

RESÍDUOS MÍTICOS E O AMOR-PAIXÃO EM TRISTÃO E ISOLDA

Aline Leitão Moreira¹
Elizabeth Dias Martins²

RESUMO: O presente artigo tem como base *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier. A obra foi publicada em 1900, contudo retoma versões do medievo. Objetiva-se demonstrar que, deste modo, o autor reconstitui residualmente as versões anteriores, já que o faz a partir de elementos histórico-culturais. A Teoria da Residualidade foi cunhada e sistematizada por Roberto Pontes com base em conceitos formulados pela *École des Annales*, Guerreiro Ramos, Raymond Williams, Peter Burke, James D. Dana, entre outros. Essa teoria diz respeito a elementos do passado retomados no presente. Ademais, busca-se aqui, vislumbrar um olhar sobre o amor-paixão mítico que permeia as personagens, já que tal sentimento funciona como elemento residual em toda a narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Tristão e Isolda; Residualidade; Medievo; Amor-paixão; Mito.

ABSTRACT: This article is based on Joseph Bédier's Romance of Tristan and Isolde. The work was published in 1900, however it retakes versions of the medieval. The aim is to demonstrate that, in this way, the author reconstructs the previous versions, since it does so from historical and cultural elements. The Residuality Theory was coined and systematized by Roberto Pontes based on concepts formulated by the *École des Annales*, Guerreiro Ramos, Raymond Williams, Peter Burke, James D. Dana, among others. Such a theory concerns elements of the past taken up in the present. In addition, we seek to glimpse a look at the mythical love-passion that permeates the characters, as such feeling functions as a residual element throughout the narrative.

KEYWORDS: Tristan and Isolde; Residuality; Medieval; Love passion; Myth.

“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.

Introdução

O amor e a paixão são evocados durante toda a narrativa da obra *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier. Desse modo, a epígrafe que abre este artigo retoma tais sentimentos e os

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará; Mestre em Letras pela mesma Universidade; Especialista n' O Ensino de Literatura pela Universidade Estadual do Ceará; professora efetiva da Educação Básica da Secretaria de Educação do Estado do Ceará; membro pesquisador do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC-UFC), grupo cadastrado no diretório de pesquisa do CNPq e orientado pela Dra. Elizabeth Dias Martins (UFC) e pelo Dr. Roberto Pontes (UFC); Editora da Revista Entrelaces da UFC.

² Professora do Departamento de Literatura da UFC e do Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma universidade; Coordenadora e idealizadora do GERLIC em parceria com o Professor Dr. Roberto Pontes também da UFC; também do Projeto de Cultura artística Grupo Verso de Boca e da Jornada de Residualidade Literária e Cultural (JORLIC), evento que acontece a cada dois anos e que já teve sua 9ª edição em 2019.

envolve num teor trágico, que se fará presente em todo o percurso das personagens, que servem de matriz às histórias de amores impossíveis, nas quais os apaixonados morrem de e por amor.

As primeiras versões que mencionam Tristão e Isolda já eram conhecidas desde o século VII (na oralidade) e muitas outras foram encontradas nos séculos XII e XIII, depois outras nos séculos XIX e XX³.

Contudo, Tristão e Isolda são personagens que provêm primordialmente do imaginário celta, sendo resíduos que possuem semelhanças essenciais ao pertencimento desta cultura. Não nos propomos aqui empreender um estudo aprofundado desta origem celta, mas algumas explicações são necessárias à compreensão das várias versões da lenda de Tristão e Isolda que, embora escritas a partir do século XII, não abandonam a estrutura primitiva da lenda.

O aparecimento dos celtas é datado a partir do segundo milênio a.C., mais ou menos no século XIV a.C., fase que corresponde à Idade do Bronze. Nesse período, aparece na Europa uma civilização que se caracteriza pelos ornamentos, pela decoração das armas e utensílios. Saindo do noroeste da Alemanha, estes povos teriam migrado para o Ocidente, em direção às ilhas da Grã-Bretanha e da Irlanda. A segunda migração teria acontecido por volta de 500 a 50 a.C., na segunda Idade do Ferro, e se caracteriza pelas espadas, capacetes, adereços, vasos de cerâmica e metal muito ornamentados.

