

## PARADIGMAS DE AUTOR E AUTORIA EM BÉROUL E GOTTFRIED VON STRAßBURG: OS *ROMANS* TRISTANIANOS NOS SÉCULOS XII-XIII

### AUTHOR AND AUTHORSHIP PARADIGMS IN BÉROUL AND GOTTFRIED VON STRASSBURG: THE TRISTANIAN ROMANS IN THE XII-XIII CENTURIES



LUAN LUCAS ARAÚJO MORAIS<sup>9</sup>

#### Resumo

Várias foram as questões em relação às proposições de autoria/autor que tanto demarcaram alguns debates nas diversas áreas das Humanidades ao longo século passado e que, atualmente, encontram-se em uma espécie de “limbo” teórico que acabou por delegá-las a um espaço de digressão secundário nos estudos históricos. Em que pese os efeitos causados pela assim chamada “crise dos paradigmas” nas Ciências Sociais durante a segunda metade do século passado, as preocupações teóricas e metodológicas que orientam o fazer historiográfico impõem aos profissionais da História formas diversas de investigação, sobretudo, em relação ao debate acerca dos textos literários e a busca de uma percepção ou compreensão social, política, cultural de uma época específica. O presente artigo objetiva, então, refletir acerca dos paradigmas de autor/autoria encontrados na literatura medieval, em especial, aqueles oferecidos nos romances tristanianos produzidos entre os séculos XII e XIII, cujos autores indicados são Béroul e Gottfried von Straßburg. Autores esses que, além de apontarem para si e para o seu ofício intelectual e memorialístico, propuseram-se a contar suas respectivas versões da lenda, frutos do ambiente nobiliárquico em primazia no Ocidente medieval e dos ideais de comportamento e etiqueta vinculados a este grupo social em específico.

**Palavras-chave:** Autor/autoria; literatura medieval; *Romans de Tristan*; Michel Foucault ; Roland Barthes.

#### Abstract

There were several questions in relation to the authorship/author propositions that marked the debates in the field of Social Sciences over the last century and, currently, are in a kind of theoretical “limbo” that locked them up to a secondary space of investigation in historical studies. Despite the effects caused by the so-called “paradigm crisis” in the Humanities during the second half of the last century, the theoretical and methodological concerns that guide historiographical work impose diverse forms of investigation on History professionals. Above all, in relation to the debate about literary texts and the search for a social, political, cultural perception or understanding of a specific time. This article aims, then, to reflect on the paradigms of author/authorship found in medieval literature, in particular, those offered in some of the *Tristan*'s romances produced between the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> centuries, whose indicated authors are Béroul and Gottfried von Straßburg. Authors who, in addition to pointing to themselves and their intellectual and memorialist work, set out to tell their respective versions of the legend, fruits of the noble environment in primacy in the medieval West and the ideals of behaviour and etiquette linked to this social group in specific.

**Keywords:** Author/authorship; medieval literature; *Tristan*'s Romances; Michel Foucault; Roland Barthes.

---

<sup>9</sup> Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em História e Culturas pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Integrante do Núcleo Dimensões do Medievo - Translatio Studii (UFF), do Grupo de Estudos sobre Britânia, Irlanda e Ilhas do Arquipélago Norte na Antiguidade e Medievo - Insul e do GT de Estudos Arturianos do Insul - Arturus Insularum. E-mail: [luanlucas7@hotmail.com](mailto:luanlucas7@hotmail.com).



## Introdução

Várias foram as questões em relação às proposições de autoria/autor que tanto demarcaram alguns debates nas diversas áreas das Humanidades ao longo do século passado e que, atualmente, encontram-se em uma espécie de “limbo” teórico que acabou por delegá-las a um espaço de digressão secundário nos estudos históricos. A ideia do que se conhece e entende por autor, via de regra, não retém mais atenção, denotando por vezes a ideia de um debate encerrado, sobretudo, a partir da segunda metade do século XX.

Embora a dita “crise dos paradigmas” tenha sido sintomática e sentida nas Ciências Sociais durante a segunda metade do século passado, a reverberação de seus efeitos ainda permanece, em certa medida, no âmbito das preocupações teóricas e metodológicas que orientam o fazer historiográfico. Logo, não seria de todo estranho compreender que, assim como outros estudiosos que se debruçam acerca dos textos literários em busca de uma percepção ou compreensão social, política, cultural de uma época específica, os medievalistas também compartilham de um certo ceticismo ao submeterem aos autores medievais – mesmo os anônimos – e suas respectivas obras a seguinte questão: “eles de fato existiram?”.

Esterçando ainda mais o questionamento acima, objetiva-se aqui adentrar no cerne da própria reflexão ontológica do “o que é um autor” e, particularmente, “o que é o autor medieval”. Ambas as perguntas podem ser respondidas de modo estritamente pragmático, levando em consideração que os estudos atuais acerca do autor e autoria são observados com a reflexão que envolve a prática e o *status* comumente associado a essa atividade produtiva-intelectual no olhar dos próprios autores e de seu público-alvo (SAYERS, 2021). Entretanto, o tema e os seus desdobramentos não são esgotáveis por essa linha de raciocínio unívoca.

No final da década de 1960, durante uma conferência na *Société Française de Philosophie*, Michel Foucault propôs-se a discutir o tema do autor em sua célebre palestra intitulada *Qu'est-ce q'un auteur?* [O que é um autor?], dedicando-se a problematizar a questão da autoria e da produção dos textos atribuídos a um autor, ou como o mesmo expõe:

**Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências.** Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (FOUCAULT, 2013, p. 267, grifo meu)



Segundo a assertiva do filósofo francês, isso significa que em um determinado momento – para Foucault, somente após o século XVII – fez-se necessária a existência de um indivíduo a quem se pudesse culpabilizar por eventuais transgressões discursivas, atribuindo-lhe a “paternidade” em relação ao nascimento de um texto e, conseqüentemente, as marcas de identidade nele existentes. Entretanto, uma fala de Foucault parece-me bastante oportuna de se analisar. Sobretudo, pelo fato de que evoca a discussão aqui pretendida de observar e discutir como o espaço social e histórico tem importância na concepção, fabricação e circulação de um determinado escrito.

O filósofo argumenta: “deixarei de lado, pelo menos na conferência desta noite, a análise histórico-sociológica do personagem do autor” (FOUCAULT, 2013, p. 267). Embora justifique que a individualização da figura autoral já mencionada, ou a atribuição de *status*, valor, além do próprio teor das obras que não contavam mais histórias de personagens **irreais**, mas sim acerca do próprio autor devam ser consideradas, sua proposta é de “de examinar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (FOUCAULT, 2013, p. 267).

Vinculando o autor ao produto pelo qual ele é o responsável – o texto – Foucault os conecta em um binarismo de anterioridade/exterioridade, ao qual compreendo como sendo vinculado à ideia de “morte do autor”, que o filósofo francês aborda no decorrer de sua conferência, bem como a própria noção de que, para Foucault, o autor é um “efeito do discurso”. Para Foucault, os discursos são acontecimentos linguísticos, determinados por signos verbais manifestados por uma ordem simbólica e que obedecem a certas regras de produção, circulação e distribuição de conceitos e objetos (FOUCAULT, 2014, p. 8-14). Esses conceitos e objetos, por sua vez, podem ser traçados de volta a um sujeito originário e fundador: o autor, sendo desse modo, anterior ao texto que produz e exterior por considerá-lo evanescente a este mesmo processo criativo/produtivo (FOUCAULT, 2014, p. 21-22).

Em relação à “morte do autor” enunciada acima, Foucault muito provavelmente valeu-se da reflexão de Roland Barthes acerca do tema, visto que em um ensaio de 1968 intitulado *La mort de l'auteur* [A morte do autor], Barthes discutiu a temática vinculando a prática da escrita ao subseqüente “falecimento” do autor como sujeito produtivo. Para Barthes, se algo é contado, ou melhor, escrito, para “fins intransitivos” que não atuam diretamente sobre aquilo tido como real, “produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa” (BARTHES, 1988, p. 65).



Logo, seguindo ao menos o raciocínio de Barthes, Foucault, por sua vez, pontua que o desaparecimento do sujeito – ou a **morte** dele – se daria pelo que ele denomina de um “jogo de signos comandado menos pelo seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante” (FOUCAULT, 2013, p. 268).

Ou seja, condensa-se na sua própria existência e sentido etiológico, dispensando, assim, manifestações ou exaltações do gesto de se escrever, abrindo um lugar aonde o sujeito/autor não está preso a um tipo de linguagem, e desaparece à medida que escreve (FOUCAULT, 2013). O que, segundo Barthes, é percebido pelo fato de que:

[...] a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1988, p. 65).

Ambos os ensaios não se propunham a levantar questões ou oferecer respostas para o tema da autoria na Idade Média, visto que em suas proposições o dito autor é uma criação pós-medieval ligada diretamente às noções empíricas, racionais e de individualidade surgidas no Ocidente (BARTHES, 1988) que, por sua vez, são regidas pelas estruturas de produção, circulação e propriedade dos textos nos séculos XVIII e XIX (FOUCAULT, 2013). Entretanto, o debate por eles levantado traz à tona discussões, questionamentos e revisões que interessam a todos aqueles envolvidos de alguma maneira com o campo da produção literária. O que, obviamente, acaba por incluir a literatura medieval: essa prática e esse produto que, na Idade Média, designava uma “consciência da atividade literária em seu conjunto e em sua especificidade, consciência também de um *corpus* literário” (ZINK, 2017, p. 91).

