

# Tristão e Isolda: uma história de amor e de morte

Simone Pereira Schmidt\*

## Resumo

O conceito de amor, tal como o conhecemos em nossos dias, é muito estreitamente vinculado ao *Romance de Tristão e Isolda*. Este *Romance*, difundido a partir da Europa medieval, tem sido reescrito e alterado ao longo da história. Contudo, uma única história permanece inalterada em todas as suas versões: uma história em que se ligam o amor e a morte. Esta história permaneceu através dos séculos e encontra, ainda hoje, sua manifestação em diferentes discursos culturais. Seu potencial de permanência e sua atualidade fazem deste relato um mito, que é parte da cultura ocidental.

**Palavras-chave:** Romance de Tristão e Isolda. Mito. Amor. Paixão. Morte. Cultura ocidental.

A Idade Média conheceu, a partir do século XI, uma série de profundas transformações sociais que tendiam, basicamente, a alterar as relações de poder que fundamentavam a sociedade ocidental até então. Na base desta sociedade, estava o domínio da Igreja e o poder do soberano. Lentamente, estas duas forças hegemônicas começam a ser questionadas. A relativa perda de poder, que tal questionamento acarretou, veio a gerar posteriormente uma reação contrária.

No período de que trato – início dos anos 1000 – florescem na Europa os movimentos anti-clericais, particularmente o catarismo, movimento analisado por Denis de Rougemont em seu conhecido trabalho *O amor e o ocidente* (1988), que se difundiu amplamente, a partir de sua origem, no sul da França e norte da Itália. Neste mesmo território, surge uma forma inteiramente nova de poesia que irá conquistar todas as demais regiões européias: a poesia provençal. Através dessa poesia, os homens e mulheres medievais vêem instaurada uma nova forma de relação entre os gêneros, uma espécie de revolução nos costumes, no que tange à sexualidade, pelo menos naquilo que conhecemos de suas representações, a que se deu o nome de *cortesia*.

O amor cortês nasce como uma forma de reação à brutalidade das relações entre os sexos naquele período. Na sociedade feudal, estas relações eram marcadas pela posse da mulher pelo homem, fosse pelo matrimônio como sistema de trocas, onde a mulher exercia o papel de matriz reprodutora, fosse na simples apropriação pela força, como o rapto e o

---

\* Professora na Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Letras pela PUCRS.  
E-mail: simones@cce.ufsc.br

estupro. Na primeira forma, a relação sexual se legitimava enquanto instituição que garantia a ascensão social e econômica do senhor feudal; na segunda, predominava a pura satisfação dos instintos, onde só o que contava era o desejo do homem.

Baseado em princípios que celebram “a Dama dos pensamentos, a idéia platônica do princípio feminino, o culto do Amor contra o casamento e, ao mesmo tempo, a castidade” (ROUGEMONT, 1988, p. 83), o amor cortês define novos papéis sexuais dentro de uma concepção que se contrapõe às regras da sociedade feudal. Assim surge uma nova maneira de vivenciar a sexualidade.<sup>1</sup>

A poesia provençal, expressão maior do amor cortês, influenciou profundamente a consciência européia de então. Através dessa influência, as epopéias e gestas nacionais ocidentais foram sendo pouco a pouco substituídas pelo romance, onde predominavam não mais as aventuras dos heróis coletivos, mas os temas ligados à intimidade da vida amorosa. Otto Maria Carpeaux, em sua *História da literatura ocidental*, salienta que a poesia provençal conseguiu até mesmo algo que a igreja não conseguira: “a eliminação do elemento germânico-pagão, que ainda se encontrava nas gestas e nas epopéias nacionais” e que, segundo ele, foi substituído pelo paganismo “moderno” – o erótico (CARPEAUX, 1978, p.175).

No entanto, um olhar atento sobre o período percebe que, ao contrário do que diz Carpeaux, este “elemento germânico-pagão” não se esgotara. À revelia da repressão católica e das novas formas culturais em expansão, sua força subterrânea nos países do norte europeu estava longe de ser eliminada. Pode-se afirmar com Carpeaux que o elemento pagão de fato cedera seu lugar ao que ele define como “paganismo moderno”. Mas este elemento fora, na verdade, provisoriamente “recolhido” aos porões da memória coletiva, pronto a reviver, no momento e na forma literária que lhe fossem mais favoráveis.

Hilário Franco Jr., em seu ensaio “A vinha e a rosa: sexualidade e simbolismo em *Tristão e Isolda*”, destaca duas razões predominantes para o recrudescimento destes elementos pagãos de origem popular, a partir do século XI, vindo a se consolidar, paralelamente às grandes manifestações heréticas, no século XII. As razões que aponta são de ordem histórica – em função do desejo da pequena e média aristocracia de criar uma cultura relativamente autônoma – e subjetiva, pelo fato de o sucesso do cristianismo não ter logrado eliminar as estruturas pré-cristãs, enraizadas no imaginário popular (FRANCO JR., 1985, p.156).