O que sabemos sobre os celtas é um emaranhado de narrativas e epopeias que confundem mito e história, donde os especialistas extraíram a essência do pensamento, da religião e da sociedade celtas⁴.

Resíduos e a Teoria da Residualidade

Tristão e Isolda chegam à atualidade como uma história de amor trágico, bem menos difundida que nas épocas anteriores.

Todo esse histórico pelo qual passou a narrativa de Tristão e Isolda nos faz avaliar o quanto de uma época se reconstitui em outras. Assim, nos convém observar, que, mais que um texto

³ 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 *Lai du Chèvrefeuille*, 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, mas também utilizando todos os outros textos medievais. Mais recentemente, publicada em 1985, surge a versão de Michel Cazenave. In: MOREIRA, 2019, p.23-24.

⁴ Os irlandeses nos apresentam “miticamente” o povoamento de sua ilha. *O Livro das conquistas da Irlanda* tenta explicar a totalidade da história da Irlanda. In: BARROS, 1996, p. 22-23.

rememorado, *O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, traz consigo resíduos de épocas passadas, contudo isso se fez com acréscimos e recriações do autor⁵.

Vejam os que nos diz Raymond Williams:

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)

Raymond Williams expôs que resíduo é tudo aquilo que é formado no passado, mas que, podendo ser retomado de forma inconsciente, por indivíduos de um grupo ou camada social, pode ser concebido como próprio mesmo das épocas posteriores ao seu surgimento. Porém, de acordo com concepção de resíduo da sistematização da Teoria da Residualidade, este aparece de maneira cristalizada, transfigurada, ou seja, guarda a força vital da essência e ressurgem moldado pelo imaginário do momento em que é tomado. A vitalidade da essência retomada constantemente vem a ser justamente 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, 2006a, p. 3). Cabe ressaltar que o referido conceito foi empregado pelo autor citado em 1967, já com essa concepção.

A referida teoria foi cunhada e sistematizada por Pontes para tratar, tal como citou Williams, de elementos culturais que remanescem de uma cultura em outra. Para o teórico da Residualidade, portanto, muito do que se observa num período, é, na realidade, resíduo de outros.

E voltando a Williams:

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 deixa claro que o residual, para ele, é algo que remanesce inconscientemente porque, muitas vezes, o resíduo tem um caráter oposto ao determinado pela cultura dominante.

⁵ Conforme referido na nota 3.

A partir da Teoria da Residualidade, compreende-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 e Williams, entendemos desse modo ser Joseph Bédier o responsável por uma versão montada a partir dos textos básicos da tão contada história desses amantes, que traz consigo resíduos nas versões de que dispomos hoje, provenientes de seus estudos e, não obstante, empenhara-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 que foi aproveitando inconscientemente das várias versões utilizadas para reconstituir a narrativa.

Também Georges Duby 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 que remanescem de um tempo em outro. O que acontece é que a cultura traz consigo marcas deixadas pelos antepassados. Alguns resíduos se perpetuaram no inconsciente que se cristaliza nos imaginários⁶ e ressurgem constantemente. Tal ressurgimento, no entanto, acontece por determinadas motivações e se fazem presentes por meio do resgate de aspectos histórico-culturais, principalmente provenientes do medieval e dos celtas, no caso de *O Romance de Tristão e Isolda*, o que reflete na representação dos personagens protagonistas, em especial, na referida obra.

Desse modo, podemos afirmar que a obra literária carrega em si o entrecruzamento do tempo, do espaço e da cultura, remanescências de elementos que se tornaram *residuais*, dos imaginários celta e medieval na obra de Bédier datada do século XX.