Em sua introdução à coletânea de ensaios intitulada *The medieval author in medieval French literature*, a historiadora Virginie Greene argumenta que a visão dos medievalistas acerca dos seus objetos de estudo baseia-se em uma premissa que distingue os ditos autores medievais dos outros autores conhecidos, pois “tais como animais difíceis de se encarcerar e descrever” (GREENE, 2006, p. 2), eles/elas não são de todo anônimos(as) ou desconhecidos(as). Afinal, mesmo que a anonimidade e o uso de pseudônimos tenham ocorrido de maneira frequente no período medieval, criando uma espécie de problema semântico acerca dos sentidos comuns relacionados aos “nomes e pessoas”, “nomes e autores” e “pessoas e autores” (GREENE, 2006), seria possível, sob diversas formas, observar determinadas “estratégias de autoria” (PARTRIDGE, 2002) e “identificar” seus/suas respectivos(as) realizadores(as) por meio da:



[...] da leitura de textos; tais leituras geralmente tomam prólogos, epílogos ou outras passagens nas quais os escritores medievais discutem diretamente suas circunstâncias e agendas como um objeto principal de investigação. Abordagens textuais também podem encontrar autorreferências autorais implícitas em outros lugares, como em padrões de alusão a modelos e antecedentes, ou em episódios narrativos ou personagens que parecem intencionados como emblemas do autor e de sua situação. Uma segunda linha de estudos sobre o autor medieval é a codicológica. Essa abordagem considera, por exemplo, se o autor serve como razão para reunir as obras em um manuscrito; ou onde o paratexto de um manuscrito, como suas rubricas ou títulos, pode nomear o autor das obras nele coletadas; ou como as ilustrações de um manuscrito representam o(s) autor(es) das obras que ele contém. Uma terceira via de investigação considera o relacionamento de um autor com seus leitores. A evidência de como os leitores percebiam o projeto e o status de um autor pode ser codicológica, mas também pode ser encontrada, por exemplo, em alusões e imitações literárias, em padrões de patrocínio ou em censura ou licença monárquica ou eclesiástica. (PARTRIDGE, 2012, p. 4)

Greene argumenta que embora tais questões por vezes tenham sido assimiladas de maneira geral pelos medievalistas, sempre há espaço para aqueles que discutem de modo mais profundo o par autoria/autor com questionamentos em torno do ambiente de convívio, produção e circulação das obras e das vidas destes indivíduos, pois, não há como negar que:

Uma outra característica dos autores medievais é a instabilidade de seus trabalhos e sua falta de controle sobre eles, uma vez escritos. Se os autores medievais parecem não ter sofrido muito da ansiedade da influência, certamente foram afetados pela ansiedade da interferência – por uma boa razão. Autores medievais também estavam vivendo em um mundo no qual a transmissão oral e a performance ainda desempenhavam algum papel na literatura. Para nós, um autor medieval pode somente ser alguém cuja produção literária foi em algum momento colocada em escrito. Mas para os próprios autores medievais, contadores de estórias, jograis e cantores eram parte do cenário literário – mesmo aqueles cujos trabalhos nunca foram coletados em livros e ainda que os poetas mais letrados tendessem a desaprovar seus colegas iletrados (GREENE, 2006, p. 3).

Isso posto, retorno a Barthes e sua imagem de um autor quase que onipotente, criador de um “império”, e que “ainda reina absoluto nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos, e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES, 1988, p. 66). Greene observa que a imagem desse indivíduo, tal como posta pelo semiólogo, aproxima-se, por exemplo, da noção medieval de autoria no que se refere ao contexto específico das Escrituras Sagradas (GREENE, 2006, p. 4), a saber, aquele que conserva uma *autorictas* [autoridade]. Levando-se em conta as limitações e mesmo a falta de interesse do autor em considerar e estender essa reflexão a períodos anteriores ao século XVIII, é razoável considerar que a análise crítica de Barthes talvez não esteja tão



deslocada temporalmente ou seja inócua para tratar das questões supracitadas acerca da autoria durante a época medieval.

Se, ao seguirmos a trilha deixada por Barthes e Foucault sobre suas respectivas noções acerca do esvanecimento/morte do autor, a reivindicação da autoria a um indivíduo e o estabelecimento das regras da escrita como o principal mote para as proposições supracitadas, é possível questionar a intencional desconsideração de Foucault, por exemplo, pelo contexto histórico-sociológico (FOUCAULT, 2013). O que, como observado no período medieval, abre uma série de precedentes sobre a influência das condições espaço-sociais no desenvolvimento do processo de escrita dos autores medievais (GREENE, 2006).

Ademais, ao olharmos desta vez para Barthes e suas proposições acerca do que ele aponta de “afastamento do autor” e sua relação com o tempo de escrita e o tempo da escrita, o “o autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro” (BARTHES, 1988, p. 68). Com ambos colocando-se em uma linha que estabelece o antes e o depois metafísico, entende-se, por fim, que o autor nutre o livro, existindo, sofrendo, vivendo e morrendo por – e graças a – ele.

Desse modo, o que aqui proponho é senão a análise dos cenários histórico-sociais deliberadamente afastados por Michel Foucault e como estes impactaram a percepção que os autores medievais tinham acerca de seus ofícios e de seus escritos, refletindo acerca dos pressupostos de Roland Barthes em relação à morte do autor e a função social que a literatura medieval exerceu naquele período. Longe de esgotar o debate acerca de proposições teóricas tão complexas e prolíficas, penso que cabe ao historiador – e como medievalista aqui me incluo – a busca pela análise histórica pautada na crítica teórico-metodológica que ofereça ao nosso campo análises coerentes com os respectivos espaços sociais de seus objetos de pesquisa, haja vista que qualquer trabalho que não respeite, minimamente, o contexto histórico-social, por si só se torna anistórico.

As próximas linhas se propõem a refletir acerca dos paradigmas de autor/autoria encontrados na literatura medieval dos séculos XII e XIII, em especial, aqueles oferecidos pelas narrativas de Tristão e Isolda produzidas por aqueles que se propuseram a contar suas respectivas versões da história, em especial, o poeta anglo-normando Béroul e o poeta alemão Gottfried von Straßburg.

**“Literaturas”, escrita e autoria: o *corpus* tristaniano**



Um aspecto importante a ser abordado em relação à autoria medieval gira em torno do tipo de produção linguística circulada no período. Embora tenhamos noção de que o duplo caráter da literatura, ou melhor dizendo, das literaturas medievais (ZINK, 2017) – escrita, e principalmente, oral – afetou as práticas de autoria e aquilo concebido como imagem de um autor, há de se considerar também a variável que diz respeito à língua nas quais esses indivíduos trabalharam. Entretanto, ao se analisar o elemento da letra e, conseqüentemente, da escritura compreende-se que o recurso da oralidade não impediu que a Idade Média Ocidental “fosse – também – uma idade da escritura” (ZINK, 2017, p. 90-91). Isso nos leva a uma problematização acerca das trocas do elemento oral com as práticas de tessitura documental empregadas no período. Delimitar um único sentido para o que seria a escritura à época não atende às variantes empregadas no medievo, visto que esta:

[...] poderia referir-se a técnicas, atitudes e condutas diversas, conforme os tempos e os contextos eventuais. [...] Entre a mensagem a transmitir e seu receptor, a produção do manuscrito introduz (tanto na transcrição do texto como tal quanto na operação psicofisiológica do escriba) filtros que impressa em princípio eliminará, mas que, em contrapartida são estreitamente análogos aos ruídos que parasitam a comunicação oral (ZUMTHOR, 1993, p. 99).

Essa premissa reverbera na discussão acerca do termo “literatura” e seus derivados, visto que grande parcela da população medieval não era alfabetizada. O medievo exerceu, dentre uma miríade de especificidades, a capacidade de aglutinar e sintetizar diferentes aspectos culturais e sociais. Se, por um lado, temos na literatura uma forma de expressão da realidade vivenciada por homens e mulheres no período, ou uma “arte” (ECO, 2010),<sup>10</sup> isso serviu de mote para diferenciar os estratos existentes na própria sociedade: os *litterati* (letrados) e os *illiterati* (não-letrados):

Os primeiros [*litterati*] têm uma posição proeminente no plano cultural, mesmo quando, no fim da Idade Média, já não possuem o monopólio da cultura escrita, na medida em que se desenvolveu uma literatura em língua vernácula [...]. E numa sociedade em que a oralidade é a regra, estes letrados exercem igualmente o que Jacques Le Goff chama o “domínio da palavra”. O poder cultural dominante dos letrados exerce-se pois ao mesmo tempo, no decurso

<sup>10</sup> Umberto Eco oferece uma perspectiva geral do que seria a noção de *ars* (“arte”) no medievo Ocidental, onde o cerne da questão está presente no que ele denominou de um “conhecimento de regras objetivas”, que por sua vez são ancoradas em dois pressupostos básicos para a produção e divulgação desse saber: o elemento cognoscitivo e o produtivo, ou, dito de outra forma, um saber teórico e prático para se produzir determinadas coisas. Ademais, Eco pontua que a “arte se inscreve no domínio de fazer” (ECO, 2010, p. 202), atuando de forma específica no seio da sociedade por suas formas expressivas de manifestação, sendo a arte literária uma delas. Eco ainda defende que a arte, em certa medida, imita a natureza, porém “na imitação da arte existe invenção, reelaboração. A arte une as coisas desagregadas e separa as unidades, prolonga a obra da natureza, faz como a natureza produz e dá continuidade ao seu *nisus* [construção; geração] criativo” (ECO, 2010, p. 204).

da Idade Média, no plano da oralidade e no da escrita (SOT; GUERREAU; BOUDET, 1998, p. 263).

Tratando-se dos textos medievais, cabe ressaltar que as trocas empreendidas entre os elementos escritos e orais denotavam uma determinada sincronia quando das suas narrativas, como Michel Zink pontua ao dizer que “a obra medieval, até o século XIV, só existe plenamente sustentada pela voz [...], pela recitação ou pela leitura em voz alta”, além de apontar que “em um certo sentido, o sinal escrito é pouco mais que auxílio para memória e apoio” (ZINK, 2017, p. 92). Ora, a própria oralidade desses relatos históricos, das poesias, canções e epopeias cantadas no medievo possuíam aspectos tão significativos que eles, aos poucos, foram incorporando-se na transmutação gradual que levou o uso da voz até o texto escrito.

Paul Zumthor destacou que o diferencial do texto pronunciado ao escrito se encontra na sensibilidade e funcionalidade do primeiro frente ao segundo. O medievalista suíço apontou que no texto vocalizado “atuam pulsões das quais provém para ouvinte uma mensagem específica [...] no momento em que ela [a voz] o enuncia, transforma em ‘ícone’ o signo simbólico libertado pela linguagem” (ZUMTHOR, 1993, p. 20). Seguindo tal linha de pensamento, Zumthor finaliza sua acepção conceitual do termo vocalidade como este sendo intrinsecamente histórico, visto que “vocalidade é a historicidade de uma voz” (ZUMTHOR, 1993, p. 21), ou seja, sua utilização.

Entretanto, a própria existência e domínio da escrita pelos *litterati* não aprisionou os textos já compilados, fossem de caráter dito “científico” ou mesmo as canções e poesias anteriormente cantadas, em níveis determinados do mundo letrado. Vestígios históricos como o são, todos eles faziam parte de um contexto maior, ordenado pelo ensejo da escritura e da construção de uma memória social (BATANY, 2017). Dessa forma, o elemento da escritura era tido como instrumento de suporte e vinculado sempre ao mecanismo de memorização em relação ao elemento oral/vocal.

Ademais, Virginie Greene aponta para uma dificuldade que os autores medievais tiveram de estabelecer uma determinada “autoridade” em línguas vernáculas, sobretudo pelo esforço hercúleo que era escrever em prosa ou em verso acerca de assuntos religiosos ou não, mas que envolviam todo um processo de diferenciação, redefinição e readaptação dos papéis sociais de leigos e clérigos em plena Cristandade latina. Portanto, ao exportar uma “cultura dos livros” existente nos mosteiros e claustros medievais em direção aos centros urbanos e cortes aristocráticas, novos modelos do “eu” cristão foram criados o que, conseqüentemente, levou-se a novos modelos do “eu autor” (GREENE, 2006).