A partir da fusão destes dois elementos – o novo, representado pela poesia provençal, e o arcaico, representado pelas lendas pagãs, especialmente as de origem celta – surge o romance cortês. Se nas lendas

---

<sup>1</sup> Há outras interpretações, bastante divergentes, sobre a função exercida pelo amor cortês no contexto medieval, dentre as quais destaco a de Georges Duby (1989), para quem o amor cortês exercia um papel educativo junto à classe dos cavaleiros, introduzindo-os adequadamente nas regras e práticas da sociedade feudal.

celtas, conforme Rougemont, era o elemento épico que comandava a trama, no romance cortês temos o domínio da tragédia interior (ROUGEMONT, 1988, p. 97). Deste modo, deu-se o fenômeno que Carpeaux chama de “provençalização dos assuntos” (1978, p. 175): os heróis épicos, impessoais, que encarnavam valores de peso universal para a sociedade que lhes dera origem, iam sendo superados pela literatura romanesca, “isto é, por uma produção que, partindo de um núcleo mítico, permitia maior liberdade na análise da interioridade das personagens, das suas motivações psicológicas” (FRANCO JR, 1985, p. 158).

O romance cortês, tematizando o dilema do cavaleiro em servir simultaneamente a dois senhores (o rei, representante das leis da sociedade feudal, e a Dama, soberana absoluta segundo as regras do amor cortês), se propaga e ganha lugar de destaque definitivo na produção literária da época. Tal sucesso tem, segundo Carpeaux, duas razões básicas. A primeira delas é a adequação do romance cortês ao momento sócio-político: a classe dos cavaleiros já entrava em decadência, razão pela qual o antigo brilho épico das gestas nacionalistas não surtiram mais o mesmo efeito junto ao gosto popular. A segunda razão é decorrência da primeira: abordando livremente o tema erótico, o romance cortês revitaliza as sagas dos cavaleiros, conferindo interioridade e um novo brilho às suas aventuras (CARPEAUX, 1978, p. 175).

Este livre tratamento das questões amorosas parecia ganhar a preferência do público na proporção direta à repressão, empreendida pela Igreja, a estes temas. Naturalmente, o que se produzia continuava a ser “filtrado” pela cultura clerical, como observa Hilário Franco Jr. em seu ensaio (1985, p. 156-7), mas a relativa autonomia dos elementos folclóricos, de origem pagã, escapava ao controle do clero, que não conseguia impor silêncio à multiplicidade de histórias que a tradição se encarregava de transmitir, onde o amor se apresentava revestido de um erotismo intenso, avesso ao casamento e às leis da Igreja. De extrema pertinência é a lembrança do pensamento de Nietzsche, a respeito deste tema, por José Miguel Wisnik, em seu ensaio “A paixão dionisíaca em *Tristão e Isolda*”:

O Cristianismo conseguiu fazer de Eros e Afrodite duendes infernais pelos martírios que fez surgir na consciência dos crentes por ocasião de todas as emoções sexuais [...] Eros tornou-se pouco a pouco mais interessante aos homens do que todos os anjos e santos... ela [a igreja] fez com que, até nossos tempos, a história amorosa se tornasse o único interesse efetivo que é comum a todos os círculos, em um exagero inconcebível para a Antigüidade. [...] Todas as nossas obras de poesia e pensamento [...] são marcadas pela extravagante importância com que a história amorosa entra nelas como história principal [...] (apud WISNIK, 1987, p. 220).

Comentando a ampla difusão alcançada pelo romance cortês, Carpeaux observa que ele ocupou, na economia espiritual da época, o

mesmo lugar ocupado pelo romance na modernidade. Podemos mesmo afirmar que foi a partir do romance cortês que teve origem a forma do romance de amor que se popularizou através dos séculos e, modernamente, é divulgado pelas mídias, esvaziando-se contudo, em grande parte, das implicações sociais, existenciais e religiosas que participaram de sua formação, como observa José Miguel Wisnik (1987, p.195).

Dentro deste quadro de formação do romance cortês, onde se cruzam os elementos folclóricos de origem pagã e os elementos cortesões, como salienta Hilário Franco Jr. em seu ensaio, surge uma das mais populares representações do gênero: o Romance de Tristão e Isolda.

A origem do Romance se perde em tempos remotos. José Miguel Wisnik comenta, em seu ensaio, que já se conheciam histórias sobre Tristão desde o século VII, mas o texto original do romance, se de fato existiu, perdeu-se no tempo, bem como seu autor.

Segundo Carpeaux, dois elementos básicos, comuns à totalidade do que se convencionou chamar a “matéria bretã”, confluem em sua estrutura: o elemento erótico, de origem provençal, e o elemento fantástico, de origem céltica. Aqui Carpeaux retoma o tema do cruzamento dos elementos cristãos e pagãos, “modernos” e arcaicos, no romance cortês. Segundo ele, apesar de o Romance de Tristão e Isolda basear-se numa saga irlandesa, é o elemento erótico que vai dominá-lo, e isso porque autores de língua francesa, como Thomas e Béroul, foram os responsáveis por sua divulgação no Ocidente.

As primeiras versões escritas que se conhecem do Romance datam do século XII. Jean Charles Payen (1974), responsável pela edição dos fragmentos de Béroul e Thomas e dos documentos da época, refere-se aos textos franceses do Romance, indicando que restam, daquele período, um só exemplar, muito mutilado, do poema de Béroul, alguns fragmentos dispersos de Thomas, um só exemplar de cada uma das duas *Folies* (*La Folie* de Berne e *La Folie d’Oxford*), ambas escritas em fins do século XII, e o mais breve *Chèvrefeuille* de Marie de France, que não chega a ser uma versão do Romance, mas um episódio do lirismo medieval que foi aproveitado no corpo das compilações realizadas posteriormente. Ainda deste período, data a versão de Eilhart von Oberg. Segundo Pierre Champion, responsável pela edição de uma tradução do Romance em prosa do século XV, Eilhart von Oberg escreveu sua versão do Romance por volta do ano 1200, baseando-se no texto de Thomas (CHAMPION, 1938).