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, assinalamos, 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 cavaleiresca foi inteiramente

⁶ 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 In: PONTES e MARTINS, 2015, p 182)

composta por homens e sobretudo para homens. Todos os seus heróis são masculinos. As mulheres, indispensáveis ao desdobramento da intriga, desempenham somente papéis secundários. (...) Com o passar do tempo, a atenção se deslocou insensivelmente para a figura feminina, para a personagem de Isolda. (...) 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, 1995, p 87)

Nesse sentido, percebemos os traços residuais cristalizados com o tempo. Na obra de Bédier há inúmeras marcas residuais do medievo e da cultura celta. São elementos histórico-culturais que se apresentam 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 a partir do momento em que a Teoria da Residualidade⁷ nos serve de esteio para a investigação de elementos de um dado período, remanescentes de épocas anteriores.

Portanto, os estudos nessa linha caminham em busca de elementos de uma dada cultura que se perpetuaram em outra, ganhando uma nova significação. São resíduos que passaram por um processo de cristalização⁸, e permanecem atuando numa cultura posterior.

Nosso objeto literário passa a ter traços do imaginário⁹ de outros tempos e dá vasão a um estudo interdisciplinar envolvendo suas lindes¹⁰, em particular a História.

Bédier escreveu uma versão na qual procurou respeitar os valores antigos do medievo sem misturá-los às concepções de pensar e 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.

⁷ 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 UFC, com as contribuições de seus colaboradores. A teoria está vinculada a investigação em institutos locais e nacionais de fomento à pesquisa, como a Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará – UFC, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL – e o Conselho Nacional de Pesquisas – CNPq. Tomaremos como base os estudos realizados por Roberto Pontes, bem como pelo Grupo de Pesquisa de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC).

⁸ O termo cristalização é utilizado com base no processo químico responsável pela fabricação de cristais, minerais limitados por superfícies planas e de forma geométrica regular, assim, a cristalização, conforme Pontes, deve ser vista como um processo de constante transformação, de refino, a partir do qual um elemento cultural, um objeto de arte, transforma-se (ou é levado a se transformar) em outro (PONTES, 2006). Na cultura e na literatura “a cristalização consiste numa recolha de material artístico, literário, no caso vertente, que recebe tratamento semelhante ao dado pelo lapidário à rocha bruta para que dela surja a gema preciosa. Trata-se de um polimento estético que depende da maior ou menor habilidade do artista, mas é assim que vêm à luz as obras artísticas, inclusive as obras-primas do repertório universal.” (PONTES, 2017, p. 17).

⁹ Temos no imaginário o conjunto de imagens que um determinado grupo de uma certa época faz de si e de tudo o que está à sua volta. In: MEDEIROS e TORRES, 2012, p.234.

¹⁰ Linde diz respeito à área limite. Deste modo, a Teoria da Residualidade, abre espaço para estudos literários que se relacionem com a História, Filosofia, Antropologia, dentre outros (PONTES, 2006b).

Segundo de Gaston Paris¹¹:

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)

Nessa versão, a qual Bédier intitula *O Romance de Tristão e Isolda*, o que podemos perceber é a retomada de elementos do medievo, bem como da cultura celta como resíduos, em especial o amor entre os amantes.

A versão de Bédier servirá de esteio para nossas análises. Está dividida em dezenove capítulos e refaz o percurso dos amantes de tal modo capaz de unir homoganeamente as versões medievais¹². Assim como numa colcha de retalhos costuram-se pequenos pedaços de tecidos, também Bédier “costura” os fragmentos de autorias variadas e escreve o seu *Romance de Tristão e Isolda*.

O Amor-Paixão Mítico

Pouco difundida que é na atualidade, a obra tem escasso vislumbre crítico e analítico, sendo Denis de Rougemont o autor de *História do Amor no Ocidente*, que toma exatamente Tristão e Isolda, enquanto personagens, para além do romance homônimo para análise. Isso porque o autor os retoma em várias versões em que as personagens aparecem. Esta obra de Rougemont traz o olhar mais substancial sobre os amantes das Cornualhas.

