

"Da decifração e do amor no Roman de Tristan en Prose" in Da decifração em textos medievais, IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp. 111-122

DA *DECIFRAÇÃO*
EM TEXTOS MEDIEVAIS

IV Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval

Coordenação
Ana Paiva Morais
Teresa Araújo
Rosário Santana Paixão



Edições Colibri

direito de original, pois não queremos presumir de qualquer intervenção havida, embora a pressintamos. Não há alteração de estrutura, já que o desenvolvimento permanece idêntico; há sim mudança de perspectiva, mas sem assumir um segundo centro orgânico. Como tal, a anamorfose é parcial²⁶. Como quer que seja, não podemos deixar de, nas diferenças, ver modos ou formas de recepção, suficientemente marcados. Com eles se faz a história do nosso texto e a esta importa decifrá-la através dos indícios reconhecíveis.

²⁶ Comenta Severo Sarduy, op. cit., p. 51: "L'anamorphose est perversion de la perspective et de son code – présenter de face, voir de face. (...) Ce que Galilée condamne, ce n'est pas seulement l'allusion faite dans les marges à une autre figure (...), mais que, pour apercevoir celle-ci, le spectateur doive se déplacer jusqu'en un point donné, à partir duquel, par l'effet d'une variation d'écriture, se révèlent les limites que le code impartit à la construction perspective, les interdits qui en commandent le fonctionnement normal." Em complemento do que dissemos em nota inicial, apontemos que a palavra "anamorfose" aparece registada na *Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, em 1751; a primeira experiência como modo de imagem parece ter sido feita por Leonardo da Vinci, no *Codex Atlanticus*. Como bibliografia poderão apontar-se alguns títulos: J. Baltrusaitis, *Anamorphoses ou Magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, 1969; F. Hallyn, "Allégorie et anamorphose", *Revue de littérature comparée*, 56, 1982, 319-333; J.-C. Margolin, "Aspects du surréalisme au XVIIe siècle: fonction allégorique et vision anamorphotique", *Bibliothèque d'Humanisme de la Renaissance*, 39, 1977, 509-530; Fabienne Pomel, "Allégorie et anamorphose: l'exercice d'une double vue", in *L'Inscription du regard – Moyen Âge, Renaissance*. Textes réunis par Michèle Galey et Michel Jourde, Fontenay / Saint Cloud, École Normale Supérieure, 1995.

DA DECIFRAÇÃO E DO AMOR NO ROMAN DE TRISTAN EN PROSE

Ana Sofia Laranjinha
(Universidade do Porto)

O *Tristan en Prose*, longo romance anónimo do séc. XIII, retoma a lenda de Tristão e Isolda adaptando-a às expectativas de um novo público: a história dos amantes tal como era narrada nos romances em verso do século anterior concentra-se na primeira parte; segue-se uma extensa narrativa de aventuras cavaleirescas em que o que move Tristão é sobretudo o desejo de ser admitido no mundo arturiano e em que a paixão dos protagonistas passa para segundo plano.¹ A crítica, enfadada pela multiplicação de aventuras aparentemente sempre iguais e sem espessura simbólica, tem desvalorizado em bloco esta obra sem se aperceber da sua heterogeneidade – é que a primeira parte do *Tristan en Prose*, onde os golpes de espada são bem mais raros, oferece-nos um texto muito interessante, não apenas pela sua riqueza intrínseca, mas também pelo diálogo constante que vai estabelecendo com os romances em verso. Longe de ignorar o carácter anti-social e de certo modo subversivo do mito tristaniano, a primeira parte não anula a complexidade dos problemas postos pela tradição, mas recria-os à sua maneira.

¹ Segundo R. Curtis, que se baseia essencialmente nas indicações redaccionais do romance, o *Tristan en Prose* seria constituído por uma curta primeira parte da autoria de Luce del Gat, que não teria acabado a sua obra, e por uma segunda parte mais longa, acrescentada pour Hélie de Boron (cf. "Who wrote the *Prose Tristan*? A new look at an old problem", *Neophilologus*, 67, 1983, pp. 35-41). E. Baumgartner considera que o texto de Luce, embora menos alterado no início do romance, já não se conserva no seu estado original, mas teria sido gradualmente recoberto por uma nova vaga narrativa que conservaria, no entanto, vestígios do primeiro texto (cf. E. Baumgartner, *La Harpe et l'Épée – tradition et renouvellement dans le Tristan en Prose*, Paris, SEDES, 1990, pp. 15-18). Na minha opinião, há diferenças evidentes entre as duas partes do romance no que diz respeito a esquemas e motivos narrativos, temas, obsessões: são (pelo menos) duas visões do mundo, dois universos estéticos que se sucedem.

IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp. 111-122.

1. Tristão, a virgem e a megera

Quando o Morholt, o irmão da rainha da Irlanda, chega à Cornualha para exigir o tributo humano que lhe era devido pelo rei Marc, apenas Tristão, embora ainda muito jovem, se revolta contra a situação e se oferece para lutar contra o experimentado cavaleiro. Num duelo violento, Tristão mata o cavaleiro irlandês, que o fere com a sua espada envenenada. Os físicos são incapazes de curar o donzel, cuja ferida piora de dia para dia, e Tristão acaba por decidir entregar-se ao mar numa barca, esperando que a providência o leve a algum lugar onde possa encontrar a cura para o seu mal. De facto, Tristão chega à Irlanda incógnito e é acolhido pelo próprio rei que o entrega à filha Isolda para que ela o trate, já que a sábia donzela conhece o poder das ervas. Passam-se dez dias sem que qualquer melhora se faça sentir, mas a partir do momento em que, observando a ferida à luz do sol, a princesa se apercebe de que ela está envenenada, a cura está próxima: retirado o veneno, a aplicação das ervas medicinais terá o seu efeito habitual.

Esta última cena merece uma atenção especial, por duas razões. Em primeiro lugar, porque se trata de uma inovação do romance em prosa. Em segundo lugar, porque é um pormenor bizarro, que desafia as leis da lógica – indício de que estamos perante uma passagem que não se esgota numa interpretação superficial, mas exige a decifração de um sentido oculto. Na verdade, face à gravidade dos sintomas que Tristão apresentava (um inchaço que se estendia a todo o corpo e um mau cheiro que o levava a afastar-se dos homens) era natural que a donzela se tivesse apercebido rapidamente do envenenamento.² No entanto, só depois de dez dias ela decide examinar realmente a ferida (os verbos “veoir” e “regarder” surgem por quatro vezes em três frases), como se olhasse para ela pela primeira vez. E só então ela vê realmente o que sempre lá estivera: o veneno que deveria ser extirpado.

Ora, se este acto de decifração marca um ponto de viragem na vida de Tristão, salvando-o da morte, uma cena muito semelhante, protagonizada pela mãe de Isolda, terá um efeito paralelo, embora aparentemente contrário, já que põe em risco a vida do cavaleiro. Alguns dias mais tarde, enquanto a princesa e as donzelas do seu séquito se afadigam junto de Tristão no banho, um donzel entra na câmara vizinha, onde se encontram as armas do cavaleiro, e, admirando a riqueza da sua espada, retira-a

² Aliás, o próprio Tristão, antes de deixar a Cornualha, apercebera-se de que “nule chose ne le grevoit tant com fesoit la premiere plaie que li Morholz li avoit faite a l’assembler de son glaive, et ce estoit li venins qui ja s’estoit enbatuz dedenz sa chair.” (*Le Roman de Tristan en Prose*, éd. Renée L. Curtis, D.S. Brewer, 1985, T. I, § 304, p. 154)

da bainha. O acaso faz com que a rainha chegue nesse preciso momento e veja a brecha que o combate com o Morholt provocara na arma de Tristão. Ao aperceber-se de que o seu recorte corresponde exactamente ao fragmento que ela havia encontrado na cabeça do irmão depois do combate que o vitimara, a rainha compreende que o cavaleiro que acolhera é na verdade o seu assassino.

Tal como na cena anterior, a revelação não resulta de um acontecimento que modifique os dados iniciais ou de uma informação trazida por uma personagem até então ausente, mas simplesmente de uma mudança de perspectiva: a rainha olha pela primeira vez com atenção para a espada de Tristão que ele sempre tivera com ele (embora ocultada pela bainha), do mesmo modo que Isolda examina, pela primeira vez com verdadeiro cuidado, a ferida que há dez dias tratava, vendo o veneno que sempre lá estivera, embora ocultado pela carne. A importância do olhar é também aqui sublinhada, quando se descreve a atitude admirativa do donzel:

Li vallez *regarde* l’espee, et la *voit* si riche et si bone par semblant qu’il ne li est pas avis que el monde eüst sa pareille. Et por ce qu’il la *veüst mieuz*, la trait il dou fuerre, si trova maintenant le tranchant esgrené. Et lors devient toz esbahiz, et por ce *la comence il a regarder plus et plus*.³

A descoberta da coisa oculta e a tomada de consciência do seu significado – os dois passos que constituem o processo de decifração – haviam sido, na cena anterior, quase simultâneos e levados a cabo por Isolda. Agora, a operação é desdobrada: o donzel descobre e vê, a rainha reflecte (“commence à penser”, segundo as palavras do narrador) e tira as conclusões. Então, num novo movimento que repete o gesto já esboçado pelo donzel (que tirara a espada da bainha), retira de um estojo o fragmento que guardara dentro de uma peça de seda (o verbo *traire*, já usado para traduzir a acção do *valet*, é de novo utilizado por duas vezes), descobre-o (trá-lo à luz) e completa o *puzzle*, num perfeito processo de decifração – seja ela científica ou policial.