Dentre as publicações deste período, destacam-se sobremaneira as versões de Béroul e Thomas, sendo que deste último se originam todas as versões que se fizeram do Romance em língua estrangeira: a do alsaciano-alemão Gottfried von Strassbourg, realizada no início do século XIII, *Sir Tristem*, escrita no norte da Inglaterra em fins do século XIII ou início do século XIV, a *Tavola Ritonda* (ou *l’Istoria di Tristano*)<sup>2</sup>, versão italiana, e o *Don*

<sup>2</sup> Há divergências quanto à fonte desta versão. Otto Maria Carpeaux (1978, p. 179) afirma que ela se baseia em outra obra francesa, anterior a Thomas e hoje perdida. A origem que aqui se defende é sustentada por Pierre Champion, em sua introdução à tradução do Romance do prosa.

*Tristán de Leonis* espanhol, impresso em 1501; e ainda indiretamente (via Gottfried), a *Tristamssaga* noruego-islandesa (século XIII) e a versão tcheca<sup>3</sup>.

Joseph Bédier aponta duas tradições do romance francês de *Tristão e Isolda*, as quais se desenvolvem a partir de duas matrizes: Béroul e Thomas. A primeira é a chamada versão comum, enquanto a segunda é considerada a versão cortesã. Payen classifica-as, respectivamente, como versões épica e lírica.

Segundo Pierre Champion (1938, p. 13-14), o normando Béroul nos oferece uma obra típica dos jograis da época, demonstrando preferência pela técnica narrativa que pressupõe a presença dos ouvintes, constantemente exortados a participar emocionalmente, através dos versos vivos e ágeis que compõem a trama. Thomas, mais erudito e refinado, pressupunha em sua narrativa um público igualmente mais sofisticado e exigente, a quem poderiam agradar os debates psicológicos e as reflexões do narrador.

Jean Charles Payen (1974, p. VII-VIII) caracteriza a versão épica de Béroul como uma escritura objetiva e trágica, onde os relatos se sucedem à maneira de cenas justapostas (como se se tratasse de uma colagem de diversos *lais*, o que leva Payen a supor a existência de um trabalho coletivo de criação), sem maiores preocupações com as motivações subjetivas das personagens.

Já em Thomas, Payen observa que se multiplicam os monólogos afetivos, desenvolvendo uma retórica familiar aos trovadores. Thomas, ao contrário de Béroul, é pouco preocupado com as questões éticas relativas aos problemas feudais, bem como às questões religiosas. Sua preocupação está centrada na questão amorosa, como drama que se desenvolve no interior das personagens, e é somente voltada para este aspecto que se desenrola sua narrativa.

Pela cortesia pagã latente em seu texto, Thomas é intolerável à moral cristã. Jean Charles Payen (1974, p. VIII) salienta dois movimentos contraditórios que acompanham a difusão do Romance: por um lado, o mito se alastra, caminhando para sua implantação definitiva no imaginário ocidental; por outro e na mesma medida, os moralistas tentam conjurá-lo e, na impossibilidade de consegui-lo, buscam apagar a sua força erótica pagã, adaptando-o ao modelo cristão, adulterando seu conteúdo original. Assim, a versão de Thomas vai deixando de ser recopiada, e os manuscritos originais vão sendo perdidos.

Ainda dentro das considerações introdutórias sobre as versões do Romance, algo deve ser acrescentado sobre a versão de Richard Wagner, que realizou, segundo Denis de Rougemont (1988, p. 98-101), a última manifestação do mito de Tristão e Isolda em estado puro, na plenitude de seu potencial dramático, no limite “da essencial catástrofe do nosso gênio sádico” (1988, p.41).

---

<sup>3</sup> Dados extraídos de Pierre Champion (1938, p. 11-13) e Otto Maria Carpeaux (1978, p. 178-9).

O *Tristan und Isolde* de Wagner se baseia na versão de Gottfried von Strassbourg, que como já se disse, segue a trilha da versão lírica de Thomas, superando, contudo, o mestre francês, na opinião de Carpeaux (1978, p. 179), tamanha a intensidade da paixão que se revela em seus versos e a habilidade com que traduz a crise advinda do conflito entre o erotismo e a tradição cristã.

No mesmo espírito, Wagner realiza seu *Tristan und Isolde*, inclusive citando, praticamente, versos inteiros do poeta alemão. Para Encarna Castejón (1983, p. 163), Wagner faz parte da tradição de estudiosos e artistas que se encarregaram de despir o texto de sua força original, adaptando-a à moral do ocidente cristão. Segunda ela, Wagner, embora revelasse uma compreensão profunda do mito, envolveu-o numa aura de melancolia germânica, identificando-o com o sentimento romântico alemão.

Na concepção de Rougemont, contudo, o que Wagner realiza é uma “espécie de traição genial” (1988, p. 101) que, segundo ele, já fora como que prenunciada pela também genial traição de Gottfried ao texto de Thomas.

