

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**ISOLDA E TRISTÃO: UM AMOR  
TRANSGRESSOR NO TEATRO**

MARIS APARECIDA VIANA

**FLORIANÓPOLIS**

**2003**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC**

**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**

**CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**ISOLDA E TRISTÃO: UM AMOR  
TRANSGRESSOR NO TEATRO**

**MARIS APARECIDA VIANA**

**Dissertação apresentada ao Curso de Pós-  
Graduação em Literatura da Universidade  
Federal de Santa Catarina para obtenção do  
título de Mestre em Literatura.**

**Orientador: Prof.º Dr. Claudio Celso Alano  
da Cruz.**

**FLORIANÓPOLIS**

**2003**

# **ISOLDA E TRISTÃO: UM AMOR TRANSGRESSOR NO TEATRO**

**MARIS APARECIDA VIANA**

**Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título**

**MESTRE EM LITERATURA**

**Área de concentração em Teoria Literária e aprovada  
na sua forma final pelo**

Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.º Dr. Claudio Celso Alano da Cruz  
ORIENTADOR

---

Prof.º Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO  
BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.º Dr. (UFSC)  
PRESIDENTE

---

Prof.º Dr.

---

Prof.ª Dra. (UFSC)

---

Prof.º Dr. (UFSC)

À minha querida filha Joana Viana Vieira que é o meu maior estímulo para continuar realizando os meus sonhos.

## AGRADECIMENTOS

Ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, por ter me dado a oportunidade de desenvolver o projeto de pesquisa;

Ao Dr. Claudio Celso Alano da Cruz, orientador, que me possibilitou desenvolver essa pesquisa teórico-prática para o teatro;

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Simone Pereira Schmidt pelo incentivo acadêmico e à inspiração para trabalhar com essa história de amor;

A todos os professores do curso de Pós-Graduação em Literatura, mas em especial aos professores que contribuíram para essa pesquisa: Dr. Lauro Junkes, Dra. Alai Diniz, Dra. Helena Tornquist;

A Genesi Prediger, Sandra Hann, Denise Aparecida Schirlo Duarte, Zélia Regina Sabino, Maria de Fátima Moretti, Luciana Campos, Olga Gonzales Tarazona, e a Marcelo Mazzolli, Álvaro de Bragança, Vilmar de Souza, Maurício Varallo; amigos que me acompanharam e compartilharam dessa pesquisa;

Às minhas irmãs e aos meus irmãos que sempre incentivam meus projetos de vida;

Aos meus amigos do Departamento Artístico Cultural que me apoiaram nesse projeto de pesquisa;

À revisora dessa pesquisa, Maria Elisa Reis Luciani;

À Elba Maria Ribeiro pelo apoio prestado a essa pesquisa;

A todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para a realização dessa pesquisa.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo apresentar a narrativa épica de *O romance de Tristão e Isolda*, composta por Joseph Bédier, adaptada para a forma dramática. Para isso fez-se um estudo histórico-bibliográfico do contexto que envolve o universo diegético da narrativa, assim como o período em que foram registrados os poemas medievais reconstituídos pelo autor, para compor o romance na contemporaneidade. Com um referencial teórico previamente escolhido, selecionou-se algumas características básicas da forma dramática. A partir daí investigou-se o potencial de transposição dos episódios do romance para o espaço cênico. Por fim, elaborou-se um texto dramático para servir à encenação de aproximadamente uma hora de duração. O novo texto apresenta o relacionamento amoroso como transgressor para sua época.

*Palavras-chave:* O romance de Tristão e Isolda; Joseph Bédier; literatura medieval; adaptação teatral; amor transgressor.

## RÉSUMÉ

Cette étude a pour but de présenter le récit épique de *Le roman de Tristan et Iseut*, écrit par Joseph Bédier et adapté à la forme dramatique. Pour cela, nous avons procédé à une investigation historico-bibliographique du contexte qui implique l'univers diégétique du récit, comme la période où ont été faits les registres des poèmes médiévaux reconstitués par Bédier, pour composer son roman dans la contemporanéité. Avec un référentiel théorique antérieurement choisi, nous avons sélectionné quelques caractéristiques de base de la forme dramatique. A partir de là, nous avons examiné le potentiel de transposition des épisodes du roman vers l'espace scénique. Enfin, nous avons élaboré un texte dramatique qui sert de base à un spectacle d'une durée d'environ une heure. Le nouveau texte présente le rapport amoureux comme transgressif pour son époque.

Mots clés: *Le roman de Tristan et Iseut*; Joseph Bédier; littérature médiévale; adaption théâtrale; amour transgressif.

## ABSTRACT

The objective of the current research is to introduce the narrative of the epic entitled *The Romance of Tristan and Isolda*, composed by Joseph Bédier, adapted to the dramatic format. The research involved a historical and bibliographic revision of the context of the narrative, including the period when the medieval poems reconstituted by the author, to compose the actual romance. With a theoretical background previously chosen, some of the basic forms of drama were selected, from where its potential to occupy the stage was investigated. Finally, a dramatic text was elaborated as a display of approximately one hour of duration. The new text presents the relationship as transgressors for their epoch.

Key words: *The romance of Tristan and Isolda*; Joseph Bédier; medieval literature; adaptation theatrical; transgressors love.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo I	
Uma leitura de <i>O romance de Tristão e Isolda</i> na versão de Joseph Bédier.....	16
<b>Capítulo II</b>	
Uma investigação do potencial dramático de <i>O romance de Tristão e Isolda</i> .....	62
Capítulo III	
Isolda e Tristão, um amor transgressor.....	89
CONCLUSÃO.....	131
BIBLIOGRAFIA.....	134

## INTRODUÇÃO:

Nesse projeto de pesquisa teórico-prática investigo a possibilidade de transpor a narrativa composta por Joseph Bédier, *O romance de Tristão e Isolda*, para a forma dramática. A escolha dessa obra partiu do interesse em trabalhar com o tema do amor no teatro, motivada principalmente por minha atuação no projeto *Oficina de teatro para adolescentes*, do Departamento Artístico Cultural da Universidade Federal de Santa Catarina. A programação desse projeto envolve a montagem de espetáculos com adolescentes e, nesse sentido, exercitar através dessa pesquisa o processo de adaptação de uma narrativa épica para a forma dramática, pode representar o aperfeiçoamento do pessoal que compõe a equipe que atua nesse projeto, na medida em que abre maiores possibilidades para trabalhar com temas que podem ser do interesse dos alunos e que não estão representados na forma dramatúrgica, como romances, contos e outros.

Ao buscar na literatura moderna estudos em torno da questão do amor, mantive contato com a obra *O amor e o Ocidente (L'amour et L'occident)*, do historiador Denis de Rougemont. Ele escreve essa obra em 1939, mas em 1972 aparece uma versão revisada, que é a definitiva. Nesse texto, Rougemont investiga a lenda de Tristão e Isolda como fenômeno histórico de origem religiosa, e a descreve na atualidade como o *conflito necessário da paixão e do casamento no Ocidente*.<sup>1</sup> Segundo o autor, quando a paixão torna-se verdadeiramente paixão, ela narra-se a si própria: ou para justificar-se, ou para

---

<sup>1</sup> ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. RJ: Guanabara, 1998. p. 1

exaltar-se ou simplesmente para entreter-se. A paixão, quando ultrapassa o instinto, faz surgir a linguagem. São criações literárias, *na medida em que certa retórica é a condição suficiente de sua confissão e, portanto, de sua tomada de consciência.*<sup>2</sup> Para Rougemont, se não existisse essa retórica, esses sentimentos existiriam, mas sem serem registrados não seriam reconhecidos. Quanto mais apaixonado for o homem, maiores possibilidades existem para que se reinvente as figuras de retórica como em Tristão e Isolda: *Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda a poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas, em nossas mais antigas lendas, em nossas mais belas canções...*<sup>3</sup>

Maria Nazareth de Barros, no livro *Tristão e Isolda: o mito da paixão*<sup>4</sup>, refere-se à obra de Rougemont como, sem dúvida, a obra teórica mais famosa escrita sobre a lenda de Tristão e Isolda. Para Rougemont, o mito de Tristão e Isolda não é apenas o romance, mas o fenômeno que ilustra todo o prazer que os amantes experimentam por meio da paixão-morte, cuja influência se projeta até os dias de hoje. Foi a partir desse historiador que conheci *O romance de Tristão e Isolda (Le roman de Tristan et Iseut)*, de Charles Marie Joseph Bédier. Para compor essa obra Bédier, apaixonado pela literatura medieval, reúne seu talento de erudito ao de poeta, como ilustra Gaston Paris na introdução do romance, publicado em 1900. Em 1920, com a publicação de *Lendas épicas*,

---

<sup>2</sup> ROUGEMONT, Denis de, op. cit. , p. 126.

<sup>3</sup> Ibidem , p. 17.

<sup>4</sup> BARROS, Maria Nazareth de. *Tristão e Isolda: o mito da paixão*. SP: Mercuryo, 1996. p. 110.

*investigações sobre a formação das canções de gesta*<sup>5</sup>, Bédier é eleito para a Academia Francesa.

A lenda traz como tema principal a paixão e, por isso, vem sendo utilizada sob as mais diversas formas de manifestações artísticas. A maioria das várias versões, francesas, alemãs e norueguesas, foram escritas a partir da segunda metade do século XII e ao longo do século XIII. Portanto, recebem a influência do cristianismo e do amor cortês, que segundo Barros, tomam conta da França nesse período. A partir da segunda metade do século XIII, as principais cenas da história de amor de Tristão e Isolda foram fixadas em tapeçarias, afrescos, objetos e em cofres esculpidos, construindo uma rica *iconografia*.<sup>6</sup> Além de toda a produção literária medieval, o romantismo a resgata como ópera por Wagner e, no século XX, ela é reconstituída por escritores como Joseph Bédier, René Luis e Michel Cazenave. Entre as obras produzidas a partir da lenda de Tristão e Isolda (primeiros relatos), escolhi trabalhar com o romance composto por Bédier por esse contemplar o maior número de fragmentos de relatos sobre a história dos amantes. Os registros dos poemas produzidos na Idade Média trazem marcas dos vestígios primitivos da lenda, que Bédier preserva nessa narrativa épica, como elementos do mágico e do maravilhoso, que atribui aos personagens poderes sobrenaturais. O romance se organiza em dezenove capítulos e inicia com a infância de Tristão e termina com a sua morte e a de Isolda.

---

<sup>5</sup>BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. 12.

<sup>6</sup>BARROS, Maria Nazareth de, op. cit. , p. 148.

Gaston Paris, ao referir-se à narrativa composta por Bédier, chama a atenção para as transformações da lenda no século XII. Essa história foi tomando a roupagem francesa do século XII, onde se pode ver Tristão sob a armadura de cavaleiro e Isolda no longo vestido das estátuas das catedrais. Mas essa roupagem francesa e *cavalheiresca*<sup>7</sup> não é a roupagem primitiva, como nos poemas de Bérout, em que foram preservados alguns dos vestígios da barbárie primitiva da lenda, ou como no poema de Thomas, que como um observador das regras da cortesia, também não deixou de mostrar o verdadeiro caráter de seus heróis.

No processo de reconstituição dos poemas medievais, Bédier reúne os fragmentos escritos por Bérout, Thomas, Eilhart von Oberg, Gottfried von Strassburg e outros, registrados em sua maioria entre os séculos XII e XIII, na França e Alemanha. Mas o núcleo principal da narrativa deve-se ao fragmento do normando Bérout, tido como aquele que mais preserva os vestígios primitivos da lenda, de origem celta. Segundo Bédier, no processo de resgate desses fragmentos, procura-se não alterá-los pelos valores da modernidade, preservando-os na sua origem. Assim, pode-se perceber os protagonistas do romance transitando no ambiente da corte feudal, remetendo a um contexto sociocultural que em vários aspectos pode ser associado a realidade que caracteriza a Europa Ocidental do século XII, período em que foram registrados os poemas que constituem o romance.

Na primeira fase desse projeto de pesquisa contextualizo os elementos que constituem o universo diegético do romance, partindo das idéias de alguns

---

<sup>7</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 12.

historiadores que, em seus estudos sobre a Idade Média, referem-se à lenda de Tristão e Isolda, como o próprio Denis de Rougemont, Georges Duby e Jacques Le Goff. Esses estudiosos são investigados na perspectiva de trazerem subsídios que possam ajudar na aproximação e compreensão das contradições que envolvem o relacionamento amoroso de Tristão e Isolda no ambiente da corte feudal, influenciado pelas regras do amor cortês e as leis do casamento cristão. A partir dessas contradições pode-se dizer que esse amor se mostra de forma transgressora nesse contexto sociocultural.

Na segunda fase da pesquisa procuro destacar os episódios do romance que, explorados a partir de estratégias que são próprias do drama, podem compor o novo texto para o teatro. Como referencial básico, parto de algumas idéias de Aristóteles, na *Poética*, e das idéias de Hegel, na *Estética*, que privilegiam, principalmente, a dinâmica da ação e do conflito na forma dramática. Assim, considerando-se esses elementos como essenciais ao drama, foi possível investigar o potencial dramático dos episódios que compõem o romance. Nesse processo de investigação foram selecionados os episódios que possibilitaram a produção de ação dramática, em especial os eventos que se apresentaram na narrativa como obstáculos que interferem no desenrolar do relacionamento amoroso dos protagonistas. A partir desses episódios foram localizados os principais conflitos vividos pelos amantes. As situações dramáticas se organizaram, então, no sentido de apresentarem o relacionamento amoroso de Tristão e Isolda como transgressor de sua época, de forma que possa ser assim compreendido pelo leitor-público. O texto foi concebido prevendo um espetáculo com uma hora de duração aproximadamente. A construção do texto dramático também procura incorporar

na sua estrutura o *suspense*, como forma de suscitar a atenção e manter o interesse do leitor-público. A apropriação dessa estratégia no processo de estruturação do novo texto deve-se ao estudo de Martin Esslin, um pesquisador do drama moderno, que afirma: *o previsível é a morte do suspense e, por isso mesmo, do drama.*<sup>8</sup>

Na terceira fase dessa pesquisa apresento o texto dramaturgicamente estruturado em nove quadros e três atos. O processo de transposição do romance para a forma dramática busca sintetizar a narrativa de Bédier, mantendo suas propriedades essenciais, como os personagens principais, o ambiente espaço-temporal e o conflito central: o envolvimento dos protagonistas num relacionamento amoroso que se contrapõe aos interesses da corte feudal. O texto se organiza, portanto, a partir de situações dramáticas selecionadas ou inspiradas a partir dos episódios do romance.

---

<sup>8</sup> ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. RJ: Zahar, 1978. p. 51.

## Capítulo I – Uma leitura de *O romance de Tristão e Isolda* na versão de Joseph Bédier

*“...Pois a mulher das epopéias bretãs é necessariamente uma fada, uma deusa: tem poderes que nenhum homem lhe pode arrancar; dá-os, quando quer, àquele que escolheu.”<sup>9</sup>*  
Jean Markale

Para transpor para a forma dramática *O romance de Tristão e Isolda*, composto por Joseph Bédier procuro, na primeira fase da pesquisa, investigar os elementos que compõem o universo diegético dessa narrativa, como as relações que caracterizam os personagens, principalmente os protagonistas, no ambiente espaço-temporal que contextualiza o romance. Assim, parto de algumas reflexões sobre o caráter que o texto dramático assume no teatro moderno, pois levar para o espaço cênico romances, contos, poemas e outras formas de escrita adaptadas para a forma dramática tem sido uma prática adotada no teatro contemporâneo.

Como um dos elementos que compõe o universo teatral, o texto vem

---

<sup>9</sup>DUPUIS, Jules-François. *História desenvolvida do Surrealismo*. Lisboa: Antígona, 2000.



sendo utilizado de diferentes formas, mas até o final do século XIX e início do século XX o êxito do espetáculo teatral era atribuído exclusivamente ao texto. Para Elie Bajard, em seu livro *Ler e dizer*,<sup>10</sup> a representação teatral era a celebração coletiva de uma obra-prima; ela deveria fazer brilhar o texto em todos os seus detalhes. Os atores deviam compartilhar o texto com o público apenas como seus intérpretes, através de uma leitura correta. Uma das únicas exceções foi a *Commedia dell'Arte*, em que o texto nascia da adaptação de um roteiro à singularidade da representação.

Em 1887, o francês André Antoine funda o *Théâtre-Libre*, e passa a ser considerado o primeiro diretor teatral. Antoine opõe-se à concepção declamatória do teatro francês da época e tenta impor uma estética naturalista. Ao contrário da *elocução tradicional*<sup>11</sup>, o ator deve retornar aos gestos naturais do homem moderno no seu cotidiano. Segundo Jean-Jacques Roubine, com a invenção da eletricidade, o espaço cênico passa a ser segmentado, multiplicando-se. O diretor adquire o domínio dos componentes da cena, tornando-se o *guardião*<sup>12</sup> da globalidade do espetáculo. Na opinião de Elie Bajard a construção da comunicação entre o palco e a platéia também já não é a mesma, pois o público não é mais um público *sociologicamente homogêneo*<sup>13</sup> e, portanto, exige novas convenções. No processo de produção do espetáculo, o diretor se apropria da estética teatral e passa a optar se o espetáculo se submete ao texto, ou o texto se produz a partir da montagem do

---

<sup>10</sup> BAJARD, Elie. *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. SP: Cortez, 1994.

<sup>11</sup> CARLSON, Marvin. *Teoria do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. SP: UNESP, 1997. p. 273.

<sup>12</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. RJ: Zahar, 1982. p. 57.

<sup>13</sup> BAJARD, Elie, op. cit. , p. 58

espetáculo. Diretores como Copeau e Jouvet, considerados profissionais da leitura, optam por submeter o espetáculo ao texto. Na tendência oposta, destacam-se os diretores teatrais contemporâneos como Craig na Inglaterra, Meyerhold na Rússia, Brecht na Alemanha e Gaston Baty na França, que passam a usar o texto de diferentes formas. Para eles, a representação teatral não pode depender unicamente do autor, de uma pessoa que está ausente da encenação. Gaston Baty, citado por Roubine, no livro *A linguagem da encenação*, afirma:

*(...) a finalidade do teatro é o espetáculo. Este só adquire a perfeição e homogeneidade que configuram uma obra de arte quando o encenador está na plenitude dos seus direitos como autor, como inventor.<sup>14</sup>*

Segundo as idéias de Baty, o teatro não busca propriamente libertar-se do texto, mas livrar-se das restrições que uma tradição impunha à criação do encenador, o de ser o texto o elemento catalisador no processo criativo. Segundo Roubine, em 1920, Antoine Artaud, mais radical que Baty, insurge-se contra a tirania do verbo. Ele não rejeita qualquer utilização do texto, mas apenas reivindica que, em relação a esse texto, o encenador tenha uma inteira liberdade de manobra.

A tendência de submeter o espetáculo ao texto gera um impasse: ou ele é uma obra-prima, e sua passagem à cena acaba sendo irrelevante, ou ele não é um grande texto e, assim sendo, não pode aspirar à *consagração teatral*.<sup>15</sup> Alguns diretores vão reivindicar o papel de criadores da obra teatral, que só acontece no espaço e no tempo da representação, enquanto o texto continua sendo considerado obra-prima, pela sua inclusão no contexto da literatura. Nos

---

<sup>14</sup> ROUBINE, Jean-Jacques, op. cit. , p. 57.

<sup>15</sup> BAJARD, Elie, op. cit. , p. 57.

anos sessenta, a crítica literária assume diferentes posturas sobre o significado do texto, que deixa de ser visto em uma linearidade a ser desenrolada, para se construir através do encontro singular com o leitor. Essa nova abordagem da crítica literária que oferece o texto à habilidade do trabalho do leitor, vem ampliar as opções do diretor teatral, que pode submeter o texto, considerado agora francamente polissêmico, às transformações provocadas pelo encontro com outras linguagens. O diretor passa a ser reconhecido pela sua responsabilidade na criação da obra teatral. O texto escrito pertence à literatura e o texto no palco diz respeito à arte teatral.

Nesta evolução da prática teatral, o que se percebe é o trabalho de parceria entre autor e diretor. Autores que confiam seus textos a diretores, negociando os aspectos estéticos e ideológicos da produção artística. Na modernidade também encontramos autores que não hesitam em tornar-se encenadores de suas peças e diretores que se dispõem a escrever seus próprios textos. Para Roubine, tudo isso serve para a unificação das contribuições criativas no teatro.<sup>16</sup>

Käte Hamburguer, no livro *A lógica da criação literária*, vem reforçar a idéia da utilização do material épico (ficcionalizado) pelo teatro contemporâneo, ao afirmar que esse material tem inspirado a criação ficcional dramática. Hamburguer considera a narrativa *ficcional épica*, na concepção da teoria lingüística da Arte Literária, pela relação dessa arte com o sistema lingüístico em geral (*sistema enunciador da linguagem*).<sup>17</sup> Ela utiliza a narrativa ficcional

---

<sup>16</sup> ROUBINE, Jean-Jacques, op. cit. , p. 71.

<sup>17</sup> HAMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. SP: Perspectiva, 1975.

épica e a ficcional dramática como material de referência para a descrição teórico-lingüística da criação literária. Hamburger parte da idéia de gênero para a épica e a dramática, como ficcional ou mimética, diferenciando a ficção da realidade pela *estrutura como* (aparência de realidade), baseado no que diz Theodor Fontaine: *um mundo de ficção, como a história de um romance, deve parecer por alguns instantes como um mundo da realidade.*<sup>18</sup> Ela desenvolve esse pensamento observando que essa *estrutura como* corresponde no processo de criação literária à ficção dramática, épica e cinematográfica, pois é somente nesse contexto que a ilusão da vida é criada a partir de um *eu vivo*, que pensa, sente e fala. Os personagens do romance e do drama são fictícios porque são construídos como *eus fictícios* ou sujeitos. As considerações de Hamburger sobre como o material ficcional literário distingue-se do enunciado lingüístico da realidade, e a forma como ajudam a caracterizar o universo da narrativa ficcional épica e a ficcional dramática, podem contribuir como referencial no processo de transposição da narrativa composta por Bédier para a forma ficcional dramática.

O romance de *Tristão e Isolda* será investigado, principalmente, na perspectiva de como os personagens se configuram nessa diegese. O texto dramatúrgico se estruturará naturalmente a partir do sistema dialógico, em que os personagens representam-se a si mesmos. As características específicas do drama, no entanto, serão investigadas com mais detalhes na segunda fase dessa pesquisa. Segundo Hamburger, as qualidades estéticas do drama no sistema de criação literária resultam da ausência da função narrativa, já que os

---

<sup>18</sup> HAMBURGUER, Käte, op. cit. , p. 42.

personagens são construídos dialogicamente, enquanto as formas épicas resultam da função narrativa. Nesse primeiro capítulo procuro pontuar principalmente os elementos que apontam para a configuração dos personagens e que contextualizam o universo *diegético*<sup>19</sup> do romance composto por Bédier. A intenção, como já foi dito, é transpor para o texto dramático os protagonistas lutando pela realização de um amor que não é aceito pelos valores da corte feudal. Da visão dos historiadores medievais, citados anteriormente, serão destacadas as idéias que possam contribuir para a compreensão do conflito vivido pelos protagonistas nesse ambiente social.

Georges Duby, no livro *História das mulheres: a Idade Média*, descreve o comportamento da mulher no casamento: *A mulher casada vive virtuosamente a sua sexualidade no interior do matrimônio porque as suas intenções se mantêm puras e castas, voltadas como estão para o cumprimento do dever conjugal e para a propagação da espécie.*<sup>20</sup> Olhar a narrativa a partir da visão desses estudiosos, além de ajudar a resgatar as influências socioculturais que interferem no processo de produção do romance, como o período em que os poemas que compõem o romance foram registrados, podem contribuir também para o resgate de elementos ligados às origens dessa lenda medieval, ainda preservados na narrativa composta por Bédier. Mikhail Bakhtin, no livro *Estética da criação verbal*, afirma: *Contentar-se em compreender e explicar uma obra a partir das condições de sua época, a partir*

---

<sup>19</sup> REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. SP: Ática, 1988. p. 27. Segundo os autores, a diegese é o universo do significado, o mundo possível que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história.

das condições que lhe proporcionou o período contíguo é condenar-se a jamais penetrar as suas profundezas de sentido.<sup>21</sup> Segundo o autor, as obras podem romper a fronteira de sua época, *viverem* nos séculos seguintes, e, mesmo, não sendo raro que o seu conteúdo torne-se mais pertinente do que no seu próprio tempo. *Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados.* A partir da visão dos estudiosos medievalistas sobre os relatos da história de Tristão e Isolda, pode-se trazer para a atualidade a narrativa composta por Bédier.