Mas o que confirma a intencionalidade dos paralelismos que unem as duas cenas é o eco que se estabelece entre as palavras-chave de cada uma delas: *entoschement* – o veneno – contém em si o termo *osche* – a brecha. O primeiro será eliminado por Isolda, devolvendo Tristão à vida, a segunda será anulada por sua mãe, restituindo ao cavaleiro a identidade que ele até então mantivera secreta. O redactor do romance em prosa torna assim mais visível – oferece à decifração – algo que estava implí-

³ *Ibidem*, T. I, § 348, p. 175

cito nos textos em verso: a ferida envenenada e a brecha na espada, que eram já nesses textos designados pelos mesmos vocábulos⁴ embora não surgissem em cenas paralelas, são símbolos da incompletude de Tristão; anulá-las é portanto essencial para a construção do herói.

Por outro lado, o paralelismo entre o veneno da espada do Morholt encerrado na chaga de Tristão e o fragmento da espada de Tristão cravado no crânio do Morholt é posto em evidência pela forma algo inesperada como Isolda descreve o veneno – não como um mal difuso, dificilmente detectável, mas como algo bem definido que se poderia extirpar facilmente, do mesmo modo que o fragmento de espada na cabeça do cavaleiro morto. A simetria destas imagens torna mais claro aquilo que todos os que se dedicam ao estudo de textos míticos já sabem ou intuem: que Tristão e o tio de Isolda são duplos e que a prova ética não tem como objectivo o simples reconhecimento social do herói, mas é um aspecto fundamental da sua construção; que a eliminação do mal (personificado pelo monstro ou por um adversário humano) é antes de mais nada uma experiência interior, que purifica aquele que a leva a cabo e o transforma numa personagem inteira.⁵

Até agora, vimos apenas como o autor do romance em prosa tornou mais claro o significado de alguns aspectos do mito de Tristão e Isolda. Vejamos então em que é que ele inova, em que é que se afasta da tradição. Quando descobre que Tristão era afinal o assassino do seu irmão, a rainha da Irlanda, dominada pela ira, empunha a espada e dirige-se para a câmara onde ele se encontra para se vingar, ignorando os argumentos do donzel, que lhe diz que, por ser mulher, ela não tem o direito de matar um cavaleiro e deve deixar a decisão ao rei. O narrador insiste na sua comoção, descrevendo-a como *feme iriee et forsenee*⁶ e opõe-lhe a calma

⁴ O termo “osche” é utilizado por Bérout (*Tristan et Iseut – les poèmes français, la saga norroise*, Paris, Lib. Gén. Française, 1989, p. 118, v. 2081) e pela *Folie Tristan d'Oxford*, (*Ibidem*, p. 254, v. 434), enquanto que “entuscher” surge no *Tristan* de Thomas (*Ibidem*, p. 444, v. 1050 e p. 462, v. 1450), num segmento narrativo que reproduz o ferimento inicial de Tristão: trata-se do momento em que, querendo ajudar Tristan le Nain a vingar-se do rapto de que a sua amiga fora vítima, o herói é atingido por uma lança envenenada. Ao contrário do que se passara no início do romance, Isolda não chegará a tempo de o curar. O estado fragmentário das versões em verso do *Tristan* impedem-nos de tirar qualquer conclusão sobre a frequência dos vocábulos em causa e mesmo sobre a ortografia utilizada, mas não deixa de ser curioso que, ao associar a brecha e o envenenamento, o prosador tenha escolhido a grafia “entoschier”, mais próxima de “osche”.

⁵ A propósito deste passo da minha comunicação, mais visivelmente inspirado pelo seu ensinamento, gostaria de deixar expresso o meu reconhecimento ao Prof. Dr. Helder Godinho, que permitiu generosamente que eu assistisse ao seu seminário sobre o Mal na Literatura Francesa Medieval durante o ano lectivo de 2001/2002.