Desse modo, ao optar por discutir a questão de autor e autoria nos romances de Tristão e Isolda, procuro me situar na hipótese de que os traços supracitados apontam evidências em torno de que “o autor medieval indica uma figura que ainda não era vista como um tipo social ou profissional, nem como pertencente a uma ordem ou estado específicos, mas como estando no limiar de várias fronteiras sociais ou culturais” (GREENE, 2006, p. 4). Ademais, tensionar a ideia comum de que “escrever em latim automaticamente garantia autoridade, ou que a autoridade do latim era um valor fixo e estático” (PARTRIDGE, 2012, p. 4). Portanto, argumenta-se aqui a favor da possibilidade de que esses autores escolheram escrever em seus respectivos vernáculos, moldando e dando continuidade, com efeito, às tradições literárias de escrita em curso.

Isso posto, cabe uma breve apresentação do conteúdo do romance de Tristão e Isolda, bem como a posterior contextualização dos autores que atribuíram a si próprios a responsabilidade de contar a fascinante história cujos desdobramentos foram sentidos, emanados e reproduzidos, mesmo em outras obras, no próprio período medieval.

Mesmo em suas múltiplas versões, a história é tradicionalmente delineada a partir da estrutura de um triângulo amoroso envolvendo Isolda, Tristão e o rei Marc, podendo ser resumida da maneira a seguir. Preocupado em assegurar a continuidade de sua linhagem, o rei Marc ordena ao seu jovem sobrinho, Tristão, que parta em busca de uma esposa em seu nome, para assim que possa garantir a sua descendência. Tristão viaja até a Ilha da Irlanda, e lá passa por uma série de aventuras e percalços, obtendo a promessa de casamento, em nome de seu tio, de uma princesa irlandesa chamada Isolda. Durante a viagem de regresso à Cornualha – terra natal do jovem e do rei Marc – o casal acaba por provar de um vinho adulterado, feito pela mãe de Isolda. O objetivo da bebida era fazer com que Isolda e seu futuro marido, o rei Marc, se apaixonassem imediatamente um pelo outro após beberem do líquido. Levados pelo calor e pela sede que fazia durante a travessia no Mar da Irlanda, Isolda e Tristão bebem do vinho, apaixonando-se de imediato e dando início à trágica história de seu amor.

Não há como traçar uma origem definitiva da história dos amantes, visto que mesmo a historiografia e boa parcela do material produzido acerca da história ainda não foram capazes de delimitar exatamente um texto – ou um conjunto de textos – que ligaria a história de Tristão e Isolda a uma matriz definitiva. O que há, por sua vez, são vestígios linguísticos, culturais e literários diversos e oriundos de seres variados espaços geográficos passíveis de serem localizados dentro do *corpus* documental acerca da história dos jovens amantes.



Gertrude Schoepperle desenvolveu, ainda no início do século passado, o primeiro estudo sistemático acerca das possíveis raízes “célticas” da história, com destaque para os substratos irlandeses encontrados nas diversas versões medievais (SCHOEPPERLE, 1913). Na década de 1990, Rachel Bromwich delimitou a existência de registros toponímicos e onomásticos em relação a alguns locais e personagens da lenda tristaniana em fontes galesas da Alta Média (BROMWICH, 1991). Mais recentemente, autoras como Judith Weiss e Joan Tasker Grimbert delimitaram, respectivamente, o contexto de propagação dos romances tristanianos anglo-normandos no século XII (WEISS, 2004) e a correlação entre a “Matéria da Bretanha” e as narrativas tristanianas na Europa Continental (GRIMBERT, 2009).<sup>11</sup>

Acerca dos autores e de suas respectivas versões da história, é sabido que um dos poemas anglo-normandos que se tem registro está preservado em um único manuscrito datado da segunda metade do século XIII,<sup>12</sup> contendo um texto inacabado de cerca de 4500 versos. Esse poema é cópia do texto original, datado do século XII, cuja autoria é atribuída ao poeta normando Béroul, que o compôs em um dialeto anglo-normando entre 1160-1170. Embora incompleto – o manuscrito não contém um “início” e “fim” bem delimitados –, observa-se no poema de Béroul um dos primeiros registros escritos da história de Tristão e Isolda no Ocidente medieval (LUPACK, 2007).

Seguindo a trilha deixada pelos versos de Béroul, outros autores acabaram por criar suas próprias versões para o conto dos dois amantes, como é caso de Thomas da Inglaterra, poeta anglo-normando e contemporâneo de Béroul, que teria composto seu poema entre 1170-1175, também em anglo-normando. A obra também se encontra em estado fragmentário, contendo cerca de dez fragmentos de texto em seis manuscritos preservados datando do século XIII, sendo quatro deles encontrados na Inglaterra e os outros dois na França e na Itália (ALTEPARMAKIAN, 2023, p. 71).<sup>13</sup> Originalmente, o

<sup>11</sup> Embora contando com uma origem “difusa”, é possível encontrar possíveis referências na literatura medieval de língua gaélica e galesa, ramos linguísticos que pertencem à uma matriz comum, indo-europeia, sendo originárias do conjunto de populações que habitaram grandes porções da Ilha da Grã-Bretanha (Escócia e País de Gales) e da Ilha da Irlanda – que também possuíam uma matriz religiosa em comum: os povos “céltas”. Essas considerações, entretanto, serão deixadas de lado no momento, pois este trabalho visa objetivar a reflexão sobre autor/autoria apenas nas versões “continentais” produzidas no Ocidente medieval durante os séculos XII e XIII.

<sup>12</sup> O MS B.N fr. 2171, manuscrito conservado na Biblioteca Nacional Francesa (BnF). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9058945v/f3.image>. Acesso em: 20 abr. 2023.

<sup>13</sup> Os manuscritos ingleses são os MS Add. 2751, University Library, Cambridge, disponível em: <https://shorturl.at/xyFN4>. Acesso em: 03 jul. 2023; Sneyd, MS Fr d. 16, Bodleian Library, Oxford, disponível em: <https://shorturl.at/pqyH0>. Acesso: 03 jul. 2023; MS Douce d. 6, Bodleian Library, Oxford, disponível em: <https://shorturl.at/vA018>. Acesso: 03 jul. 2023 e o fragmento de Carlisle, como ficou conhecido. Este último foi encontrado em 1991 em um cartulário latino na Abadia de Holmcultram, no



poema de Thomas conteria em torno de 12 a 13000 versos, e até a década de 90, quando um novo fragmento contendo boa parte do início da narrativa foi descoberto, o que se tinha conhecimento era sobre cerca de 3114 versos.<sup>14</sup>

Além de Béroul e Thomas, outras versões foram compostas no século XII, servindo de base para os escritos posteriores que tomaram essas obras anteriores como inspiração e sustento em suas respectivas narrativas. São elas: o *Tristrant* de Eilhart von Oberg, escrito por volta de 1185 em alto-alemão médio; os *Folie Tristan* [A loucura de Tristão], em suas versões de Oxford, de autoria anônima, escrito em torno de 1175 e preservado em um manuscrito anglo-normando da segunda metade do século XIII contendo 998 versos;<sup>15</sup> e de Berna, com 584 versos e preservado em dois manuscritos também anglo-normandos do final do século XIII.<sup>16</sup> Já no século seguinte, há por fim, o *Tristan en Prose* [Tristão em Prosa], cuja finalização da obra deu-se apenas na centúria seguinte, entre 1230-1235 e o *Tristan* (c. 1210) de Gottfried von Straßburg, cuja versão baseou-se sumariamente naquela atribuída a Thomas no século XII.<sup>17</sup>

---

norte da Inglaterra, antigo reduto cisterciense. Datado aproximadamente da segunda metade do século XIII. O fragmento contém algumas passagens do início do *roman*, como a viagem de regresso à Cornualha e o episódio da poção do amor, anteriormente conhecidos apenas pela versão de Gottfried von Strassburg no século XIII (BENSKIN; HUNT; SHORT, 1992-1995). Os outros dois manuscritos são o MS Strasbourg, destruído após um bombardeio à biblioteca de Estrasburgo em 1870, durante a Guerra Franco-Prussiana e o MS Mazzo 812/VIII/C, localizado na Accademia delle scienze, em Torino, Itália.

<sup>14</sup> O fragmento Carlisle, como ficou conhecido, foi encontrado em 1991 em um cartulário latino na Abadia de Holmcultram, no norte da Inglaterra, antigo reduto cisterciense. Datado aproximadamente da segunda metade do século XIII, pertenceu originalmente ao reduto monástico em torno da Catedral de Carlisle. O fragmento versa exatamente sobre o início da história sobre a infância de Tristão e suas aventuras na Irlanda, anteriormente conhecidas apenas pela versão de Gottfried von Strassburg no século XIII (BENSKIN; HUNT; SHORT, 1992-1995).

<sup>15</sup> O MS Douce d. 6, atualmente, preservado na Bodleian Library, em Oxford, Inglaterra. Disponível em: <https://shorturl.at/vA018>. Acesso em: 03 jul. 2023

<sup>16</sup> O MS 354, f. 151v-156v, localizado no acervo da Burgerbliothek, em Berna, contém o poema completo. Disponível em: <https://www.e-codices.unifr.ch/fr/list/one/bbb/0354>. Acesso em: 20 abr. 2023. Já o MS 302 f. 100r, preservado no FitzWilliam Museum, em Cambridge, encontra-se o texto em estado fragmentário.

<sup>17</sup> Há uma versão da lenda que também foi adaptada do poema de Thomas (século XII) para o nórdico antigo durante o século XIII. Foi empreendida pelo clérigo Roberto, ou Irmão Roberto, na Escandinávia, durante o reinado de Haakon IV da Noruega (1204-1263). O Irmão Roberto acabou por traduzir e adaptar do francês arcaico a versão de Thomas e escreveu sua própria, denominada de *Tristrams saga ok Ísöndar* [A saga de Tristão e Isolda]. Essa versão pertence ao subgênero das chamadas *riddarasögur* [sagas de cavaleiros], que como o nome sugere ocupa-se de narrar as histórias e aventuras dos cavaleiros, similares às *chansons de geste* [canções de gesta] francesas. As sagas são um conjunto de fontes literárias que apresentam histórias de linhagens, lendas, famílias, heróis, etc. Foram produzidas entre os séculos XII e XIV na Escandinávia, onde seu período de maior produção reside entre os anos de 1150 a 1350, sofrendo influência clara de elementos cristãos, obras hagiográficas e por toda uma literatura clássica. Como o recorte espacial deste trabalho atém-se apenas ao Ocidente medieval e suas localidades, tais referências à Escandinávia medieval, sua sociedade, cultura e produção literária não entram no escopo de análise dessa pesquisa, embora seja oportuno a menção da existência de uma versão da lenda de Tristão e Isolda presente na literatura escandinava na Idade Média Central (séculos XI-XIII).