Essencial para Wagner é o drama interior vivido pelos amantes, nada mais. Nenhuma interferência externa, nenhum embate com o meio adverso à paixão, nada integra aquilo que o músico alemão definiu como a essência de seu drama. A síntese desta concepção wagneriana se encontra bem formulada por Francis Fergusson, no capítulo que dedica ao *Tristan und Isolde*: “Isso é precisamente o que Wagner faz: toma o mundo íntimo e noturno da paixão como real, e o mundo exterior comum como ilusório” (1964, p. 63). Em sua versão dionisíaca do Romance, Wagner conseguiu, de certa forma, ir além de seus mestres, na obediência à “paixão como realidade única” (FERGUSSON, 1964, p. 75), como Fergusson percebeu:

Uma paixão devoradora que, como diz Leontes em *The winter's tale*, pretende “apunhalar o centro”, tornar possível o impossível, e inverter o real e o irreal, tinha sido descrita antes, mas apenas Wagner consegue aceitar todas as condições que tal paixão impõe. O mito de Tristão é a ponte, para ele e para nós, entre o mundo real e aquele mundo informe que a paixão absoluta busca (FERGUSSON, 1964, p. 72).

Percorrendo os caminhos do texto de *Tristão e Isolda* até o seu (im)provável nascedouro, podemos compor um verdadeiro mosaico de textos, episódios acrescidos ou suprimidos, uma diversidade de intenções e visões de mundo que vão se sobrepondo e dando forma a este fantástico caleidoscópio.

No desdobramento das possibilidades, na diversidade das versões, contudo, permanece cristalino o centro das múltiplas narrativas: uma história de amor e de morte. História que vem sendo recontada desde a Idade Média até nossos dias. A trágica associação entre amor e morte em *Tristão e Isolda* expressa uma constante do imaginário ocidental, que

atravessou o tempo, desde suas primeiras versões escritas até nós. Nas dobras do texto, o mito revela sua força. Em nossa leitura contemporânea, se reafirma sua atualidade.

Em defesa do caráter mítico desta narrativa milenar, Denis de Rougemont (1988, p. 20-23) expõe seus argumentos. Em primeiro lugar, salienta que a história não possui um autor conhecido. Todas as versões que chegaram às nossas mãos são leituras de um relato original cuja autoria se perde num tempo remoto. É sabido que o mito primitivo é também marcado por esta característica: a inexistência de um autor definido, e isso porque, como afirma Mircea Eliade (1972, p. 11), “ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso do ‘princípio’”.

Em segundo lugar, diz Rougemont, a lenda de Tristão e Isolda possui um caráter sagrado que a aproxima do mito. Todo o relato é marcado por uma simbologia que, embora escape muitas vezes à compreensão do leitor contemporâneo, remete a procedimentos do sujeito medieval que levava em conta a existência do sagrado em sua vida. Cosmologia religiosa da cavalaria cortês, resquícios da doutrina herética no comportamento do homem medieval ou influência da ortodoxia sobre aquela sociedade, são elementos que certamente atuaram sobre o imaginário do período, produtor da lenda.

Hilário Franco Jr. (1985, p.158-9) salienta a função dos símbolos num contexto essencialmente religioso como era a sociedade medieval. Para ele, somente através de símbolos se poderia expressar o caráter sagrado conferido às atitudes humanas em geral e, particularmente, ao amor. Assim, segundo o autor, na chamada “matéria da Bretanha”, dentro da qual se destaca nossa lenda, confluem, “numa vasta área de intersecção, símbolos celtas cristianizados e símbolos cristãos folclorizados” (1985, p.159). Cenário desta dialética entre os elementos religiosos difundidos, ou mesmo impostos pela Igreja, e os resquícios de uma religiosidade arcaica que a Igreja não conseguiu destruir, a sociedade celta traduzia, em sua produção simbólica, o resultado desta tensão, o que implicou um ambiente cultural permeado de sacralidade, sendo, para o autor, um falso dilema a distinção proposta, por exemplo, por Rougemont, entre os elementos cristãos e heréticos desta cultura.

Dentro desse quadro de profunda religiosidade, Hilário Franco Jr. destaca a lenda de Tristão e Isolda como aquela que melhor funde o caráter profano ao sagrado do amor, unindo a religiosidade primitiva, manifestada nas produções folclóricas, às regras do mundo cortês, vinculado às leis feudais e às da Igreja, e, desse modo, constituindo-se na “mais notável representação da nova sexualidade que surgia no Ocidente cristão” (1985, p.157).

A partir dessas constatações, o autor analisa os símbolos mais significativos na narrativa de Tristão e Isolda, procurando evidenciar de que modo neles confluem, em interação, elementos dos universos celta e cristão. A partir das contribuições de Franco Jr, é possível fazer um

levantamento dos símbolos recorrentes no relato, com a intenção de evidenciar seu caráter sagrado, que o coloca na esfera do mito.

Nossa história gira em torno de três personagens centrais, antecipando o consagrado triângulo, que se tornou signo dos encontros e desencontros da paixão: Tristão e Isolda, o par, e Marcos, o marido.

Isolda tem seu nome freqüentemente associado à alcunha “a Loura”, que traduz seu caráter solar. Com efeito, a cor loura, segundo o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 560-61), simboliza as forças psíquicas emanadas da divindade. Também na religiosidade cristã, a cor loura está ligada à mística da Luz. Sendo Deus a Luz, a Loura estaria mais próxima de Deus que o comum dos homens. Hilário Franco Jr. (1985, p. 175-76) salienta a íntima associação entre Isolda, “a Loura”, e a figura da Virgem.

Encarna Castejón (1983, p. 167-69) reafirma o caráter solar de Isolda. Segundo a autora, a estrutura da lenda pode ser considerada como um vestígio de antigos cultos solares femininos. Neste caso, Isolda seria a Mulher-Sol (segundo ela, o sol é feminino entre os celtas), o que lhe conferiria o caráter de divindade solar, aproximando-a de outras heroínas célticas, todas apresentadas freqüentemente sob o mesmo aspecto tirânico e dominador.