Rougemont empreende sua visão sobre o caráter mítico de Tristão e Isolda. Para o autor, de modo geral, “o mito é uma história, uma fábula simbólica, simples e tocante, que resume um

¹¹ Prefaciador d’*O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier.

¹² 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). In: BÉDIER, J. *Id. Ibidem*, p. X, XVI e XVII.

número infinito de situações mais ou menos análogas” (ROUGEMONT, 2003, p. 28). Permite, assim, a identificação imediata do que ele chama “relações constantes”.

Já num sentido mais restrito, “os mitos traduzem as regras de conduta de um grupo social ou religioso” (ROUGEMONT, 2003, p. 28). Sua origem parte do elemento sagrado constituinte do grupo.

O autor também 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, na obra de arte o que conjuga mais importância é justamente a habilidade, a originalidade, ou seja, as características singulares proeminentes dela.

Mas, segundo o mesmo autor, 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 subjugar 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 como personagens de uma obra literária, mas a representação do homem e da mulher num determinado grupo histórico.

Para Rougemont, são numerosos os traços da narrativa de Tristão e Isolda que denunciam um mito. Primeiro, o 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 vestígio¹³. Outro aspecto mítico da narrativa é o elemento sagrado que ela utiliza, 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,

¹³ Rougemont está fazendo referência à lenda indicada muito brevemente nos *Mabinogion*, compilação das lendas gaulesas. A indicação, que é uma referência aos amantes famosos da Bretanha, é esta que segue: “*Drystan, filho de Tallwch, guarda dos porcos de Markh, amante de Essylt*”. Conforme ROUGEMONT, 2003, p. 28. No entanto, há um engano de Rougemont, pois podemos dizer que há algum vestígio, já que ele mesmo aponta a origem.

Há uma discordância de entendimentos entre Rougemont e M. N. Alvim de Barros, pois como já apontamos anteriormente, Segundo M. N. Alvim de Barros, os arquétipos são modelos exemplares, não necessariamente a composição de uma história idêntica, mas uma história que acomoda resquícios de outra que surge posteriormente. Também pensamos como a autora. Contudo, acreditamos ser importante cotejar o viés analisado por Rougemont, visto que seu estudo é citado e incorporado por autores como Georges Duby, José Miguel Wisnik, Joseph Campbell e consta de quase todas as referências bibliográficas quando a obra em análise é *O Romance de Tristão e Isolda*.

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, diferente do que se pode pensar, pouco ou nada tem a ver com as origens celtas, segundo ele, pois as versões escritas do século XII, bem como a de Joseph Bédier, reinventaram o sentido da narrativa que hoje atua sobre nós. Para o autor:

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 Markh, 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, Bérout, 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, a de Joseph Bédier, são “ornamentos artísticos, interpretações individuais” (ROUGEMONT, 2003, p. 434). O que ocorre é que, ao fazerem isso, reinventam o sentido dessa narrativa, pois é com vista nesses escritos que ela atua sobre nós.

Além da lacuna que se verifica em relação à origem da obra, bem como o valor sagrado, atribuições que Rougemont dá para delinear o perfil mítico de Tristão e Isolda, o autor também busca demonstrá-lo a partir do sentido do que ele vem a nomear de obscuridade:

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 exprimi-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)

Assim, partindo desse princípio de obscuridade, Rougemont, nos afiança que “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. É que o mito exprime essas realizações quando da exigência de nossos instintos, mas também é capaz de disfarçá-las quando despertamos por conta da razão¹⁴.