Segundo Hamburger, o que distingue a estrutura lógica da ficção épica da estrutura lógica da enunciação da realidade é a sua relação de função com o que é narrado, pois o narrado não é o objeto da narração, mas é justamente pelo fato da *função*<sup>22</sup> de ser narrada que a ficção épica passa a ser um produto da narração. A Teoria Literária demonstra que os personagens da épica são fictícios (não reais), pelo fato da ficção épica não conter um *eu-origo*<sup>23</sup> real, mas por conter *eu-origines fictício* – sistemas de referência que não têm a ver epistemologicamente (temporalmente) com um *eu-real* do autor ou do leitor, que experimenta a ficção de formas diferentes. Considerando esses elementos que destacam a ficção épica como um produto da narração, pode-se dizer que a narrativa composta por Bédier é uma narrativa épica, narrada na terceira pessoa. O autor-narrador não é sujeito de enunciação, porque ele não narra sobre os personagens e sobre a corte feudal, mas narra personagens e os

---

<sup>20</sup> DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. p. 112.

<sup>21</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. SP: Martins Fontes, 1997. p. 364.

<sup>22</sup> HAMBURGUER, Käte, op. cit. , p. 58.

demais elementos que compõem o universo diegético da narrativa. Assim, a narrativa composta por Bédier é um lugar lingüístico, onde os personagens não são tratados como objetos, mas como sujeitos, ou seja, onde a subjetividade de uma terceira pessoa pode ser representada *como* de uma terceira pessoa.

Em vários momentos da narrativa o narrador se dirige a um suposto público, como mostra o início do romance: *Quereis ouvir, senhores, um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Ouvi como em alegria plena e em grande aflição eles se amaram, depois morreram no mesmo dia, ele por ela, ela por ele.*<sup>24</sup>

Considerando as características que envolvem a literatura produzida na Idade Média, que marcam a narrativa composta por Bédier, procuro investigar inicialmente o universo que envolve o contador (intérprete) popular, que conta suas histórias a um determinado público. Assim, resgato o que Walter Benjamin ressalta no seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, onde discute a questão do narrador na modernidade a partir da obra de Leskov (1831-1895). Para Benjamin, as melhores narrativas são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos narradores anônimos. Entre eles, Benjamin assinala a existência de dois grupos, que podem ser exemplificados através de seus representantes arcaicos: o *camponês sedentário* e o *marinheiro comerciante*.<sup>25</sup> Na visão de Benjamin, só é possível se ter uma compreensão histórica da extensão real do reino

---

<sup>23</sup> HAMBURGUER, Käte, op. cit. , p. 42. A autora utiliza o termo *eu-origo*, abreviação de eu-agora-aqui, no lugar do termo sujeito-de-enunciação, baseada na terminologia de K. Brugmann e K. Bühler.

<sup>24</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 1.

narrativo com a interpenetração desses dois tipos arcaicos. É justamente o sistema corporativo medieval que contribui para essa interpenetração:

*O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram.*<sup>26</sup>

A partir das relações que interferem no processo de produção literária na Idade Média, segundo Benjamin, pode-se dizer que a narrativa composta por Bédier é influenciada por esse contexto, ao trazer vestígios que já vinham da tradição oral, como a do narrador, que retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. *E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes.*<sup>27</sup> Bédier reúne nessa obra a voz dos poetas que contaram e cantaram a história de amor e morte de Tristão e Isolda, para um público que viveu na Europa Ocidental do século XII. José Miguel Wisnik, no seu ensaio “A paixão dionisiaca em Tristão e Isolda”, afirma:

*Histórias de Tristão e do rei Marcos já eram conhecidas desde o século VII, mas é no século XII que a narrativa celta (trabalhada pelo imaginário cristão) cristaliza-se numa intrincada rede de sentido cuja unidade enigmática e fascinante salta aos olhos apesar da multiplicidade das suas versões.*<sup>28</sup>

Em *O romance de Tristão e Isolda*, o narrador aparece como testemunha direta da história que conta. O termo *diegese* foi transposto pelo estudioso Gérard Genette da área de pesquisa da narrativa cinematográfica para o universo da narrativa verbal. Esse termo é utilizado no contexto do significado, como *o mundo possível* que valida e confere inteligibilidade à

---

<sup>25</sup>BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1994. p. 198.

<sup>26</sup>BENJAMIN, Walter, op. cit. , p. 198.

<sup>27</sup>Ibidem, p. 201.

<sup>28</sup>WISNIK, José Miguel. A paixão dionisiaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, Sérgio et alii. *Os sentidos da paixão*. SP: Companhia das Letras, 1987. p. 195.



história. A partir do termo *diegese*, sinônimo de *história*, formaram-se outros termos, como intradiegético, homodiegético, etc... Quanto à forma como o narrador relata a história de Tristão e Isolda, pode-se considerá-lo, segundo Gérard Genette, um *narrador heterodiegético*<sup>29</sup>, aquele que é estranho à história que conta, já que não participa dela como personagem. Nessa perspectiva, a narrativa composta por Bédier estrutura-se a partir de uma linha de força, caracterizada pela polaridade entre narrador e o universo diegético, instituindo-se entre ambos uma relação marcada pela autoridade do narrador (*heterodiegético*), já que ele adota uma atitude demiúrgica em relação à história que conta. Ao narrar a história na terceira pessoa e, mesmo quando a enunciação recai em uma primeira pessoa (personagem), essa não coloca em causa as opiniões do narrador. Assim, a sua autoridade, ao focalizar os fatos e interferir nos eventos narrados que implicam em juízos, não é posta em causa em momento algum da narrativa.

Em *O romance de Tristão e Isolda*, o narrador não conta as suas próprias experiências, mas atua como testemunha, conta uma história que já vem sendo relatada por outros contadores e poetas há muitos séculos. As idéias desenvolvidas por Paul Zumthor, no livro *A letra e a voz: a literatura medieval*, em que contextualiza o aspecto da oralidade no modo de produção literária na Idade Média, vem ressaltar características que podem ter influenciado o processo de narração na obra de Bédier:

---

<sup>29</sup> REIS, Carlos; Ana Cristina M. Lopes, op. cit. , p. 121.

*Os ensinamentos e os rituais da religião popular se transmitiam da boca ao ouvido. A voz se identificava ao Espírito vivo, seqüestrado pela escrita. A verdade se ligava ao poder vocal dos que sabiam, perpetuava-se só por seus discursos; retalhos do Evangelho aprendidos de cor, lembranças de histórias santas, elementos dissociados do Credo e do Decálogo, afogado num conjunto móbil de lendas, de fábulas, de receitas, de relatos hagiográficos. Daí, pode-se pensar, a profundidade em que se inscreviam, no psiquismo individual e coletivo, os valores próprios e o significado latente dessa Voz; ...*<sup>30</sup>

A partir das reflexões de Zumthor, pode-se questionar o que a versão moderna apresentada por Bédier pode ter incorporado do imaginário individual e coletivo do povo, que ao longo dos séculos ouviram e contaram essa história de amor. Georges Duby contextualiza a forma como os relatos da história de Tristão e Isolda se alteram ao longo do tempo. No início, o que era relatado eram os feitos de Tristão, que começava, como as vidas dos santos escritas pelos monges da época, pela evocação do homem e da mulher que se unem para engendrar o herói e cujo destino prefigura o dele, depois prossegue desde o nascimento do herói até sua morte. Nessa linha reta inscreve-se a aventura. Para o autor a literatura *cavaleiresca* foi composta por homens e sobretudo, para homens. As primeiras histórias de Tristão e Isolda que foram contadas não envolviam o casal como protagonistas, mas apenas Tristão. Todos os seus heróis eram masculinos e as mulheres desempenhavam papéis secundários na intriga. Mas para Duby, os poemas de Béroul e os de Thomas, que inspiram a obra de Bédier, são obras literárias profanas, que mostram a mulher ocupando lugar de destaque na intriga, sendo a personagem feminina descrita com *discernimento, sutileza e delicadeza*.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup>ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. SP: Companhia das Letras, 1993. p.79.

<sup>31</sup>DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII: uma investigação*. SP: Companhia das Letras, 1995. p. 90.

Essas obras, segundo Duby, eram cantadas e recitadas para uma audiência de jovens, na sua maioria cavaleiros errantes, solitários, levados apenas pelos seus desejos. Para atrair esse público, a intriga romanesca exaltava exatamente o que na realidade esses jovens estavam privados, como o desabrochar do indivíduo, celebrando sua libertação, em contrapartida às coerções que aquela sociedade impunha. Como as coerções da moralreligiosa, com a proibição da promiscuidade no ambiente doméstico, onde esse cavaleiro errante aparece levado apenas por seu desejo. Essa literatura traz na realidade o que renega e propõe esquivar, mostrando em contrapartida os poderes de sufocação do *gregarismo doméstico* no qual viviam os jovens nas cortes feudais. Nesse sentido, a *intriga romanesca*<sup>32</sup> não podia afastar-se completamente da realidade, daí que o ideal que ela apresentava não era totalmente inacessível. A partir desse contexto investigado por Duby, pode-se constatar que os poetas daquela época partiam da realidade social em que viviam para produzirem seus poemas, e muitos dos vestígios desse contexto, que envolve a realidade das cortes feudais, se fazem presentes na versão do romance de Bédier.

Na opinião de Jacques Le Goff, em *Os intelectuais na Idade Média*, a Europa Ocidental vive no século XII um momento de grande transformação social, cujo período ele denomina como sendo de um *nascimento ou renascimento cultural*, quando aparece a figura do intelectual. Até então, o movimento intelectual da época carolíngia (séculos VIII a IX) não produz os manuscritos para serem lidos, mas como função de engrossar os tesouros das

---

<sup>32</sup> DUBY, Georges (org.). *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. SP:

igrejas e dos ricos. Esses representam um bem econômico, mais do que espiritual. Na Alta Idade Média, com o triunfo da Igreja no Ocidente, a História havia parado, mas a partir do século XII os intelectuais assumem uma nova postura. Esses intelectuais retomam a marcha da História, imitando e nutrindo-se dos antigos, construindo o novo, como declara Bernardo de Chartres: *Veritas, filia temporis.*<sup>33</sup>

Nesse processo de intercâmbio cultural, cujas cidades se transformaram em centros de trocas de mercadorias, idéias, de encontros entre os intelectuais, onde aconteciam as feiras é que os tradutores se destacam como os pioneiros dessa Renascença. Com essas mudanças, agravam-se também os conflitos sociais, com o surto demográfico, o desenvolvimento do comércio e as construções das cidades, que provocam o rompimento das estruturas feudais. Nesse contexto de transformações sociais surge o *movimento dos goliardos*, um grupo de estudantes que se lança à aventura intelectual, seguindo mestres e atacando os representantes da ordem da Alta Idade Média: o eclesiástico, o nobre e até o camponês. Eles são considerados os desclassificados, os infelizes, os evadidos, já que a Alta Idade Média tentou fixar cada um em seu lugar, na sua tarefa, em sua ordem. Os temas de suas poesias que atacam a sociedade compõem a trilogia do jogo, do vinho e do amor. Nesse ambiente social eles representam um grupo ansioso para se libertar, mas acabam sendo rejeitados para a periferia do movimento intelectual, que se organizava em centros como as universidades. Assim, eles acabam desaparecendo no século XIII. O centro cultural que mais se destaca

---

Companhia das Letras, 1990. p. 511.

na Europa Ocidental nesse período é a cidade de Paris. Ali converge o mundo do norte e do sul, onde se localizam as feiras de Champagne, tornando-se a França a primeira *herdeira da Grécia e de Roma*<sup>34</sup>, como anunciava Cristiano de Troyes.

Nesse ambiente urbano em formação, aparece a oposição entre os novos eruditos das cidades e os meios monásticos, mas o fortalecimento desses centros de estudos contribui para a confluência de opiniões entre os eruditos e os monjes, como mostra as palavras do cisterciense Guilherme de Saint-Thierry, amigo íntimo de São Bernardo: *Os irmãos de Mont-Dieu! Eles trazem, para as trevas do Ocidente, a luz do Oriente; e para o frio das Gálias, o fervor religioso do antigo Egito; isto é, a vida solitária, espelho de vida do céu.*<sup>35</sup> Nesse momento, o próprio espiritualismo monástico reclama o retorno ao misticismo do Oriente. Eles (clérigos) começam a reconhecer o enriquecimento trazido pelo ensino urbano, com o surgimento de novas escolas.

As considerações de Le Goff sobre as transformações sociais que a Europa Ocidental enfrenta nesse período, principalmente quanto ao aspecto relacionado à área de produção do conhecimento, permitem contextualizar a realidade sociocultural da qual se originam os registros dos poemas medievais de Tristão e Isolda e que estão presentes na composição do romance de Bédier. As adversidades socioculturais que se configuram a partir desse contexto ajudam na compreensão do relacionamento amoroso de Tristão e Isolda. No ambiente da corte feudal, Isolda, como rainha, desempenha um

---

<sup>33</sup> LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. SP: Brasiliense, 1995. p. 25.

<sup>34</sup> LE GOFF, Jacques, op. cit. , p. 29.

<sup>35</sup> Ibidem, p.30.

papel de autoridade por ser casada com o rei Marcos, que reina na Cornualha. Mas ao mesmo tempo Isolda também é amante de Tristão, sobrinho do rei. Os amantes aparecem envolvidos numa atmosfera de aventura, onde Tristão, como sobrinho e cavaleiro do rei Marcos, pode aproximar-se das características do herói do romance de cavalaria da Idade Média, ao se mostrar, em alguns aspectos, dotado das qualidades do cavaleiro andante, envolvendo-se em inúmeras aventuras.

De acordo com os estudos organizados por Felicidad Buendia, na obra *Libros de Caballerias Españoles: el caballero Cifar, Amadis de Gaula, Tirante el Blanco*, surge mais tarde na Europa, em oposição à concepção clássica, novos conteúdos ideológicos, procedentes de épocas e culturas distintas como a antiga e cristã, oriental e celta, fazendo surgir um período *romântico*<sup>36</sup>, com criações fantásticas e com fortes momentos sentimentais. A corte e a nobreza estão envolvidas pelo ideal cavaleiresco de modo análogo às crenças religiosas, que marcam toda a ideologia medieval. Essas características que vão marcar um período da produção literária na Europa, posterior ao período em que foram registrados os poemas reconstituídos por Bédier, já podem ser percebidos também na narrativa de Bédier. Pode-se dizer, que no início do romance, Tristão, como cavaleiro fiel e leal, honra com a glória seu tio e senhor, o rei Marcos, através de seus atos heróicos. Ele livra o reino da Cornualha dos pesados tributos cobrados pela Irlanda. A Cornualha tinha dívidas antigas com o reino da Irlanda, então o pai de Isolda, como rei da Irlanda, envia Morholt, um invencível cavaleiro, para cobrar esses impostos

atrasados do rei Marcos. Tristão é o único cavaleiro na corte de Marcos que aceita enfrentar Morholt. Ele o derrota em combate e assim livra o povo da Cornualha das dívidas com o rei da Irlanda. Em função desse ato heróico, Tristão passa a ser respeitado como o mais valente cavaleiro da Cornualha e sua fama de valentia espalha-se por todos os outros reinos daquela época.

Mikhail Bakhtin, no livro *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*<sup>37</sup>, aborda a aventura do romance de cavalaria a partir da aventura no romance grego. No romance de cavalaria a aventura recebe um novo tom devido ao mundo maravilhoso em que ela ocorre. Nesse mundo *insólito*, pelos atos heróicos os heróis se glorificam, como também glorificam os suseranos e as damas. Os elementos *glória* e *glorificação* eram estranhos ao romance grego. Nesse sentido o ato heróico distingue a aventura do romance de cavalaria da aventura do romance grego, aproximando-a da aventura épica. A partir da reflexão desenvolvida por Bakhtin, que assinala elementos que caracterizam a aventura do romance de cavalaria, pode-se dizer que Tristão, através de seu ato heróico, se glorifica, como também o seu suserano, o rei Marcos. Tristão enfrenta o mais valente cavaleiro de todos os reinos, Morholt, para livrar o reino da Cornualha dos pesados tributos cobrados pelo rei da Irlanda. Mas no decorrer da narrativa o herói se aventura para viver nos braços de sua dama e amante, a rainha Isolda.

Segundo Buendia, o ideal cavaleiresco cristão tem o compromisso pacifista com o bem-estar universal, mas sofre transformações quando as

---

<sup>36</sup> BUENDIA, Felicidad. *Libros de Caballerias Españoles: El Caballero Cifar, Amadis de Gaula, Tirante El Blanco*. Madrid: Aguilar, 1954. p. 11.

<sup>37</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. SP: UNESP, 1998. p. 269.

demais paixões humanas interferem no campo da guerra, como a ambição pessoal, o amor e a glória. São esses elementos que dão o aspecto multicolorido das formas cavaleirescas, propiciando o surgimento de um ideal estético feito de fantasia e elevado sentimentalismo. Para Buendia, o ideal moral da vida cavaleiresca que está relacionado com a piedade e a virtude (cristã), como ordens que regulam essa sociedade, não é suficiente para submeterem os homens a viverem de acordo com esses princípios, pois muitos deles recrutam-se na *cavalaria andante*.<sup>38</sup> Como guerreiros, ou em busca de aventuras, esses homens colocam-se a serviço de um príncipe. Apesar de Buendia tratar de um período posterior ao contexto em que foram registrados os poemas de Tristão e Isolda, pode-se em alguns aspectos já perceber em Tristão, traços do cavaleiro andante.

No início do romance Tristão aparece como um exemplar cavaleiro, que é leal e fiel servidor de seu tio e senhor Marcos, mas, após tornar-se amante da rainha, ele passa a viver as aventuras de um amor secreto, na própria corte do tio. Depois de serem denunciados a Marcos como amantes, o casal se refugia na floresta, onde vivem juntos por alguns anos uma história de companheirismo e de precariedades. Após esses anos na floresta, os amantes resolvem retomar a vida que tinham na corte. Mas Tristão não é aceito novamente na corte de Marcos e então parte em busca de aventuras em terras distantes. Assim, pode-se dizer que Tristão, como cavaleiro na corte medieval, se aproxima mais das virtudes que caracteriza o cavaleiro andante do que

---

<sup>38</sup> BUENDIA, Felicidad, op. cit. , p. 11.



propriamente das virtudes do cavaleiro cristão. Isolda é aceita na corte por Marcos e volta a ser a rainha da Cornualha.

Segundo Hilário Franco Júnior, no ensaio “A vinha e a rosa: sexualidade e simbolismo em Tristão e Isolda”, nesse período, na Europa, alarga-se o fosso entre a aristocracia clerical e a laica, em função da disputa pelo poder econômico, numa sociedade que se organizava pelas estruturas feudo-senhoriais. Nesse contexto, a aristocracia laica busca a sua própria identidade nos materiais antigos, não clericalizados, folclóricos. Por isso recorrem às temáticas locais em oposição ao universalismo da Igreja. Franco Júnior refere-se à literatura produzida na Idade Média (*matéria da Bretanha*)<sup>39</sup>, ressaltando que ocorre, como nos poemas de Tristão e Isolda, a intersecção de símbolos celtas cristianizados e símbolos cristãos folclorizados, cuja síntese é possível pela ausência de divergências fundamentais entre o cristianismo e as antigas crenças feudais. A partir desse estudo realizado por Franco Júnior, pode-se dizer que os vestígios da cultura celta, que marcam principalmente os poemas medievais, são preservados na narrativa composta por Bédier.

O personagem Tristão também pode ser identificado pelas características de um guerreiro celta, ao demonstrar seus poderes sobrenaturais, lutando com dragões gigantes e sendo, ao mesmo tempo, exímio guerreiro, músico e poeta. Gaston Paris, no prefácio à obra de Bédier, afirma que entrever o que pode ter sido, entre os celtas, esse poema selvagem, é perceber o herói como um semi-deus, vivendo uma vida quase sobre-humana, sendo objeto de admiração e de inveja. Para o autor, a figura desse

herói formou-se no mundo céltico: *dizia-se que ele se completava pelo amor*.<sup>40</sup>

Segundo Rougemont, o que comanda a ação e o desfecho nas lendas celtas é o elemento épico, enquanto nos romances corteses é a tragédia interior.

Em *O romance de Tristão e Isolda*, o personagem Tristão exibe seus poderes sobrenaturais, como também demonstra ser um amante cortês, que canta seu amor pela rainha Isolda. Em busca desse amor, Tristão se configura como o herói que luta pela sua realização pessoal e não pela glória da comunidade. Pode-se dizer que os protagonistas se destacam nesse universo diegético também por viverem a tragédia interior, de não serem aceitos na corte, como amantes. Eles se expõem a situações arriscadas para compartilharem esse amor e sofrem quando estão separados. A personagem feminina aparece com destaque nessa narrativa, atuando ao lado do herói. Como rainha, Isolda aparece como uma mulher corajosa, que, contra a acusação de trair seu marido com Tristão, feita por alguns barões da corte de Marcos, enfrenta todo o povo da Cornualha, para provar que é inocente. Isolda também possui as qualidades de uma amante que sabe o que quer, quando abandona tudo, sua função social de rainha e esposa, para viver com Tristão.

Segundo Georges Duby, no livro *Heloísa, Isolda e outras damas do século XII*,<sup>41</sup> por ser adúltera, Isolda representava para os numerosos cavaleiros, a quem não havia sido dada como esposa, uma imagem capaz de seduzi-los, a de uma perfeita parceira no jogo do amor. Como Tristão, ela também é dotada de poderes sobrenaturais, como o de curar os feridos, com

---

<sup>39</sup> FRANCO, Júnior 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. 157.

<sup>40</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit., p. 12.

<sup>41</sup> DUBY, Georges, op. cit., p. 93.

preparados de ervas. Para o autor, Isolda mostra-se maternal, por um traço herdado das lendas célticas, ao ser dotada de um poder misterioso, de acalmar as dores, acalantar, curar e por representar a substituição da mãe que os cavaleiros adolescentes traziam, como um desejo íntimo e insatisfeito, que a dama, a esposa do senhor encarregada da formação deles, viria substituir. Isolda, antes de tornar-se esposa de Marcos, salva Tristão da morte com suas plantas, e isso fica evidente em dois momentos da narrativa. O primeiro episódio acontece no capítulo II do romance, intitulado *O Morholt da Irlanda*, na voz do narrador: *Infelicidade! Aquele porto era Weisefort, onde jazia morto o Morholt, e a dama caridosa era Isolda, a Loura. Somente ela, hábil nos filtros, podia salvar Tristão.*<sup>42</sup>

Nesse capítulo, Tristão, depois de matar Morholt em defesa do povo da Cornualha, é ferido durante a batalha pelo veneno da espada do inimigo e fica para morrer. Ele, então, implora ao tio que o coloque numa pequena canoa para morrer sozinho no mar. Mas essa canoa leva-o ao porto de Weisefort, na Irlanda, até Isolda, que sem saber que é ele o assassino de seu tio Morholt, salva-o da morte com suas plantas. Morholt foi o enviado do rei da Irlanda para cobrar os impostos atrasados do rei Marcos, na Cornualha, como já foi dito anteriormente. O segundo episódio acontece no capítulo III do romance, intitulado *Em busca da bela dos cabelos de ouro: Então a rainha hospedou-o ricamente e para ele manipulou remédios eficazes. No dia seguinte, Isolda, a*

---

<sup>42</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit., p. 14.

Loura, preparou-lhe um banho e suavemente ungiu seu corpo com bálsamo que sua mãe havia composto.<sup>43</sup>

Nesse capítulo, Tristão vai novamente para a Irlanda, mas agora para conquistar Isolda, que ele já conhecia, para fazê-la casar-se com seu tio Marcos. Tristão, ao partir, promete ao tio encontrar *a bela dos cabelos de ouro*<sup>44</sup> e trazê-la para ser sua esposa. Ao chegar na Irlanda, Tristão mata um dragão gigante que perturbava os moradores daquela região e, como recompensa pela sua valentia, recebe do rei da Irlanda a sua filha Isolda. A imagem que Georges Duby descreve de Isolda, como mulher e rainha, pode servir para ilustrar a personagem de Isolda na narrativa de Bédier:

*Isolda apresentava uma imagem exemplar de feminidade. Isolda é uma dama. Mais que isso: é uma rainha. Cumpriu de maneira régia sua carreira de mulher. Filha de um rei, herdeira de um reino, seu pai e sua mãe a deram a um outro rei. Na flor de sua juventude, senta-se no trono ao lado do senhor, nesse lugar central da corte principesca para o qual convergem todos os olhares, todas as devoções, todas as cobiças. Isolda é bela. É a mais bela daqui até as fronteiras da Espanha.<sup>45</sup>*

A beleza e a altivez de rainha são características fortes que marcam a personagem Isolda ao longo de toda a narrativa, mesmo quando ela convive com Tristão de forma precária, na floresta. Ao retornar para a corte, ela novamente recupera essa imagem. A narrativa composta por Bédier focaliza os amantes empenhados na luta pela realização do amor que sentem um pelo outro, enfrentando obstáculos e inusitadas situações, pois, para se amarem na corte, planejam diferentes artimanhas. Eles aparecem como vítimas das emboscadas planejadas pelos barões, André, Denoalen, Gondoine e Guenelon, que necessitam de provas concretas para denunciarem esse amor

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>45</sup> DUBY, Georges, op. cit. , p. 92.

extraconjugal à corte, em defesa da honra do rei Marcos. Esses barões que se configuram como vilões e que lutam aparentemente para separarem os amantes em nome da honra do rei, na verdade o que buscam é afastar Tristão do reino da Cornualha, pois temem que ele, como sobrinho e tratado como filho por Marcos, torne-se o mais forte candidato a herdar o trono do rei, pois Marcos não possui filhos herdeiros, portanto, não tem para quem deixar o trono. Esses barões são representantes, junto ao rei, da instância máxima que delibera as decisões na corte, e eles não aceitam o relacionamento amoroso da rainha Isolda com Tristão. Assim, os amantes enfrentam as emboscadas armadas pelos barões, que lutam para desmascará-los diante de Marcos. O universo que envolve a diegese dessa narrativa remete-se em muitos momentos ao cotidiano da vida européia do século XII, como o relacionamento extraconjugal de Tristão e Isolda, que entra em conflito com as leis do matrimônio, mas também são influenciados pelos códigos da cortesia e por elementos da cultura celta, valores igualmente presentes naquela sociedade.