Segundo a mesma autora, Marcos (ou *March*, nome que significa “cavalo”) é o que “arrasta o Sol pela noite, o que faz esperar o renascimento do Sol, o condutor do carro solar, papel normal para o deus-cavalo que está em sua origem” (1983, p.169)<sup>4</sup>. Cabe acrescentar que Marcos, no poema de Bérout, possuía orelhas de cavalo, as quais dissimulava, herança provável de um antepassado mítico “identificado com um deus de forma animal”<sup>5</sup>.

Tristão, cujo nome de origem picto (e bretã), *Drustanos*, pode significar “força do fogo”, seria “o guardião dessa religião solar, o que toma sua força do fogo do Sol: o adorador de Isolda, deusa solar, e quer, portanto, arrebatá-la a Marcos, que a mantém demasiado tempo na noite” (CASTEJÓN, 1983, p.169)<sup>6</sup>.

Através dessa reflexão sobre a simbologia contida nos nomes das personagens, a autora pretende enfatizar que é Isolda o centro da ação, a agente do encantamento, operando uma transformação completa em Tristão: como “iniciadora”, é ela quem leva Tristão a transgredir as regras do mundo feudal e dedicar-se ao cumprimento das leis de um outro mundo, inacessível aos não-iniciados: o mundo dos amantes.

Ferido em sua iniciação como guerreiro, Tristão lança-se ao mar, sozinho numa barca – inequívoco símbolo de travessia, passagem. Pela antiga tradição popular, a travessia numa barca tinha a função de expulsar

---

<sup>4</sup> Tradução minha.

<sup>5</sup> Conforme a tradução de Maria do Anjo Braancamp Figueiredo, do *Romance de Tristão e Isolda* (1982, p. 7)

<sup>6</sup> Tradução minha.

os demônios e as enfermidades, mas sua imagem está também associada ao transporte das almas dos mortos para o Além. Aventurando-se nesta travessia de vida e morte, Tristão lança-se contra o destino: para salvar-se ou morrer. Denis de Rougemont (1988, p. 105) salienta que se trata aqui de “um exemplo típico da viagem mística, do abandono à aventura sobrenatural”. Quer o destino que ele se salve, e o mar vai jogá-lo justamente nos braços de Isolda, que o salva. Para Gaston Bachelard, a barca que conduz a esse (re) nascimento é o “berço redescoberto. No mesmo sentido, evoca o seio e o útero” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p.122). Pelas mãos mágicas de Isolda, Tristão nasce uma segunda vez. Mas a barca, não esqueçamos, é também símbolo de morte. Conforme Bachelard: “a barca de Caronte vai sempre para os infernos. Não existe barqueiro da felicidade. A barca de Caronte seria assim um símbolo que permanecerá ligado à indestrutível infelicidade dos homens” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p.122). Pelo que percebemos que a nova vida gerada pelas mãos de Isolda é o permanente conflito entre vida e morte, felicidade e infelicidade.

É também no mar, “lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 592), que a iniciação amorosa de Tristão se consuma, através do filtro mágico. Para Hilário Franco Jr., o filtro simboliza o poder fatal do amor, capaz de ir além da vontade humana. A aproximação de Tristão e Isolda através do filtro, segundo ele, os isenta de culpa por qualquer erro, dando ao seu amor um caráter predestinado, divino, decidido por forças superiores. O autor destaca o filtro como expressão do amor, não como causa dele, tanto é que as diferentes versões da lenda divergem quanto à sua duração e à intencionalidade (ou não) do gesto de bebê-lo.

Denis de Rougemont também destaca a necessidade da intervenção do filtro como justificativa para a violência da paixão. Segundo ele, o filtro, exercendo domínio mágico sobre os amantes, torna-se o “álibi da paixão” (1988, p. 592).

Encarna Castejón associa o filtro bebido pelos amantes à tradição céltica do “geis”. Essa palavra pouco conhecida pode ser traduzida por tabu, proibição mágica e religiosa, e servia para assegurar ao druida seu poder e o valor de suas prescrições. Mas o “geis” pode representar também uma obrigação que não se pode deixar de cumprir, sob pena de severas punições. Esse “geis” irrevogável arrasta o ser humano a uma aventura terrível e muitas vezes mortal, mas ao mesmo tempo maravilhosa, pois abre portas para universos até então desconhecidos. É este caráter implacável que a autora atribui à beberagem amorosa repartida ente os amantes.

Pierre Champion (1938, p. 38) observa que o recurso à intervenção mágica do filtro, longe de ser inaugurado no *Romance de Tristão e Isolda*, há muito constituía uma “fórmula” bastante empregada pela romanesca antiga. Conhecido como *lovedrinc* ou *lovedrins* (cuja origem Jean Charles Payen [1974, p.334] se pergunta se seria germânica ou anglo-saxã), o filtro mágico teria sido usado, com freqüência, por outro célebre autor da época, Chrétien

de Troyes.

Várias vezes referido na lenda como “vinho ervoso”, o filtro também se liga à simbologia do vinho, poção de vida e de imortalidade. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, as principais tradições religiosas e, em particular, os ritos dionisíacos, reconhecem o vinho como símbolo do conhecimento e da iniciação. Inspirados na tradição báquica, os sofistas consideram o vinho, para os iniciados, o símbolo do amor, do desejo ardente e da embriaguez espiritual. “Beba a grandes tragos – diz Mahmud Shabestari – o vinho do aniquilamento” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 957).