Para Denis de Rougemont, 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. O que ocorre é que 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 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, que mais tarde, pode vir a enfraquecer ou até mesmo se dissolver. Dessa forma o mito deixará seu sentido preciso, mas ainda 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 Bérout 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

¹⁴ 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)

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)

Portanto, para Rougemont, Tristão e Isolda já não podem ser considerados apenas um romance, mas pela permanência das relações que provocam, podem ser sim denominados como *O mito de Tristão e Isolda*, cuja influência ainda se propaga até nossos dias. “Que ele tenha perdido sua forma primitiva, eis justamente o que o faz tão perigoso”. (ROUGEMONT, 2003, p. 34)

Isso acontece porque, segundo Denis de Rougemont, o sentimento aflorado entre os amantes é o do amor-paixão, que, para o autor, é um aniquilamento de forças, pois o amor, por ser mais espiritual pode existir durante uma vida inteira, enquanto a paixão, por ser tormenta, não se efetiva como permanência.

O amor-paixão é mitificado por Rougemont, que traz à tona a ideia desse sentimento como que exemplar, ao modo mítico. Para ele, os personagens Tristão e Isolda elaboram um modelo de amor, sendo assim os fundadores do amor-paixão no Ocidente.

Para nós, no entanto, Tristão e Isolda podem ser considerados como mito enquanto relacionados ao amor-paixão que evocam. Não por causa do filtro mágico, mas semelhante a um certo amor/paixão greco-latino, que aludia muitas das vezes, a uma fatalidade irresistível proveniente da sensualidade e desejo de felicidade, em que pudor e respeito cediam lugar à paixão como sendo 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 não encontra lugar nas vivências comuns, nos moldes do que propõe Rougemont.

Tristão e Isolda não encontram lugar para seu sentimento porque o amor-paixão é o sentimento que encerra um valor de impossibilidade, pois não é possível ser arrebatado todo o tempo. Consoante a isso Tristão e Isolda não são os personagens que se conformam com um amor tranquilo e seguro. Eles precisam do irresistível, do improvável, do impossível para realizarem-se. Tal entendimento vem da ideia de que o amor-paixão veiculado por Tristão e Isolda contorna a procura da morte. Procura essa, perceptível pelos apuros aos quais se entregam os amantes por razão desse sentimento.

É no mundo das essências, do sagrado, do metafísico, do “mythos” que a paixão assume seu caráter de vida eterna, visivelmente simbolizada no final da triste história pelo espinheiro que

avança do túmulo de Tristão em direção ao túmulo de Isolda. Desse modo, o mito do amor-paixão atinge seu ápice quando evoca a vida *post mortem* dos amantes.

Segundo Walter Brugger “o amor é a força primordial de espírito dotado de atividade volitiva, força animadora e criadora de valores” (1904, p.47). Essa força primordial pode ser vista quando Isolda trata de Tristão ferido, por duas vezes, com ervas e unguentos, ajudada pela mãe, que lhe repassara tal conhecimento. Nosso entender é que 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. Mas também essa força originária não poderia ser a que faz com que o espinheiro do túmulo de Tristão avance para o túmulo de Isolda? Uma força tão forte que carrega o significado do amor para além da vida.

Apesar do filtro mágico ser o elemento que na narrativa justifica o amor sem limites entre ambos, entendemos que estes já se querem mesmo antes do acontecido e que se amarão para sempre. O mesmo Brugger diz que o amor:

Considerado do ponto de vista de sua essência, e em seu núcleo vivencial, é uma atitude ou atividade total afirmativa (reconhedora, 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 atividade que poderíamos considerar como afirmativa e buscadora de união espiritual. Exatamente porque o amor não é mero sentimento de prazer é que, por força espiritual, Isolda resolve cuidar daquele por quem já nutre amor.

Tanto é assim que depois de conquistar Isolda por ter matado o dragão e por vencer o senescal covarde que fingira ter assassinado o dragão, Tristão, enfim, explica que a conquistara para o rei Marc, seu tio, e recebe da moça total desprezo. Ora, Isolda sentira-se preterida, pois acreditava que o rapaz já a desejava, mas preferia agradar ao rei, seu tio. Tristão, por sua vez, prometera ao rei levar a dona dos cabelos de ouro para tornar-se sua rainha, sem imaginar, contudo, que esta era aquela que cuidara de seus ferimentos mais de uma vez e por quem, acreditamos, já nutria algum sentimento.