⁶ *Tristan*, éd. Curtis, T. I, § 350, p. 175

do rei, *saiges et amesurez*.⁷ Posto perante o problema, o monarca exige que a rainha lhe dê a espada (que não é coisa de mulher) e toma a situação em mãos. Mais sereno e mais justo do que a irada rainha que continua a reclamar vingança, decide expulsar Tristão do reino, já que não poderá matar tão bom cavaleiro, que ele próprio acolhera, sem infringir as regras da cortesia e da hospitalidade. Durante toda a movimentada cena, e apesar da rainha se lhe ter dirigido procurando o seu apoio, Isolda não emitiu uma só palavra, mantendo-se totalmente passiva.

No romance de Eilhart von Oberg, (que, ao contrário das versões francesas em verso, apresenta a história completa dos amantes e que parece seguir a chamada “version commune” – a versão mais antiga, representada também pelo fragmento de Bérout)⁸, não é a rainha, mas a própria Isolda que, depois de curar Tristão e ao limpar a sua espada, descobre a fenda e reconhece assim o assassino do tio. É Isolda que se enfurece e decide denunciá-lo, mas acaba por desistir dos seus intentos em atenção ao seu valor e a outros interesses menos elevados. Depois, com a temeridade e a astúcia que caracterizam a heroína das primeiras versões literárias do mito, consegue que o rei perdoe a Tristão antes de lhe revelar o seu feito.⁹ O *Tristan en Prose*, por seu lado, desdobra a figura feminina: Isolda cuida do cavaleiro, a rainha descobre a sua identidade e tenta matá-lo, persistindo no desejo de vingança. Isolda é passiva e não conhece o ódio, a sua mãe assume e desenvolve todo o potencial negativo da personagem.¹⁰ Ora, esta oposição maniqueísta reforça a imagem que o prosador pretende construir da princesa, de total inocência e absoluta

⁷ *Ibidem*, T. I, § 351, p. 176

⁸ A comparação com o romance de Eilhart justifica-se pois “On admet généralement que l’auteur des parties anciennes du *Tristan en Prose* s’est largement inspiré de la version commune tout en subissant pour quelques épisodes l’influence de Thomas.” (E. Baumgartner, *Le “Tristan en Prose” – essai d’interprétation d’un roman médiéval*, Genève, Droz, 1975, p. 101)

⁹ Cf. Eilhart von Oberg, *Tristan et Iseut*, Bruxelles, Labor, 1997, pp. 55-60. A *Folie d'Oxford* (*Op. cit.*, p. 254, vv. 427-452) apresenta a mesma versão. A saga escandinava (*Ibidem*, pp. 577-581) e o romance de Gottfried von Strassburg (*Tristan with the Tristan of Thomas*, London, Penguin Books, 1960, pp. 174-182) contêm versões muito próximas da de Eilhart, embora Isolda aí revele menos autonomia – trata-se, certamente, de reelaborações que visam tornar a donzela mais dócil e inocente.

¹⁰ Note-se que no romance de Gottfried (*Op. cit.*, pp. 144-146) e na saga escandinava (*Op. cit.*, pp. 556-557) é a mãe de Isolda (que tem o mesmo nome ou um nome muito próximo do da filha) que cura Tristão: tendo em conta que estes textos seguem a versão de Thomas (lacunar neste passo do texto), que parece ter sido conhecida pelo prosador (cf. Baumgartner, *Op. cit.*, pp. 101ss), poderia ter havido aqui uma inversão de papéis e não apenas um desdobramento. A *Folie Tristan d'Oxford* está de acordo, neste aspecto, com as versões acima referidas (cf. *Tristan et Iseut*, p. 250, vv. 359-60).

imunidade ao amor. Quando Tristão, pouco antes da cena da espada, se distingue num torneio, já curado dos ferimentos e tendo recuperado a sua beleza, todas as donzelas da corte se apaixonam por ele, excepto Isolda: *pucele vergoigneuse et garde durement; cele ne l'aime ne ne het*.¹¹ Opondo a virgem à megera, o autor do romance em prosa anula a interessante complexidade de Isolda, desculpabiliza-a e sublinha a brutalidade do efeito do filtro amoroso, que há-de transformar a donzela inocente em amante ferosa e destituída de escrúpulos.¹²

2. Amor e razão

Mas se, no romance em prosa, Isolda só se apaixonou depois de ingerir a poção mágica, o mesmo não acontece com Tristão. Num episódio que medeia entre as duas cenas já analisadas, fundamental, também, para a construção do protagonista, o cavaleiro participa num torneio onde conhece aquele que será o seu *alter-ego* ao longo do romance – Palamedes. O eterno apaixonado de Isolda que nunca verá o seu amor correspondido, o excelso guerreiro que competirá sempre com Tristão pelo reconhecimento como melhor cavaleiro do mundo, vence o primeiro dia do torneio, em que Tristão participa apenas como espectador devido ao seu estado de saúde ainda débil. Acolhido com todas as honras pelo rei da Irlanda, Palamedes apaixonou-se perdidamente por Isolda logo que a vê e é então que Tristão, apercebendo-se do efeito que a bela princesa tivera no seu rival, decide amá-la também:

Tristanz avoit mout avant regardé Yselt, et mout li plaisoit, mes son cuer n'i avoit pas mis dusqu'a l'amer granment. Et neporquant, puis qu'il vit que Palamedes i entendoit si merueilleusement qu'il dit ou il morra ou il l'avra, Tristanz redit a soi meismes que ja Palamedes par pooir qu'il ait ne l'avra.¹³

Mais uma vez, a revelação surge de uma mudança de perspectiva, de um segundo olhar mais atento: a beleza extraordinária de Isolda já existia antes mas Tristão não a vira, e só o olhar de Palamedes o desperta para a verdade. Tal como nas cenas de decifração, assistimos aqui a uma toma-

¹¹ Cf. *Tristan*, éd. Curtis, T. I, § 347, p. 174

¹² Ao contrário do romance de Béroul, em que a acção do filtro não impede a culpabilização dos amantes, ou do de Thomas, em que Tristão e Isolda já se amam antes de ingerirem a poção. Cf. C. Cahné, *Le philtre et le venin dans Tristan et Iseult*, Paris, Nizet, 1975, pp. 72-74.

¹³ *Tristan*, éd. Curtis, T. I, § 329, pp. 164-165

da de consciência: o nascimento do amor é, neste momento, um processo racional que serve a ambição cavaleiresca. Com efeito, Tristão ama Isolda através do olhar de Palamedes porque o que lhe interessa, antes de mais nada, é a proeza; é da emulação guerreira que nasce o amor, e a sua empatia pela donzela não é maior do que o ódio pelo adversário.¹⁴

Contrariamente ao que poderia parecer à primeira vista, o autor do *Tristan en Prose* não comete aqui nenhuma incongruência. Apesar de Tristão, ao contrário de Isolda, amar antes do filtro, este amor é de uma natureza tão radicalmente diferente do que o dominará então,¹⁵ que acaba por sublinhar, mais ainda do que a inocência da donzela, o poder avassalador da poção. Tal como as regras da cavalaria o exigem, Tristão lutará no torneio no dia seguinte e destronará Palamedes; dedicará a sua vitória a Isolda, mas sem sequer lhe revelar o seu amor;¹⁶ e partirá, depois da descoberta da sua identidade pela rainha da Irlanda, sem tentar qualquer aproximação. Chegado à Cornualha, depressa esquece a bela irlandesa e se apaixonou por uma dama da corte. Mais tarde, quando vem pedir ao rei da Irlanda a mão de Isolda para o rei Marc, o seu amor renasce perante a beleza da donzela, mas é ainda um sentimento convencional, mediado pelo olhar dos outros: é sobretudo o facto de em todo o mundo se falar da sua beleza, o que o leva a admirá-la.¹⁷ Depois de uma breve hesitação entre a lealdade ao rei Marc e o seu desejo por Isolda, a razão triunfa e Tristão cumpre a missão que o levava de volta à Irlanda.

3. Amor e ilusão

No momento da partida de Tristão e Isolda rumo à Cornualha, a rainha da Irlanda entrega a Brangien e Gouvenal, osaios dos dois jovens, o filtro amoroso, que se destina aos noivos. Um engano leva-os a dá-lo a beber aos seus protegidos, que são invadidos por um amor absoluto¹⁸ que

¹⁴ Tristan ficou “toz ausi com forsenez d'une part por l'amor de Yselt, d'autre part por Palamedes qu'il het si mortellement (...)” (*Tristan*, éd. Curtis, T. I, § 331, p. 166)

¹⁵ E. Baumgartner sublinhou essa diferença. Cf. *Op. cit.*, pp. 104-105

¹⁶ É a uma mensageira do rei Artur e sem mais testemunhas, que Tristão diz: “(...) la plus bele demoisele que je onques veisse a tot vencu.” (*Tristan*, éd. Curtis, T. I, § 337, p. 169)

¹⁷ “(...) la bele Yselt (...) tot li fist son cuer changier, car sa biauté, d'ou toz li mondes parloit et d'ou plusor avoient envie, le met sovent en diverses pensees, (...) car c'est la plus bele demoisele dou monde et la plus desiree, et qu'il aime de tot son cuer;” (*Ibidem*, T. I, § 437, p. 216)