Outro dado relevante acerca das supostas referências e origens da história pode – e deve – ser levado em consideração pelo pesquisador segundo as próprias indicações e menções diretas dos autores em suas obras. Philippe Walter, no prefácio à sua edição crítica sobre a história, *Tristan et Iseut: les poèmes français; La saga norroise*, é enfático quanto a isso:

[...] Bérout e Thomas nos dão indicações seguras e precisas sobre este assunto. O fato merece ser notado, porque os escritores da Idade Média são bastante mesquinhos com confidências sobre seu modo de trabalhar e não revelam suas fontes de bom grado. [...] Eles preferem ser “autores”, no sentido medieval da palavra, ou seja, aqueles que aumentam (em latim, o verbo *augere*, “aumentar”, está relacionado à palavra *auctor*), elaboram e enriquecem uma tela lendária herdada (WALTER, 1989, p. 14-15).

Logo, posicionar a história de Tristão e Isolda no contexto de uma sociedade de corte já cristianizada, reinterpretando-a para buscar adaptar os substratos de um passado pagão e adequá-la às expectativas dessa nova audiência, demandou desses poetas esforços estéticos, temáticos e linguísticos visíveis quando se observa o conteúdo das diferentes versões da narrativa. Embora o cenário francês receba o devido destaque graças à composição e divulgação de duas das principais versões pelos poetas que escreveram em anglo-normando – Bérout e Thomas, ambos contemporâneos no século XII – os registros escritos em língua alemã encontrados nas versões de Eilhart von Oberg e Gottfried von Straßburg, oferecem um ponto de partida interessante para reflexões sobre a atribuição e reivindicação de *autoria* supracitadas.

O que, então, faziam esses autores medievais? Ou quem eram, como se identificavam ou como eram identificados? Às questões apontadas, Virginie Greene retoma ao ponto argumentativo sobre a crítica textual e literária, também apontada por Barthes, considerando que o estudo dos manuscritos e dos primeiros “livros” impressos no período medieval oferecidos pela codicologia – estudos dos manuscritos impressos em pergaminhos (*vellum*) ou em papel compilados em códices e concentrados na análise física e técnica destes materiais – fornecem uma parte essencial de suas análises literárias por também levar em consideração o processo de fabricação e o conteúdo existentes nesses documentos, como a apresentação gráfica, ilustrações, glosas, notações musicais, além de notas de leitura ou propriedade (GREENE, 2006, p. 2).

Ademais, Greene postula que em relação à questão da identidade pessoal ou atribuída, prólogos existentes em algumas obras, bem como interlúdios literários, versificações poéticas e outras formas de metadiscorso provêm um rico material para o historiador tentar assimilar como esses autores definiam suas atividades e seus papéis na



sociedade. Assim como as “marcas de sujeito” deixadas nessas obras – práticas linguísticas, como manipulação dos pronomes, aliteraões, o uso de interjeiões e conectivos e a utilização de metáforas – fornecem aos medievalistas valiosos indícios sobre o processo de circulação e produção vernacular dessas literaturas (GREENE, 2006; PARTRIDGE, 2012).

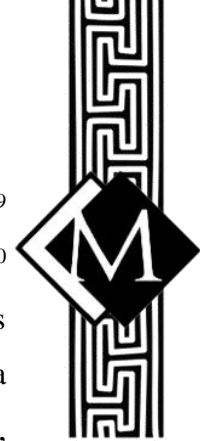
### **Construindo contextos: os autores nos *romans***

Embora a documentação supracitada tenha sido compilada e preservada de forma escrita, reconhece-se que essas narrativas e produções literárias são frutos de sociedades cujo uso da oralidade foi de suma importância para a transmissão, manutenção e preservação dos hábitos, costumes e história desses povos. Mas é a partir dos vestígios escritos que a análise documental acerca dos indícios de autoria presentes no *corpus* tristaniano se pautará, observando como os poetas do século XII e XIII ora compuseram suas versões, ora se colocaram como narradores-observadores, ora como testemunhas do fatídico destino dos jovens amantes. Em suma, é necessário observar e reconhecer que “identificar a autoria como uma forma de trabalho humano é validar a agência individual” (LOVE, 2002, p. 32). Entretanto, cabe também sublinhar que essa mesma agência, e o trabalho dela advindo, no caso medieval, configurou-se em um

processo de transmissão oral das obras literárias – por meio da performance desempenhada pelos seus intérpretes – [que] permitiu que alterações fossem realizadas no conteúdo destas, reforçando o caráter coletivo da autoria de grande parte das produções medievais (GRANGEIRO; MORAIS, 2021, p. 90).

Não há nenhuma informação biográfica relevante sobre a vida de Béroul, embora historiadores, filólogos e críticos literários situem sua época de produção na segunda metade do século XII (MURET, 1966; FEDRICK, 1970; LUPACK, 2007). Suas bases argumentativas seriam alguns traços linguísticos e as interpolações existentes no seu *Tristan*, bem como em algumas edições críticas a menção indireta ao Cerco de Acre (1190-1191),<sup>18</sup> durante a Terceira Cruzada (1189-1192), presente no verso 3849, quando

<sup>18</sup> Nas três primeiras edições do poema (1903, 1912 e 1923), Muret afirma que não há razão alguma para duvidar da autenticidade do verso, no qual ele reproduz como “le mal d’Acre”, o que o leva a crer, em 1903, na ideia de uma dupla autoria na composição do *roman*. Nos diz Muret que “a terceira parte de nosso poema não é anterior a 1191 ou pelo menos não foi concluída antes”, e prossegue afirmando que “é evidente que as duas principais partes conectadas [...] não eram compostas de um único modo, já que a última é uma continuação ou uma interpolação habilmente soldada à primeira” (MURET, 1903, p. lxiv-lxv), fato esse, inclusive, destacado no subtítulo da primeira edição: “por Béroul e um anônimo” [*par Béroul et un anonyme*]. Entretanto, na quarta edição (publicada postumamente em 1966), Muret revisa seus pressupostos em torno da ideia de uma dupla autoria, reconhecendo que as incoerências e inconsistências do texto final não são exclusivas do poema de Béroul e de um possível continuador/interpolador desconhecido. Ao contrário, Muret destaca que a divisão da obra em duas partes cuja autoria é partilhada, não elimina



um leproso conclama que “De Agre o mal tenho nestas mãos” (BÉROUL, 2020, p. 286),<sup>19</sup> aludindo à epidemia de lepra que assolou os exércitos cruzados na tomada da cidade.<sup>20</sup> Acerca do nome Béroul, Ernest Muret, em sua prodigiosa edição e compilação dos fragmentos sobreviventes do poema realizada no início do século passado,<sup>21</sup> considera que este deriva da forma nominativa de um nome cuja origem é germânica – *Berulf* –, sendo grafado e pronunciado no francês arcaico como *Berol*, posteriormente adaptado para a língua moderna da forma como o conhecemos (MURET, 1966, p. vi-vii).

O *Tristan* de Béroul, escrito em anglo-normando, conserva em suas linhas menções geográficas à região da Bretanha, o que indica um possível indício da origem normanda do suposto poeta. Suposto, pois, desde o início do século passado, há debates em torno da autoria atribuída à Béroul, visto que o estado fragmentário do poema, as lacunas, as contradições narrativas e as múltiplas interpolações apontam, no mínimo, para um questionamento acerca do processo de composição da obra e o(s) indivíduo(s) por ela responsável/responsáveis (MURET, 1966). Segundo Alan Fedrick:

Tem sido sugerido que o manuscrito está de fato cheio de interpolações; e especialistas em filologia alegam detectar características mostrando que a parte inicial do poema foi escrita por um autor diferente da posterior. [...] por trás dele [do manuscrito] podem ter existido vários contribuidores desconhecidos, mas não há dúvidas da realidade do que chamamos de homem por trás do manuscrito. Essa figura sombria pode ter sido um humilde escriba, agindo por qualquer razão prática mundana e totalmente ignorante das implicações literárias do que ele, no entanto, um homem compôs o que está preservado naquele manuscrito. (FEDRICK, 1970, p. 14)

Pelas razões práticas inerentes a este trabalho, irei adotar a identidade do autor Béroul como a responsável pela autoria do poema, ainda que, como visto, tal referência não seja um consenso historiográfico. O que me importa destacar, por ora, é a percepção desse indivíduo acerca de sua atividade intelectual e, sobretudo o contexto no qual estava

---

contradições existentes em relação à totalidade do poema como um todo, nem as semelhanças estéticas entre as partes, alertando para o fato de que “as divergências, as inovações, características da segunda parte estão tão habilmente ligadas [...] às da primeira, o estilo do interpolador ou do suposto continuador assemelham-se tão fortemente ao de Béroul, que seria necessário admitir que ele era alguém muito próximo dele, um discípulo, talvez herdeiro de seu repertório poético” (MURET, 1966, p. vii). Ver também a obra organizada por Christiane Marchello-Nizia, cuja edição mantém a grafia do manuscrito como “*le mal d’Acre*” e o traduz como « *les mains paralysées par le mal d’Acre* ».

<sup>19</sup> « *Le mains gourde pour le mal dagre* ».

<sup>20</sup> Philippe Walter rejeita esta suposição, argumentando que alguns editores, aí incluso Ernest Muret, corrigiram o verso original « *les mains gourde pour le mal dagres* », trocando o termo final por « *le mal d’Acre* », dando razão à hipótese de Muret em que múltiplos autores teriam sido responsáveis pela composição do *roman* juntamente de Béroul. Walter também afirma que uma mera análise conjectural de uma palavra não seria um aspecto suficientemente plausível para estabelecer a suposta datação de um texto (WALTER, 1989, p. 199).

<sup>21</sup> A primeira edição do *Le roman de Tristan* por Muret data de 1903.



inserido e que foi determinante ao situar e consolidar o processo de composição de seu *roman*.<sup>22</sup>

A partir da segunda metade do século XII, a divulgação dos pressupostos de uma cultura cortesã teve na França um de seus principais cenários de desenvolvimento. A retórica do “Amor Cortês”, esse “código de comportamento aristocrático, uma arte de viver que implica polidez, refinamento de costumes, elegância” (RÉGNIER-BOHLER, 2017, p. 56). O “amor” na literatura cortesã francesa surgiu como fruto das experiências sociais e políticas derivadas diretamente das práticas exercidas por seus idealizadores: a aristocracia feudal. Esse movimento, nas palavras de Georges Duby, teria consistido na institucionalização “do vigorosíssimo impulso de progresso cuja intensidade culminou durante a segunda metade do século XII” (DUBY, 2011, p. 70) que, em uma quadra histórica “onde se elaboram as formas cultas de relacionamento entre os sexos, mostra-se cada vez mais necessários que os guerreiros cessem, por um momento, ao menos, de se mostrarem devastadores” (DUBY, 2013, p. 107).

A construção do “fino amor” (*fin amors*), esse sentimento que advogava a existência de um “amor perfeito e acabado, depurado como o ouro mais fino” (RÉGNIER-BOHLER, 2017, p. 55), do trato cortês e suas mais variadas manifestações literárias fizeram-se presentes no contexto de autoafirmação de uma nobreza ascendente e de uma preocupação com a divulgação dos ideais de conduta desse grupo social. Afinal, “a ideia de que o amor é enobrecedor e necessário para a educação de um cavaleiro surge nas letras deste período, mas também nos romances de cavalaria. Aqui os verdadeiros amantes são agora os melhores cavaleiros” (WOLLOCK, 2011, p. 42).