Diante desses desencontros Tristão e Isolda, confinados em sensações contraditórias, bebem do filtro mágico e entregam-se à paixão desmesurada. Para Ferraz versões como a de Tomas e Gottfried von Strassbourg, servem de inspiração para Bédier:

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)

No dizer de Simon May: “todos precisam de amor; muitos o encontram, mas poucos o vivem” (2012, p.21), temos aí exatamente o cerne da história dos amantes das Cornualhas, os quais se deparando com o amor, e diante da necessidade de vivenciá-lo não se contentam com a sua impossibilidade.

Platão nos fala de uma ideia de amor como completude, o amor para ele é a 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, o que seria uma justificativa para a existência de um amor impossível diante das obrigações sociais que se apresentam às personagens e não podendo simplesmente assumir a paixão e entregarem-se em matrimônio resolvem mesmo cumprir seus papéis diante da sociedade. Tristão, como cavaleiro honrado que se acredita¹⁵, entrega Isolda ao rei Marc e a moça aceita a situação imposta por Tristão.

Considerações Finais

Tristão e Isolda, enquanto personagens remanescentes de épocas várias, trazem consigo resíduos culturais e históricos que incluem seu *modus vivendi* e seu amor-paixão. Mais ainda: sua história remonta à criação do mito do amor no Ocidente e nos faz compreender o quanto desse modelo amoroso perdura na atualidade.

É exatamente a permanência desse modelo que faz com que reafirmemos a força de elementos do passado capazes de atuar em outros tempos, a propósito do que sistematiza a Teoria da Residualidade.

¹⁵ Aqui a ideia é demonstrar que” o próprio Tristão se vê como cavaleiro honrado.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *Tristão e Isolda – O Mito da Paixão*. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- BÉDIER, J. *O Romance de Tristão e Isolda*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BRUGGER, Walter. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: EPU -Editora Pedagógica e Universitária Ltda, 1977.
- DUBY, G. *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Imagens da mulher*. São Paulo: Afrontamento, 1992.
- FERRAZ, Sylvia Barbosa. *Filtros Mágicos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1960.
- MAY, Simon. *Amor uma história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- MOREIRA, Aline Leitão. “Em terras medievais: o ciclo de Tristão e Isolda.” In: PONTES, Roberto et al (Orgs.). *Todas as Idades são Contemporâneas*. Macapá: Editora UNIFAP, 2019. p. 23-36.
- PARIS, G. “Prefácio”. In: BÉDIER, J. *O Romance de Tristão e Isolda*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PLATÃO, *Diálogos: O Banquete – Fédon – Sofista – Político*. Tradução de José Cavalcante de Souza. 1ª ed. São Paulo: Editora Globo, 1972.
- PONTES, Roberto. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade*, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (digitado), 2006a.
- _____. *Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (digitado), 2006b.
- _____. “A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade”. In: PONTES; MARTINS, CERQUEIRA, NASCIMENTO. (Orgs.). *Residualidade e intertemporalidade*. Curitiba: CRV, 2017. p. 13-18.
- TORRES, José William Craveiro. “A crítica brasileira em torno da lírica de João de Deus ou acerca dos resíduos medievais de *Campo de Flores*” In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; et al (Orgs.). *Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2015.
- TORRES, José William Craveiro; PONTES, Roberto. “Resíduos clássicos no Rito Iniciático do Cavaleiro Medieval.” In: MONGELLI, Lênia Márcia. (Org.). *De cavaleiros e cavalarias. Por terras de Europa e Américas*. São Paulo: Humanitas, 2012. p. 233-246.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Trad. De Waltemir Dutra. Rio Janeiro: Zahar Editora, 1979.

Recebido em: 27/12/2019

Aprovado em: 16/03/2020

Publicado em: 12/06/2020