Amor, iluminação, desejo, embriaguez, aniquilamento, eis a matéria do filtro. A partir do momento em que o bebem, os amantes nascem para uma outra vida, uma vida solar, iluminada, que se dá além da transgressão da proibição primitiva, que os impedia de se aproximarem. Aqui parece se esclarecer a simbologia divinizante a que seus nomes estão associados. Porque o amor que os une está além do humano e do mortal. Tristão, desde seu nascimento até beber o filtro mágico, cumpria a trajetória de formação do herói. Sua luta vitoriosa contra o gigante Morhold foi sua grandiosa iniciação entre os homens. Sua viagem solitária pelo mar, em busca do destino que poderia salvá-lo ou perdê-lo, a cura mágica pelas mãos de Isolda, são os passos seguintes na trilha do herói. Finalmente, ao partir em busca de Isolda, para dá-la como esposa ao rei Marcos, Tristão teria, ao regressar, consagrada sua glória. Herdeiro do trono, heróico libertador do seu povo do terror inimigo, guardião honrado da rainha, todas essas provas cumpridas com honra, tudo apontava para o nascimento do herói. Mas tudo se perde no instante em que ele bebe o filtro. O destino sobrenatural se interpõe entre Tristão e a glória terrena. Lança-o a um outro plano: sofrendo a dor de sua condição, ele vai trilhar o caminho mais difícil, o da paixão que só se resolve na morte. Destituído da condição de herói entre os homens, Tristão alcança a imortalidade como mito. Quanto a Isolda, é interessante retomar a idéia de Encarna Castejón, que reafirma o papel excepcional da mulher na lenda: Isolda é aquela que *sabe* e, atuando guiada por sua intuição mágica, vai conduzir Tristão a romper o elo com o passado, superando “a etapa decisiva que fará dele um verdadeiro homem” (CASTEJÓN, 1983, p. 169)<sup>7</sup>.

O caráter sagrado do amor de Tristão e Isolda também se manifesta na imagem, usada pelo próprio Tristão, para defini-los: “nós dois somos como a madressilva quando se enrola à volta do ramo da aveleira [...]” (1982, p.70). Segundo o *Dicionário de Símbolos*, a aveleira, em todos os textos insulares, é considerada uma árvore de natureza mágica, freqüentemente utilizada pelos druidas e poetas como “suporte de encantação”. É também considerada “um símbolo de paciência e de constância no desenvolvimento da experiência mística” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 103), pois seus frutos requerem longa espera. A

---

<sup>7</sup> Tradução minha.

madressilva, do latim medieval “matrisilva”, pode ser traduzida por “mãe selva”, o que confere significado a um outro símbolo presente na lenda, a que somos por este remetido: a floresta de Morois, onde se refugiam os amantes, procurando escapar da perseguição do rei e dos inimigos.

Há uma estreita equivalência semântica entre a floresta céltica e o santuário, como salienta o *Dicionário*. Com efeito, dentro da concepção celta, a floresta constituía um verdadeiro santuário natural. Como símbolos de vida, as árvores reunidas atuavam como intermediárias entre a terra, onde mergulham suas raízes, e o céu, tocado por suas copas.

Hilário Franco Jr. afirma que a floresta, sendo um símbolo feminino na cosmovisão celta, convivia com o Sol, a quem tinha sido dada como esposa pelos druidas. Desse modo, o autor estabelece uma analogia entre Tristão e o Sol, sendo Isolda a representação da Natureza, como a Grande Mãe (a “mãe selva”).

É na floresta de Morois que o rei Marcos vai surpreendê-los, dormindo lado a lado, separados pela espada de Tristão, que jaz entre seus corpos. Essa imagem é interpretada pelo rei, de acordo com os costumes da época, como um símbolo da castidade do par, e, imediatamente, disposto a perdoá-los, o rei troca a espada de Tristão pela sua. No entanto, Franco Jr. vê nessa espada, muito mais do que um símbolo de castidade, um símbolo fálico:

Algo que corta, rasga, penetra [...] Algo que rompe mas que pode dar vida, fecundar, como a espada da alquimia [...] Logo, ela não era naquele contexto sinal de afastamento, mas, pelo contrário, simbolizava uma relação próxima, profunda. Por isso Marcos, ao encontrá-los, trocou a espada do sobrinho pela sua, marcando desta forma o direito de posse sobre Isolda, que efetivamente pouco depois retornava ao marido (FRANCO JR, 1985, p. 169).

Denis de Rougemont (1988, p.100) destaca o conteúdo místico desta cena, estabelecendo mais uma relação do Romance com a doutrina cátara: segundo ele, a espada entre os amantes representa a paixão sem contato físico. O autor cita inclusive ritos semelhantes em outros romances corteses, como *Flamenca e Jaufré*, os *Romances da Távola Redonda* e o *Parzif*, de Wolfram d’Eschbach, “onde os amantes se deitam nus, mas separados por uma espada ou um cordeiro ou uma criança; e se cedem ao desejo, provam que não se amam de *fin amors*, de amor verdadeiro” (ROUGEMONT, 1988, p.254). Para o autor (1988, p.36-37), a troca de espadas efetuada pelo rei Marcos simboliza a substituição do obstáculo desejado pelos amantes pelo obstáculo social, representado por seu poder de rei e marido.

De maneira diferente, Katharina Rosenfield (1986, p. 105-106), em sua análise do Romance de Bérουλ, interprete esse gesto como um momento de “iluminação” do rei: distante da corte, mergulhado no silêncio e na imobilidade que dominam o espaço da floresta, Marcos neste instante se

torna capaz de “ver”, e o que vê é a verdade intemporal, “a verdade dos amantes além dos três anos do filtro” (1986, p.105), em sua inocência primitiva.