Logo, uma literatura influenciada pelo Amor Cortês proporcionou um novo conjunto de práticas e valores aristocráticos, ligados à beleza, docilidade, elegância e cortesia que levaram donzelas, damas e cavaleiros medievais a desligarem-se um pouco da influência da Igreja, ao buscarem uma maior autonomia dentro de suas propriedades, e tentando evitar o rigoroso crivo eclesiástico que via nessa literatura cortesã verdadeiras odes ao mundanismo, concupiscência e até mesmo heresia. Atuando como um

---

<sup>22</sup> O autor da tradução principal que irei utilizar como referência para as citações neste trabalho não entra no mérito da discussão em torno da contestada e disputada autoria do poema por Béroul, resumindo-se a comentar que “É consenso entre os estudiosos que é de Béroul, pelo menos em parte, o primeiro *roman* sobre os amores de Tristão e Isolda. É bem verdade que ele se refere a uma história (*estoire*) anterior, que outros escritores não conhecem bem [...] essa *estoire* não necessariamente um *roman*, embora não se deixe dúvidas que se trata de um texto escrito” (BRANDÃO, 2020, p. 17). Desse modo, ainda que observando o profícuo debate em torno deste tema, considerar o estudo e a posição de Barbara Sargent-Baur, em sua recente edição crítica e diplomática do poema (SARGENT-BAUR, 2015).



contrapoder à ofensiva cortesã, a Igreja teria agido em conjunto com os “maridos desconfiados (e em alguns casos esposas) e pais ansiosos para afirmar sua autoridade familiar tradicional e proteger a reputação de seus filhos” (WOLLOCK, 2011, p. 43).

Desse modo, atendendo às demandas de seus mecenas, os autores dotaram suas narrativas de uma carga dramática mais intensa, sempre alinhado o pensamento sobre a realidade da representação vivenciada, mas também do “maravilhoso” medieval contido no imaginário coletivo. Não poderia ser de outra forma, visto que a escrita era direcionada a uma determinada audiência, toda essa literatura deveria condizer com os aspectos que mais chamassem a atenção advindos das práticas e pressupostos da insurgente cultura cortês. Realidades e objetos históricos frutos de seu contexto natural, tudo foi colocado à prova nas mais diversas estilizações e representações sobre os sexos nas obras romanescas a partir da segunda metade do século XII.

Foi dentro deste panorama que Béroul compôs o seu *Tristan*. Seguindo as estruturas históricas de sua época, o autor elaborou seu poema de acordo com as necessidades mencionadas acerca do caráter oral de transmissão e assimilação da narrativa, bem como na incorporação dos elementos contextuais que aludiam ao comportamento nobiliárquico e o *ethos* social desse estrato. O poema de Béroul foi composto em uma estrutura que podemos chamar de “episódica”, o que, dado ao seu caráter previamente oral de propagação, acaba por vezes apontar lacunas narrativas e levantar dúvidas sobre o caráter individual de sua composição. Sobre isso, Alan Fedrick apresenta-nos a estrutura estética do poema e imputa sua reflexão acerca da suposta natureza dúbia em relação à autoria do *roman*:

É necessário insistir nessa questão da estrutura episódica porque o poema de Béroul, escrito em dísticos rimados, tem a aparência de uma longa narrativa contínua; a esse respeito, contrasta com os arcaicos poemas épicos franceses, compostos em unidades narrativas conhecidas como *laissez*, variando em tamanho de algumas poucas linhas a mais de cem, em que todas as linhas terminam com a mesma assonância ou ritmo. [...] Já que o poema de Béroul existe como uma narrativa composta pela união de uma série de episódios únicos, devemos aceitar isso como um meio legítimo de contar uma história. Como autor do poema de Béroul eu proporia, não a colaboração dos bufões de Heinzl, mas um homem que sabia o que estava fazendo; não dezenove homens que falharam em produzir uma história de acordo com os nossos padrões literários, mas um homem que compôs uma história de acordo com seus próprios padrões (FEDRICK, 1970, p. 16-17).

É interessante notar que no poema há duas menções explícitas à figura do autor e suas respectivas e reconhecidas atribuições. A primeira, refere-se ao episódio em que Tristão resgata Isolda do assalto de Yvan e seu grupo de leprosos, logo após que o rei Mark entrega a rainha para ser condenada à uma vida de sofrimento junto a estes últimos:





Diz quem tal conta que afogaram  
 O pobre Yvan, maus se mostraram;  
 Não sabem bem como é a história,  
 Berox a guarda em sua memória:  
 Muito é Tristão bravo e cortês  
 Pr'a alguém matar desse jaez.  
 (BÉROUL, 2020, p. 130-31, vv. 1265-1270)<sup>23</sup>

O que se pode retirar do trecho acima é a evocação da prática mnemônica do poeta, bem como a referência direta a quem, porventura, havia empreendido na composição de sua própria versão da história narrada, a quem Béroul identifica no texto como *li conteor* (v. 1265). Essas outras versões estariam, conseqüentemente, erradas, pois apenas àquele que rememora a história e “a guarda em sua memória” [*l'a mex en sem mémoire*] (v. 1268) é permitido narrar a verdade dos fatos colocados. A segunda menção reforça os versos apresentados, pois reafirma o papel central do poeta com responsável por produzir e entregar ao seu público a versão “oficial” da narrativa. Desta vez, o autor se faz presente quando lhe é atribuído a narrativa das desventuras de Tristão e Isolda durante seu período de exílio na floresta do Morrois:

Nunca houve dois que assim sofreram,  
 Nem – como, pois, na história é dito,  
 Onde Berox o viu escrito –  
 Ninguém assim tanto se amou  
 Nem, sofredor, tanto pagou  
 (BÉROUL, 2020, p. 162-163vv. 1789-1792)<sup>24</sup>

Além das menções explícitas, Béroul constantemente se interpõe na narrativa manifestando sua predileção pelos protagonistas de seu poema, ora destacando as características virtuosas de Tristão, ora sofrendo junto com Isolda e sua solidão, ora torcendo efusivamente contra os inimigos do casal que tramam contra a relação dos dois. Esses inimigos, manifestados na figura de três barões que aconselham o rei Mark, são peremptoriamente desprezados por Béroul. O poeta fala que “na corte havia três barões / tais que não vistes mais vilões!” (BÉROUL, 2020, p. 88-89, vv. 581-582)<sup>25</sup>, desejando

<sup>23</sup> « *Li conteor dient qu'Yvain / Firent nier, qui sont vilain ; / N'en sevent mie bien l'estoire, / Berox l'a mex en sen mémoire, / Trop ert Tristran preuz et cortois / A ocirre gent de tes lois.* »

<sup>24</sup> « *Ne, si conme "estoire dit, / La ou Berox le vit escrit, / Nule gent tant ne s'entrainerent / Ne si griment nu conpererent* ». A tradução de Jacyntho Lins, em suas palavras, “poderia ser definida como mimética. [...] Com isso quero dizer que, não sendo literal, também não envereda pelos caminhos da transcrição. O mimetismo que acredito que a marque está em seguir, verso a verso, o texto francês, conservando algo de sua forma – dísticos rimados de versos de oito sílabas – e, como em Béroul nem sempre o acento na quarta sílaba é respeitado, as rimas sendo algumas vezes imperfeitas, na tradução também pequenas imperfeições formais são praticadas” (BRANDÃO, 2020, p. 47). Logo, em alguns casos o número de versos traduzidos não corresponde igualmente à quantidade observada no texto original.

<sup>25</sup> « *A la cort avoit trois barons / Ainz ne vëistes plus felons.* »



que esses “três vilões (sejam queimados!)” (BÉROUL, 2020, p. 284-285, v. 3788)<sup>26</sup> e ainda os reconhecendo como sujeitos ardilosos, em constante oposição à felicidade dos amantes, “p’ra quem tem paz, os três vilões / ainda tramam traições” (BÉROUL, 2020, p. 314-315, vv. 4271-4272).<sup>27</sup>

Do ponto de vista narrativo, não há motivos para que a animosidade de Béroul perante os barões seja justificada. Ora, cientes do relacionamento adúltero de Tristão e Isolda, sua única função é alertar o rei dessa situação, além de aconselhá-lo para que tome as devidas providências do que fazer em relação ao casal. Porém, do ponto de vista literário e histórico, Béroul cria uma atmosfera que direciona seu público a se afeiçoar pelo casal desafortunado: uma audiência nobiliárquica, ciente das intrigas palacianas, do comportamento dúbio imputado às mulheres e das virtudes inerentes ao cavaleiro medieval.

O poema – e a presença – de Béroul são marcados por doses singulares de humor, crítica e certa violência, como no episódio supracitado, em que o rei Marc entrega Isolda para ser violentada pelos leprosos como sentença para sua infidelidade. Sendo um narrador e *autor* envolvido com a história, as evidências que Béroul suscita são as de uma nobreza que embora reconheça e incorpore os traços do ideal cortês para o amor, ainda está em vias de se aperfeiçoar enquanto grupo social mantedor dos valores éticos e aristocráticos da sociedade medieval.

Em contraposição a Béroul, Gottfried von Straßburg (c. 1180-1215) apresenta uma outra versão do poema, bem como uma outra versão de autor imputada ao contexto medieval. O poema de Gottfried, deixado inacabado por volta de 1210, é apresentado pelo próprio autor em seu prólogo como uma obra produzida de acordo com a versão autêntica da lenda, atribuída a Thomas da Inglaterra. Gottfried explica, então, o processo que o levou a contar sua versão da história:

Comecei por pesquisar assiduamente tanto em *romans* quanto em livros latinos pela verdadeira e autêntica versão de Tristão como a que Thomas narra, e tive o cuidado de direcionar o poema pelo caminho certo que ele havia mostrado. Assim, fiz muitas pesquisas até ter lido em um livro tudo o que ele diz que aconteceu nessa história. E agora ofereço de boa vontade os frutos da minha leitura desse conto de amor a todos os nobres corações para entretê-los. Eles irão achar uma boa leitura. Boa? Sim, profundamente boa. Irá tornar o amor amável, enobrecerá a mente, fortalecerá a constância e enriquecerá suas vidas (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 2004, P.43).<sup>28</sup>

<sup>26</sup> « *Li trois felon (qui mal feu arde !)* »

<sup>27</sup> « *Mais, qui q'ait pais, li troi felon / sont en esgart de traison.* »

<sup>28</sup> “*I began to search assiduously both in Romance and Latin books for the true and authentic version of Tristan such as Thomas narrates, and I was at pains to direct the poem along the right path which he had*



Ademais, o prólogo do *Tristan* de Gottfried von Straßburg é riquíssimo para se pensar o processo de identificação, o reconhecimento da autoria de acordo com as questões levantadas nas linhas anteriores e a noção de autoridade por ele levantada. Entretanto, “ao contrário do costume do romance cortês contemporâneo, Gottfried não se identifica na obra” (JOHNSON, 2004, p. 234) e mesmo na tradição do *Minnesang* alemão,<sup>29</sup> “é apenas porque ele é nomeado por poetas posteriores que é possível identificar Gottfried como o autor de *Tristan*” (HASTY, 2003, p. 2). Primeiro, por nos apresentar diretamente as visões de Gottfried sobre seu ofício, seu público e sua tarefa. Assim como Béroul, nada sabemos da vida pregressa de Gottfried, exceto o que outros comentadores de sua obra nos dizem, comumente o situando como um membro do patriciado urbano de Estrasburgo, além de um erudito versado em francês, latim e alemão, bem como um profundo conhecedor da cultura clássica e da literatura de seu tempo (HATTO, 2004, p. 9).