¹⁸ A diferença em relação ao primeiro amor de Tristão por Isolda está bem patente no comentário do narrador: “En tel guise com je vos devis chei Tristanz es amors Yselt que onques puis n'en pot partir son cuer, n'autre n'ama n'autre ne con.it.” (*Ibidem*, T. II, § 448, p. 67)

os une num entendimento profundo, muito para além da relação superficial do olhar:

Mout est Yselt pensive et mout moine son cuer sor Tristan. Et ele regard de Tristan, et Tristanz li; et tant se regardent en tel maniere que li uns conoist de l'autre la volenté et la pensee. Tristanz conoist que Yselt l'aime de tot son cuer; Yselt conoist que Tristanz l'aime.¹⁹

No entanto, esta comunhão total torna-os cegos a tudo o que os rodeia. Esquecidos da fidelidade que devem ao rei Marc, entregam-se ao amor sem pensar nas consequências porque a sua visão das coisas é distorcida por um optimismo irrealista, que o contraste entre os prenúncios sombrios do narrador e a felicidade sem mácula dos amantes denuncia.

Mas o carácter nocivo do filtro amoroso não está patente apenas nos comentários do narrador nem nas profecias de desgraça de Brangien e Gouvernal. Subtilmente, o autor do *Tristan en Prose* tinha já preparado o leitor para associar a poção à morte e ao mal, criando um episódio que parece anunciar o momento fulcral da ingestão do filtro pelos amantes. Neste romance, ao contrário do que acontece nas versões em verso, o pai de Tristão, o rei Meliaduc, perde a mulher quando o filho é ainda criança e casa segunda vez. A rainha, desejando o trono para o filho, decide matar o enteado, mas a bebida envenenada que preparara é dada por engano ao seu próprio filho, que acaba por morrer. Mais tarde, a megera tenta de novo o homicídio de Tristão, mas é Meliaduc que pega na taça do veneno: a rainha salva-o *in extremis*, impedindo-o de o ingerir.²⁰

O facto de, neste episódio já longínquo, se associar, por duas vezes, a beberagem ao motivo do engano não seria suficiente para o considerarmos como um anúncio da cena do filtro amoroso, se outros aspectos não viessem confirmar a intencionalidade do paralelismo. É que, tanto nas duas cenas da infância de Tristão, como no momento fulcral da ingestão do *boire amoureux*, o recipiente utilizado é um vaso de prata (*vessel d'argent*); nas três cenas, refere-se o calor e a sede que domina a vítima – primeiro o filho mais novo de Meliaduc, depois o próprio rei e por fim Tristão; finalmente, o destinador é sempre uma rainha, seja a cruel madrasta de Tristão ou a mãe de Isolda. Note-se ainda que a aproximação destas duas personagens é reforçada pelo paralelismo das duas cenas em que cada uma delas entra por acaso numa câmara e reage com emoção ao que vê, inflectindo o curso dos acontecimentos: a mulher de

¹⁹ *Ibidem*, T. II, § 446, p. 66

²⁰ Cf. *Ibidem*, T. I, § 244-252, pp. 131-134

Meliaduc impede-o de ingerir o veneno, enquanto que a mãe de Isolda decide vingar-se de Tristão. Naturalmente, a rainha da Irlanda, ao preparar o filtro, não era movida pelas cruéis intenções da madrasta de Tristão, mas o paralelismo entre as duas mulheres reforça a negatização da mãe de Isolda, evidente na cena da decifração, do mesmo modo que o paralelismo entre as duas poções sublinha as consequências desastrosas da ingestão do filtro.

Na verdade, o *Tristan en Prose* não subverte, apenas amplifica o que já estava contido nos romances em verso: a força irracional e nefasta do amor, representada pelo efeito mágico do misterioso filtro, fora já cantada por Béroul, Eilhart e Thomas.²¹ Mas a associação entre a beberagem e a anulação da consciência, tão nítida graças à oposição entre o amor que agora une Tristão e Isolda e lhes tolhe a lucidez, e o sentimento que o cavaleiro nutria em tempos pela donzela, deve-se talvez sobretudo à mediação de um outro texto, um outro modelo que o *Tristan en Prose* combina sistematicamente com os romances de Tristão.²² No *Lancelot en Prose*, um filtro é preparado com o objectivo de enganar Lancelot, de lhe toldar a consciência: é o que Brisane, a ama de Amida, lhe dá para que, confundindo a filha do rei Peles com Guenièvre, o cavaleiro passe a noite com ela.²³ Trata-se igualmente de um filtro amoroso, embora o seu primeiro objectivo não seja fazer nascer um grande amor, mas provocar a ilusão. Quanto aos habituais pormenores que confirmam as relações intertextuais, temos, também aqui, o calor e a sede intensa da vítima.

