dos tempos de forma explicitamente distorcida, e que certamente, não constitui uma realidade no sentido lato da palavra.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. “In”: A saída do cavaleiro cortês. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo, o proibido e a transgressão**. Tradução: João Bernard da Costa. 2 ed. Portugal: Moraes Editora, 1980.

BÉDIER, Joseph. **O Romance de Tristão e Isolda**. 2 ed. Tradução: Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CAROTENUTO, A. **Eros e Pathos**. São Paulo: Paulus, 1994.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOFF, Jacques le. **O Maravilhoso e o Cotidiano no Ocidente Medieval**. Tradução de Antônio José Pinto Ribeiro. Rio de Janeiro: Edições 70, 1983.

ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel B. Cacahpuz. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.