Ainda no prólogo, Gottfried informa aos seus ouvintes que decidiu se ocupar com algo que fosse trazer prazer e contentamento para aqueles que têm “nobres corações” (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 2004, p. 42). Embora a aristocracia medieval seja a audiência central a quem Gottfried dirige sua obra, aqueles de “nobres corações” pertencem a uma parcela bem mais circunscrita dentro desta, visto que ao apresentar suas ideias acerca do amor, o expõe em todas as suas antíteses e contradições:

Se desperdiçar meu tempo em vão, ávido por viver como sou, meu papel na sociedade continuará a ficar aquém do que minha experiência requer de mim. Assim, tenho empreendido um trabalho para agradar ao mundo educado e consolar nobres corações – estes corações que tenho em afeto, aquele mundo que está aberto em meu coração. Não quero dizer o mundo dos muitos que (como ouço) são incapazes de suportar a tristeza e desejam apenas sentir felicidade. (Por favor, Deus, deixe-os viver em sua felicidade!) O que tenho a dizer não diz respeito a esse mundo e a tal modo de vida; o caminho deles e o

---

*shown. Thus, I made many researches till I had read in a book all that he says happened in this story. And now I freely offer the fruits of my reading of this love-tale to all noble hearts to distract them. They will find it very good reading. Good? Yes, profoundly good. It will make love lovable, ennoble the mind, fortify constancy, and enrich their lives.”*

<sup>29</sup> Tradição literária referente ao contexto medieval alemão entre os séculos XII-XIV, cuja expressão se deu por meio das obras compostas em alto-alemão-médio, as “canções de amor” [*minnelieder*]. Segundo Marion Gibbs e Sidney Johnson, “o que ficou conhecido como *Minnesang* provavelmente tem sua fonte final mais importante em modelos clássicos que foram trazidos para o norte da Europa por estudiosos errantes e, como grande parte da narrativa, foram adotados e posteriormente adaptados das líricas em francês antigo e em provençal” (GIBBS; JOHNSON, 2000, p. 224-225). Ademais, seguem os autores, acerca do impacto dessas produções francesas na literatura medieval alemã centromedieval, “é razoável supor um contato direto considerável entre os poetas franceses e seus homólogos alemães, que, imitando a princípio, logo vieram a estabelecer sua tradição distinta” (GIBBS; JOHNSON, 2000, p. 225), na produção e circulação das obras de poetas como o próprio Gottfried von Straßburg, Konrad von Würzburg (c. 1220/1230? – 1287), Friedrich von Hausen (c. 1150/1160? – 1187), Wolfram von Eschenbach (c. 1160/1180 – 1220), dentre outros.



meu divergem acentuadamente. Tenho outro mundo em mente que, juntos em um só coração, possui sua amarga doçura, sua querida tristeza, sua alegria de coração, sua dor de amor, sua preciosa vida, sua dolorosa morte, sua dolorosa vida. A esta vida, deixe a minha ser entregue, deste mundo, deixe-me ser parte, a ser condenado ou salvo com ele (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 2004, p. 42).<sup>30</sup>

O que Gottfried quis levantar quando menciona os mundos diferentes aos quais se refere? Ao mundo que pertence e ao mundo que descreve para o seu público? Ciente do público específico que direciona seu poema, Gottfried também o é acerca das características cavalleirescas que circundam o ambiente aristocrático do qual está lidando. Embora descreva o seu Tristão nas mais elevadas características da cortesia e nas virtudes esperadas de um nobre cavaleiro, a atitude de Gottfried com a cavalaria e seus membros pode ser vista como condescendente. Pois como homem das letras, o poeta presume que seu campo de ação é muito mais rico e dotado de inúmeras possibilidades de inspiração para compor não somente acerca do ofício das armas e da guerra (MCDONALD, 2002). Isso é visto de modo mais preciso em meio à digressão literária que o autor realiza no meio o poema, quando aponta, nominalmente, quem são os responsáveis por toda essa literatura elegante e pomposa. Segundo Gottfried, “Hartmann von Aue tinge e adorna seus contos completamente com palavras e sentido, tanto por fora quanto por dentro!” (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 2004, p. 105),<sup>31</sup> enquanto para Bliigger von Steinach II (c.1152 – 1210), cujas “palavras são deliciosas” (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 2004, p. 106),<sup>32</sup> Gottfried não poupa elogios:

[...] veja que maravilhas de engenhosidade verbal esse mestre das palavras traça enquanto isso em sua tapeçaria, com que habilidade ele lança dísticos como facas, ou os cola como se tivessem crescido ali. Eu até acredito que ele tenha livros e cartas amarrados como asas, pois - se você apenas olhar - suas palavras voam no ar como águias (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 2004, p. 106).<sup>33</sup>

<sup>30</sup> “*If I spend my time in vain, ripe for living as I am, my part in society will continue to fall short of what my experience requires of me. Thus, I have undertaken a labour to please the polite world and solace noble hearts - those hearts which I hold in affection, that world which lies open to my heart. I do not mean the world of the many who (as I hear) are unable to endure sorrow and wish only to revel in bliss. (Please God to let them live in their bliss!) What I have to say does not concern that world and such a way of life; their way and mine diverge sharply. I have another world in mind which together in one heart bears its bitter-sweet, its dear sorrow, its heart's joy, its love's pain, its dear life, its sorrowful death, its sorrowful life. To this life, let my life be given, of this world let me be part, to be damned or save with it.*”

<sup>31</sup> “*Ah, how Hartmann of Aue dyes and adorns his tales through and through with words and sense, both outside and within!*”.

<sup>32</sup> “*Bliigger of Strinach's words are delightful!*”.

<sup>33</sup> “[...] *see what marvels of verbal ingenuity this master of words traces meanwhile on his tapestry, how deftly he throws couplets like knives, or glues them together as if they had grown there. I even believe he has books and letters tied on for wings, for - if only you will look - his words ride the air like eagles.*”



Ademais, esse apreço de Gottfried pelas artes retóricas e literárias é demonstrado quando o poeta nos apresenta a investidura de Tristão, ciente de seu papel simbólico na sociedade cavaleiresca, ao mesmo tempo que conclama a inspiração de outras mentes e poetas que descreveram de modo mais épico tal momento de consagração, evocando, inclusive, a figura de Apolo como a divindade inspiradora para seguir sua composição:

[...] Como devo começar meu trabalho e preparar seu nobre capitão Tristão, para a sua investidura, de modo que as pessoas escutem de bom grado e que os preparos estejam de acordo com a minha história? Não sei o que dizer sobre o assunto que iria agradar e contentar vocês e também adornar minha história. Pois durante a minha vida e antes, os poetas falaram com tal eloquência da pompa mundana e magnífica que tivesse eu sob meu comando doze vezes minha inspiração, e fosse possível carregar doze línguas em minha única boca, da qual cada um podia falar como eu posso, não saberia como começar a descrever a magnificência tão bem que não tenha sido feito melhor antes. A pompa cavaleiresca, declaro, foi retratada de maneira tão variada e tão exagerada que nada posso dizer a respeito, que desse prazer a ninguém. [...] Agora eu não sei como começar. Minha língua e meus dons nativos estão impotentes para me ajudar, as palavras que poderia ter pronunciado foram arrancadas da minha boca. [...] Apenas agora, com mãos e coração, envio minhas preces ao Monte Hélicon, ao trono das nove de onde saem as fontes das quais fluem os dons das palavras e dos significados. Seu senhor e as nove musas, Apolo e as Camenas – nove sirenes dos ouvidos que, em sua corte, presidem esses presentes distribuem seus favores às pessoas como quiserem – dão suas fontes de inspiração para muitos, tão completamente que não podem me negar com honra uma só minúscula gota! (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 2004, p. 104-108)<sup>34</sup>.

Optando por não descrever por completo a cerimônia de investidura do jovem cavaleiro, e utilizando-se de um longo intercurso apologético que justificasse sua presumida “incapacidade” de fazê-la, nota-se que Gottfried tece uma crítica tanto à pompa cavaleiresca, quanto à literatura acerca dessa mesma cavalaria. O Tristão pretendido por Gottfried é, tal como o próprio autor, um homem das artes: um menestrel, amante da poesia, da música, das letras, afinal, “o desrespeito pelas armadilhas do romance cortês, no entanto, e o tratamento irônico daqueles que seguem seus métodos são melhor

<sup>34</sup> “How should I start my account and prepare your noble Captain Tristan, for his knight, so that people listen willingly and the account conforms to my story? I do not know what to say on the subject that would please and please you and also adorn my story. For during my life and before the poets spoke of such eloquence of worldly and magnificent pomp that I had under my command twelve times my inspiration, and it was possible for me to carry twelve tongues in my one mouth, from which each one could speak as I can, I should not know how to begin to describe the magnificence so well that it has not been done better before. The chivalrous pomp, I declared, was portrayed in such a varied and exaggerated manner that I can say nothing about it, that it gives no pleasure to anyone. Now I do not know how to begin. My tongue and native gifts are powerless to help me, the words I could have uttered have been snatched clean out of my mouth. Only now, with hearts and hands, will I send my prayer and entreaties up to Helicon, to the ninefold throne whence the fountains pour from which flow the gifts of words and meanings. Its lord and the nine ladies, Apollo and the Camenae - nine sirens of the ears who, at their court, preside over those gifts and dispense their favours to people as they choose - they give their springs of inspiration to many so completely that they cannot with honour deny me just one tiny drop!”



explicados pela determinação de Gottfried em fazer de seu herói um artista” (JACKSON, 2002, p. 145). Ademais, a sua escrita denota “o estilo de um homem formalmente educado” (JACKSON, 2002, p. 145), cujo herói, Tristão, age como um duplo do próprio que Gottfried longo de todo o poema.

Em seu *Tristan*, o herói homônimo seria alguém mais próximo das penas, tinteiros e dos acordes do que da espada, lança e escudo. Subvertendo a lógica corrente do Amor Cortês, em que o imperativo das ações se concentra nos atributos e proezas físicas de seus agentes masculinos, o poema de Gottfried utiliza-se da prerrogativa temática e do gênero do romance cortês, segundo William McDonald, apenas para “demonstrar sua inadequação, em uma forma de incentivar uma avaliação mais realista de sua representação do amor na sociedade” (MCDONALD, 2002, p. 153).