Na separação dos amantes, Isolda, antes de ser devolvida à corte, entrega seu anel para Tristão, gesto que, para Hilário Franco Jr., resgata o antigo simbolismo do laço irreversível entre duas pessoas. O *Dicionário de Símbolos* chama atenção para a ambivalência desse símbolo: o anel une e isola ao mesmo tempo, fazendo lembrar a relação dialética amo-escravo – “uma dialética duplamente sutil e que exige que cada um dos cônjuges se torne, assim, amo e escravo do outro” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 53). De fato, o que vemos ocorrer na lenda é o impedimento, por parte dos amantes, de serem felizes separados – ao mesmo tempo em que têm a garantia de fidelidade um do outro, são também escravos desta condição, o que fica claro, por exemplo, quando Tristão casa-se com a outra Isolda, a das mãos brancas, e é impedido de consumir o casamento pela visão do anel em seu dedo.

No plano esotérico, o anel possui poderes mágicos:

Apoderar-se de um anel é, de certo modo, abrir uma porta, entrar num castelo, numa caverna, no paraíso, etc. Colocar um anel no próprio dedo ou no de outra pessoa significa reservar para si mesmo ou aceitar o dom de outrem, como um tesouro exclusivo ou recíproco (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 55).

Onde vemos o caráter irrecusável deste amor que aprisiona e, paradoxalmente, liberta. Ansioso por rever sua amada, Tristão, certa vez, retorna à Cornualha travestido de louco e, numa fala aparentemente desconexa, propõe à rainha que se deixe levar por ele para uma sala no céu:

É toda feita de vidro, bela e grande: pendurada nas nuvens e toda banhada pelo sol, qualquer que seja a violência dos ventos, não se mexe nem cai. Perto da sala há um quarto feito de cristal; quando o Sol se levanta, a claridade é maravilhosa (1982, p.173).

O cristal, no mundo celta, por sua transparência, significa a espiritualidade, o plano intermediário entre o visível e o invisível, visão esta que se complementa pela interpretação cristã, para a qual a luz que penetra o cristal é uma imagem da Virgem: “Maria é um cristal; seu filho, a luz celeste. Assim, ele a atravessa toda sem, no entanto, quebrá-la” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p.303).

Esta associação nos remete diretamente à síntese última do amor de Tristão e Isolda, simbolizada na imagem da roseira vermelha e da vinha, que crescem sobre seus túmulos, unindo-os após a morte de forma definitiva, como ansiavam os amantes:

Os dois arbustos cresceram juntos e os seus ramos entrelaçaram-se tão intimamente que foi impossível separá-los; de cada vez que os podavam, tornavam a crescer com todo o vigor e confundiam a sua folhagem (1982, p.196).

Hilário Franco Jr. interpreta esta representação como um “sincretismo religioso-simbólico” da herança céltica e do cristianismo, estabelecendo a divinização do amor de Tristão e Isolda “através da identificação analógica das personagens com figuras divinas (FRANCO JR, 1985, p.171).

Na antiga tradição ocidental, assim como no Oriente, a rosa “designa uma perfeição acabada, uma realização sem defeito” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 788). Ela simboliza “a taça de vida, a alma, o coração, o amor” (1989, p. 788). Pode-se considerá-la “como um centro místico” (1989, p. 788). Na iconografia cristã,

a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo. [...] Por sua relação com o sangue derramado, a rosa parece ser freqüentemente o símbolo de um renascimento místico (1989, p.789).

Já a vinha, ou videira, foi por muito tempo considerada uma representação da “árvore da vida”. “Essa planta era consagrada às Grandes Deusas. A Deusa-Mãe era inicialmente chamada de “Mãe-Cepa de Videira”, ou “Deusa-Cepa de Videira” (1989, p. 955). Por produzir o vinho que, de certo modo, era visto como o “sangue recriado” (1989, p. 955), a videira tornou-se “sinal de uma grande vitória sobre a fuga anêmica do tempo” (1989, p. 955). Consagrada a Dionísio na tradição helênica, pela ligação desse deus com “os mistérios da vida após a morte, que também são os do renascimento” (1989, p.955), a videira torna-se ainda símbolo de morte, o que se vai confirmar no cristianismo. Cristo também afirmava ser a “verdadeira vide” e, tendo derramado seu sangue por todos os homens, também se tornou conhecedor dos mistérios da vida e da morte.

Seguindo o fio dessas duas vertentes místicas, Hilário Franco Jr. chega à analogia entre Isolda e as divindades primitivas, representadas na figura da Grande-Mãe, Terra, Natureza (o que já estava assinalado na imagem da floresta), remetendo à Grande Mãe cristã – a Virgem. Tristão, da mesma forma, é associado às divindades ligadas às árvores, particularmente à vinha, ao Sol e, por analogia, ao Cristo. O autor constata, assim, a presença de uma hierogamia simbólica na lenda, podendo a relação de Tristão e Isolda ser comparada à relação entre Cristo e a Virgem. Remetendo às cosmovisões pré-cristãs, ele afirma que “a hierogamia estava nas origens do universo e das próprias divindades, devendo ser imitada ritualmente para preservação da humanidade, pois era o gesto primordial, gerador por excelência” (FRANCO JR, 1985, p.180). E conclui: “É natural que os personagens do mito revelassem o significado essencial da hierogamia, presente tanto na psicologia celta quanto na cristã” (1985, p.182).