Para contextualizar, por um outro ângulo, o relacionamento amoroso de Tristão e Isolda, parto das idéias de Olgária C. F. Matos, no ensaio “Reflexões sobre o amor e a mercadoria”, que trata da questão do amor na contemporaneidade:

*A individualidade agoniza nas sociedades burocratizadas e aburguesadas, nas quais nada escapa às leis do mercado, nas quais o homem só existe como sujeito e objeto econômico. Nelas se verificam um processo de fragmentação da identidade e de mutilação do ego; não há mais espaço para o prazer, para o amor desinteressado e gratuito: o indivíduo sucumbe à produtividade que impõe suas regras contra tudo que se lhe apresenta como obstáculo.*<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> MATOS, Olgária C. F. Reflexões sobre o amor e a mercadoria. In: *Discurso* – Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, n.º 13. SP: Polis, 1983. p. 209

Segundo Matos, o indivíduo na modernidade é abstraído e formalizado, pois a razão reguladora da vida social está baseada no cálculo e no interesse. Através dessas reflexões, pode-se compreender aspectos de um contexto social no qual se insere a questão do amor na atualidade. Para Matos, no passado, o amor se deixava viver com todas as dificuldades para chegar à terra firme. Na atualidade sabe-se que a terra firme é frágil e tem-se que atuar rapidamente. Violette Morin, citada por Matos, mostra que uma pesquisa sobre o comportamento erótico de jovens estudantes marcado pelo aspecto fugaz do relacionamento amoroso, revelou uma neurose de angústia e de impotência: *parece que a angústia é inerente ao nascimento do amor breve*. Para Freud, a separação amorosa e a morte são cúmplices; a primeira é precursora e símbolo da segunda. Segundo Matos, o desenlace (a morte), na lenda de Tristão e Isolda, ilustra bem o que Freud chamou de *natureza conservadora do princípio de prazer*.<sup>47</sup> Hoje, a promessa entre os amantes é restringir-se ao aqui e agora, estabelecendo o elo afrodisíaco que substitui o *para sempre depositado*; quer dizer, o casal concebe o amor na instância exclusiva do agora, sem eternidade. O que se percebe nas relações sociais e também amorosas do homem moderno é a fragmentação do eu e do outro. Para compreender melhor a relação de amor entre Tristão e Isolda, examino com mais detalhes como a idéia do amor se processa na mentalidade do povo que viveu na Europa Ocidental do século XII. Gresiela Nunes da Rosa, em seu estudo *O que sustenta uma relação amorosa? Um estudo psicanalítico*<sup>48</sup>, parte dos

---

<sup>47</sup> MATOS, Olgária C. F. , op. cit. , p. 216.

<sup>48</sup> ROSA, Gresiela Nunes da. *O que sustenta uma relação amorosa? Um estudo psicanalítico*. 2003. Dissertação de Mestrado em Psicologia - UFSC, Florianópolis. p. 36.

pressupostos teóricos que predominaram naquele período. Guillaume de Saint-Thierry diz que o amor nos iguala a Deus e leva-nos a nos conhecer a nós mesmos no conhecimento de nossa grandeza. São Bernardo de Clairvaux dedicou-se a fazer comentários sobre o Cântico dos Cânticos, o texto bíblico que trata de uma declaração amorosa. Para ele, o amor era um afeto, assim como o medo, a tristeza e a alegria; o conflito e o sofrimento são sinais da plena realização do amor divino no homem. Abelardo (um ex-goliardo) defende um amor sacrificial, que vai até a humilhação e o desprezo de si, desde que o amado possa se regozijar e se glorificar com isso. O que marca a diferença do amor cortês, que surge nesse período, dessas três doutrinas cristãs é a troca de objeto: *Deus cede lugar à Dama*.<sup>49</sup> A partir daí o amor passa a ser mundanizado e a figura da mulher valorizada.

Rougemont, em seu estudo sobre o mito de Tristão e Isolda no Ocidente, faz referências sobre o amor cortês:

*(...) o amor cortês nasceu no século XII, em plena revolução da psique ocidental. Surgiu do mesmo movimento que fez remontar à meia-luz da consciência e da expressão lírica da alma o Princípio feminino da sacti, o culto da mulher, da mãe, da Virgem. Participa dessa epifania da Anima que representa, a meu ver, no homem ocidental, o regresso de um Oriente simbólico.*<sup>50</sup>

Pode-se dizer que a versão do romance de Tristão e Isolda por Bédier preserva esse novo conteúdo configurado nos poemas medievais, com a mulher assumindo papel de destaque, como nos poemas de Béroul e Thomas. Na versão de Bédier a personagem feminina atua ao lado do herói, como uma mulher corajosa e uma rainha que articula planos para realizar os seus desejos pessoais, ao invés de agir de acordo com a expectativa que a corte tem sobre

---

<sup>49</sup> ROSA, Gresiela Nunes, op. cit. , p. 36.

o comportamento de uma rainha, esposa do rei. A rainha quer viver com seu amante na corte, cujo rei é seu marido. Isso vem comprovar que diferentes elementos influenciam no tipo de relação de amor de Tristão e Isolda, além das leis do matrimônio, estabelecidas pela Igreja que condena (pune) esse tipo de amor. Na lenda, a rainha também é cortejada e amada pelo cavaleiro mais valente de todos os reinos e fiel servidor de seu marido. Segundo Duby, o amor cortês contribuiu para a consolidação da ordem, incentivando uma moral que parte de duas virtudes, a *moderação e a amizade*.<sup>51</sup> Ele substitui a violação e o rapto, pela forma *honesto* de conquistar as mulheres da boa sociedade. Ele introduzia os poderes da razão no ambiente aberto aos desregramentos da *loucura*. Tudo indica que eles foram incorporados pelo sistema de educação cavaleiresca.

Tristão, que no início do romance se mostra um fiel servidor de seu tio e senhor Marcos, que se destaca como o mais exemplar dos cavaleiros daquele período, transforma-se no decorrer da narrativa no mais exemplar cavaleiro que serve à sua dama, a rainha Isolda. Encarna Castejón, em seu ensaio “Tristán e Isolda: de la corte a los orígenes”<sup>52</sup>, na perspectiva de reconstruir a estrutura lógico-mística da lenda de Tristão e Isolda, afirma que Isolda é uma mulher cuja qualidade dominante é a intuição, e que atua para despertar Tristão de sua torpeza primitiva. É assim que Tristão, ao negar os valores sociais estabelecidos, transgride-os, para restituir os valores subjacentes. Ele adota uma atitude diabólica por contrariar a ordem normal. Quando Tristão

---

<sup>50</sup> ROUGEMONT, Denis de, op. cit. , p. 92.

<sup>51</sup> DUBY, Georges; Michelle Perrot, op. cit. , p. 345.



resgata a rainha Isolda das mãos dos leprosos e vai viver com ela por alguns anos numa choupana, na floresta, ele deixa de servir o rei Marcos, seu senhor, para servir somente a rainha Isolda. Nesse episódio, que aparece no capítulo IX do romance, sob o título de *A floresta do Morois*, fica clara a opção de Tristão em servir à sua dama, em vez de servir seu senhor e, para isso, assume todas as conseqüências: *Tristão saiu da cabana, pôs sua espada à cinta, aprontou o arco Que-não-falha e, sozinho, partiu para caçar na floresta. Antes que caísse a noite acontecer-lhe-ia grande aflição. Não, jamais houve amantes que se amaram tanto e o pagaram tão duramente.*<sup>53</sup>

Isso vem comprovar que ocorre uma transição nas relações de poder no ambiente sociocultural configurado nessa narrativa, cuja devoção do cavaleiro e herói, nesse caso, são transferidas da figura do senhor, representada pelo rei Marcos, para a personagem feminina da dama, representada pela rainha Isolda. Considerando que o cavaleiro, além de guerreiro, deveria representar a glória e a honra da aristocracia, mantendo assim a aparência de poder e prestígio da corte, pode-se dizer que Tristão passa a representar a desonra de Marcos, trazendo a difamação para o reino da Cornualha, tornando-se amante da rainha e deixando de honrar o rei com seus feitos heróicos. Segundo Felicidad Buendia, a função social da cavalaria enquanto classe, na Idade Média, além de desempenhar sua virtude guerreira, representava o orgulho da aristocracia. Isso significa que os ideais cavaleirescos como a glória e a honra estão unidas a um *culto de heróis*.<sup>54</sup> Na opinião da autora, a literatura

---

<sup>52</sup>CASTEJÓN, Encarna. Tristán e Isolda: de la corte a los orígenes. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, volume 134, n.º 400. p. 169.

<sup>53</sup>BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 68.

<sup>54</sup>BUENDIA, Felicidad, op. cit. , p. 17.

cavaleiresca se constitui das idéias e diretrizes do cavaleiro andante, acrescentados e transformados por diversas influências: o elemento oriental com suas fantasias, vindo com as cruzadas, o elemento épico comum a todos os países, a influência cristã que suavizava as idéias nativas; por fim, a influência clássica e das mitologias.

Kathrin Rosenfield, no ensaio “Figuras do amor medieval”, vê na versão de Bérout, que compõe o núcleo da lenda reconstituída por Bédier, que o amor predomina como *a figura da Ordem precária e frágil do universo terreno – fragilidade esta que exige um novo tipo de poder e de soberania*.<sup>55</sup> Na versão composta por Bédier, que focaliza principalmente a busca da realização do amor pelos jovens Tristão e Isolda, o rei se mostra como um personagem secundário, cuja figura que representa o poder daquela sociedade patriarcal (guerreira) se dilui na imagem do marido traído. Essa característica marcante da figura do rei, que aparece como personagem que é moralmente desmoralizado, pode estar ligada a elementos históricos presentes na sociedade medieval, já contextualizados anteriormente a partir das idéias de Le Goff, como *o rompimento das estruturas feudais*<sup>56</sup> na Europa Ocidental a partir da segunda metade do século XII. Ao contrário da imagem que o rei assume na narrativa composta por Bédier, a rainha Isolda apresenta-se como uma mulher inteligente e audaciosa, como mostra o capítulo XII do romance, intitulado *O julgamento pelo ferro em brasa*. Nas próprias palavras de Isolda:

---

<sup>55</sup> ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. Figuras do amor medieval. In: SCHÜLER, Donaldo et alii. *O amor na literatura*. POA: Editora da Universidade/UFRGS Prefeitura Municipal de POA, 1992. p. 27.

<sup>56</sup> LE GOFF, Jacques, op. cit., p. 48

*- Rei de Logres e vós, rei das Cornualhas, e vós, sire Gauvain, sire Ké e sire Girflet, e vós todos que sois minhas testemunhas, por estes corpos santos e por todos os corpos santos que estão neste mundo, juro que jamais homem algum nascido de mulher me teve em seus braços a não ser o rei Marc, meu senhor, e o pobre peregrino que, ainda há pouco, se deixou cair aos vossos olhos. Rei Marc, este juramento é adequado?*<sup>57</sup>

Nesse episódio a rainha Isolda se submete ao julgamento popular, no qual expõe partes do seu corpo (braços) ao calor das brasas, como prova de fidelidade ao seu marido. Quando a rainha retorna para o rei Marcos, depois de ter vivido alguns anos com Tristão na floresta, os barões, vilões da história, que estão interessados no poder que envolve a sucessão daquele reinado, exigem que a rainha declare em juramento público que só ama seu marido, pois eles são testemunhas de que Isolda se encontra às escondidas com Tristão. Eles se utilizam dessa situação como maneira de expulsarem Tristão da corte, pois do resultado desse juramento depende o futuro dos amantes e, para os barões, o futuro da sucessão do trono de Marcos. Segundo Wisnik, o empenho da palavra, no contexto medieval, é de enorme gravidade. Esse juramento terrível deve ser feito no quadro de um julgamento simbólico, o *ordálio*, onde o veredicto cabe a Deus. Isolda deve dizer a verdade, caso contrário, o ferro pode queimar-lhe os braços. Mas graças aos planos ardilosos da rainha, ela não precisa mentir durante o julgamento, pois o peregrino que a carrega nos braços é Tristão. A Igreja aboliu em 1215, data posterior às primeiras versões do romance, a prática do *ordálio*<sup>58</sup> como prova jurídica, por não conseguir perceber a natureza da magia, divina ou diabólica, que acontecia em cada caso. Pode-se dizer que o julgamento da personagem Isolda é um desses exemplos em que, com suas estratégias, consegue

---

<sup>57</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 92.

enganar toda a comunidade e ser inocentada. Quando aceita ser julgada, Isolda pede para que Perinis, seu servo de confiança, leve um recado para que Tristão compareça disfarçado de peregrino ao julgamento:

*Sire, minha senhora manda dizer-vos que no dia aprazado, sob uma roupa de peregrino, tão habilmente disfarçado que ninguém possa reconhecer-vos, sem armas, estejais na Charneca Branca: ela precisará, para chegar ao local do julgamento, atravessar o rio de barca; na margem oposta, lá onde estiverem os cavaleiros do rei Arthur, esperá-la-eis. Sem dúvida, então podereis prestar-lhe ajuda. Minha senhora teme o dia do julgamento: no entanto confia na graça de Deus, que já soube arrancá-la das mãos dos leprosos.*<sup>59</sup>

Antes de se dirigir à Charneca Branca, a rainha Isolda é auxiliada por Tristão para atravessar um pântano que a leva até o local do julgamento. Tristão está disfarçado de peregrino. Assim, Isolda consegue incluí-lo em seu juramento, sendo absolvida, sem ter que mentir. Nesse episódio fica clara a influência dos valores cristãos interferindo no destino dos amantes, como mecanismo de punição. Mas Isolda aparece como uma mulher que enfrenta com coragem os obstáculos próprios dessa sociedade patriarcal, para viver de acordo com seus planos pessoais. Segundo Franco Júnior, na época feudal o pensamento eclesiástico era o prolongamento do texto sagrado que pregava: *a cabeça da mulher é o homem*.<sup>60</sup> Em relação ao comportamento da mulher casada, também se destacava o pensamento de Santo Agostinho de que a mulher deve obedecer ao marido como os filhos aos pais e os servos aos senhores.

Como esposa, Isolda abandona as obrigações que deve ao seu marido e seus deveres de rainha, para viver com Tristão, seu amante. Nesse contexto, ela aparece como uma mulher que transgride as leis vigentes naquela

---

<sup>58</sup> WISNIK, José Miguel, op. cit. , p. 205.

<sup>59</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 90.

sociedade, como a do matrimônio, e também a de representar na corte o papel de rainha. O mesmo pode-se dizer do personagem Tristão, que ao abandonar seu senhor para viver na floresta com sua amante, transgride as leis daquela sociedade, ao deixar de prestar seus serviços como cavaleiro ao rei, para servir apenas a rainha Isolda. A partir da forma como esses elementos se configuram no romance composto por Bédier, pode-se comparar Isolda, como amante que luta pelo direito de usufruir desse amor, à Heloísa, que aparece naquela época ao lado de Abelardo, reivindicando *os prazeres da carne*. Segundo Le Goff, ocorre uma mudança na psicologia da penitência. Nas cidades e nas escolas urbanas, aprofunda-se a *análise psicológica*,<sup>61</sup> humanizando-se, assim, os sacramentos. Na literatura desse período, fica visível a libertação da mulher, que já não se configura como propriedade do homem ou máquina para fabricar crianças. O século XII é marcado pelo culto de Maria no Ocidente. Nos meios nobres, o casamento torna-se objeto de descrédito e o amor cortesão, carnal ou espiritual, passa a existir fora do casamento, como em *Tristão e Isolda, Lancelot e Guinevere*<sup>62</sup>, como também nos meios escolares, onde se trava uma teoria do amor natural presente no *Romance da Rosa*, de João de Meung, no século seguinte.

José Miguel Wisnik, ao refletir sobre a história de Tristão e Isolda, ressaltando o seu aspecto dionisíaco, a partir principalmente da obra de Wagner levanta questões que podem ser aplicadas ao romance composto por Bédier, quando afirma que *a narração acontece na perspectiva dos*

---

<sup>60</sup> FRANCO, Júnior Hilário, op. cit. , p. 154.

<sup>61</sup> LE GOFF, Jacques op. cit. , p. 48

<sup>62</sup> Ibidem, p. 42.

*apaixonados, da lei do amor contra a do casamento.*<sup>63</sup> Pode-se dizer que essa questão apontada por Wisnik define a perspectiva principal a partir da qual o romance composto por Bédier se estrutura. Segundo esse autor, o casamento religioso é movido por interesses econômicos e políticos daquela sociedade, motivo para enriquecer e anexar terras dadas ou previstas em herança. As mulheres representam instrumentos nessas transações conjugais. Nesse contexto, o amor cortês aparece afirmando o contrário dessa ordem brutal, com a paixão. Em *O romance de Tristão e Isolda*, a corte que representa a imagem da ordem que deve prevalecer na Cornualha se configura como a vilã, representada pelos barões que aparecem como traidores, como também pela figura do rei, que aparece destituído de seus poderes de soberano, ao ceder diante das chantagens impostas pelos traidores. Em contrapartida, os amantes apaixonados são focalizados como os heróis da história. Nesse sentido pode-se dizer que a narrativa se configura também pela influência do amor cortês, já que o relacionamento amoroso que se destaca é o dos amantes e não o relacionamento amoroso de Isolda com o rei Marcos, que é selado pela religião cristã. Nesse período, segundo Wisnik, o *Romance* é o gênero que dá espaço a essas contradições, ao mostrar o casamento e a figura do marido como *foco de humilhação*<sup>64</sup>, como em *Tristão e Isolda*.

Denis de Rougemont se questiona por que Tristão não se casou com Isolda, já que teve a oportunidade para isso. Antes dela se casar com seu tio, foi Tristão quem a recebeu como recompensa do rei da Irlanda. Mesmo assim, Tristão cumpre a promessa que fez ao tio, de levar *a jovem dos cabelos de*

---

<sup>63</sup> WISNIK, José Miguel, op. cit. , p. 206

ouro (Isolda) à Cornualha, para tornar-se sua esposa. Mas ao descobrir que está sendo levada por Tristão para casar-se com seu tio e não com ele, Isolda sente-se traída e fica furiosa com Tristão. Rougemont considera que, segundo os direitos antigos, Tristão, sendo o mais forte, tinha o direito de casar-se com Isolda, mas o que prevaleceu nesse episódio, segundo o autor, foi o respeito ao *direito civil*.<sup>65</sup> Tendo necessidade de um pai, Tristão torna-se novamente o mais fraco e leva Isolda para casar-se com o tio. Na opinião de Rougemont, desde o início, o amor de Tristão por Isolda já se torna culpado e passa a ser legitimado pela cortesia, cujo amante deve cortejar uma mulher casada. Miguel Wisnik, ao se referir às leis do amor cortês no meio aristocrático feudal, ressalta que essas envolvem uma cultura superior e complexa, que consegue cerimonializar o amor e o sexo num mundo regido pelo comportamento brutal e indiferente dos maridos. Assim, o autor afirma:

*Ela cria uma outra Lei, a lei do Amor, alternativa e oposta à lei patriarcal do mundo feudal. Assim, ao contrário da canção de gesta, o romance bretão irá encenar essa duplicidade, a vinculação do herói a duas ordens: como o trovador provençal, o cavaleiro professa vassalagem a uma dama eleita, mas é ao mesmo tempo vassalo de um senhor. Serve a dois senhores desiguais: um senhor e uma senhora. Segundo a moral feudal, é pérfido aquele que não denuncia ao senhor tudo aquilo que o prejudique. Segundo a regra cavalheiresca, pérfido é aquele que revela os segredos do amor cortês.*<sup>66</sup>

Segundo Wisnik, Tristão obedece às duas leis: a da corte feudal, servindo ao seu senhor, o rei Marcos, e a do amor cortês, depois que bebe o filtro da paixão e passa a cumprir a lei do segredo amoroso. Ao se apaixonar por Isolda, ele não declara publicamente o seu sentimento, mas ama a rainha em segredo na corte. Em o *Romance de Tristão e Isolda*, os personagens que

---

<sup>64</sup> WISNIK, José Miguel, op. cit., p. 210.

<sup>65</sup> ROUGEMONT, Denis de, op. cit., p. 266.

<sup>66</sup> WISNIK, José Miguel, op. cit., p. 209.

aparecem como pérfidos são os que querem denunciar o amor de Tristão e Isolda a Marcos e a toda corte, que são os barões, que representam aqui, como já dito, os traidores. Mostram-se tão pérfidos, que acabam sendo, no decorrer dos acontecimentos, eliminados (mortos) pelo herói. Pois Tristão precisava afastar os obstáculos que impediam que seu amor por Isolda se realizasse. Em nenhum momento da narrativa os amantes aparecem arrependidos por se amarem em segredo. Na perspectiva pela qual se mostra a versão do romance escrito por Bédier, ficam evidentes as influências de elementos do amor cortês, cujo destaque é a paixão que une os amantes. Como fica claro no capítulo XI do romance, intitulado *O Vau Arriscado*, em que Tristão, através de um breve, propõe um acordo ao rei Marcos para que ele os aceite novamente em sua corte:

*(...) quando matei o dragão e conquistei a filha do rei da Irlanda, foi a mim que ela foi entregue; poderia ter ficado com ela, mas absolutamente não o quis: trouxe-a para vossa terra e vo-la entreguei... Fugi com ela pelas matas: poderia eu, pois, para vo-la entregar, sair da floresta e descer para a planície? Não haviéis ordenado que nos pegassem mortos ou vivos? Mas, hoje como antes, estou pronto pelo sire, a dar meu penhor e a provar por batalha, ao primeiro que aparecer, que jamais a rainha teve por mim, nem eu por ela, amor que vos fosse ultrajante.*<sup>67</sup>

Nesse trecho do breve fica evidente, como em toda a narrativa, que os amantes não apresentam qualquer sentimento de culpa, pela paixão que sentem um pelo outro, inclusive depois de viverem juntos na floresta; como se esse amor estivesse acima de qualquer lei ou crença religiosa. Rougemont considera o amor de Tristão e Isolda uma forma de amor cortês desvirtuada em sua essência, já que o ponto de partida de Tristão é o pecado contra o amor cortês. Para o autor, o fato de Tristão ter possuído Isolda fisicamente

---

<sup>67</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 79.



significa a profanação das regras do amor cortês. Essa falta é expiada pela longa penitência dos amantes, na medida em que passam a viver refugiados. Mas quando se trata da troca do anel entre Tristão e Isolda, Rougemont considera que esse anel significa o sinal de fidelidade não corporal dos amantes, representando, assim, as virtudes da cortesia - *humildade, lealdade, respeito e fidelidade à dama*.<sup>68</sup> As considerações de Rougemont aplicadas ao romance podem ser percebidas no episódio que acontece no Capítulo XI do romance, intitulado *O Vau Arriscado*, quando Tristão e Isolda se despedem, antes de Tristão devolvê-la à corte do rei Marcos. Ao lhe entregar o anel Isolda fala a Tristão:

*Amigo, tenho um anel de jaspe verde, toma-o por amor a mim, usa-o no teu dedo: se alguma vez um mensageiro disser que vem da tua parte, não acreditarei nele, por mais que faça ou diga, enquanto não me tiver mostrado esse anel. Mas, assim que o vir, nenhuma proibição real me impedirá de fazer o que me disseres, quer seja sabedoria ou loucura.*<sup>69</sup>

Rougemont considera que a forma do amor cortês presente em Tristão e Isolda foi revitalizada pela tradição celta, que celebra, acima de tudo, o amor sensual. Hilário Franco Júnior relaciona a troca do anel entre Tristão e Isolda com a questão de estar *ligado*, como entre os cristãos, com Cristo, dando ao apóstolo o poder *de tudo que ligares na terra será ligado no céu*; e entre os celtas, o *lais de Yonec* trata de um anel que um cavaleiro entregou à sua amante para que o marido dela esquecesse o ocorrido entre eles. O anel entregue por Isolda a Tristão, depois de viverem juntos na floresta, tornou-se uma senha para eles, pois qualquer mensageiro de Tristão deveria apresentar o anel a Isolda, como prova de ter sido enviado por ele. Assim, o anel

---

<sup>68</sup> ROUGEMONT, Denis de, op. cit. , p. 75.