Ademais, visualiza-se no trecho do prólogo acima referências feitas diretamente por Gottfried ao Monte Hélicon,<sup>35</sup> às musas e ao próprio deus grego Apolo, tal como os aedos<sup>36</sup> fizeram à época dos chamados períodos Homérico (séculos IX-VIII A.E.C) e Arcaico (VIII-VI A.E.C). Ora, enquanto homem das letras e bem versado nos estudos clássicos, Gottfried vale-se de um argumento de autoridade ao recorrer de imediato às heranças clássicas supracitadas como imagens poéticas – e políticas – de inspiração cultural para descrever seus esforços. Ao suplicar “com mãos e coração”, enviando suas preces ao Hélicon, e ao “trono das nove [musas] de onde saem as fontes das quais fluem os dons das palavras e dos significados”, o poeta germânico identifica-se e aponta para si, tal como o poeta beócio Hesíodo,<sup>37</sup> cuja poesia sapiencial foi pioneira ao demarcar uma posição e uma identidade de poeta – ou seja, de *autor* – como um tópico e um indivíduo com um papel específico e determinante a desempenhar.

---

<sup>35</sup> Montanha situada nas redondezas do antigo vilarejo de Ascra, na região da Beócia. Mencionado por Hesíodo em *O trabalho e os dias*, o Hélicon, na mitologia grega, era considerado um lugar célebre de inspiração poética graças a existência de fontes sagradas criadas pela intervenção acidental da criatura mitológica Pégaso em seu relevo. Ao sopé do monte, situava-se o pequeno patrimônio territorial herdado por Hesíodo de seu pai, alvo de querelas judiciais com seu irmão Perses, fato este explorado nos versos de *O trabalho e os dias*.

<sup>36</sup> Do grego *aedois*, literalmente “cantores”, os aedos foram um grupo de poetas orais conhecidos por produzirem e declamarem suas narrativas de modo a tentarem intermediar – fosse de modo “profissional”, em meio a confraria de poetas e concursos de poesia ou “não-profissional”, para fins puramente religiosos e rituais – um contato entre o mundo dos homens e os seres divinos. Dentre esses indivíduos, Homero teria sido o mais famoso, responsável pelos poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*, além de servir como modelo da tradição posterior de aedos “homéricos” (MORAES, 2009).

<sup>37</sup> Poeta grego de origem beócia, Hesíodo teria nascido no século VIII A.E.C. e estado em atividade durante os anos de 750 e 650 A.E.C. É considerado um dos poetas cuja poesia *autoral* foi inovadora, tendo sido, provavelmente, o primeiro poeta a escrever seus próprios poemas e apontar para si em suas obras, diferenciando-se dos tradicionais aedos homéricos e do próprio aedo cego.



Não por acaso, a citação de Gottfried ao Hélicon, pode ser observada como uma releitura e, até mesmo, apropriação dos primeiros versos de Hesíodo em sua *Teogonia*:

Pelas Musas do Hélicon começemos a cantar,  
elas que o Hélicon ocupam, monte grande, numinoso,  
em volta de fonte violácea com pés macios  
dançam, e do altar do mui possante filho de Crono; [...] Sim, então essas a Hesíodo o belo canto ensinaram,  
quando apascentava cordeiros sob o Hélicon numinoso.  
Este discurso, primeiríssimo ato, **disseram-me** as deusas,  
as Musas do Olimpo, filhas de Zeus porta égide [...] (HESÍODO, 2013, vv. 1-4; vv. 22-25, p. 30-33)

Hesíodo, tal como Gottfried, aponta para si em seus versos. Coloca-se à mercê das musas, cuja tarefa é ensinar ao poeta grego “o belo canto”. Ambos os poetas são originais, cada qual em seu contexto, por distinguirem-se e identificarem-se como agentes únicos no processo criativo. A Gottfried ainda cabe a súplica às musas que não neguem para ele “uma só minúscula gota” dos favores e dos conhecimentos artísticos.

As pistas deixadas no prólogo do *Tristan* de Gottfried denotam uma ideia de autoria que se presume ciente das necessidades de sua audiência, entretanto, demonstra ainda um outro sentido da mesma, que se manifesta presentemente como uma crítica do modo de vida da nobreza. Afinal, Gottfried, “já nos deu várias pistas de que ele não está escrevendo um épico cortês no sentido normal do termo. [...] e que isso não exclui um outro aspecto da obra de Gottfried, a saber, que ele queria enfatizar os aspectos artísticos e intelectuais de seu poema” (JACKSON, 2002, p. 128). Gottfried termina seu prólogo clamando que aqueles que desejam ouvir uma boa história não precisam ir muito longe, pois ele mesmo será o responsável por apresentar aos “nobres amantes que amam os contos de amor”, a “prova mais nobre do amor perfeito”:

Um homem, uma mulher; uma mulher, um homem:  
Tristão, Isolda; Isolda, Tristão.  
Para nós que estamos vivos sua morte deve continuar sempre a ser nova. Pois onde quer que ainda hoje se ouça o recital de sua devoção, seu perfeito desprendimento, a alegria de seus corações, a tristeza destes (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 2004, p. 44).<sup>38</sup>

A percepção de Gottfried acerca de sua obra – e acerca de si como um *minnesänger*<sup>39</sup> –, tem um caráter bem mais intimista e pessoal que a de Bérουλ. Ao refletir acerca da paixão e do amor professados por Tristão e Isolda, “Gottfried tinha claramente

<sup>38</sup> “A man, a woman; a woman, a man. / *Tristan, Isolde; Isolde, Tristan. For us who are alive their death must live on and on be for ever new. For wherever still today once hears the recital of their devotion, their perfect loyalty, their hearts joy, their heart's sorrow.*”

<sup>39</sup> Os poetas líricos do contexto medieval alemão, responsáveis tanto pelas letras quanto pelas harmonias das *minnelieder*.



a intenção de capturar os corações e mentes de seu público, e as maneiras pelas quais ele procedeu para fazer isso parecem mais com a lírica do que com a poesia épica” (ROCHER, 2003, p. 219). Em seu *Tristan*, Gottfried constantemente lança paráfrases, e projeta a si mesmo no contexto dos acontecimentos da narrativa. O seu Tristão é muito mais um “artista”, um “poeta”, um homem de traços e ações refinados do que o guerreiro descrito por Béroul em seu *roman* (JACKSON, 2002).

Ao retratá-lo desta maneira, o poema de Gottfried, inserido em toda uma tradição literária que lhe é anterior, cujo traço cortês inclina-se, obviamente, a descrever longas passagens reflexivas sobre o amor e seus efeitos, pode ser encarado como uma declaração afirmativa acerca do *status* do sujeito dentro da narrativa (MCDONALD, 2002), visto que:

Gottfried se esforçou com diferentes meios e métodos para ir além das dimensões específicas da narração épica. No lugar da narração épica “normal”, ele parece ter colocado algo que parece um híbrido de romance, *lai* e música (ROCHER, 2003, p. 220).

Desse modo, a originalidade do *Tristan* de Gottfried residiria menos na heterogeneidade de tradições e/ou empréstimos culturais por ele expressados no poema, mas sim na “harmonia unificadora” entre esses elementos e a *minnelide* autoral por ele adereçada aos “nobres de coração” (ROCHER, 2003, p. 220). O senso de “aventura”, tão comum nos romances corteses dos séculos XII e XIII é aqui substituído por uma determinação do autor de demonstrar que a jornada pelo autoconhecimento, pela valorização dos atributos intelectuais e não apenas mensurados pela força física, é tão ou mais importante que as inúmeras provas de honra e bravura cavaleiresca que Béroul nos aponta em sua versão da história.

### Considerações finais

O ensaio derradeiro da coletânea *The medieval author in medieval French literature*, escrito por Virgine Greene, de nome *What happened to medievalists after the death of the author?* (GREENE, 2006), é provocativo não apenas pelo título, mas também por sua análise dos elementos que interpreta como sendo ambos “oráculos” e um “chamado às armas” contidos no ensaio de Roland Barthes.

Lembremos que Barthes finaliza seu texto afirmando categoricamente que “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 1988, p. 70). Para ele, o “autor-deus”, tirânico, somente será deposto quando o próprio leitor tomar consciência de sua própria existência e de sua capacidade de destroná-lo, fazendo,





novamente, coro ao argumento de Foucault em relação aos elementos de anterioridade/exterioridade em um texto. Em relação a isso, Greene aponta que “não está claro no ensaio de Barthes se os leitores devem erguer-se *pour faire la Révolution* [revoltarem-se] ou simplesmente celebrar o desaparecimento do Autor como o termo de uma evolução inevitável” (GREENE, 2006, p. 205), destacando que, para ela, o texto de Barthes age nos dois sentidos.

Ao mesmo tempo que o semiólogo ataca determinadas tradições institucionais e grupos sociais de sua época (década de 1960), ele também o faz de forma impessoal, exortando bem mais uma meditação sobre os aspectos metodológicos e conceituais envolvendo teoria e crítica literárias, bem como possibilita uma leitura quase que anônima de seu ensaio (GREENE, 2006, p. 206). Ora, é Barthes quem nos fala que:

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 1988, p. 70).

Desse modo, as “múltiplas escrituras” reunidas em torno da figura do leitor apresentam o empoderamento deste face ao “império autoral” criticado por Barthes. Como visto acima, os contextos históricos e culturais específicos de Bérroul e Gottfried moldaram a percepção tanto dos próprios poetas acerca de suas obras e de seus respectivos ofícios, como também a de suas respectivas audiências. Os limites da proposta de Barthes, no entanto, é que esse aparato e essa agência “impessoal” do autor, na verdade, acabam por naturalizar e reproduzir determinados condicionantes, algo que foi sumarizado por Philip Sayers:

O que está curiosa e problematicamente ausente da análise de Barthes sobre autoria, agência e manifestação, entretanto, é qualquer consideração das linhas particulares ao longo das quais a agência autoral tende a operar ou as exclusões nas quais a categoria de autoria tem sido historicamente baseada – seja em termos de gênero, raça, sexualidade, classe ou qualquer outro fator (SAYERS, 2021, p. 81).

“A unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 1998, p. 70), e, por isso mesmo, é necessário não desconsiderar que mesmo o artista mais consagrado, considerado alguém dotado de um talento especial que os destaca de outros seres humanos, é sempre um indivíduo de carne e osso” (FACINA,



2004, p. 9), não estando acima, portanto, dos “condicionamentos que seu pertencimento de classe, sua origem étnica, seu gênero e o processo histórico do qual é parte lhe impõem” (FACINA, 2004, p. 10). Desse modo, é de suma relevância que espaço social de produção e reprodução destes indivíduos seja respeitado e realocado para o centro do debate envolvendo as questões de autor/autoria no medievo Ocidental.

Se, por um lado, Barthes exorta as relações interpessoais entre autor-obra-leitor, Michel Foucault indaga em sua conferência a seguinte questão: “Que importa quem fala?” Ao fazer isso, o filósofo indica uma série de problemas quanto ao uso nominativo da palavra autor e ao apontamento, indicação ou reconhecimento deste indivíduo – por ele mesmo ou por terceiros – na narrativa (FOUCAULT, 2013). Indo além, argumenta que

o nome do autor é um nome próprio; [...] não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. [...] Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em uma certa medida, é o equivalente a uma descrição” (FOUCAULT, 2013, p. 272).