Mas o que é mais interessante é que este episódio tão importante da biografia de Lancelot é precedido por um outro²⁴ que parece funcionar em relação a ele do mesmo modo que o episódio da infância de Tristão em relação à cena da ingestão do filtro no *Tristan en Prose*, anunciando-o e condicionando a sua interpretação, no sentido de associar o filtro ao

²¹ Sobre o efeito do filtro em Tristão, o narrador do romance de Eilhart afirma: "(...) les liens de l'amour lui ôtaient les forces de vie" (*Op. cit.*, p. 69), enquanto que num dos fragmentos de Thomas, Tristão lamenta: "El beivre fud la nostre mort, / Nus n'en avrum ja mais confort." (*Op. cit.*, vv. 1225-1226, p. 452).

²² A embriaguez provocada pelo filtro é referida na *Folie d'Oxford* (cf. *Tristan et Iseut*, pp. 254-256, vv. 461-476), enquanto que na *Folie de Berne* (*Ibidem*, p. 298, vv. 319-325) Tristão fala da loucura amorosa causada pela poção. Porém, em ambos os textos, a loucura de Tristão (seja ela fingida ou verdadeira) não implica a perda da lucidez, mas uma percepção mais aguda e subtil das coisas, como o revela a sua linguagem cifrada e o contraste em relação à cegueira de Iseut, que tarda em reconhecer o amante sob o disfarce.

²³ *Lancelot. Roman en prose du XIIIème siècle*, éd. A. Micha, Genève, Droz, 1978-83, T. IV, pp. 207-210

²⁴ *Ibidem*, p. 133

veneno e à morte. Lancelot chega um dia a uma fonte onde encontra dois cavaleiros e duas donzelas. Está muito calor e Lancelot aproxima-se, enche uma taça de ouro com água e bebe-a de um trago, caindo gravemente doente. A fonte estava envenenada e Lancelot incha até parecer um barril, mas uma das donzelas, que conhece as virtudes das ervas, aplica todos os seus esforços e sabedoria no tratamento do cavaleiro. Lancelot melhora rapidamente, mas a donzela, que se apaixonara por ele, adoece por sua vez e diz-lhe que se ele não lhe der o seu amor, ambos morrerão. O cavaleiro acaba por lhe fazer uma vaga promessa, e assim ambos recuperam a saúde.

Quanto ao paralelismo entre os dois episódios do *Lancelot en Prose*, já Anne Berthelot²⁵ o notara: a sede intensa de Lancelot, o facto de beber a água de um trago, numa taça, são traços comuns às duas cenas, enquanto que a descrição do filtro preparado por Brisane (sintomaticamente apelidado de “poison”) como “mais claro que água de fonte” confirma a relação entre as duas passagens. Por outro lado, temos em ambos os casos duas donzelas apaixonadas por Lancelot, que aliás provocarão em Guenièvre violentos ciúmes. Como no *Tristan en Prose*, a primeira cena, onde surge o veneno, contribui para sugerir, na segunda, o carácter letal do filtro amoroso e para negativizar as personagens que o administram, o que tem como consequência inevitável uma concepção mais sombria do amor do que poderia parecer a uma leitura isolada do episódio principal.

Porém, esta aproximação do amor de Tristão e Isolda da relação Lancelot-Amida parece surpreendente para quem conhece o *Tristan en Prose*, que proclama a todos os ventos a interdependência do amor e da proeza e descreve os seus protagonistas em constante emulação com o par modelar Lancelot-Guenièvre. Ora, a verdade é que, ao contrário do amor Lancelot-Guenièvre, o de Tristão e Isolda só se realiza plenamente nos momentos em que, seja na floresta do Morrois, seja na Joyeuse Garde, eles se isolam do mundo e se entregam à paixão: o amor tristaniano – a crítica tem-no afirmado repetidamente – é uma força exclusiva e avassaladora²⁶ que anula a vontade do herói, o afasta da sociedade e das suas regras e o levará à morte. Assim, quando decide fazer de Tristão um cavaleiro errante em busca do reconhecimento da corte arturiana,²⁷ o

²⁵ A. Berthelot, “Du Lac à la Fontaine: Lancelot et la fée-amante”, *Médiévales*, 6, Printemps 1984, pp. 5-17

²⁶ “(...) l’amour se manifeste comme une force contraignante et brutale, qui se saisit de sa victime sans qu’il lui soit possible de réagir, et l’asservit à tout jamais.” (E. Baumgartner, *Op. cit.*, p. 163)

²⁷ Segundo E. Baumgartner, a partir do momento em que Tristão começa a sua carreira

Tristan en Prose terá que se distanciar das versões em verso e esquecer por um tempo a sua trama. A parte arturiana do *Tristan en Prose* (a “extensa narrativa de aventuras cavaleirescas” que referimos na introdução), mais interessada pelos feitos guerreiros do que pelas contradições do amor tristaniano, afasta-se dessa força irracional e perturbadora, submetendo-a ao ideal cavaleiresco.