<sup>69</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 81.

representa a imagem de duas pessoas *atadas*.<sup>70</sup> Na visão de Rougemont, *Tristão*, além de se destacar como o mais puro *cortês dos romances bretões*, também é o mais *bretão dos romances corteses*<sup>71</sup>, na medida em que incorpora elementos religiosos e místicos de origem celta. Na opinião de Hilário Franco Júnior, *Tristão e Isolda*<sup>72</sup>, com base folclórica, mas tratada de acordo com as regras cortesãs, portanto clerical e feudal, coloca-se como a mais notável representação da nova sexualidade no Ocidente cristão. Nova sexualidade, na visão do autor, por recuperar a sacralidade, a legitimidade da prática do amor físico, contrária à aura pecaminosa que lhe atribuía o cristianismo.

Georges Duby também relaciona a história de Tristão e Isolda com as influências do amor cortês e com os elementos da cultura celta. O tema do amor nas cortes feudais era tratado das mais diversas formas, como na efusão lírica, cantando o *fino amor*<sup>73</sup> (amor cortês), adaptando narrativas de autores latinos clássicos e, como caminho mais novo, elaboravam o *material da Bretanha*, isto é, um conjunto de lendas oriundas das tradições célticas. Essas lendas vinham com os bardos da Cornualha e do País de Gales. As mais fascinantes falavam do amor, mas de um amor selvagem, indomável, amor louco. Assim, no centro dessas histórias, apareciam o filtro, as misturas, as infusões, o *vinho com ervas*, que eram preparados pelas mulheres, cujas receitas eram segredos, que passavam umas às outras.

---

<sup>70</sup> FRANCO, Junior Hilário, op. cit. , p. 168.

<sup>71</sup> ROUGEMONT, Denis de, op. cit. , p. 95.

<sup>72</sup> FRANCO, Junior Hilário, op. cit. , p. 156.

<sup>73</sup> DUBY, Georges, op. cit. , p. 86.

Os elementos históricos assinalados por Duby ajudam a contextualizar a diegese do romance composto por Bédier, principalmente no que se refere à utilização do filtro mágico, como um dos elementos que é próprio da cultura oral celta, e que, presente no romance, destaca o aspecto mágico e maravilhoso dessa diegese. Quando Marcos atribui a Tristão a missão de trazer a *Loura dos cabelos de ouro* para casar-se com ele na Cornualha, acontece o inesperado. Tristão, que traz Isolda da Irlanda para casar-se com o tio, apaixona-se por ela durante a travessia por mar, devido ao efeito da poção do amor que eles bebem juntos. Essa poção foi preparada com ervas especiais pela Rainha da Irlanda, mãe de Isolda. Com o intuito de proteger a filha de futuros sofrimentos, como a saudade de sua terra natal, já que a mesma está partindo para casar-se num reino distante e desconhecido, a Rainha confia à Brangia, ama que acompanha Isolda na viagem, uma poção mágica (filtro), para que a filha beba em sua noite de núpcias com Marcos e se apaixone pelo marido. Esse episódio acontece no capítulo IV do romance, cujo título é *O filtro*. A situação se mostra na voz de uma criança, quando estão todos ausentes da nau, menos Tristão e Isolda e essa jovem criada:

*- Achei vinho! - gritou ela para os dois. – Não, não era vinho: era a paixão, era a amarga alegria e a angústia sem fim, e a morte. A criança encheu um canjirão e apresentou-o à sua senhora. Ela bebeu em longos goles, em seguida estendeu-o a Tristão, que o esvaziou.*<sup>74</sup>

Para Duby, recorrer nesse período aos efeitos nefastos de um desejo nascido pela reação provocada pela poção mágica, e, portanto, ingovernável, destinava-se a reforçar, na sociedade cortês, reflexões sobre a ordem e a desordem causadas pela turbulência da sexualidade. Na visão do autor, a

---

<sup>74</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 30.

questão do espaço concedido ao amor, ao amor físico, ao desejo e à sua satisfação lícita, aparece primeiro numa das regiões mais evoluídas da Europa, no Noroeste da França, por duas razões: primeiro, a orientação da política familiar nas dinastias aristocráticas, nessas províncias, era o cuidado de casar apenas um dos filhos homens, para evitar o fracionamento dos patrimônios; portanto, os demais filhos homens não podiam ter uma esposa. Segundo, nessa parte da Europa, durante o século XII, a Igreja tentava cristianizar a classe dominante. Ao condenar a poligamia e o incesto, a Igreja buscava fazer a nobreza aderir à sua própria concepção de casamento.

Se o desejo entre Tristão e Isolda se justificava pelo resultado de um veneno ingerido pelo casal involuntariamente, Duby se questiona: *Quem pode condenar um casal que não tem culpa da paixão que os arrebatou?* Nessa perspectiva eles não eram pecadores. Na concepção de Thomas, o filtro era apenas um símbolo e o desejo deixava de ser simples pulsão física. A mulher não é apenas um corpo que se deixa acariciar às escondidas, e possuir um corpo não significa nada, se não se possui um coração. Thomas propunha uma nova religião, *a do amor*.<sup>75</sup> Nesse caso, a versão de Thomas ensinava que o amor se enriquece com provações, que como o amor por Deus, ele exige renúncias, que por meio do amor, de um amor enraizado na carne, o homem pode se elevar de grau em grau até às efusões inefáveis. Nesse sentido, os amantes deixam de ser prisioneiros, vítimas e também inocentes, e passam a ser responsáveis, contra tudo e contra todos, ao assumirem sua paixão até a morte. Essa visão pode ser considerada na narrativa composta

---

<sup>75</sup> DUBY, Georges, op. cit. , p. 95-97.

por Bédier, a partir da perspectiva de que os amantes em nenhum momento, diante de todos os obstáculos que enfrentam, deixam de se amar, e também como resultante do clímax que essa relação de amor atinge, terminando com a morte do casal.

Octavio Paz, no livro *A dupla chama: amor e erotismo*, vê a presença do amor cortês na literatura da Europa do século XII de forma similar a de Georges Duby, a partir das relações que se estabeleciam nas cortes feudais. Ele contextualiza esse tipo de literatura a partir do intercâmbio cultural (troca de experiências) entre o Ocidente e o Oriente. É nesse período de mudança de valores e dos costumes na Europa que surge o amor cortês. O termo *amor cortês*<sup>76</sup> mostra a diferença medieval entre corte e *villa*. Não o amor *villano* – copulação e procriação, mas sim um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o denominavam *amor cortês*, mas utilizavam outra expressão: *fin'amors*, que quer dizer, amor purificado, refinado. Nesse período o sul da França foi um lugar privilegiado, onde o entrecruzamento dos costumes acontecia desde os povos nórdicos até os orientais. Essa diversidade cultural resultou numa cultura singular, que Octavio Paz não considera exagero chamar: *a primeira civilização européia*.

Para Octavio Paz, o amor cortês está associado à poesia provençal, que nasceu numa sociedade cristã, mas muitos pontos desse amor cortês se afastam dos ensinamentos da Igreja, e até mesmo se opõem a eles. Muitos ideais e aspirações desses poetas estavam em luta com os dogmas do catolicismo romano. Não é de estranhar que as autoridades eclesiais sempre

---

<sup>76</sup> PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. SP: Siciliano, 1994. p. 70.

reprovaram o amor cortês. Os poetas provençais conheciam os poetas latinos de forma fragmentada, mas Octavio Paz acredita que eles não chegaram a exercer influência nas canções eróticas dos provençais. Em relação ao platonismo, embora não houvesse uma transmissão direta das doutrinas de Platão sobre o amor (presença da alma, nas histórias), podem ter chegado aos poetas provençais algumas idéias pelos árabes. Octavio Paz destaca que os poetas provençais adotaram duas formas poéticas populares árabes andaluzas: o *zéjel* (composição estrófica na métrica dos mouros espanhóis) e a *jarcha*. Essa influência interferiu não só na poesia, mas nos costumes e crenças: a inversão das posições tradicionais do amante e sua dama. Enquanto na Espanha muçulmana os emires e os grandes senhores se declaravam servidores e escravos de suas damas, o eixo da sociedade feudal era o vínculo vertical, ao mesmo tempo jurídico e sagrado, entre senhor e vassalo. Os poetas provençais inverteram a relação tradicional dos sexos: a dama passa a ser chamada de senhora e se confessam seus servos. A imagem da mulher consagrada pela tradição é rompida, alterando-se os costumes, a linguagem e a visão de mundo. A mulher passa a ocupar a posição superior e o amante a do vassalo.

As reflexões que Octavio Paz elabora sobre o amor cortês, contribuem para esclarecer como a relação de amor entre Tristão e Isolda se apresenta na versão do romance de Bédier. Segundo o autor, o amor cortês não sofreu alterações enquanto representação na literatura, desde o seu surgimento no século XII - como *arquétipo do amor*. Para ele o relacionamento amoroso na sua origem, enquanto arquétipo, deve-se à relação senhoril. O modelo do amor cortês dá-se pelo vínculo que unia o vassalo ao senhor. A relação de

soberania e dependência era recíproca e natural; no sentido em que não era objeto de uma lei oficializada e na qual interferia a vontade, mas como consequência de uma dupla fatalidade: *a do nascimento do vassalo e a da lei do lugar onde nascia*.<sup>77</sup> A relação amorosa, no entanto, se funda na ficção: o código da cortesia. Ao reproduzir a relação senhoril, o apaixonado transforma a fatalidade do sangue e do solo em livre escolha: ele escolhe voluntariamente sua dama e, ao escolhê-la, escolhe também sua servidão. A partir das considerações assinaladas por Octavio Paz sobre o amor cortês, pode-se dizer que Tristão representa o vassalo que vive em conflito entre servir ao seu senhor, rei Marcos, e a sua dama, a rainha Isolda, a Loura. Só que a escolha da dama por Tristão não acontece voluntariamente na narrativa, mas está associada ao *filtro do amor*. Esse acontecimento fica evidente no Capítulo XVIII do romance, intitulado *Tristão louco*, quando ele está no Castelo de Tintagel, fantasiado de louco e conversando com Marcos e Isolda, Tristão deixando evidente os poderes que a poção possui:

*É verdade, estou bêbado, e de uma bebida tal, que jamais esta bebedeira se dissipará. Rainha Isolda, não vos lembrais daquele dia tão belo, tão quente, em alto-mar? Estáveis com sede, não vos lembrais, filha de rei? Ambos bebemos no mesmo canjirão. Desde então, sempre estive bêbado, e de bebedeira ruim ...*<sup>78</sup>

Para Otávio Paz, a servidão representa um paradoxo, que se apóia em um mistério: *a transformação do objeto erótico em pessoa o converte imediatamente em sujeito dono do livre-arbítrio*.<sup>79</sup> O objeto de desejo se torna sujeito que me deseja ou me rejeita. Diferente da concepção oriental do amor, que foi pensado a partir da tradição religiosa, o amor no Ocidente é um destino

---

<sup>77</sup> PAZ, Octavio, op. cit. , p. 114.

<sup>78</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 130.

livremente escolhido, *quer dizer, para que ele se cumpra é necessária a cumplicidade dos dois*. A idéia do destino e seu reverso e complemento, a liberdade, inclui no Ocidente outras duas intimamente ligadas: a responsabilidade de cada um por seus atos e a existência da alma. *O amor é um nó no qual se amarram, indissoluvelmente, destino e liberdade.*<sup>80</sup> As considerações destacadas por Octavio Paz, sobre os elementos que estão na origem da relação amorosa enquanto arquétipo, são pertinentes à narrativa composta por Bédier. Ao contrário da livre escolha, o amor de Tristão e Isolda é marcado pela predestinação provocada pelo efeito do filtro do amor. Tal efeito se mantém, independente de Tristão e Isolda viverem juntos ou não, pois mesmo separados, quando Tristão vai embora para a Bretanha e ela volta a viver com o rei Marcos, eles continuam se amando. Longe de Isolda, Tristão sofre ao suspeitar que a rainha vive feliz nos braços de Marcos e que o esquecera, já que ela não lhe manda mais notícias. Desiludido com a amada e com a esperança de esquecê-la, Tristão casa-se com outra Isolda, a das Brancas Mãos. Isolda, a Loura, quando recebe a notícia de que Tristão havia se casado passa a rejeitá-lo por sentir-se traída.

O que se pode perceber é que esse amor, no decorrer da narrativa, sofre algumas alterações, principalmente pelo sentimento de ciúme que envolve os amantes, mas mesmo assim eles continuam se amando. Essas alterações podem ser consideradas a partir do que Octavio Paz chama de *paradoxos do amor*. Tristão sofre ao ser recusado pela amante, que passa a rejeitá-lo ao saber de seu casamento na Bretanha. Mas, para Tristão, ela ainda

---

<sup>79</sup> PAZ, Octavio, op. cit. , p. 113.



continua sendo o único amor na sua vida, pois um dos fatos que comprova essa situação é o seu casamento não ter se consumado. Tristão não consegue consumir o seu casamento com Isolda da Bretanha, porque só consegue pensar na amante. Ao considerar o que Octavio Paz chama de paradoxos do amor, pode-se dizer que sendo Isolda, a Loura o único amor para Tristão, ela passa a representar o objeto erótico na sua vida. Sobre a transformação do objeto erótico em pessoa, Octavio Paz afirma:

*O paradoxo do amor único reside no mistério da pessoa que, sem nunca saber exatamente a razão, se sente invencivelmente atraída por outra pessoa, excluindo as demais. O paradoxo da servidão também se apóia em outro mistério: a transformação do objeto erótico em pessoa o converte imediatamente em sujeito dono de livre-arbítrio. O objeto que deseja se torna sujeito que me deseja ou me rejeita.<sup>81</sup>*

Para Octavio Paz, assim, o amor se representa na *forma de um nó* [...] o amor é uma atração involuntária em relação a uma pessoa e voluntária aceitação dessa atração. Ao se sentir atraído unicamente pela rainha Isolda da Cornualha, Tristão vive mais um dos paradoxos do amor, o de não ser correspondido, pois passa a depender da liberdade de escolha de Isolda, a Loura. Isso fica evidente no Capítulo XVII do romance, intitulado *Dinas de Lidan*, quando Tristão vai ao encontro da amante na Cornualha e ela não o quer ver:

*- Rainha, se ousar aproximar-me de vós, não vos irriteis. Tende piedade de mim, bem que mereço! Mas a rainha chamou os criados e os esbirros: Enxotai daqui este morfético! – disse-lhes. Os criados repeliram-no, bateram nele. Tristão resistiu-lhes e gritou: Rainha, tende piedade! Então Isolda deu uma gargalhada.<sup>82</sup>*

As idéias de Kathrin Rosenfield, no ensaio antes referido, também contribuem para contextualizar como o amor se apresentava no século XII na

---

<sup>80</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>81</sup> PAZ, Octavio, op. cit. , p.11.

<sup>82</sup> BÉDIER, Joseph, op. cit. , p. 123.

Europa Ocidental. Segundo a autora, o termo latino correspondente à palavra *amor* e suas derivações neolatinas ocupam na Idade Média um lugar marginal e até pejorativo, começando a afirmar-se apenas a partir do fim do século XII. As nuances dos sentimentos inscrevem-se em um campo semântico delimitado pelos conceitos de *Eros* e de *Ágape*, isto é, entre o sensualismo pagão (a carnalidade, o erotismo) de um lado; a dimensão sublime, a ternura depurada de todo aspecto concreto, material e sexual, do outro. Em lugar do termo vago e complexo de *amor*, os documentos eclesiásticos e jurídicos recorrem a denominações precisas como: concupiscência, gula, luxúria, ardor *quando se tratava de desejo físico*; *caritas e amicitia para ressaltar a fidelidade e a renúncia a veleidades sensuais e eróticas*.<sup>83</sup> Nesse contexto, segundo a autora, não existe muito espaço para as ambivalências do termo *amor*, aparecendo uma distinção rígida e pouco matizada entre o lado material e o ideal. Sendo a realidade hostil à mulher e cada vez mais contrária aos prazeres eróticos, mesmo assim, a poesia do século XII consegue inventar figuras, imagens e metáforas, que representam as relações amorosas entre homem e mulher de maneira inédita – idealizadas, sublimes, maravilhosas. É nesse processo que se inicia a transformação para a consciência moderna, que concebe o amor como realidade complexa. Segundo Rosenfield, a noção de amor que começa com os artifícios poéticos dos trovadores e que transpõem as fórmulas erótico-poéticas do misticismo árabe e cristão, chegam para as relações reais entre homem e mulher da seguinte forma:

---

<sup>83</sup> ROSENFELD, Kathrin Holzermayr, op. cit. , p. 36.

*O artifício consiste na inscrição de uma realidade concreta (o vínculo entre sexos) numa matriz ideal (as figuras sublimadas do misticismo) – inscrição em um primeiro momento lúdica e ficcional, que cria, no entanto, as condições para **repensar diferentemente** as relações entre homem e mulher, criando, a partir de uma forma poética e ficcional, um conteúdo novo e real: a nossa afetividade, interiorizada e complexa.<sup>84</sup>*

As considerações apontadas por Rosenfield, sobre a relação da configuração do amor na Idade Média com a forma como ele pode se apresentar na modernidade, são pertinentes ao processo de resgate dessa história medieval de amor, transposta para a atualidade na forma dramática. Pois acredito que a versão de *O romance de Tristão e Isolda*, composta por Bédier, pode continuar ainda suscitando as condições para se *repensar diferentemente* as relações entre o homem e a mulher, principalmente na perspectiva em que a personagem feminina se configura nessa narrativa. É considerando principalmente o conflito vivido por Tristão e Isolda que pretendo resgatar para a atualidade, através da recriação em registro dramático, essa história de amor que se configura como transgressora dos valores de sua época. Ao tratar da evolução da idéia do amor no imaginário do Ocidente, Julia Kristeva ressalta que, depois da cortesia, a psicanálise assinala o fim dos *códigos amorosos*<sup>85</sup>, mas também a permanência do amor como construtor de espaços de palavras. As reflexões de Kristeva sobre o amor na modernidade vêm ressaltar o caráter que assume esse projeto de pesquisa, na medida em que essa história de amor, inicialmente posta num registro épico, passa a ser recontada em forma de drama, com a possibilidade de ser reinterpretada também sob o influxo da percepção física, ao ser apresentada como

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 21. (Grifo meu)

<sup>85</sup> KRISTEVA, Júlia. *Histórias de amor*. RJ: Paz e Terra, 1998. p. 422.

espetáculo para um público.

Para Octavio Paz, o arquétipo da história de Tristão e Isolda pode ser repetido sem exaustão pela arte no Ocidente. A tradição do amor se apresenta pelo feitiço, e a atração que leva os amantes a se unirem é o encantamento. O amor é um laço mágico, que literalmente cativa a vontade e o *livre-arbítrio* dos amantes. Para o autor, o *filtro medieval* é substituído, no Renascimento e no Barroco, por uma *teoria das paixões e das almas*. O neoplatonismo renascentista é substituído pelos românticos e pelos modernos por explicações psicológicas e fisiológicas, como a *cristalização* e a *sublimação*<sup>86</sup>, e outras semelhantes.

Na versão do romance escrito por Bédier, o sentimento de amor entre Tristão e Isolda é levado até o extremo, com a morte dos amantes. Tristão, vivendo ainda na Bretanha com sua esposa, fere-se gravemente em uma batalha. A única pessoa que pode salvar-lhe a vida é Isolda, a Loura. Tristão manda chamar Isolda na Cornualha, mas quando ela chega na Bretanha já o encontra morto. Ela se lança sobre seu corpo e entrega-se à morte. A morte, como final da história, pode ser interpretada de diversas formas, mas está claro que Isolda entrega-se a ela por opção própria, ao ver o amante morto.

Pode-se dizer que essa narrativa vista na perspectiva da literatura produzida na Idade Média, já apresenta aspectos da subjetividade do indivíduo ao mostrar os personagens lutando apenas por seus interesses individuais, em vez de lutarem pelos interesses coletivos. A personagem feminina deixa de aparecer, na narrativa, como única forma de reforçar o aspecto viril masculino

---

<sup>86</sup> PAZ, Octavio, op. cit. , p. 94

dessa sociedade patriarcal e se destaca como uma mulher audaciosa e uma amante inteligente que luta para viver ao lado do herói. O conflito vivido pelos protagonistas circunscreve-se em muitos aspectos à realidade sociocultural da Europa cristianizada do século XII. Os elementos que destaco nessa primeira fase da pesquisa e que contextualizam o universo diegético do romance, serão considerados como ponto de partida no processo de produção do texto dramático, pois através desses episódios, procuro investigar os conflitos que configuram o drama vivido pelos amantes, na versão estabelecida por Bédier.

## **Capítulo II – Uma investigação do potencial dramático de *O romance de Tristão e Isolda***

Na segunda fase dessa pesquisa apresento os episódios de *O romance de Tristão e Isolda* que foram selecionados para comporem o texto dramaturgico. Na transposição desses episódios foram consideradas algumas características básicas próprias da ficção dramática, como forma de organizar esse material para a construção do texto dramaturgico. O processo de produção do novo texto parte de um universo pré-estabelecido que é o contexto que envolve a diegese do romance composto por Bédier. Nesse contexto, considero as contradições que caracterizam o relacionamento amoroso dos personagens Isolda e Tristão como principais indicadoras para estruturar as ações dramáticas. As situações daí decorrentes irão constituir as motivações, os conflitos, as resoluções e o desenlace dessa história medieval. Nesse sentido, parto de referências básicas sobre a narrativa dramática, segundo as idéias de Aristóteles, na *Poética*, de Hegel, na *Estética*, como também de Martin Esslin, no livro *Uma Anatomia do drama*.

Assim, o novo texto se estrutura a partir de situações dramáticas que contam, na voz dos personagens, a história do relacionamento amoroso de

Isolda e Tristão, no ambiente da corte feudal. Para isso, as idéias de Aristóteles quanto aos princípios essenciais da tragédia serviram de referência inicial para a sua composição. O enredo, que conta a história de Isolda e Tristão, estruturou-se em torno de uma idéia principal: um relacionamento amoroso que é contrário aos interesses da corte feudal. Nesse aspecto, os princípios dialéticos que envolvem a idéia de *conflito*<sup>87</sup> na poesia dramática, segundo Hegel, contribuíram para explorar as contradições que giram em torno dessa idéia central, como o principal conflito vivido pelos amantes: o de não serem aceitos no ambiente da corte. Assim, para a composição do novo texto procurei selecionar apenas os elementos essenciais do romance, numa previsão que não extrapolasse o tempo considerado comum, no Brasil, de um espetáculo teatral, em torno de uma hora de duração. O texto foi trabalhado no sentido de provocar a expectativa e o interesse do público-leitor para a história do relacionamento amoroso de Isolda e Tristão, considerando para isso o *suspense*<sup>88</sup>, segundo as sugestões de Martin Esslin, um estudioso do drama moderno, como um dos elementos para chamar a atenção para as resoluções e os desfechos sugeridos pelas situações dramáticas.

Aristóteles considera que a *alma da tragédia* encontra-se no mito e que aquilo que o imitador (poeta) realiza de mais essencial corresponde à imitação de ações humanas. Para o estagirita a ação dramática significa um dos elementos mais importantes para a trama dos fatos: ... *pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [...] ou infelicidade,*

---

<sup>87</sup> HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993. p. 630.

<sup>88</sup> ESSLIN, Martin, op. cit. , p. 49.

*reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.*<sup>89</sup> Ao definir os elementos essenciais da tragédia, Aristóteles afirma: *as personagens não agem para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.*<sup>90</sup> A partir do ponto de vista de Aristóteles, pode-se considerar que o texto no teatro se constitui pela ação dramática e que esta mostra os atos das personagens e não as personagens em si. O *mito* é o princípio da tragédia e depois é que vêm os caracteres. Para Aristóteles o *mito* se constrói a partir da soma das ações e dos acontecimentos, já que a tragédia é imitação de ações:

*Portanto, o Mito é o princípio e como que a alma da Tragédia; só depois vêm os caracteres. Algo semelhante se verifica na pintura: se alguém aplicasse confusamente as mais belas cores, a sua obra não nos comprazeria tanto, como se apenas houvesse esboçado uma figura em branco. A Tragédia é, por conseguinte, imitação de uma ação e, através dela, principalmente, [imitação] de agentes. (...) Já ficou assente que a Tragédia é imitação de uma ação completa, constituindo um todo que tem certa grandeza, porque pode haver um todo que não tenha grandeza.*<sup>91</sup>

Se a tragédia é imitação de uma ação completa que constitui um todo, isso significa que as ações acontecem numa seqüência lógica e numa seqüência temporal: *“Todo” é aquilo que tem princípio, meio e fim.*<sup>92</sup> Considerando a visão de Aristóteles sobre a tragédia, como sendo a imitação de ações numa seqüência lógico-temporal, o processo de construção do texto dramático foi construído a partir de ações dramáticas, trabalhadas em forma de diálogo, na voz dos personagens. Para Anatol Rosenfeld, o que define o gênero dramático e o aproxima das regras aristotélicas é justamente o

---

<sup>89</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. SP: Ars Poética, 1993. p. 41.

<sup>90</sup> ARISTÓTELES, op. cit., p. 41

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 43, 47.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 47.



fato do *autor*<sup>93</sup>, este tomado como sujeito fictício (não biográfico e real), parecer estar ausente da obra e não distinguir-se como entidade específica, já que no drama, estando o *autor* ausente, os fatos se desenvolvem de forma autônoma, sem a intervenção de qualquer mediador e o desenrolar da ação é confiada a personagens colocados em determinada situação. A peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. Isolda e Tristão lutam pelo amor que sentem um pelo outro, até entregarem-se à morte. Sendo um amor extraconjugal, os amantes transgridem as leis do matrimônio cristão, que se misturam aos valores do amor cortês. No ambiente sociocultural da corte feudal as atitudes do personagem Tristão invertem a relação de poder instituído entre senhor e vassalo, o qual foi transferido do senhor feudal para a dama, a rainha Isolda. Em vez de continuar servindo ao seu senhor, como no início do romance, em que Tristão torna-se herói ao defender a honra do rei Marcos, ele se apaixona pela rainha e passa a servir apenas a sua amante. Essa situação expõe a honra do rei Marcos diante do povo da Cornualha, relativizando assim a sua representatividade como autoridade máxima nessa sociedade.

Os diferentes interesses, que marcam os tipos de personagens que vivem nesse ambiente da corte, mostram as contradições que contextualizam o tipo de relacionamento dos amantes, que vivem um amor secreto. Transpostas para a forma dramática, essas contradições são trabalhadas como conflitos. Para dar forma a essas situações de conflito destacadas do romance, parti de algumas idéias desenvolvidas por Hegel. Ele parte do

---

<sup>93</sup> ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. SP: Perspectiva, 1985. p. 29.

princípio que a poesia dramática nasce da necessidade do indivíduo de ver os atos e as situações da vida humana representadas por personagens que relatam os fatos mediante discursos. Porém, a base da poesia dramática para Hegel está no conflito:

*A acção dramática não se limita, porém, à calma e simples progressão para um fim determinado, pelo contrário, decorre essencialmente num meio repleto de conflitos e de oposições, porque está sujeita às circunstâncias, paixões e caracteres que se lhe opõem ... até o apaziguamento final.*<sup>94</sup>

Para o autor, essas oposições dão origem a ações e reações, e o que se pode perceber disso são fins individualizados sob a forma de *caracteres* vivos em situações de conflito; *caracteres* que se determinam reciprocamente, entrecruzam-se e procuram se afirmar e se impor em detrimento um do outro, até o apaziguamento final. A partir de sua concepção sobre a poesia dramática, Hegel deixa claro o princípio que assume o *conflito* no drama:

*(...) para que este conteúdo essencial dos sentimentos e das actividades humanas adquira um carácter dramático, é necessário que as acções realizadas por um indivíduo enfrem obstáculos provenientes de outros indivíduos que perseguem fins opostos; donde complicações, choques e oposições que retardam e comprometem o êxito de cada um.*<sup>95</sup>

Para Hegel os conflitos devem estar unificados e a ação dramática ser uma só, conduzida por uma idéia central. Pode-se dizer que essa idéia central é o núcleo da peça que cataliza as demais ações que acontecem, sem acrescentar nada (alterar) à idéia principal. De acordo com a narrativa composta por Bédier e investigando-a na perspectiva de explorar o seu potencial dramático parti das contradições que envolvem esse amor, procurando focalizar o seu aspecto transgressor no contexto sociocultural. O texto dramaturgico mostra os amantes vivendo o conflito de não serem aceitos

---

<sup>94</sup> HEGEL, G. W. Friedrich, op. cit. , p. 630.

no ambiente da corte. As demais situações dramáticas giram em torno do conflito principal, mostrando a luta dos protagonistas pela realização desse amor. Os personagens agem movidos por seus interesses, que se mostram de forma objetiva e em confronto ou acordo com as diferentes situações que dão sequência ao drama. Segundo Hegel, o efeito dramático provém *da acção como tal, e não da exposição dos caracteres em si mesmos, independentemente dos fins determinados e da sua realização.*<sup>96</sup> Hegel reforça a idéia de Aristóteles de que os indivíduos não atuem para representar caracteres, mas estejam implicados na ação e se manifestem quando do desenvolvimento desta. Nesse sentido, o processo de transposição do romance para a nova forma privilegiou partir das situações dramáticas do romance, em vez de dar ênfase ao processo de construção das características psicológicas dos personagens.

O processo de construção do texto dramático, como dito anteriormente, foi previsto para servir a um espetáculo de aproximadamente uma hora de duração, que corresponde ao tempo médio de uma peça hoje no Brasil. Martin Esslin vê a estruturação do texto dramático dentro de uma determinada dimensão temporal, com *um sentido instintivo de ritmo e andamento* que deve ser a marca registrada do bom autor do drama. Ele deve considerar, separadamente, a duração de cada cena ou segmento que compõe a obra. A economia é a própria essência do *timing*.<sup>97</sup> Tudo o que não for necessário e não contribuir para o processo de sua construção, na sua seqüência e

---

<sup>95</sup> Ibidem , p. 632

<sup>96</sup> Ibidem, p. 640.

<sup>97</sup> ESSLIN, Martin, op. cit. , p. 56.

coerência, no sentido de interferir na potencialidade de persuasão para arrebatá-lo o interesse e a atenção do público, deve ser eliminado.

Partindo dos elementos sugeridos por Esslin, o processo de seleção dos episódios que compõem o texto dramático procurou reunir as situações que no romance se destacam como essenciais para contar a história de amor de Isolda e Tristão, além de contribuir para dar ritmo e seqüência ao drama. Esslin lembra que, para provocar a atenção do público, é preciso que haja constante variação de andamento e ritmos no drama. O *suspense*<sup>98</sup> foi também um dos elementos incorporado ao processo de construção do texto dramático, considerado na perspectiva de que, segundo o autor, envolve e mantém a atenção do público-leitor, pois *expectativas precisam ser despertadas*.

A versão do romance composta por Bédier apresenta várias possibilidades de abordagem para a forma dramática, mas o que o novo texto busca mostrar é a luta de indivíduos pela realização de seus desejos pessoais, como a de Isolda e a de Tristão, já que seus desejos não correspondem aos anseios da coletividade no ambiente das cortes feudais, contexto sociocultural ao qual a narrativa se remete. Não é do interesse da corte que esse amor se realize e, portanto, a narrativa se mostra a partir de acontecimentos que se contrapõem a esse relacionamento amoroso. O uso da linguagem utilizada pelos personagens contribui para a caracterização de seus tipos, como a classe social a que pertencem e também o espaço e a época em que o drama se ambienta. Manteve-se a mesma forma de tratamento pessoal da narrativa do romance, como a segunda do plural, que é o pronome pessoal do caso

---

<sup>98</sup> Ibidem, p. 47.

reto, vós, os pronomes correspondentes do caso oblíquo, vos e convosco, e o pronome possessivo, vosso. Essa forma de tratamento pessoal foi mantida no intuito de transpor para o texto dramaturgico elementos que contribuam na preservação do universo diegético do romance.

O espaço que se destaca na narrativa como lugar onde transitam os personagens foi transposto para a peça, como o ambiente da corte feudal. As características principais que configuram a personagem da rainha Isolda nesse contexto, foram mantidos como sendo ela uma mulher casada com Marcos, que é rei da Cornualha. Para a transposição do personagem Tristão, foram consideradas características do cavaleiro feudal a serviço de seu senhor, na Cornualha, e também como cavaleiro em busca de aventuras em outras terras, como a Bretanha. A peça inicia a partir do episódio do romance em que o relacionamento amoroso dos protagonistas é oficialmente denunciado na corte.

Esse episódio acontece no capítulo VIII do romance, sob o título de *O salto da capela*<sup>99</sup>, e traz elementos para o processo de construção do primeiro ato da peça. Os amantes se mostram a partir desse episódio, quando a corte e todo o povo da Cornualha estão reunidos em local público. Assim, no primeiro quadro da peça são apresentados os principais elementos que contextualizam o ambiente sociocultural e a época em que vive o casal de amantes. O uso da linguagem utilizada pelos personagens contribui para a caracterização de seus tipos, assim como a classe social a que pertencem e também o espaço e a

---

<sup>99</sup>Esse capítulo corresponde fielmente, segundo as palavras de Bédier, à parte do manuscrito de Béroul, modificado pelos poemas de Eilhart. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XIV.

época em que o drama se ambienta. Nesse sentido, fica mantida a mesma forma de tratamento pessoal encontrada no romance, conforme já dito, como maneira de preservar o contexto sociocultural ao qual o romance remete.

Ao descobrir que é traído, Marcos manda erguer uma fogueira e convoca todo o povo para assistir ao castigo de Isolda e Tristão. O casal deverá ser punido com a morte. Esse é um dos fatos que remete ao ambiente social em que o drama se desenvolve, a realidade europeia do período medieval, já que ser queimado vivo numa fogueira representava, na Europa cristianizada da Idade Média, uma forma de punição a quem cometia uma falta grave, como agir contra os interesses da Igreja. No início da peça, o rei Marcos mostra-se como um personagem que age em função de seu objetivo - punir os amantes com a morte, por traição. Esse episódio, no drama, é explorado em forma de conflito, quando o povo reclama pelo julgamento de Isolda e o rei não acata esse pedido. Marcos escuta apenas Yvain, que sugere uma pena mais cruel que a morte para a rainha: entregá-la aos leprosos. Marcos, como no romance, acata a sugestão de Yvain e entrega a rainha aos leprosos. Esse episódio, transposto para o drama, com o personagem do rei Marcos representando a autoridade máxima da corte e ordenando a morte dos amantes, deixa evidente que a corte não aceita o relacionamento amoroso de Isolda e Tristão. A partir daí, mostram-se algumas contradições dessa realidade social. A corte, na figura do rei, posiciona-se contra os amantes, enquanto Yvain, como um dos indivíduos mais marginalizados desse reino, por ser um leproso, deseja para a rainha o pior de todos os castigos, enquanto os demais indivíduos do povo, como no romance, pedem justiça para ela. Assim,

nesse primeiro quadro da peça os amantes podem ser vistos como traidores e ao mesmo tempo como vítimas.

As possíveis relações que os episódios do romance apresentam para a composição do novo texto, exploradas através de estratégias dramáticas, foram consideradas na perspectiva daquilo que esse novo texto visa perseguir de maneira essencial, que é focalizar o relacionamento amoroso de Tristão e Isolda como transgressor dos valores de sua época. O novo texto estruturou-se visando, de forma privilegiada, o campo da recepção, ao explorar o seu potencial persuasivo, buscando atrair o interesse e prender a atenção tanto do leitor quanto do público. Segundo Esslin, por trás de toda construção dramática está a criação do interesse e do suspense. As expectativas devem ser despertadas, mas não devem ser satisfeitas antes do momento final. A ação deve variar de andamento e ritmo e, a cada momento, precisa parecer que está chegando mais perto de seu objetivo, *porém sem atingi-lo de forma completa antes do final*.<sup>100</sup>

O episódio do romance que dá início à peça foi selecionado, como já dito, no sentido de mostrar um momento que contextualiza o ambiente sociocultural onde transitam os personagens. Nesse local estão presentes tanto os membros da corte como os indivíduos que representam o povo. Esse evento, além de mostrar os vários segmentos que participam desse contexto social, também torna visível, aspectos das contradições sociais que interferem no relacionamento amoroso dos protagonistas. Através dessa situação dramática que expõe o casal diante de todos, fica evidente, já na primeira cena

---

<sup>100</sup>ESSLIN, Martin, op. cit. , p. 48.

da peça, o conflito principal que envolverá os amantes até o final do drama, o de não serem aceitos na corte da Cornualha. Esse evento mostra-se a partir da imagem da rainha Isolda sendo arrastada diante do povo, para ser queimada na fogueira. Tal imagem deve provocar um impacto, ao mostrar a heroína sendo levada à morte no início do drama. Nesse primeiro quadro, o relacionamento amoroso de Tristão e Isolda apresenta-se em forma de conflito no ambiente social, sendo denunciado a Marcos pelos barões e ao mesmo tempo punido pela corte, através da autoridade do rei. O que mais pode ainda acontecer aos amantes no decorrer do drama?

Para Esslin, a capacidade de apresentação de um tema e sua variação e ainda a continuidade dessa variação pelo autor do texto dramático, podem gerar uma expectativa suficiente para provocar o suspense e o interesse do público-leitor. Nesse sentido, iniciar a peça apresentando desde o início o conflito principal que envolve a vida dos amantes, pode ser uma das formas de manter o interesse e o suspense para o desfecho dessa história de amor, pois a morte dos amantes, posta em questão desde o início da peça, irá se concretizar somente no final da história. O primeiro quadro encerra com a fuga de Tristão, quando ele está sendo levado à fogueira. Enquanto Isolda, em vez de ser queimada, é entregue aos leprosos. Algumas expectativas, portanto, já podem ser criadas a partir daqui. Como, por exemplo: será que Isolda será ou não será contagiada pelos leprosos? Agora que Tristão fugiu, será que vai ser ou não capturado pelos guardas do rei?



Para dar continuidade a esse primeiro quadro da peça, parto do capítulo XI do romance, cujo título é *O Vau Arriscado*.<sup>101</sup> Esse capítulo envolve o recebimento na corte de um breve enviado por Tristão para o rei Marcos. Esse breve é a proposta de um acordo que Tristão apresenta ao rei, com o intuito de que Isolda seja aceita de volta na corte e que ele (Tristão) possa prestar provas de que nunca traiu a confiança de Marcos. O breve foi elaborado pelo eremita Ogrim, quando Tristão, depois de viver refugiado na floresta com Isolda por alguns anos, resolve devolvê-la à corte. Após alguns anos na floresta, Tristão se convence de que Isolda não merece se expor às privações, de tudo o que ela usufruía quando vivia na corte como rainha. Na floresta ela não poderia ter uma vida digna, como tinha na corte. Isolda aceita a decisão de Tristão, porque também reconhece que um cavaleiro tão honrado como ele não deveria continuar a viver na mesma condição de miserável na floresta, já que poderia viver com dignidade na corte.

O segundo quadro da peça mostra o rei Marcos recebendo o breve enviado por Tristão. Esse evento acontece na própria corte, quando o rei convoca uma audiência para decidir que resolução tomar, diante da proposta enviada por Tristão. Ele apresenta, então, à corte, a proposta de acordo do sobrinho. O episódio do romance, em que o rei recebe o breve de Tristão, transposto para o drama, mostra através desse breve os fatos que envolveram e levaram os amantes a viverem juntos na floresta, na perspectiva do próprio casal, já que as palavras contidas no breve são de Tristão. Através desse

---

<sup>101</sup>Esse capítulo, segundo Bédier, se compõe do fragmento de Béroul, modificado pelo poema de Eilhart. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XIV.

breve a voz de Tristão se faz ouvir na corte da Cornualha. Marcos convoca o capelão, como no romance, para transmitir para os demais membros da corte, que são os barões, as palavras do sobrinho. Tristão se diz inocente, assim como Isolda, por nunca terem sentido um pelo outro um amor que desonrasse o rei. Assim, eles propõem serem aceitos de volta na corte. Tristão coloca-se à disposição do rei para provar, através de uma batalha, a sua inocência e a de Isolda. Mas os barões se colocam contra o retorno de Tristão à corte. Esse quadro mostra Marcos acatando as sugestões dos barões de aceitar Isolda de volta na corte, enquanto Tristão deve partir.

O potencial dramático desse episódio é explorado na perspectiva de que o poder de decisão dos acontecimentos, no reino da Cornualha, não pertence ao rei, já que a decisão dos barões é acatada por Marcos passivamente, como no romance. Os mesmos barões, que no primeiro quadro aparecem como os delatores do relacionamento amoroso de Tristão e Isolda, também definem a resolução sobre o retorno do casal à corte. A presença de um capelão para transmitir a mensagem de Tristão para os demais pode sugerir que a Igreja participa ou interfere nos assuntos da corte, ao exercer o papel de mediadora, no momento em que foi deliberado o futuro de Isolda e Tristão. Esse quadro se mostra em forma de conflito, na medida em que Tristão quer provar sua inocência e a de Isolda, mas a decisão dos barões se opõe ao desejo do casal. Mas essa oposição se mostra apenas contra Tristão, já que Isolda é aceita de volta na corte. Esse segundo quadro termina com a separação dos amantes. Isolda retorna ao castelo de Tintagel e Tristão deve partir. Algumas expectativas podem surgir a partir desse quadro: depois de Isolda viver, alguns anos, refugiada na floresta com Tristão, como ela será recebida por Marcos e

por seus barões na corte? Depois de viver esses anos com Isolda, será que Tristão vai ou não conseguir esquecê-la?

Na visão de Esslin, deve existir no drama uma variedade de espécies de suspense. Este pode se mostrar através de uma variedade de perguntas. Mas uma questão é determinante: alguma espécie de indagação básica tem de emergir *logo no início de qualquer forma dramática*,<sup>102</sup> de modo que o público possa, por assim dizer, estabelecer quais serão seus principais elementos de suspense. Essa potencialidade do suspense no drama, apontada por Esslin, pode ser aplicada nesse processo de adaptação, no sentido de ajudar a dirigir o foco dramático dos segmentos das cenas e dos quadros para a ação final, que mostra a entrega dos amantes à morte.

Para dar seguimento ao segundo quadro da peça, parto do capítulo XII do romance, intitulado *O julgamento pelo ferro em brasa*.<sup>103</sup> Esse capítulo mostra o retorno de Isolda ao castelo de Tintagel, e Marcos expulsando os três barões da corte, por eles exigirem que a rainha preste juramento público para provar que é inocente, e que nunca traiu o rei Marcos com Tristão. Quando Isolda fica sabendo dessa estratégia, utilizada pelos barões para prejudicá-la novamente, sente-se ameaçada, mas resolve enfrentá-los provando que é inocente. Isolda pede a Marcos que traga os barões de volta, pois ela quer restabelecer a paz na corte. Marcos aceita sem retrucar ou questionar o pedido da rainha. Para ir ao julgamento, Isolda recorre à ajuda de Tristão, pois ele

---

<sup>102</sup>ESSLIN, Martin, op. cit. , p. 49.

<sup>103</sup>Esse capítulo, segundo Bédier, foi baseado no resumo livre do fragmento anônimo que se segue ao fragmento de Béroul. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XVII.

ainda vive escondido na casa do monteiro Orri, próximo ao castelo de Tintagel, e continua encontrando-se com ela secretamente, na corte. Isolda pede ao seu fiel servo, Perinis, que leve um recado para Tristão. Esse recado é um pedido para que ele compareça no dia do julgamento, fantasiado de peregrino. Ele deve esperá-la próximo a um pântano que existe no local onde será realizado o julgamento. No dia do julgamento, a rainha é absolvida. Com a presença e a ajuda de Tristão, o plano de Isolda se realiza. Tristão, fantasiado de peregrino, ajuda-a a atravessar esse pântano, e no momento do julgamento ela jura que os únicos homens que a carregaram em seus braços foram o seu marido e o peregrino que acabara de ajudá-la a atravessar o pântano.

Esse capítulo do romance representa um dos momentos culminantes da narrativa, ao envolver principalmente o destino da rainha e também por representar um momento de forte tensão, pois mais uma vez Isolda é exposta diante de todo o povo, para jurar que nunca traiu Marcos e, além disso, tem que segurar brasas quentes em seus braços. Esse é o processo que envolve o julgamento. Se Isolda mentir ao jurar, será queimada pelas brasas. No processo de adaptação desse capítulo do romance para o drama, os acontecimentos que envolvem o julgamento da rainha foram desdobrados em dois quadros, explorados como situações dramáticas, na perspectiva da carga de tensão que tal momento da narrativa apresenta. Esse episódio, no drama, abre-se para várias expectativas sobre o futuro da heroína. Aqui cabe ressaltar as idéias de Brunetière, citado por Pallottini, sobre a natureza dos obstáculos que se mostram ao caminhar das vontades dos heróis dramáticos, quando ele afirma: *obstáculos dificilmente transponíveis, porém passíveis de serem enfrentados, em geral formados por um preconceito, ou pela vontade de outros*

*homens; nesse caso, teremos o drama.*<sup>104</sup> A partir das considerações de Brunetière, pode-se dizer que Isolda, como heroína desse drama, inverte o sentido que o processo de julgamento representa naquele contexto social, ao enfrentar o desafio proposto pelos barões, sem precisar mentir, pois ela jura a verdade e é absolvida. No romance, o julgamento pode se mostrar, num primeiro momento, um obstáculo intransponível, já que Isolda traiu o marido com Tristão. Mas, com seus planos, ela consegue enganar o rei, os vilões (barões) e o povo da Cornualha.

O terceiro e quarto quadros da peça mostram um pouco da vida dessa heroína, o ambiente que envolve o seu cotidiano, como os aposentos reservados às mulheres, no castelo de Tintagel. Na corte, Isolda convive com pessoas que fazem parte de sua vida mais íntima, como a ama, Brangia, que a acompanha desde a infância. Brangia, como no romance, aparece como sua única e fiel amiga. O terceiro quadro inicia com um *flash-back* (rememoração do passado). Nesse retorno ao passado, as duas mulheres relembram um acontecimento em que viveram juntas e que permanece presente em suas memórias. Trata-se do episódio em que Isolda manda matar Brangia. Esse episódio remete ao capítulo V do romance, intitulado *Brangien entregue aos servos*.<sup>105</sup> Nessa cena Brangia mostra-se triste, diante da injustiça cometida por Isolda, pois como sua ama fiel, ela ainda sente amor pela rainha. Isolda justifica-se, dizendo para Brangia que ordenou que a matassem pelo medo de

---

<sup>104</sup> PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. SP: Ática, 1988. p. 22

<sup>105</sup> Esse capítulo, segundo Bédier, se baseou no fragmento de Eilhart. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XVII.

ser traída, já que ela era a única testemunha na corte que sabia de seu amor secreto com Tristão.

O diálogo mostra o conflito que une as duas mulheres. Pallottini comenta sobre as características que o diálogo pode assumir no drama: *só será realmente dramático o diálogo (troca) que modifica, que mutuamente age, que fornece elementos para que os interlocutores, acrescentando alguma coisa ao que havia antes, tenham influência ativa uns sobre os outros.*<sup>106</sup> Esse quadro mostra elementos que diferenciam e aproximam essas duas mulheres, e assim apresenta a imagem da rainha, em contraste com a imagem de uma mulher que exerce a função de uma subordinada na corte, mas que se coloca, como no romance, como única e fiel amiga da rainha.

A seguir apresenta-se o rei Marcos trazendo a notícia para Isolda de que expulsou os barões da Cornualha. Diante desse acontecimento, Isolda mostra o quanto é ardilosa, inteligente e uma mulher que age em função dos seus objetivos. Para isso, ela torna seu fiel servo, Perinis, cúmplice dos planos que arquiteta para o seu julgamento. É ele quem entrega a Tristão o recado de Isolda. Tristão se mostra como o amante solícito que faz tudo pela sua dama. Ele comparece ao julgamento de Isolda fantasiado de peregrino e a carrega em seus braços. Ao jurar, Isolda não mente, mas continua a enganar o rei, seu marido e os demais que estão presentes no julgamento, pois ela continua encontrando-se secretamente com Tristão, na corte. Tristão aparece como cúmplice dos planos da amada.

---

<sup>106</sup> PALLOTTINI, Renata, op. cit. , p. 17.

A presença de Marcos nesse evento reforça a imagem do marido traído, já que mais uma vez Isolda consegue enganá-lo. O quarto quadro encerra com a confraternização dos membros da corte, depois da absolvição de Isolda. Mas algumas expectativas podem surgir depois do julgamento: será que os barões, Denoalen e Gondoine, desistirão de perseguir o casal de amantes? E Isolda, será que vai conseguir abandonar Tristão e viver só com Marcos?