Logo, é possível verificar em Bérουλ e em Gottfried, dois exemplos da perspectiva enunciada por Foucault. Primeiro em Bérουλ, que é apontado por si mesmo ou por outros que teriam ouvido sua versão da lenda de Tristão e Isolda, como sendo aquele que conhece e que deu continuidade à “verdadeira” história dos amantes. Segundo, em Gottfried von Straßburg, que se identifica como herdeiro da genuína tradição cortesã inaugurada pelo *Tristan* de Thomas d’Angleterre. O que ambos compartilhavam seria, especificamente, a atribuição de um papel específico na preservação, produção, circulação e reconhecimento de suas respectivas obras, uma função. Precisamente aquilo que Foucault denominaria de “função-autor” (FOUCAULT, 2013, p. 272).

Fosse nas cortes normandas, ou na região nordeste francesa, nas grandes cortes senhoriais de Troyes e Estrasburgo, as aventuras, os heróis, heroínas estariam sujeitos a determinados discursos que carregariam consigo uma “função-autor”. Se, para Foucault, “o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu” (FOUCAULT, 2013, p. 274), há, ao mesmo tempo, a existência e a necessidade de um grupo de discursos narrativos em nossa sociedade que caracterizariam o *status* desta ou de uma cultura social em voga no momento.

Para reconhecer tais discursos enquanto dotados de uma função-autor, Foucault argumenta que estes seriam identificados se nos atentássemos às categorias de nomeação do sujeito/autor, as relações de atribuição e apropriação de autoria e por fim, à relação de



posição do autor. Somente desse modo seria possível livrar-se da decadência inevitável, do esvanecimento, da “tirania do império autoral” e da possibilidade de um sopro de vida após a tão esperada morte do autor (FOUCAULT, 2013).

Portanto, a “sobrevivência” dos *romans*, de seus intérpretes e autores teria sido possibilitada pela compreensão da função-autor existente em seu interior. Não custa ressaltar que para Foucault essa “não é, na verdade, uma pura e simples reconstrução que se faz de segunda mão a partir de um texto dado como material inerte. O texto sempre contém em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor” (FOUCAULT, 2013, p. 278). Assim, os próprios mecanismos supracitados de identificação desta função-autor mencionados acima, estão presente nos textos aqui analisados: advérbios, pronomes, verbos etc. Narrativas que apontam de si, por si e para si.

São como “marcas de sujeito” que se deixam sua presença nos códices, manuscritos e pergaminhos durante todo o medievo Ocidental. Se tomarmos com pressuposto básico o fato de que para Foucault, “todos os discursos de que possuem a função-autor comportam essa pluralidade de ego” (FOUCAULT, 2013, p. 279), os *romans* de Bérout e de Gottfried von Straßburg, bem como eles mesmos, talvez respondam o questionamento de Greene no título de seu ensaio: a nós, medievalistas, aconteceu o reconhecimento dos paradoxos entre o texto medieval, o autor medieval e suas múltiplas formas de existência e sobrevivência no decorrer do curso histórico. Ademais, que essas obras tenham sido e ainda sejam capazes de ter mobilizado e de mobilizar um tipo de leitor, medieval ou contemporâneo, “que esteja disposto a desfrutar da incerteza, em vez de apenas fingir que o faz” (KARNES, 2020, p. 213).

**Data de Submissão:** 22/04/2023

**Data de Aceite:** 01/07/2023

### Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. [Trad.: Mário Laranjeira]. São Paulo: Brasiliense, 1988 [1968]. p. 65-70.

BENSKIN, Michael; HUNT, Tony; SHORT, Ian. Un nouveau fragment du Tristan de Thomas. In: **Romania**, tome 113, n° 451-452, 1992. p. 289-319. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1992\\_num\\_113\\_451\\_7166](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1992_num_113_451_7166). Acesso em: 01 jun. 2020.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. Introdução. In: BÉROUL. **O romance de Tristão**. [Trad.: Jacyntho Lins Brandão]. São Paulo: Editora 34, 2020.



BROMWICH, Rachel. The Tristan of the Welsh. *In*: BROMWICH, Rachel; JARMAN, A. O. H.; ROBERTS, Brynley F. (eds.). **The Arthur of the Welsh**. Cardiff: University of Wales Press, 1991. p. 209-228.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

FEDRICK, Alan S. Introduction. *In*: BÉROUL. **The Romance of Tristan**. [Translated by Alan S. Fedrick]. London: Penguin Books, 1970. p. 9-35.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos III** – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense, 2013. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GIBBS, Marion E.; JOHNSON, Sidney M. **Medieval German literature**. New York; London: Routledge, 2000.

GRANGEIRO, Hayanne Porto; MORAIS, Luan. História, literatura e ficção na Idade Média: reflexões sobre os épicos insulares Beowulf e Táin Bó Cuailnge. **Revista Escrita da História**, v. 8, n. 16, p. 88-119, 2021. Disponível em: <https://shorturl.at/jEGIR>. Acesso em: 02 jul. 2023.

GREENE, Virginie (ed.). **The medieval author in medieval French literature**. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

GREENE, Virginie. What happened to medievalists after the death of the author? *In*: GREENE, Virginie. **The medieval author in medieval French literature**. New York: Palgrave Macmillan, 2006. p. 205-227.

GRIMBERT, Joan Tasker (org.). **Tristan and Isolde**: a casebook. New York: Routledge, 2002.

GRIMBERT, Joan Tasker. The “Matter of Britain” on the Continent and the legend of Tristan and Iseult in France, Italy, and Spain. *In*: FULTON, Helen (ed.). **A companion to Arthurian literature**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2009. p. 145-159.

HASTY, Will (ed.). **A companion to Gottfried von Strassburg Tristan’s**. Rochester, USA: Camden House, 2003.

HATTO, Arthur Thomas. Introduction. *In*: GOTTFRIED VON STRASSBURG. **Tristan**. [Introduction and translation by A. T. Hatto]. 3<sup>rd</sup> ed. London: Penguin Books, 2004. p. 7-36.

HATTO, Arthur Thomas. A note on Thomas’s Tristran. *In*: GOTTFRIED VON STRASSBURG. **Tristan** [Introduction and translation by A. T. Hatto]. 3<sup>rd</sup> ed. London: Penguin Books, 2004. p. 355-363.

HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Hedra, 2013.

JACKSON, W. T. H. Tristan the artist in Gottfried’s poem. *In*: GRIMBERT, Joan Tasker (ed.). **Tristan and Isolde**: a casebook. New York: Routledge, 2002. p. 125-146.



JOHNSON, L. Peter. Gottfried von Straßburg: Tristan. In: BRUNNER, Horst (org.). **Interpretationen mittelhochdeutsche Romane und Heldenepik**. Stuttgart: Reclam, 2004. p. 233-254.

KARNES, Michelle. The possibilities of medieval fiction. **New Literary History**, v. 51, n. 1, p. 209-228, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2T2pY7O>. Acesso em: 03 jun. 2021.

LUPACK, Alan. Tristan and Isolt. In: LUPACK, Alan. **The Oxford guide to Arthurian literature and legend**. New York: University of Oxford Press, 2007. p. 371-426.

LOVE, Harold. **Attributing authorship: an introduction**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002.

MCDONALD, William C. Gottfried von Strassburg: *Tristan* and the Arthurian tradition. In: GRIMBERT, Joan Tasker (ed.). **Tristan and Isolde: a casebook**. New York: Routledge, 2002. p. 147-186.

MORAES, Alexandre Santos de. **A palavra de quem canta: aedos e divindades nos períodos Homérico e Arcaico gregos**. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp091582.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2020.

PARTRIDGE, Stephen; KWAKKEL, Erik (eds.). **Author, reader, book: medieval authorship in theory and practice**. Toronto, CA; Buffalo, USA; London: University of Toronto Press, 2012.

ROCHER, Daniel. Between epic and love poetry: the originality of Gottfried's *Tristan*. [Translated by Will Hasty]. In: HASTY, Will (ed.). **A companion to Gottfried von Strassburg Tristan's**. Rochester, USA: Camden House, 2003. p. 205-221.

SAYERS, Philip. **Authorship's wake: writing after the death of the author**. New York: Bloomsbury, 2021.

SCHOEPPERLE, Gertrude. **Tristan and Isolt: a study of the sources of the romance**. Frankfurt, GER: Joseph Baer & Co.; London: David Nutt Publisher, 1913.

SOT, Michel; GUERREAU, Anita; BOUDET, Jean-Patrice. A singularidade medieval. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (dir.). **Para uma história cultural**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

WALTER, Philippe. Préface. In : LACROIX, Daniel ; WALTER, Philippe. (ed.) **Tristan et Iseut : Les poèmes français ; La saga norroise**. Paris: Librairie Générale Française, 1989. p. 7-17.

WEISS, Judith. Insular beginnings: Anglo-Norman romance. In: SAUNDERS, Corinne (ed.). **A companion to romance: from classical to contemporary**. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004. p. 26-44.

WOLLOCK, Jennifer G. **Rethinking chivalry and courtly love**. Santa Barbara, USA: Praeger, 2011.

ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. São Paulo: Editora da Unesp, 2017. p. 90-107.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

#### Fontes

BÉROUL. **The Romance of Tristan**. [Translated by Alan S. Fedrick. London: Penguin Books, 1970.

BÉROUL. **Le roman de Tristan** – poème du XIIe siècle. 4<sup>e</sup> édition revue par L. M. Defourques. Paris: Librairie Honoré Champion, 1966.

BÉROUL. Le roman de Tristan. *In*: LACROIX, Daniel ; WALTER, Philippe. (ed.) **Tristan et Iseut** : Les poèmes français ; La saga norroise. Paris: Librairie Générale Française, 1989. p. 24-227.

BÉROUL. **O romance de Tristão**. [Trad.: Jacyntho Lins Brandão]. São Paulo: Editora 34, 2020.

BÉROUL. Tristan et Yseut. *In*: MARCHELLO-NIZIA, Christiane (ed.). **Tristan et Yseut** : les premières versions européennes. Paris: Gallimard, 1995. p. 3-121.

GOTTFRIED VON STRASSBURG. **Tristan**. [Introduction and translation by A. T. Hatto]. 3<sup>rd</sup> ed. London: Penguin Books, 2004.

LACROIX, Daniel ; WALTER, Philippe. (ed.) **Tristan et Iseut** : Les poèmes français ; La saga norroise. Paris: Librairie Générale Française, 1989.

MURET, Ernest (ed.). **Le roman de Tristan** – poème du XIIe siècle par Béroul et un anonyme. Paris: Firmin Didot, 1903.

SARGENT-BAUR, Barbara N. (ed.). **The Romance of Tristan by Beroul and Beroul II** – a diplomatic edition and a critical edition. Toronto: University of Toronto Press, 2015.