Este “incesto sagrado” que a lenda revela simbolicamente é mais um recurso do mito, pois afirma, de forma velada, uma realidade tão forte na antiga tradição celta quanto na cristã, cuja revelação às claras se revestiria da força de uma transgressão. Vemos assim se confirmar o caráter mítico

do Romance de Tristão e Isolda, responsável pela profunda associação entre amor e morte, vida e morte. Mais uma vez se evoca a bela metáfora empregada pelo “Tristão Louco”: o quarto de cristal próximo ao Sol, símbolo de vida na iminência da morte, símbolo da própria morte transfiguradora, fonte de vida transcendendo a morte. Em linguagem simbólica, neste episódio, os amantes selam o pacto de amor e morte que vai desaguar no mito:

Belo amigo, toma-me nos teus braços e leva-me então para o país afortunado do qual me falavas não há muito, o país do qual ninguém regressa. Leva-me!  
Sim, iremos juntos para o país afortunado dos vivos. Aproxima-se a hora: não bebemos já toda a miséria e toda a alegria?  
Aproxima-se o momento: quando tiver chegado, se te chamar, Isolda, virás?  
Amor, bem sabes que irei. (1982, p. 177)

Esta profunda vinculação entre amor e morte que, de certa forma, sintetiza a lenda no que ela tem de fundamental, remete-nos, finalmente, ao terceiro argumento usado por Denis de Rougemont para identificar no relato seu caráter mítico. Este argumento é o da sua obscuridade. Segundo o autor, o mito é imbuído de uma obscuridade intencional, isso porque ele afirma verdades que uma determinada sociedade sabe e, ao mesmo tempo, nega. Nas palavras do autor, “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, 1988, p. 21).

Por esse caminho, confirma-se o mito contido na lenda, na medida em que ela revela/encobre o fato, que não se refuta e tampouco se confessa, de que a paixão está intimamente ligada à morte. A associação amor-dormite é tacitamente aceita por uma vasta produção de discursos culturais que informam o imaginário ocidental, embora se trata de uma “verdade” poucas vezes explicitada. “Os mitos destronados tornam-se venenosos”, afirma Rougemont (1988, p. 23), comparando-os às “verdades mortas” de que fala Nietzsche.

E assim chegamos a uma última de fundamental comprovação do caráter mítico da lenda de Tristão e Isolda: o poder que exerce sobre nós, ainda hoje. Defendendo este ponto de vista, Denis de Rougemont afirma que “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” (1988, p. 23).

Aqui podemos evocar Roland Barthes, para quem o mito é uma fala roubada e restituída. “Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato” (BARTHES, 1982, p. 146-47). Atravessando os séculos, o relato deste amor mortal se despe progressivamente da estreita vinculação que mantinha com os códigos vigentes na sociedade que o gerou: a cavalaria cortês

medieval e, particularmente, a sociedade celta. Mas o que perde em força social, ganha em poder subterrâneo de permanência. O essencial do relato se mantém vivo em nosso imaginário, e uma multiplicidade de romances, filmes, músicas, novelas e poemas aí estão, como provas de sua atualidade.

Recebido em setembro de 2007.

Aprovado em outubro de 2007.

*Title: Tristan and Isolde: A story of Love and Death*

#### **Abstract**

The concept of love, such as it is known in our days, is closely related to the *Romance of Tristan and Iseult*. This *Romance*, produced in medieval Europe, was rewritten, modified and even betrayed several times. Though, a unique story remains in all its versions: the link between love and death. It is a story which has been present throughout the centuries and which can be found in different forms of our symbolic and artistic expression still nowadays. The faculty of remaining actual makes it a myth, which is an important part of modern occidental culture.

**Key words:** Romance of Tristan and Iseult. Mith. Love. Passion. Death. Occidental culture.

## **Referências**

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 5. ed. São Paulo: Difel, 1982.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2.ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. v. I.

CASTEJÓN, Encarna. "Tristán y Isolda: de la Corte a los Orígenes". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, v. 134, n. 400, p. 162-170. Oct. 1983.

CHAMPION, Pierre. Introduction. In: *Le Roman de Tristan et Iseut*. Traduction du roman en prose du quinzième siècle par Pierre Champion. Paris: Éditions de Cluny, 1938.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens; do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

FRANCO JR., Hilário. "A vinha e a rosa: sexualidade e simbolismo em Tristão e Isolda". In: RIBEIRO, Renato Janine (org.). *Recordar Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.153-185.

PAYEN, Jean Charles (trad. e org.). *Tristan et Yseut* (édition nouvelle

comprenant Les *Tristan* en vers: *Tristan* de Bérout, *Tristan* de Thomas, *Folie Tristan* de Berne, *Folie Tristan* d'Oxford et *Chèrefeuille* de Marie de France). Paris: Garnier Frères, 1974.

ROSENFELD, Katharina Holzermayr. *A história e o conceito na literatura medieval; problemas de estética*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

TRISTÃO E ISOLDA. Tradução de Maria do Anjo Braancamp Figueiredo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

WAGNER, Richard. *Tristan et Isolde*; drame musical em trois actes. Version française commencée par Alfred Ernst et terminée par MM. L. de Fourcaud et Paul Brück. Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1904].

\_\_\_\_\_. *Tristan y Isolda*; ópera em três actos. Traducción por José Balari y Jovany. In: *Dramas musicales de Wagner*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1908. 2.v. v.1, p. 193-246.

WISNIK, José Miguel. "A paixão dionisiaca em Tristão e Isolda". In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 195-228.