Esses dois quadros também se estruturam em forma de suspense, aproveitando a carga de tensão que esse evento implica. Quando Isolda resolve ir a julgamento cria-se, através da ação dos personagens, a expectativa: a rainha vai ou não vai ser perdoada. Quando ela arquiteta o plano para o julgamento, envolvendo Tristão, o diálogo entre os personagens se constrói buscando a expectativa se esses planos irão ou não irão se realizar. Segundo Esslin, falas que só provocam respostas previsíveis são coisas mortas, que devem ser eliminadas no drama. *O bom diálogo é imprevisível.* Para o autor o previsível significa a morte do suspense, e por isso do drama. Assim, existe necessidade de um elemento de suspense para cada cena, ou segmento da ação – sendo todos eles *superimpostos ao objetivo principal ou ímpeto de suspense, da peça inteira.*<sup>107</sup>

O primeiro quadro que dá início ao segundo ato da peça, parte dos episódios que acontecem no capítulo XV do romance, intitulado *Isolda das Brancas Mãos*.<sup>108</sup> Nesse capítulo Tristão, cansado e triste pela saudade que ainda sente de Isolda, depois de se aventurar em batalhas por vários outros

---

<sup>107</sup> ESSLIN, Martin, op. cit. , p. 50-51.

<sup>108</sup> Esse capítulo, segundo Bédier, foi inspirado nos manuscritos de Thomas; o restante é tratado, de modo geral, segundo Eilhart. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XVII.

reinos, como a Frísia, a Gavóia, a Alemanha e outros países, aparece na Bretanha. Nesse reino, que pertence ao duque Hoël, Tristão luta e é reconhecido como herói. Como recompensa do duque, Tristão recebe como esposa Isolda das Brancas Mãos, filha de Hoël. Além da esposa, Tristão também ganha um amigo fiel e inseparável, que é seu cunhado, Kaherdin.

Esse quadro da peça inicia com Tristão lamentando-se da saudade que sente, por estar longe de Isolda. Em seguida, ele aceita a recompensa oferecida pelo duque Hoël e aparece casando-se com a outra Isolda, filha do duque. Apresenta-se aqui o sofrimento de Tristão longe de Isolda, da Cornualha, mas ao mesmo tempo ele aparece casando-se com outra mulher. Tristão mostra-se a partir do conflito de amar uma mulher que não pode lhe pertencer e, por isso, casa-se com Isolda da Bretanha. Esse episódio do romance, transposto para o drama, apresenta partes das contradições que, na prática, mostra um tipo de relacionamento amoroso que, mesmo à distância, causa sofrimento ao herói. A partir dessas contradições, várias questões podem ser levantadas nesse ato: será que Tristão vai ser feliz no casamento? Tristão, depois do casamento com Isolda das Brancas Mãos, conseguirá esquecer Isolda, da Cornualha? Esse quadro termina com o casamento de Tristão com Isolda das Brancas Mãos.

O segundo quadro do segundo ato da peça inicia com a noite de núpcias de Tristão com a filha do duque Hoël, na Bretanha. Esse quadro inspira-se no capítulo XVI do romance, intitulado *Kaherdin*.<sup>109</sup> Nessa noite de núpcias, como

---

<sup>109</sup> Segundo Bédier, esse capítulo foi baseado principalmente no fragmento de Thomas e também de Eilhart. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XVII.



acontece no episódio do romance, Tristão olha para o anel em seu dedo, que Isolda lhe deu quando eles se separaram pela primeira vez na Cornualha. Assim, ele não consegue consumir o casamento com Isolda das Brancas Mãos. Esse anel aparece no capítulo XI do romance, intitulado *O vau arriscado*.<sup>110</sup> Esse episódio representa um momento marcante da narrativa, em que o anel passa a representar o laço emocional que une Tristão a Isolda. Ao olhar o anel, ele lembra-se da amante e das suas juras de amor. Assim, ele não consegue entregar-se aos braços de sua atual esposa e o casamento não se consuma. Esse quadro se mostra a partir do conflito vivido por Tristão - um homem dividido entre o casamento e o amor que ainda sente pela rainha Isolda, da Cornualha.

No drama, a personagem de Isolda das Brancas Mãos destaca-se como uma mulher que é muito bela, mas que sofre por não ser amada por Tristão e do casamento não ter se consumado. Mas o seu irmão Kaherdin, que também é seu amigo, como no romance, tenta ajudá-la, conversando com Tristão. Tristão conta-lhe sobre o seu sofrimento e toda a verdade sobre o seu amor por Isolda, da Cornualha. Como alternativa, Kaherdin apresenta-lhe uma proposta: de Tristão ir até a Cornualha e de se certificar se sua amada vive feliz com seu marido ou se ainda não o esqueceu. Esse quadro mostra os conflitos que envolvem, principalmente, Tristão. O herói, que sofre por amor, aparece dividido, entre o sentimento que ainda sente pela rainha e o medo de não ser mais correspondido, já que Isolda vive com seu marido sem mandar-

---

<sup>110</sup>Joseph Bédier, op. cit. , p. 81.

lhe qualquer notícia. Nesse quadro, a ação dramática, através do diálogo dos personagens, estrutura-se em forma de suspense, pois também muitas expectativas podem surgir a partir desses acontecimentos: quando Tristão casa-se com Isolda das Brancas Mãos ele vai ou não vai conseguir esquecer de Isolda, a Loura? Outra expectativa que pode se criar, a partir do final desse ato, é se Isolda, a Loura, ainda ama ou não Tristão.

O primeiro quadro que dá início ao terceiro ato da peça parte do capítulo XVII do romance, intitulado *Dinas de Lidán*.<sup>111</sup> Essa cena inicia na Cornualha mostrando Isolda, a Loura lamentando-se da saudade que sente de Tristão. Numa das ante-salas do castelo de Tintagel ela aparece sendo cortejada pelo cavaleiro Kariado, que sempre desejou ser seu amante. Mas Isolda o recusa, e, para vingar-se dessa rejeição, Kariado conta-lhe sobre o casamento de Tristão na Bretanha, com Isolda das Brancas Mãos. A rainha fica furiosa, não acredita na notícia trazida por Kariado e o expulsa do castelo. Nesse mesmo momento, Perinis traz o recado de Tristão, de que ele está na Cornualha e quer vê-la. Perinis mostra-lhe o anel de jaspe, que Tristão lhe dá para provar que o recado vem mesmo da parte dele. Isolda, como no romance, aceita ver Tristão, mas é interrompida por sua ama Brangia, que traz outra notícia sobre Tristão. Ela o viu nas proximidades do castelo e o chamou várias vezes em nome da rainha. Brangia conta que ele recusou-se a ouvi-la e fugiu. Isolda fica confusa e, como já está furiosa com a notícia do seu casamento, nega-se a comparecer ao encontro do amado e jura que nunca mais quer vê-lo.

---

<sup>111</sup> Esse capítulo foi inspirado, segundo Bédier, no fragmento anônimo e nos de Béroul. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XVII.

O primeiro quadro do terceiro ato da peça mostra Isolda, a Loura, vivendo o conflito de amar um homem e não poder compartilhar desse amor, por ele viver distante e, agora, nos braços de outra mulher. Como heroína do drama, Isolda mostra que também é frágil, que sofre por sentir ciúme de Tristão. O seu orgulho não permite que ela vá ao seu encontro. Esse capítulo do romance abre para várias possibilidades de exploração da tensão dramática, principalmente pelos conflitos vividos por Isolda. A expectativa que esse episódio sugere, transposto para o drama, gira em torno do ciúme que Isolda sente de Tristão, a ponto de rejeitá-lo. Será que Isolda deixa de amar Tristão, agora que ele está casado? Como Tristão vai reagir diante da recusa da rainha, de não querer mais vê-lo?

O segundo quadro tem como base o capítulo XVIII do romance, intitulado *Tristão louco*.<sup>112</sup> Esse capítulo do romance conta que Tristão, fantasiado de louco, participa de uma festa oferecida na corte, por Marcos. Nessa festa, Tristão, dizendo-se chamar Tantris, declara o seu amor pela rainha Isolda, diante de todos que estão presentes. Isolda continua ignorando Tristão, pois desde que soube que ele está casado, não quer mais vê-lo. Marcos diverte-se com o louco durante a festa e permite que ele fique morando no castelo. Isolda não quer reconhecer Tristão, mas depois de muito insistir, ele convence-a que é Tristão e que é ela o único amor de sua vida. Isolda entrega-se novamente aos braços do amante. Enquanto Tristão consegue permanecer no castelo, disfarçado de louco, eles continuam se amando secretamente.

---

<sup>112</sup>Esse capítulo foi baseado, segundo Bédier, no remanejamento de um pequeno poema francês, episódico e independente. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XVII.

Todas as noites Tristão engana os sentinelas, dizendo que vai desejar uma boa noite à rainha. Assim, todas as noites eles continuam se encontrando. Depois de alguns dias, os sentinelas de Marcos começam a desconfiar do louco e novamente Tristão tem que fugir da Cornualha. Ele retorna para a Bretanha e volta a viver com sua esposa, Isolda das Brancas Mãos.

Esse episódio do romance representa outro momento culminante da história dos amantes, pois é então que o herói, mesmo disfarçado de louco, assume que a rainha é o único amor de sua vida. Nesse sentido, esse episódio é explorado a partir da forte carga de tensão que apresenta, pois o herói, mesmo disfarçado, corre o risco de ser descoberto por Marcos e toda a corte. No drama, esse detalhe é explorado através do jogo que o personagem estabelece através de suas falas e atitudes. Tristão se mostra através de uma ação dramática ambígua, pois o disfarce de louco representa o artifício que atribui a Tristão a liberdade de assumir publicamente e principalmente diante do rei, que ele ama e quer a rainha. Nesse quadro da peça a ação dramática atinge o seu ponto máximo de tensão, já que a corte e tudo o que ela envolve, representa o lugar em que esse amor nunca se realizou. Mas na voz de um louco esse amor se expõe diante de todos. A rainha continua mostrando-se uma mulher inteligente e uma amante que sabe como jogar com as palavras. O não reconhecimento de Tristão pela rainha pode representar mais um dos artifícios que ela utiliza para que Tristão não seja descoberto por Marcos e toda a corte. Nesse quadro da peça Marcos confirma que não consegue perceber, como em todo o romance, o que acontece ao seu redor, pois mais uma vez é enganado pelo casal de amantes. Segundo Marco Antonio Castelli, no seu ensaio “A palavra e a ação: um método de análise dramatúrgica”, a tensão,

como elemento comum à dramaturgia, pode apresentar graus variados, e aparece por princípio no ponto culminante da peça. *É um momento no texto em que eclodem certos estados que podem atingir tanto as personagens quanto o leitor-espectador, ou ainda ambos.*<sup>113</sup>

O segundo quadro do terceiro ato mostra os interesses que durante todo o drama interferem no relacionamento dos amantes. Tristão declara o seu amor pela rainha publicamente na corte e diante do rei Marcos. O herói, que sofre por amor, não tem mais nada a perder, pois chega no seu limite máximo de expectativa desse amor se realizar ou não se realizar. Tristão é recusado pela amada e vive privado de sua presença. Com seu disfarce de louco, Tristão, através de um apelo, declara diante de todos ser a rainha o único amor de sua vida. Isolda volta a aceitar o amor de Tristão. A corte mostra-se alheia a tudo que está acontecendo, pois Marcos não reconhece a verdadeira identidade de Tristão. Os artifícios, a linguagem utilizada pelos amantes, passam despercebidos por todos os presentes. Nesse quadro da peça os conflitos até agora enfrentados pelos amantes podem se apaziguar, pois todos ficam sabendo que esse louco só ama e só quer a rainha, mas é com esse disfarce que Tristão pode viver com a amada, como ele deseja, no castelo de Tintagel. Várias expectativas podem surgir a partir desse quadro: será que Tristão, vivendo no mesmo castelo que o rei Marcos, fantasiado de louco, será reconhecido? Até quando os amantes vão continuar se encontrando escondidos na corte?

---

<sup>113</sup>CASTELLI, Marco Antonio. A palavra e a ação: o método de análise dramatúrgica. In: *Travessia - Várias leituras*. UFSC, n.º 25. Florianópolis, 1992. p. 207

O terceiro quadro do terceiro ato, encerra o texto dramático mostrando a morte do casal. Esse quadro estrutura-se a partir do capítulo XIX do romance, intitulado *A morte*.<sup>114</sup> O capítulo conta o reencontro de Isolda, a Loura, com Tristão, na Bretanha. Mas quando ela chega na Bretanha já encontra Tristão morto. Ferido numa batalha, ele fica muito doente, então pede a Kaherdin que vá buscar Isolda, a Loura, na Cornualha, pois só ela pode restituir-lhe as forças, com suas plantas. Isolda, a Loura, filha da rainha Isolda da Irlanda, aprendera com a mãe os segredos da cura, através de preparados com plantas. Tristão, já muito fraco, pede ao amigo esse favor, sem que sua esposa saiba. Mas quando Tristão conversa com Kaherdin, Isolda das Brancas Mãos ouve tudo escondida. Tristão pede ao amigo que, quando a embarcação que trará Isolda, a Loura, da Cornualha, se aproximar da Costa da Bretanha, seja hasteada uma bandeira branca, como sinal de que a rainha veio ao seu socorro, mas se ela não estiver na embarcação, pede que seja hasteada a bandeira preta. De onde ele está pode avistar se Isolda, a Loura, veio ou não ao seu encontro.

Esse terceiro quadro, que encerra o texto dramático, mostra que Tristão foi vítima da traição de sua esposa. Pois esse episódio, transposto para o drama, parte da ação dramática em que a personagem de Isolda, das Brancas Mãos, mente para Tristão. Essa mentira (fala) altera o estado de expectativa que mantém os amantes ligados um ao outro durante toda a narrativa e define os seus futuros. Quando Tristão lhe pergunta qual a cor da bandeira da

---

<sup>114</sup> Esse capítulo é baseado, segundo Bédier, na versão de Thomas; tomam-se por empréstimo episódios a Eilhart e ao romance em prosa francês contido no ms. 103 do *fonds français* da *Bibliothèque Nationale*. In: BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994. p. XVII.

embarcação que se aproxima da costa, ela lhe responde que é preta. Na verdade, a cor da bandeira da embarcação é branca. Com essa notícia, Tristão não resiste ao estado de fraqueza e morre. Isolda, a Loura, quando se aproxima, encontra Tristão morto nos braços da esposa, como no romance. A rainha chama por Tristão e se acha no direito de chorar e morrer junto com o amante. Assim termina o relacionamento amoroso de Tristão e Isolda.

A versão do romance de Tristão e Isolda composto por Bédier apresenta diferentes possibilidades de ser explorado, a partir da perspectiva dramática. Isso se deve às características dessa narrativa de se abrir para diferentes possibilidades de leitura e pela riqueza que essa obra traz, como vestígio do imaginário individual e coletivo, como parte de uma cultura que acontecia na sua forma oral, como a cultura celta. Elementos desse imaginário coletivo estão presentes na produção literária da Europa Ocidental do século XII e são preservados por Bédier nesse romance. O processo de seleção dos episódios que compõem o novo texto considerou o seu potencial de produção de ação no drama, para contar a história de Isolda e Tristão. Para a construção da ação no enredo foram selecionados os acontecimentos que representam os obstáculos que impedem que o amor do casal se realize. Os episódios são explorados a partir de diferentes perspectivas: pelo seu potencial de construção da ação dramática; pelas possibilidades que apresentam para que o drama possa se estruturar numa seqüência; e dar continuidade e ritmo ao drama. Esses episódios mostram as contradições que contextualizam os conflitos vividos

pelos amantes, como também definem o ambiente espacial e temporal do drama.

Os diálogos foram construídos buscando a progressão da ação dramática, na medida em que é essa que determina as mudanças que devem se estabelecer entre os interlocutores em função das situações apresentadas.

Na opinião de Roman Ingarden:

*em todo o conflito dramático que se desenrola dentro de um universo teatral, o discurso dirigido a uma das personagens é uma das formas de ação do locutor, e só possui real significação em relação aos acontecimentos no espetáculo quando contribui de modo decisivo à progressão da ação.*<sup>115</sup>

Os diálogos alteram aspectos da situação apresentada pelos personagens, como também os próprios personagens se modificam. As indicações de mudanças das situações também acontecem com o uso das didascálias. Mas essas foram utilizadas somente como último recurso. O seu uso demasiado pode restringir as possibilidades de diferentes leituras da obra, pelo leitor e também pelo encenador.

---

<sup>115</sup> INGARDEN, Roman. As funções da linguagem teatral. In: \_\_\_\_\_. et al. *Signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. POA: Globo, 1977. p. 09.



### **Capítulo III – Isolda e Tristão, um amor transgressor**

Eis a proposta de adaptação da narrativa *O romance de Tristão e Isolda* para a forma dramática. Essa obra foi publicada por Joseph Bédier em 1900, na França. Para desenvolver esse trabalho utilizei a tradução para o português de Luis Claudio de Castro e Costa, *O romance de Tristão e Isolda*, edição de 1999.

Os personagens da peça são:

Brangia - *Ama na corte*

Capelão – *Morador na Cornualha*

Denoalen - *Barão na Cornualha*

Eremita – *Morador na Bretanha*

Gondoine - *Barão na Cornualha*

Hoël - *Rei na Bretanha*

Isolda, a Loura - *Filha do rei da Irlanda*

Isolda das Brancas Mãos - *Filha do rei da Bretanha*

Kaherdin - *Filho do rei da Bretanha*

Kariado - *Conde de uma ilha distante da Cornualha*

Marcos- *Rei da Cornualha*

Perinis - *Servo na corte*

Tristão - *Sobrinho do rei Marcos*

Yvain – *Indivíduo do povo*

## PRIMEIRO ATO

### QUADRO I

#### CENA I:

*(O povo e a corte estão reunidos em torno de uma fogueira, na Cornualha.)*

Marcos – Senhores! Essa fogueira foi erguida para que meu sobrinho Tristão e Isolda morram queimados, pois eles me traíram!

Denoalen – Finalmente, vamos nos ver livres de Tristão! É o fim desse bruxo e feiticeiro que tanto nos afronta!

Gondoine – Depois de tanto esforço de nossa parte para provar a Marcos que ele deita-se com a rainha Isolda, nada mais justo do que vê-lo arder nessa fogueira!

Marcos – Tragam imediatamente Tristão para a fogueira!

*(O povo reage. )*

Mensageiro – Senhor, tenho notícias que não vos agradarão!

Marcos – Fala logo! Porque não trouxeram Tristão?

Mensageiro – Senhor, devo comunicar-vos que Tristão fugiu!

*(O povo reage com a notícia.)*

Marcos - Pois quero a rainha imediatamente aqui e não permito qualquer deslize! Quero vê-la arder nessa fogueira! Movam-se logo!

Todos – Julgamento! Julgamento para a rainha, ela merece! Matá-la sem julgamento é crime! Primeiro o julgamento!

Marcos – Não! Ela será queimada sem julgamento, é isso que ela merece!  
Quem ousar se manifestar, será queimado antes dela!

CENA II:

Marcos – Conduzam a rainha à fogueira!

Perinis (*dirigindo-se a Isolda*) - Tristão fugiu, minha senhora!

Yvain – Senhor, permiti-me, se quereis lançar essa mulher na fogueira é uma boa justiça, mas breve demais. O fogo a consumirá rapidamente e o vento espalhará suas cinzas em um só sopro. Sua pena logo terá terminado. Senhor, se quereis realmente que ela pague, dai-lhe um castigo melhor, deixando-a viver no pior sofrimento possível, para que deseje estar morta e não viva. Essa é a pior pena!

Marcos – Quero, sim, a vida para Isolda, mas com uma provação, que seja pior que a morte! Quem souber ensinar-me um suplício desses, terá minha aprovação!

Yvain – Senhor, olhai para nós, os leprosos. Nossos andrajos colados em nossas chagas, vivemos isolados, nas piores condições de moradia, passando frio e fome. Dai-nos Isolda, ela que cobre o seu corpo com os mais finos tecidos e come das melhores especiarias e bebe do melhor vinho. Quando ela entrar em nossos casebres e deitar conosco, lembrará dessa fogueira e terá saudades dela.

Isolda (*desesperada*) – Não, senhor! Não mereço esse castigo! Lançai-me na fogueira, senhor, prefiro morrer queimada!

(*Isolda é entregue a Yvain.*)

## QUADRO II

### CENA I:

*(Audiência na corte do rei Marcos.)*

Marcos – Senhores! Peço vossa atenção para que juntos possamos tomar uma decisão muito importante para nosso reino. Todos aqui são testemunhas de que Tristão resgatou Isolda das mãos daquele leproso e a levou para a floresta. Após esses dois anos de perseguição a Tristão e a vossa rainha, recebo da parte de meu sobrinho uma mensagem, no intuito de que o aceite novamente como meu fiel cavaleiro e que Isolda volte a ser a rainha da Cornualha. Devo lembrar-vos que foi Tristão quem deu a vida em troca da liberdade de nosso povo, enfrentando Morholt, o invencível cavaleiro gigante, que no passado aqui se apresentou em nome da rainha da Irlanda. Morholt queria levar alguns de nossos jovens, que se tornariam escravos naquele reino, em troca dos tributos atrasados, que não pagávamos há quinze anos. Foi meu sobrinho, como o mais leal e valente cavaleiro, quem lutou com Morholt, em troca da vida desses jovens, porque ninguém, aqui presente, dignou-se a enfrentá-lo. Diante de todos aqui reunidos, peço para que o capelão transmita, fielmente, as palavras que são de Tristão.

Capelão – Tristão manda saudação ao rei e a toda a sua baronia (*Ele lê a mensagem*). - Rei, quando matei o dragão e conquistei Isolda, a filha do rei da Irlanda, foi a mim que a entregaram; poderia ter ficado com ela, mas

absolutamente não o quis: trouxe-a para vossa terra e para vós. Entretanto, mal a tomastes como esposa, traidores enganaram-vos com suas mentiras. Na vossa cólera, belo tio, meu senhor, nos mandastes para a fogueira sem julgamento. Mas nós suplicamos a Deus, ele salvou a rainha e assim se fez justiça. Ao atirar-me de um rochedo, também salvei-me pelo poder de Deus. Diz-me, então, o que fiz para ser censurado? A rainha foi entregue aos doentes, vim em seu socorro, resgatei-a e levei-a para a floresta, salvando-a. Como poderia faltar-lhe nessa circunstância, em que, inocente, estava morrendo por minha causa? Como poderia vos entregar Isolda, se ordenastes que nos pegassem vivos ou mortos? Mas hoje, senhor, como sempre, estou pronto a dar meu penhor e a provar, em batalha, que jamais a rainha teve por mim, nem eu por ela, amor que vos fosse ultrajante. Podeis ordenar um combate com qualquer adversário e, se eu for vencido, mandai-me queimar na fogueira. Mas, se eu vencer, prestar-vos-ei novamente meus serviços e, se não os aceitardes, atravessarei os mares e oferecerei meus préstimos ao rei da Gavóia ou ao rei da Frísia. Senhor, se não aceitais acordo algum, levarei Isolda de volta à Irlanda, de onde a trouxe.

Denoalen – Onde estão os traidores, que difamam Isolda e a reputação de nosso rei? ... Senhor, aceitai novamente Isolda como rainha da Cornualha. Quanto a Tristão, deixai-o partir, para que sirva ao rei da Gavóia ou ao rei da Frísia. Nosso reino não precisa mais de seus serviços!

Marcos – Alguém de vós deseja enfrentar Tristão em combate... ? Já que ninguém se habilita, ordeno que tragam Isolda de volta a Tintagel. Quanto a Tristão, que fique livre para partir!

CENA II:

*(Próximo ao castelo de Tintagel.)*

Tristão – Minha amiga, não é justo que continues te expondo a tanta miséria por minha causa. Esse é um momento de muita alegria, saber que retornas a Tintagel e que voltas a ser a rainha da Cornualha, ao lado de meu tio. A mensagem que Perinis nos trouxe do Rei é a prova de que ele te aceitou. Mesmo distantes um do outro, jamais te esquecerei. Sei que, com Marcos, terás uma vida digna que eu não posso dar-te, por isso partirei.

Isolda – Que Deus te proteja, meu amigo. Mesmo separados, continuarás sendo a pessoa que mais quero na vida. Nunca esquecerei as tristezas e as alegrias que juntos vivemos, durante esses anos na floresta. És testemunha de que tudo que fiz até agora, foi pelo mais puro amor que uma mulher pode sentir por um homem. Tua alegria será a minha alegria e por isso meu coração será teu, mesmo à distância.

Tristão – Isolda, parto contente em saber que com meu tio Marcos estarás segura. Provaste o teu amor por mim, aceitando viver nas mais piores condições na floresta, submetendo-te ao frio e à fome, comendo somente raízes e plantas, expondo-te aos piores perigos da mata. Mas sei que, no

castelo de Tintagel, como boa rainha que sempre foste, serás protegida e amada pelo povo da Cornualha. Se assim não acontecer, virei imediatamente ao teu encontro, esteja eu onde estiver, retornarei para te defender.

Isolda – Tristão, toma esse anel de jaspe e fica com ele, para lembrares de mim quando estivermos distantes um do outro. Se algum dia me mandares uma mensagem, manda junto com o mensageiro este anel, como prova de que vem mesmo de tua parte e não da de traidores. Eu prometo quando vir esse anel, que não haverá torre, nem castelo fortificado, nem proibição real capazes de impedir-me de fazer a tua vontade, quer seja loucura ou sabedoria. Amigo, estou com muito medo, receio o que possa acontecer, quando for recebida na corte de Marcos. Sabes que os barões não gostam de mim e, sozinha nesse reino, não tenho a quem recorrer.

Tristão – Calma, minha querida, sabes que por ti enfrento qualquer inimigo, o mais temido que possa existir em todo o reino. Fica tranqüila, nada te acontecerá. Marcos só quer o teu bem.

Isolda – Tristão, peço-te que permaneças próximo daqui por mais alguns dias, até que tudo se resolva. Procura abrigo na casa do monteiro Orri, até receberes notícias minhas. Assim poderás partir em paz e tranqüilo, sabendo que estarei protegida por Marcos. Ele me aceitou, como bem disseste, mas ainda não confio em sua baronia.



Tristão – Não te preocupes, minha amiga, porque ficarei nesse reino até ter a certeza de que receberás novamente a confiança de Marcos e de seus barões. Meu tio sempre foi um rei muito justo e sei que podes confiar nele. Ficarei aguardando ansioso tuas notícias!

Isolda – Adeus, meu amor! Cuida-te, pois aqueles que não nos querem bem podem estar à espreita. Vai com cuidado!

### QUADRO III

#### CENA I:

*(Isolda no castelo de Tintagel. )*

Isolda – Brangia, que saudade! Como senti tua falta, quase morri de desgosto quando te deixei aqui, sozinha. Tu, que sempre foste a minha fiel ama! Tenho muito para contar-te... será que estamos a sós...? Foi como um pesadelo aquele dia em que Marcos mandou me matar, junto com Tristão. Mas ele acabou desistindo e preferiu castigar-me ainda mais, entregando-me a Yvain, o leproso. Minha pena foi pior do que ter sido queimada naquela fogueira! Mas Tristão veio ao meu encontro e salvou-me. Juntos nos refugiamos na floresta. Tu não sabes como vivi esses anos, fugindo de tudo e de todos. Se não fossem a coragem e o amor de Tristão, sei que teria morrido. Agora conta-me, ama, o que tem acontecido por aqui?

Brangia – Amada rainha, eu chorava todas às vezes em que me lembrava dos momentos felizes e difíceis que vivemos juntas. Recordava-me do dia em que ordenastes a Perinis que me conduzisse à floresta e me matasse, sem que eu nada soubesse. Minha sorte foi que ele compadeceu-se diante de tamanha desgraça e não teve a coragem de me matar, deixando-me amarrada em uma árvore na floresta. Logo em seguida, Perinis reapareceu diante de mim e me libertou.

Isolda – Querida ama, quando Perinis retornou da floresta sem ti, logo percebi o quanto fui estúpida e cruel. Imediatamente implorei para que ele te trouxesse de volta.

Brangia – Foi tudo muito confuso. Eu não conseguia acreditar. Como fostes capaz de um plano tão perverso. Teria sido um crime muito injusto!

Isolda – Sei que ainda não me perdoaste, mas somente quando senti tua ausência, percebi que eras minha única e verdadeira amiga. Nem sei como fui tão fraca e covarde?

Brangia – Meu erro foi ter deitado com o rei Marcos, em vosso lugar, na vossa noite de núpcias!

Isolda – Não repitas essa asneira! Foste tu que me salvaste naquela noite. Só tu sabias a verdade e eu fiquei insegura, com medo de que contasses a Marcos sobre Tristão e eu. Como pude ser tão cruel contigo?

Brangia – Eu jamais neguei-me aos vossos pedidos, nunca!

Isolda – Vejo como é difícil perdoar-me... Mas agora esqueçamos esse triste fato e saibas que senti muito a tua falta durante esses anos na floresta. Só tenho a ti como confidente, só tu sabes o que acontece comigo.

Brangia – Desculpai-me, senhora, acho que a emoção em vos rever fez com que relembresse das desgraças que mais marcaram a minha vida. Por favor, contai-me o que aconteceu convosco e com Tristão, o que vos fez tomar a decisão de retornar a Tintagel?

Isolda – Durante todo o tempo em que ficamos na floresta, amei Tristão com a mesma intensidade do primeiro dia, quando fomos embalados pelo mar e pelo vento que ondulavam as velas da nau, que nos trouxe da Irlanda até aqui. Ama, só tu é testemunha desse amor e da nossa insaciável sede, quando durante a viagem a nau aportou em terra firme, para que os cavaleiros descansassem, enquanto somente Tristão e eu ficamos juntos na nau. Tristão trazia-me para casar com seu tio Marcos, mas depois daquele dia, nossas vidas mudaram para sempre, tu bem o sabes, foi nessa nau que tudo começou...

*(Marcos acompanhado por Perinis entra no aposento feminino.)*

Marcos – Isolda, escutai-me! Fui obrigado a expulsar do reino os barões que me traíram, que abusaram de minha confiança, acusando-vos injustamente. Foram-se Gondoine e Denoalen. Finalmente estou livre desses traidores. Quero que a paz volte a reinar na Cornualha!

Isolda – Mas o que aconteceu...? O que fizeram dessa vez, para vos causar tanta ira? Dizei-me, senhor!

Marcos – Os barões insistem que vos justifiqueis diante das acusações que recaem sobre vós e que atingem diretamente minha reputação, como vosso marido. Eles exigem julgamento, para que possais mostrar que não me traístes com meu sobrinho e assim sereis perdoada por todo o povo. Não suporto mais expor-me a essa situação! Ordenei que abandonassem a corte e fossem viver bem longe daqui!

Isolda – Senhor, gostaria de pedir um favor, se não vos contrariar. Quero que sejam trazidos de volta os barões que expulsastes de nosso reino! Aceito prestar-me às provas do julgamento e mostrar, diante de todo o povo da Cornualha, que sou inocente. Não quero ser motivo de discórdia. Eu também quero a paz para nosso reino.

Marcos – Minha estimada rainha, se assim desejais, faço o que for de vossa vontade! Sois para mim a mulher que reinará a meu lado. Tudo farei para vos satisfazer. Ordenarei que os barões expulsos retornem à Cornualha. Com vossa licença.

*(Isolda dirigindo-se a Perinis.)*

Isolda – Meu leal e fiel servo, tu que me acompanhaste nos momentos mais difíceis de minha vida, peço-te que vás rapidamente até Tristão e transmite-lhe um recado. Ele esconde-se na casa do monteiro Orri e aguarda notícias minhas.

Perinis – Eu estou ao vosso dispor, minha senhora, é uma honra poder servir tão amada rainha . Que mensagem devo levar?

Isolda – Vai depressa e diz a ele que compareça ao meu julgamento e me espere na outra margem do rio, onde estiverem os cavaleiros do rei Arthur. Assim, ele poderá prestar-me ajuda, para que eu chegue até a Charneca Branca, onde provarei ser inocente. Agora parte e não deixes que te vejam! Ninguém pode descobrir que Tristão ainda está na Cornualha!

Perinis – Sim, minha senhora, parto agora mesmo!

Isolda – Amiga, já não sei mais o que pode me acontecer! Quanta traição e quanta maldade! Ainda conspiram contra mim, preciso de forças para enfrentar esse julgamento. Eu pensei que a paz já havia se restabelecido.

*(Cavaleiros conduzem Isolda ao julgamento.)*

Isolda - Larguem-me, seus brutos! Deixem-me em paz! Eu já estou pronta, soltem-me!...

Brangia – Pobre rainha! Quanta desgraça tem marcado vossa vida e a de Tristão. Tudo faria para que nada vos acontecesse.

#### QUADRO IV

CENA I:

*(A corte reunida na Charneca Branca.)*

Isolda – Por favor, peregrino, podes ajudar-me a atravessar esse pântano?

Tristão (*disfarçado*) - É uma honra, minha senhora, poder carregar em meus braços a mais bela rainha de todos os reinos.

Isolda – Agora afasta-te, peregrino, já me ajudaste o suficiente! Não preciso mais dos teus serviços!

Isolda – Rei de Logres e vós, rei das Cornualhas, e vós, senhor Gauvain e todos que sois minhas testemunhas, juro por essas brasas que ardem em meus braços, que jamais homem algum nascido de mulher me teve em seus braços a não ser o rei Marcos, meu senhor e marido, e o pobre peregrino que,

há pouco, carregou-me diante de vossos olhos para que eu pudesse atravessar o pântano. Rei Marcos, eu vos pergunto: este juramento é adequado?

Marcos – Sim! Agora o povo todo pode ver com seus próprios olhos que sois inocente! De hoje em diante, considerai-vos, novamente, a rainha da Cornualha!

CENA II:

*(No quarto do casal.)*

Marcos – Minha rainha, depois desse julgamento, recuperastes a confiança do povo da Cornualha. Sempre fostes uma rainha ativa e generosa e, enquanto eu aqui reinar, recebereis toda a minha proteção. Lembro-me, como se fosse hoje, como tudo começou, quando entraram pela janela de meu quarto duas andorinhas. Elas carregavam em seus bicos um fio de cabelo de ouro, que pertencia a uma bela mulher. Nessa ocasião alguns de meus barões exigiam que eu me casasse, para que tivesse herdeiros. Eles sentiam ciúmes de meu sobrinho Tristão, pois achavam que ele não me amava e que só estava interessado em meu reino. Para acabar com as discórdias em minha corte, inventei que iria casar-me com a bela a quem pertencia aquele fio de cabelo.

Isolda – Por isso Tristão foi até a minha terra natal e conquistou-me, com a sua bravura. Ele matou o dragão que há muito tempo assolava os moradores de toda a Irlanda. Como recompensa, Tristão recebeu-me de meu pai.

Marcos – Sei que devo isso a Tristão e reconheço o quanto ele me ama de verdade. Ele cumpriu a promessa e trouxe-me a mais bela entre todas as mulheres. Agora ficai tranqüila, não sofrereis mais com as injúrias desses barões traidores, que fizeram de tudo para me difamar. Eles não terão mais argumentos para se lançarem contra vós e meu amado sobrinho. Agora, descansai!

Isolda – Eu só posso admirar-vos, senhor, ao ser testemunha de que fazeis da Cornualha um reino onde a justiça prevalece. Somente com justiça é que o povo poderá viver em paz. Perdoar Tristão é a prova de que, como tio, ainda o amais. Tristão também vos ama, pois sempre foi um leal e fiel cavaleiro, lutando com bravura pelos interesses do reino.

Marcos – Eu só fiz o que meu coração ordenou, minha querida, dando liberdade a Tristão para partir. Agora descansai, teremos muito tempo pela frente para compartilharmos nossas alegrias. Ficai com Deus!

CENA III:

*(No aposento feminino.)*

Isolda – Brangia, Brangia, ouve.... é Tristão que canta!... É uma cantiga de adeus. Sinto meu coração apertado, acho que não suportarei viver longe dele... Querida ama, ajuda-me, por favor, leva-me até ele sem que ninguém perceba, caso contrário poderei morrer de desgosto. Imploro-te que me ajude mais uma vez!



Brangia – Mas é muito perigoso, minha senhora, depois de ter enfrentado a mais difícil prova, jurando vossa inocência diante de toda a corte, como quereis arriscar-vos agora, que fostes perdoada? É muito perigoso, os inimigos podem estar novamente espionando a rainha. Ignorai o canto de Tristão. Assim ele logo partirá e será para o vosso próprio bem.

Isolda – Amiga, tenho certeza de que meu juramento convenceu os barões de que o único homem de minha vida foi Marcos e isso prova a minha inocência. Eles já não me perseguem e logo esquecerão Tristão. Agora, vai depressa e conta-lhe, que o amo e longe dele não viverei.

Brangia – Isso é loucura! Para o vosso próprio bem, devo negar-vos esse pedido.

Isolda – Ama, vejo que morrerei longe de Tristão. Sinto meu coração apertar e tudo perde o sentido. Farei qualquer coisa para ficar próxima a ele, nem que seja apenas mais uma vez. Querida ama, faz isso por mim, diz-lhe que o quero somente mais uma vez. Vai, eu te ordeno!

Brangia – Meu Deus, não sei o que será de vós....

*(Isolda fica só.)*

CENA IV:

*(Tristão no quarto de Isolda.)*

Tristão – Minha amada, pensei que ia morrer longe de ti.

Isolda – Meu amigo, sei que não terias forças para abandonar-me. Tudo farei para estar ao teu lado. Prefiro correr todos os riscos a abandonar-te.

Tristão – Minha querida, meu coração fraquejou, ao pensar que devo abandonar-te. Faltam-me forças para partir. É como se tudo perdesse a razão de ser longe de ti, até mesmo tornar-me cavaleiro do rei da Gavóia ou da Frísia. Não sei o que fazer, se meu coração só quer ficar próximo a ti. Só tu podes curar-me desse amor que me embriaga. Desde que bebemos daquela poção, preparada por tua mãe, ficamos enfeitiçados um pelo outro. Quantas vezes já me restituíste a vida com tuas ervas, minha amiga, quando estava eu para morrer?

Isolda – Não esqueço quando descobri seres tu o cavaleiro que matou meu tio Morholt. Quase te matei naquele dia. Mas me convenceste de não cometer tal loucura.

Tristão – Como poderia eu trazer-te para casa com meu tio, se tivesses me matado, naquela ocasião? Fui eu quem te conquistou, matando aquele dragão que ficava na entrada da cidade e não deixava ninguém se aproximar. Assim, te recebi como recompensa de teu pai, rei da Irlanda.

Isolda – Recordo-me do ódio que senti por ti quando já estávamos todos na nau em direção à Cornualha. Senti-me roubada de meus queridos parentes e família, do meu reino, para viver numa terra distante e casar-me com um desconhecido, pois não te dignaste a desposar-me.

Tristão – Como poderia desposar-te, se já eras uma mulher prometida? Te conquistei para casares com meu tio.

*(Os barões Denoalen e Gondoine espiam Isolda.)*

Tristão – Traidores! Fostes vós que levantastes as injúrias contra a rainha Isolda! Agora eu quero a vossa morte!

*(Tristão atira flechas na direção de Gondoine e Denoalen.)*

Perinis – Senhor! Denoalen está morto e Gondoine fugiu! Deixai que eu me encarrego de seu corpo! Agora, fugi senhor, pois se vos pegarem aqui, podem matar-vos.

Isolda – Faz o que Perinis te sugere, meu amor! Com a morte de Denoalen, é prudente fugir. Não quero que nada te aconteça! É melhor partir.

Tristão – Adeus, meu amor!....

## SEGUNDO ATO

### QUADRO I

#### CENA I:

*(Tristão no reino do duque Hoël, na Bretanha.)*

Tristão – Amigo, sabes dizer-me onde estou, que reino é esse?

Eremita – Senhor, vejo que vindes de longe e que estais cansado! Acabais de chegar na Bretanha, terra de propriedade do duque Hoël.

Tristão – Mas amigo, explica-me, porque tanta miséria, tanta destruição?

Eremita – Posso explicar, mas antes gostaria de saber, com quem falo?

Tristão – Sou Tristão, um cavaleiro que luta pela justiça e também um pobre homem, que sofre por amar a mais bela entre todas as rainhas. Ela vive distante daqui!

Eremita – Lamento a vossa dor. Nosso reino já foi um rico país, mas o conde Rioul de Nantes saqueou nossos moinhos, nossas glebas e lavouras e levou todas as nossas riquezas. Hoje, vivemos nesse pobre país.

Tristão – Amigo, porque o conde Riol atacou dessa forma o rei Hoël?

Eremita – Esta é uma longa história. O duque Hoël tem uma filha que é a mais bela entre todas as filhas dos grandes homens, mas ele recusou-se a dá-la a um vassalo. O conde Riol tentou tomá-la à força e por isso muitos homens morreram.

Tristão – Será que o rei Hoël não tem como enfrentar o conde Riol e recuperar as riquezas que lhe pertencem?

Eremita – O castelo de Carhaix, onde vive o rei e seu filho Kaherdin, com sua bela irmã, ainda resiste.

Tristão – Por favor, sabes dizer-me onde fica esse castelo?

Eremita – Fica apenas a duas milhas daqui, senhor.

Tristão – Adeus, meu amigo, e muito obrigado pela hospitalidade.

CENA II –

*(No castelo de Carhaix.)*

Tristão – Senhor, deixai-me que me apresente: sou Tristão, herdeiro de Loonnois, reino que pertenceu a meu falecido pai, Rivalen e a minha mãe

Brancaflor, e Marcos, rei da Cornualha, é meu tio. Soube da desgraça que assola o vosso reino e vim para prestar-vos meus serviços.

Hoël – Amigo, é uma honra ter-vos entre nós, mas já não temos mais recursos para enfrentar o inimigo, a não ser algumas favas e cevadas, que ainda nos mantêm vivos. Minha única riqueza são os meus filhos, Kaherdin e minha bela Isolda, como vós podeis ver.

Tristão (*impressionado com a beleza de Isolda das Brancas Mãos*) - Senhor, reconheço o quanto são belos vossos filhos. Quanto aos vossos recursos, devo contar-vos que já vivi na floresta por dois anos, só comendo plantas e raízes. Se vós permitirdes, defenderei vosso reino como se a mim pertencesse, como um bom e fiel cavaleiro. Deixai-me provar do que sou capaz e não vos arrependereis.

Kaherdin – Amigo, não nos surpreendemos com tanta coragem. Já ouvimos sobre vós. Compartilhai conosco dos bens que ainda nos restam e também de nossas desgraças. Conheci minha bela irmã Isolda. Mostrei a ele, Isolda, as maravilhosas mantas tecidas por vossas delicadas mãos.

Isolda das Brancas Mãos (*para Tristão*) - É uma honra, senhor, a vossa presença, tão bravo cavaleiro que sois. Vossa coragem servirá de estímulo para nossos homens que já perderam as esperanças. Precisamos recuperar o que pertence ao nosso povo.

*(Entra um sentinela.)*

Sentinela – Senhores! Preciso de vossa atenção! Devemos nos preparar, Riol se aproxima do castelo com seus cavaleiros! Depressa.!...

CENA III:

*(No castelo de Carhaix um sentinela anuncia que Riol foi derrotado.)*

Kaherdin – Foi Deus quem vos trouxe, Tristão. Graças a vossa valentia, finalmente, vencemos Riol. De agora em diante, poderemos novamente trabalhar para nosso reino. Aos poucos, recuperaremos nossas riquezas.

Hoël – Nobre cavaleiro, não sabemos como retribuir o vosso esforço para vencer Riol. Mereceis ser recompensado por tanta bravura, pois lutastes como um de nós para defender este reino. Durante a batalha, destes vossa própria vida para me salvar, e por isso sereis reconhecido, na Bretanha, como um membro de nossa família.

Kaherdin – Diante da consideração que demonstrastes a meu pai e a todo o povo, gostaríamos que ficásseis entre nós, compartilhando da recuperação de nosso reino e de nossas futuras conquistas.

Hoël – Tristão, tereis de mim o mesmo sentimento que tenho por meus filhos queridos. Mas para que nossos laços se estreitem ainda mais, dou-vos minha

bela filha, Isolda das Brancas Mãos, para que fiqueis conosco, como meu genro.

Tristão – É uma honra, senhor, poder ajudar o vosso povo. Desde que deixei a Cornualha que minha vida é perambular sem destino, servindo aos que precisam de minha ajuda. Sempre luto pela justiça, como aconteceu nessa última batalha que todos presenciaram. Quanto a ficar nesse reino, aceito, de coração, tamanha gratidão para comigo. Também aceito casar-me com vossa filha, se assim consentirdes.

## QUADRO II

### CENA I:

*(Noite de núpcias de Tristão e Isolda das Brancas Mãos.)*

Isolda das Brancas Mãos – Tristão, como estou feliz agora, em vossos braços. Sois o homem que desejei ter ao meu lado. Como esperei por essa noite!

Tristão *(fita o anel de jaspe em seu dedo e ao lembrar da amante, mente para a esposa)* - Oh, minha bela Isolda, não é vossa culpa, mas devo confessar-vos um segredo. Tempos atrás, quando, em outro reino, matei um dragão e estava para morrer, fiz a promessa à Mãe de Deus de que, se um dia viesse a me casar, durante um ano, ficaria sem tocar e beijar minha esposa.



Isolda das Brancas Mãos – Já que é por vós e como agora sou a vossa esposa, esperarei de boa vontade até que a promessa se cumpra.

CENA II:

*(Em uma sala reservada do castelo de Carhaix.)*

Kaherdin – Minha bela e doce irmã, o que aconteceu convosco? Desde o casamento, percebo que estais triste e estranha. Onde está aquele belo sorriso que iluminava nossa casa?

Isolda das Brancas Mãos – Querido e estimado irmão, não sei se devo confiar-vos o motivo de tamanha tristeza. Receio ferir a quem mais amo nessa vida. Tudo o que quero é ser feliz com Tristão.

Kaherdin – Minha querida, quem iria importunar a vossa felicidade e a de Tristão? Contai-me, para que eu possa ajudar-vos. Tristão nunca confidenciou-me nada, sendo eu seu inseparável amigo. Dizei-me, irmã, não sairei daqui enquanto não tomar conhecimento do que está acontecendo!

Isolda das Brancas Mãos. – Vou contar-vos, já que não tenho a quem recorrer. Além disso, confio totalmente no vosso carinho e no amor que sentis por mim. Preciso desabafar, talvez assim meu sofrimento diminua um pouco.

Kaherdin – Contai-me logo, que eu estou ficando preocupado convosco.

Isolda das Brancas Mãos – A verdade é que Tristão nunca tocou em meu corpo, desde o dia em que nos casamos. Ele fez uma promessa à Mãe de Deus, quando, distante daqui, matou um dragão e ficou para morrer. Tristão prometeu que se algum dia viesse a casar-se, durante um ano não tocaria em sua esposa. Só fiquei sabendo de tudo na nossa noite de núpcias.

Kaherdin – Mas isso não é possível! Que seja uma promessa, assim ele trai a nossa família. Tristão vai ter que esclarecer esse fato, eu exijo uma explicação. Ficai tranqüila, logo resolveremos tudo. Tristão vos quer muito bem!

Tristão - Minha querida, estava a vos procurar no jardim. Pensei encontrar-vos passeando, como fazeis todos os dias. Parece que interrompi algo importante.

Kaherdin – Nada disso, chegastes em boa hora! Estava mesmo querendo conversar convosco. Minha amada irmã, podeis nos dar licença? Preciso estar a sós com meu amigo Tristão.

Tristão – O que é tão importante, amigo, que precisamos ficar a sós? Não deve ser assunto do reino, pois se o fosse não iríamos tratá-lo aqui.

Kaherdin – É um assunto mais importante que os de nosso reino. Sabeis, melhor que ninguém, que sempre fostes tratado como um igual e como companheiro, mas o que fazeis com minha irmã desonra a minha família. Isolda confessou-me a verdade sobre vossas núpcias e isso não posso admitir! Estou vos avisando, se não me fizerdes justiça, eu vos desafio.

Tristão – Vós tendes razão para me desafiar, estou mesmo causando a infelicidade de Isolda. Mas, meu doce e caro amigo, escutai-me primeiro sobre a desgraça de minha vida e então talvez a ira de vosso coração se aplaque. Ficai sabendo que existe outra Isolda. Mas ela é esposa de meu tio Marcos, rei da Cornualha. Vivi com ela no castelo de Tintagel e durante dois anos na floresta. Com o passar do tempo, Isolda começou a ficar fraca, pois éramos perseguidos pelos cavaleiros de Marcos. Achei melhor que ela retornasse a viver com meu tio, já que no castelo poderia ter uma vida digna. Só que me iludi, pensando que Isolda jamais esqueceria nosso amor. Mas, amigo, ela esqueceu-se de mim e nunca mais enviou-me notícias. Eu que pensei que Isolda me amasse... Casei-me com vossa irmã para tentar esquecê-la, mas logo percebi o erro que cometi. Vossa irmã não merece o que estou fazendo, doce como é, ela merece ser feliz. Agora estou em vossas mãos, meu amigo. Fazei comigo o que vos convém.

Kaherdin – Senhor, diante dessa desgraça, sinto compaixão, pois suportais a pior pena: a dor do amor. Preciso de tempo para pensar, mas acho que tenho uma idéia que poderá ajudar. Compreendo que a vida assim não tem sentido, é loucura. Penso, então, que se formos até Tintagel e ficar confirmado que Isolda, a Loura, não vos quer mais, então vivereis melhor com minha irmã. Como amigo, não vos abandonarei e tudo farei para que possais rever Isolda da Cornualha.

Tristão – Irmão, é certo dizer que o coração de um homem vale todo o ouro de um país. Somente um amigo como vós, para se preocupar verdadeiramente comigo. Não sei como agradecer a vossa consideração.

## TERCEIRO ATO

### QUADRO I

#### CENA I:

*(Em uma das ante-salas do castelo, na Cornualha.)*

Kariado – Senhora, que canto triste é esse, não combina com vossa beleza. Desde que Tristão partiu que não vos vejo sorrir. Sois a mulher mais bela entre todas, permiti que vos corteje e serei o homem mais feliz de todos os reinos.

Isolda – Que esse canto traga a vossa morte! Pois vos quero bem distante daqui. Só apareceis para me trazer notícias dolorosas, sempre envolvendo Tristão. Quereis que eu deixe de amá-lo, mas isso não é possível, ele sempre será meu único amor.

Kariado – Durante todos esses anos, nunca desisti de amar-vos e vos quero cada vez mais. Quanto a Tristão, tenho notícias, sim, e creio que é para que o esqueçais definitivamente. Ele não vos ama mais, pois casou-se com Isolda das Brancas Mãos, filha do duque da Bretanha.

Isolda – Fora daqui, impostor, para bem longe e nunca mais me procureis!

*(Kariado se retira.)*

CENA II:

Perinis – Senhora, porque chorais dessa maneira? Trago novidades de Tristão. Tudo o que escutastes sobre ele é verdade, mas ele jura que não deixou de amar-vos, nunca!

Isolda – Como podes falar isso, meu fiel servo, se acabo de receber a notícia de que Tristão está casado com outra? Ele já me esqueceu, ele não mais me ama. Perinis, sei que admiras Tristão, mas quero esquecê-lo de agora em diante.

Perinis – Senhora, não faleis assim! Tristão veio ao vosso encontro, com um amigo da Bretanha. Veio para falar do amor que sente por vós. Pediu-me para que ninguém fique sabendo que ele está aqui.

Isolda – Não pode ser, não acredito, acabei de receber a notícia de que casou-se com outra.

Perinis – Senhora, juro que estou a dizer a mais pura verdade. Como prova, Tristão mandou-me entregar esse anel.

Isolda – O anel de jaspe que eu dei a Tristão, no dia em que nos separamos, na floresta. Lembro-me como se fosse hoje de minha promessa: se um dia eu vir o anel de jaspe, não haverá qualquer tipo de obstáculo nem proibição real que me impeçam de fazer a vontade de meu amigo, quer seja insanidade ou sabedoria... Perinis, vai até Tristão e diz a ele que, como havia prometido, irei recebê-lo!

Perinis – Senhora, confiai em Tristão, ele ainda vos ama.

Isolda – Vejo que apesar do tempo ainda estimas muito Tristão, como eu, que nunca deixei de amá-lo, por um segundo sequer.

*(Brangia entra apressada.)*

Brangia - Senhora, acabo de ver Tristão, quando vinha para cá. Chamei-o em vosso nome, mas ele não quis ouvir-me e fugiu.

Isolda – Como ele não pararia em meu nome, se quer ver-me? Perinis acaba de trazer um recado de Tristão... mas claro, eu devo estar cega para acreditar nessa asneira. Se está casado com outra, porque ia querer ver-me? Como sou tola! Ele não ia negar-se a um chamado em meu nome. Eu que cheguei a acreditar por um instante que ele ainda pudesse me amar. Tristão me traiu, ele ama a esposa. Meu coração já havia me avisado disso e eu ainda me iludi. Ele

está querendo é difamar-me novamente diante da corte, não basta a sua traição, casando-se com Isolda das Brancas Mãos.

Brangia – Não fiqueis assim, minha senhora, já me arrependi de ter falado que vi Tristão. Por que tanto martírio?

Perinis – Minha senhora, Brangia deve estar enganada. O cavaleiro que ela viu não deve ser Tristão! Ela não deve ter visto o seu rosto! Como prova de que estou falando a verdade, olhai o anel, acreditai, Tristão só ama a vós!

*(Isolda fica furiosa.)*

Isolda – Tristão casou-se com outra. Ele não me quer mais... Perinis, vai até Tristão e fale para ele ir embora daqui e que nunca mais retorne à Cornualha! Nunca mais quero vê-lo, até os últimos dias de minha vida! Se ele insistir ... mandarei expulsá-lo!

Perinis – Mas ele só veio da Bretanha para provar que vos ama, que sois a única mulher que ele já amou. Rainha, permiti que Tristão vos veja por uma vez só que seja! Vinde comigo, eu vos levarei até Tristão!

Isolda – Nunca mais, nunca mais quero vê-lo diante de mim! Agora, obedecei-me e dai a ele o meu recado!

Perinis – E o anel? O que faço com o anel?

Isolda – Devolve-o para o seu dono.

CENA III:

*(Em um esconderijo, próximo ao castelo de Tintagel.)*

Tristão – Não, isso não pode ser. Deve haver algum engano, Isolda jurou-me que não se negaria a falar comigo, quando eu enviasse a ela esse anel. Eu nunca a traí, meu casamento com Isolda das Brancas Mãos nunca se consumou de verdade. Não deixarei a Cornualha antes que ela me ouça!

Perinis – Mas senhor, esse recado é verdadeiro, eu nunca vi a rainha tão alterada e furiosa. Ela disse que jamais vos quer ver novamente. Nunca mais!

Tristão – Amigo fiel, fala-me, o que posso fazer para ver tua rainha? Não partirei sem dizer-lhe que a quero e que a amo. Tudo farei para tê-la comigo. Irei até Tintagel, só assim poderei vê-la!

Perinis – Senhor, desisti dessa idéia absurda! Se aparecerdes no castelo, podem matar-vos. É muito perigoso! Voltai para a Bretanha e tentai ser feliz lá. Eu lamento por vós e pela minha rainha, pois sei que a amais de verdade e ela sofreu todos esses anos longe de vós. Isolda passava os dias lembrando o tempo em que vivestes juntos em Tintagel e na floresta. Agora tenho que ir. Adeus, meu senhor!



## QUADRO II

### CENA I:

*(Numa festa, no castelo de Tintagel.)*

Marcos – Amigo, sede bem-vindo em nossa festa!

Tristão *(disfarçado de louco)* - Senhor, bom e nobre entre todos os reis, eu sabia que ao vos ver, meu coração desmanchar-se-ia de ternura. Que Deus vos proteja, senhor!

Marcos – Amigo, o que procuras aqui em meu castelo?

Tristão *(tenta enganar o rei)* – Procuo a rainha Isolda que tanto amo. Tenho uma irmã que vos trago, a bela Brunehaut. A rainha aborrece-vos, tentai com Brunehaut, façamos a troca, dou-vos minha irmã, entregai-me Isolda. Ficarei com ela e servir-vos-ei por amor.

Marcos – Se eu te der a rainha, para onde a levarás?

Tristão – Para a minha casa de vidro, que fica entre o céu e a nuvem. O sol a atravessa com seus raios e os ventos não a podem abalar; para lá levarei Isolda, para um quarto de cristal, cheio de rosas e todo luminoso pela manhã, quando o sol bate nele.

Marcos – És um louco, que sabe usar bem as palavras! Mas de onde vem a esperança de que minha senhora queira cuidar de um louco hediondo como tu?

Tristão – Senhor, acho que mereço isso, pois já fiz muito por essa rainha e foi por ela que acabei louco.

Marcos – Quem és tu, como te chamas?

Tristão – Sou Tantris, aquele que sempre amou a rainha e a amará até a morte.

*(Isolda dirige-se aos guardas.)*

Isolda – Como deixaram este louco entrar aqui? Tirem-no daqui, fora!

Tristão – Rainha Isolda, recordais do dia em que, ferido pela espada envenenada de Morholt, salvastes-me com vossas plantas? Vós me curastes. Não vos lembrais mais, rainha?

Isolda – Vai embora, louco! Não vês que tuas brincadeiras não me agradam? Nem tu!

Tristão *(dirigindo-se a Gondoine)* – Fora daqui, seu traidor, interesseiro! Deixai-me sozinho aconselhar-me com Isolda, pois só estou aqui por amá-la.

Isolda – Marcos, expulsai daqui esse louco!

Tristão – Rainha Isolda, não recordais do dragão que matei em vossa terra? Não fostes vós quem tirou-me do pântano, levando-me para o castelo de vosso pai? E quem novamente salvou-me com vossas plantas?

Isolda – Cale-se de uma vez por todas, seu louco! Maldito os que o trouxeram até aqui em vez de matá-lo! Não passas de um louco de nascença.

Tristão – Rainha, não vos lembrais que, ao descobrires que eu era o assassino de vosso tio Morholt, quisestes matar-me?

Isolda – Mentiroso, perverso, cala-te! Por que vens aqui declamar teus sonhos? Deves ter bebido ontem e à noite sonhaste com tudo isso. Deves ainda estar bêbado.

Tristão – Sim, ainda estou bêbado, mas de uma bebedeira cujo efeito nunca se dissipará, filha do rei da Irlanda. Não vos recordais daquele dia tão belo em que, com sede, bebemos no mesmo jarro? Desde então, sempre estivemos bêbados.

Marcos – Louco, que ofício sabes fazer?

Tristão – Servir reis e condes.

Marcos – O que mais sabes fazer, além de servir reis e condes?

Tristão – Afinar minha harpa, cantar e amar as rainhas. Sei também jogar cavacos bem cortados no rio. Esse era o sinal que usava para avisar a rainha que estava a esperá-la no jardim. Quando os via no rio, ela corria para os meus braços, ardendo de amor. Lembrai-vos, Isolda, daquelas noites inesquecíveis...

Isolda – Senhor, sinto-me cansada. Deixai-me que vá para meu quarto descansar. Não consigo mais ouvir tanta loucura.

Tristão *(para os presentes)* - Fora daqui, senhores cornualheses! Já não comestes? Já não vos fartastes?

*(Isolda retira-se e o louco permanece no castelo.)*

CENA II –

*(Isolda em seu quarto.)*

Isolda – Brangia, minha amiga, porque a vida é assim tão dura e cruel comigo? Acho que não deveria ter nascido, prefiro a morte que viver assim. Brangia, esse louco, esse charlatão é mágico ou adivinho, pois sabe tudo o que sou e o que vivi. Sabe de coisas que só tu, Tristão e eu sabemos. Como pode ser isso possível?

Brangia – Não seria ele o próprio Tristão?

Isolda – Como podes comparar a beleza de Tristão com esse homem horrendo e disforme? Quero que esse louco desapareça daqui e que vá para bem longe. Que morra!

Brangia – Não será então esse homem, mensageiro de Tristão?

*(O louco precipita-se para dentro do quarto de Isolda.)*

Tristão – Piedade, senhora! Sei que vos afastastes de mim e vos acuso de traição. Sei que agora amais Marcos, vosso marido, e que me esquecestes. No entanto, vos conheci bela, nos dias em que me amáveis, naquela choupana feita de ramagens, onde dormíamos na floresta. Todas as noites nos encontrávamos embaixo do pinheiro, no jardim e ficávamos juntos, aqui nesse quarto. Não recordais dos dias e das noites que passamos nos amando?

Isolda *(entrega-se a Tristão)* - Eis-me aqui! Toma-me, Tristão!

Tristão – Amiga, como pudeste por tanto tempo desconhecer-me? Que importa esse anel, minha voz e minha aparência, se é meu coração que deves ouvir !

Isolda – Se te reconhecesse diante de todos, provavelmente já estarias morto. Resguardava-me e te resguardava. No entanto, rendo-me diante de tuas palavras. Aqui estou eu.

CENA III:

*(Outra noite, em um dos corredores do castelo.)*

Sentinela – Para trás, louco! Onde pensas que vais? Volta a deitar-te em teu feixe de palha!

Tristão *(disfarçado)* – Belos senhores, eu só quero dar um beijo de boa noite na rainha. Não sabeis que ela me ama e que me espera?

*(Tristão afasta os sentinelas com sua bengala.)*

Tristão - Amiga, essa é a última vez que nos vemos, pois logo serei descoberto. Eles estão desconfiados de minha verdadeira identidade. Estamos correndo perigo! Por isso vou deixar-te, para que nada te aconteça. Vou fugir novamente e jamais retornarei, pois sinto que vou morrer longe de ti.

Isolda – Tristão, leva-me ao país venturoso do qual me falaste outrora, de onde ninguém volta, onde músicos cantam cânticos sem fim. Leva-me!

Tristão - Sim, levar-te-ei ao país venturoso dos vivos. Já não bebemos toda a miséria e todo o prazer? Quando tudo estiver resolvido e eu te chamar, tu virás, Isolda?

Isolda – Sabes que irei, basta que me chames.

Tristão – Adeus, minha querida.....

*(Tristão despede-se de Isolda e retorna para a Bretanha.)*

### QUADRO III

CENA I –

*(Tristão no castelo de Carhaix, na Bretanha.)*

Tristão – Meu amigo Kaherdin, só a vós posso confidenciar meu passado. Uma vez estive para morrer, envenenado pela lança de Morholt da Irlanda. Chamei meu querido tio Marcos e pedi a ele para que me atirasse ao mar, sozinho em uma pequena canoa. Mas vede o que me aconteceu, fui dar na Irlanda, em terra inimiga. Lá conheci o amor de minha vida, Isolda, a Loura, que me salvou. Agora a história se repete, estou novamente para morrer, mas Isolda está na Cornualha, bem distante daqui. Kaherdin, só vós, que sois meu amigo, podeis socorrer-me. Trazei Isolda, a Loura, até aqui, pois somente ela pode salvar-me, com suas plantas. Enviei-lhe um recado, para que venha ao meu encontro.

*(Isolda das Brancas Mãos escuta tudo, escondida.)*

Tristão – Amigo, disse a Isolda que, ao chegar, peça aos marinheiros que hasteiem a bandeira branca, como sinal de que está no barco, pois daqui poderei avistá-la. Se acaso ela não puder vir ao meu encontro, peça aos

marinheiros que hasteiem a bandeira negra, assim saberei que ela não pode vir. Kaherdin, estou para morrer. Fazei isso por mim!

Kaherdin – Ficai tranqüilo! Prometo trazer Isolda, a Loura, nem que para isso tenha que ir até à Cornualha.

CENA II:

*(Após alguns dias, aparece na Bretanha o barco com Isolda a bordo, a vela branca hasteada.)*

Tristão – Isolda, sinto que se aproxima um barco na costa, que vem de longe. Conseguis vê-lo?

Isolda das Brancas Mãos – Certamente, meu amor, é um barco vindo da Cornualha.

Tristão – Podeis ver a cor da vela desse barco?

Isolda das Brancas Mãos – Sim, Tristão, é uma vela negra!

Tristão – Tendes certeza de que a vela é negra?

Isolda das Brancas Mãos – Perfeitamente, meu amor. A vela que vejo daqui é negra.



Tristão – Sinto que me faltam forças, parece que estou partindo ...

*(Tristão morre.)*

Isolda das Brancas Mãos – Não, Tristão, não me deixeis... Tristão, meu amor, não podeis partir, eu sempre fiz tudo por vós...

*(Isolda, a Loura se aproxima e ouve as últimas palavras da esposa de Tristão.)*

Isolda, a Loura – Senhora, erguei-vos e deixai que me aproxime. Tenho mais direito de chorar do que vós. Amei-o mais.

*(Isolda das Brancas Mãos afasta-se do corpo de Tristão.)*

Isolda, a Loura – Tristão, enfrentei as piores tempestades no mar para vir ao teu encontro, mas vejo que cheguei tarde... Ah! meu amigo, de que adianta agora estar viva, sabendo que não estarás mais junto a mim? Como poderei viver sem as tuas juras de amor? Mesmo estando longe, davas sentido a minha vida, razão para o meu viver. Parto contigo...

*(Isolda, a Loura, debruça-se sobre o corpo do amado, junta sua boca à dele e, lentamente, vai deitando ao seu lado. Morre. Depois de alguns segundos, em que ambos permanecem estáticos, a luz começa a baixar até o escurecimento total da cena.)*

F I M

## CONCLUSÃO

Com a leitura da obra de Bédier foi possível detectar o seu potencial dramático para ser encenada, e assim produziu-se um novo texto: *Isolda e Tristão, um amor transgressor*. O romance abre-se para várias possibilidades de leitura, mas o processo de transposição procurou privilegiar o conflito vivido pelo casal de amantes, que são apresentados como protagonistas do drama. O universo que caracteriza a diegese do romance é marcado pela mistura de elementos da cultura oral celta aos valores cristãos e às regras do amor cortês. Esse universo, que se aproxima do contexto histórico-social que corresponde à realidade que viveu a Europa Ocidental nos meados do século XII, é o contexto no qual transcorre o drama vivido pela rainha Isolda e o cavaleiro Tristão. O drama procurou preservar os elementos que evidenciaram as principais características daquela diegese, como forma de não alterar a essência da obra do autor: o período em que a história transcorre, o espaço e o uso da linguagem.

O carácter épico-dramático contribuiu para o processo de transposição, com a seleção dos episódios que se destacaram como obstáculos entre a realização do relacionamento amoroso dos amantes e os interesses da corte, representado principalmente pelo personagem do rei Marcos, marido da rainha Isolda. Nesse aspecto vale ressaltar o que Ferdinand Brunetière afirma ao tratar sobre a lei do drama: *não se pode, sempre, fazer de um romance uma peça de teatro; um romance só se transformará numa peça se já for dramático,*

*e só será se os seus heróis forem, realmente, os arquitetos do seu destino.*<sup>116</sup>

O novo texto foi construído na perspectiva de focalizar os amantes lutando pela realização desse amor extraconjugal, apresentando a história dos protagonistas a partir do conflito de não serem aceitos no ambiente da corte feudal. Esse conflito é explorado a partir da expectativa desse amor vir ou não a se realizar, sendo focalizado sob diferentes perspectivas de acordo com as várias situações dramáticas, ou seja, essa expectativa se mostra desde o início do drama, perpassando todos os atos.

A estrutura do novo texto distingue-se da forma narrativa composta por Bédier pelo seu processo de composição partir da construção de situações dramáticas, na voz dos próprios personagens. Isso possibilita tanto ao leitor quanto ao público perceber o interrelacionamento simultâneo dos vários contextos de onde as falas se originam. O processo de construção das situações dramáticas considerou o *suspense* como um dos elementos que ajudou a gerar expectativa e atrair a atenção e o interesse do público para essa história medieval. Assim, retomo o que Kathrin Rosenfield assinala sobre a relação entre o homem e a mulher, referindo-se ao romance de Tristão e Isolda na sua forma ficcional: ... *cria, no entanto, as condições para repensar diferentemente as relações entre homem e mulher.*<sup>117</sup> Quanto à proposta de resgatar através do drama essa história de amor para a atualidade e assim tornar possível a sua encenação, recorro às palavras de Maud Bodkim, citado por Eric Bentley, no livro *A experiência viva do teatro*, quando ele afirma que

---

<sup>116</sup> Apud PALLOTTINI, Renata, op. cit. , p. 21.

<sup>117</sup> ROSENFELD, Kathrin Holzemayr, op. cit. , p. 21.

em arte o reconhecimento é preferível ao conhecimento: *uma boa estória é uma que já ouvimos antes; isto é, um bom narrador de estórias visa o efeito de recontar, um bom dramaturgo, de reinterpretar*. Bentley assinala: *se as velhas estórias são sempre novas, as novas estórias devem ser sempre antigas se quisermos que nos empolguemos*.<sup>118</sup> Resgatar a história de Tristão e Isolda através do romance composto por Bédier, para ser encenada no teatro, pode ser uma das formas de revisitar o passado, trazendo para a atualidade uma história de amor que se faz presente, ao longo dos séculos, no imaginário coletivo do Ocidente.

Ainda vale ressaltar que a versão do romance composta por Bédier apresenta potencial para diferentes leituras através do drama, como aquela que viesse a explorar o *mágico* e o *maravilhoso*<sup>119</sup>, presentes nessa diegese. Mas nessa perspectiva de abordagem é possível perceber a necessidade de uma pesquisa em direção à musicalidade, tal como desenvolvida por Richard Wagner. Sendo assim, delimito essa pesquisa à exploração apenas do conflito central que envolve o relacionamento amoroso dos protagonistas, como forma de iniciar o contato com a obra de Bédier. Deixo para outro momento a possibilidade de investigá-la na perspectiva de seu potencial lúdico e musical para o teatro.

---

<sup>118</sup> BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. RJ: Zahar, 1981. p. 28.

<sup>119</sup> Sobre o assunto consultar SCHMIDT, Simone Pereira. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso amar, verbo intransitivo*. 1991. Dissertação de Mestrado – UFRGS, POA.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. *Teoria da literatura*. SP: Martins Fontes, 1976.

ARISTÓTELES. Horácio. Longino. *A poética clássica*. Tradução: Jaime Bruna. SP: Cultrix, 1981.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. SP: Ars Poética, 1993.

BAJARD, Elie. *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. SP: Cortez, 1994.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*. SP: Cultrix, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. SP: UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. SP: Martins Fontes, 1997.

BÉDIER, Joseph. *O romance de Tristão e Isolda*. SP: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. *Le roman de Tristan et Iseut*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1994.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. RJ: Zahar, 1981.

BUENDIA, Felicidad. *Libros de Caballerias Españoles: El Caballero Cifar, Amadis de Gaula, Tirante El Blanco*, Madrid: Aguilar, 1954.

CAMPBELL, Joseph. *Para viver os mitos*. SP: Cultrix, 1972.

\_\_\_\_\_. *As transformações do mito através do tempo*. SP: Cultrix, 1997.

CAMPOS, Luciana. Uma leitura de Tristão e Isolda à luz da crítica feminina. In: *Brathair* - Revista Eletrônica de Estudos Celtas e Germânicos. SP, 2001.

CÂNDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. SP: Perspectiva, 1981.

CARLSON, Marvin. *Teoria do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. SP: UNESP, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. RJ: Alhambra, 1978.

CASTEJÓN, Encarna. Tristán e Isolda: de la corte a los orígenes. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, volume 134, n.º 400.

CASTELLI, Marco Antonio. *A palavra e a ação: o método de análise dramaturgica*. In: *Travessia – Várias leituras*. UFSC, n.º 25. Florianópolis, 1992.

CELIDONIO, Eni de Paiva. O sujeito lírico nas cantigas de amigo: ecos de uma voz feminina no medievalismo. In: *Ensaio* - Universidade Federal de Santa Maria, v. 1. Santa Maria - RS, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. SP: Ática, 1991.

DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII: uma investigação*. SP: Companhia das Letras, 1995.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Idade Média*. Porto: Afrontamento, 1990. Volume 2.

\_\_\_\_\_. (org.). *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. SP: Companhia das Letras, 1990. Volume 2.

DUPUIS, Jules-François. *História desenvolva do Surrealismo*. Lisboa: Antígona, 2000.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. RJ: Zahar, 1978.

HAMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. SP: Perspectiva, 1975.

HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

FRANCO Júnior, Hilário. A vinha e a rosa: sexualidade e simbolismo em Tristão e Isolda. In: RIBEIRO, Renato Janine (org.). *Recordar Foucault*. SP: Brasiliense, 1985.

JUNKES, Lauro. *Autoridade e escritura*. Florianópolis: A. C. L, 1997.

KRISTEVA, Júlia. *Histórias de amor*. RJ: Paz e Terra, 1998.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. SP: Brasiliense, 1995.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. SP: Editora Perspectiva, 1976.

MATOS, Olgária C. F. Reflexões sobre o amor e a mercadoria. In: *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP*, n.º 13. SP: Polis, 1983.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. SP: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia: construção do personagem*. SP: Ática, 1989.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. SP: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. SP: Perspectiva, 1996.

ROMILLY, Jaqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: UNB, 1998.



ROSA, Gresiela Nunes da. *O que sustenta uma relação amorosa? Um estudo psicanalítico*. 2002. Dissertação de Mestrado – UFSC, Florianópolis.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. SP: Perspectiva, 1985.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *A história e o conceito na literatura medieval: problemas de estética*. SP: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Figuras do amor medieval*. In: SCHÜLER, Donaldo et alii: *O amor na literatura*. POA: Editora Universidade/UFRGS/Prefeitura Municipal de POA, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. RJ: Zahar, 1982.

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

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. SP: Ática, 1988.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. SP: Martins Fontes, 1996.

SCHMIDT, Simone Pereira. *O mito de Tristão e Isolda no romance brasileiro: o caso amar, verbo intransitivo*. 1991. Dissertação de Mestrado – UFRGS, POA.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. SP: Perspectiva, 1979.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. SP: Companhia das Letras, 1993.

WISNIK, José Miguel. *A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda*. In: CARDOSO, Sérgio et alii. *Os sentidos da paixão*. SP: Companhia das Letras, 1987.