Ao contrário do que acontece na segunda parte (a parte arturiana), as aventuras cavaleirescas são raras na primeira parte do *Tristan en Prose*, que ainda segue, de muito perto, a intriga dos textos em verso. Quanto à longa narrativa que precede a história dos amantes da Cornualha e relata os amores de Chelinde, antepassada de Tristão, glosa também, obsessivamente, o carácter nefasto do amor: Chelinde, a bela princesa da Babilónia, suscita a paixão de reis rivais, provocando a guerra entre os seus reinos e acabando por levá-los à morte e inspira até o amor do seu próprio filho, ao qual se une num matrimónio incestuoso. Uma parte da crítica, cuja opinião subscrevo, defende que a trágica pré-história tristaniana anuncia o destino sombrio dos protagonistas do romance,²⁸ sem notar, no entanto, que essa identificação não funciona em relação a toda a obra. Podemos agora acrescentar que tanto a história dos antepassados de Tristão como a sua (na primeira parte do romance em prosa, mas não na segunda) sublinham a ideia de que o amor está ligado ao mal e à ilusão – do amor-equívoco que une Chelinde e seu filho, casados por não conhecerem o parentesco que os liga,²⁹ ao engano do amor provocado pelo filtro, que cega os amantes e os torna insensíveis a tudo o que os rodeia.

Em jeito de conclusão, podemos regressar à cena analisada no início desta já longa comunicação, pois estamos agora em condições de compreendê-la melhor. O acto de decifração de Isolda, olhando a ferida de Tristão à luz do sol e retirando o veneno que a contaminava, assume um

como cavaleiro errante, a estrutura do romance transforma-se de forma decisiva: a narrativa deixa de se desenvolver em torno do trio Tristão-Isolda-Marc e de reproduzir o esquema das versões em verso, para acompanhar as aventuras de numerosos cavaleiros: passa a ser um romance da Távola Redonda, mais do que um romance de Tristão. (Cf. *Op. cit.*, p. 93)

²⁸ Cf. Paloma Gracia, “La prehistoria del *Tristan en Prose* y el incesto”, *Romania*, 111, 1990, pp. 385-398 e Janina P. Traxler, “Observations on the importance of the prehistory in the *Tristan en Prose*”, *Romania*, 108, 1987, pp. 539-548. C.-A van Coolput (“La pré-histoire arthurienne: quelques réflexions à propos de la première partie du *Tristan en Prose*”, *Les Lettres Romanes*, XXXVIII, 1984, pp. 275-282) defende a opinião contrária.

²⁹ Acrescente-se que a vida de Chelinde está recheada de equívocos, desencontros e reconhecimentos, não apenas no seu relacionamento com Apolo, seu filho, mas também com Sador, Pelias e Canor, seus outros maridos.

sentido exemplar quando integrado nesta problemática do amor como ilusão. Se o veneno pode ser entendido como um prenúncio da paixão que há-de tolher Tristão,³⁰ ao retirá-lo, é como se Isolda, a virgem, curasse o cavaleiro da doença do amor. Só agora a insistência no acto de ver, na importância da luz e no processo racional, tão evidente nas duas cenas de decifração, assume todo o seu significado, já que se opõe ao amor-enganoso que será a paixão provocada pelo filtro. Ao contrário da segunda parte do *Tristan en Prose*, a primeira parte não pretende sugerir um amor contido dentro dos limites das regras cavaleirescas mas, mostrando a distância que separa a virgem da amante, põe em evidência o carácter inesperado, irracional e poderoso da paixão de Tristão e Isolda, mais próximo do sentimento encantatório suscitado por Chelinde, a princesa da Babilónia, do que do amor que une Lancelot e Guenièvre.³¹ O redactor da segunda parte do *Tristan* reagirá contra as forças obscuras que habitam o mito tristaniano racionalizando e banalizando o amor dos protagonistas e submetendo-o ao ideal cavaleiresco; para o autor da primeira parte, pelo contrário, o elogio da razão serve apenas para fazer sobressair a loucura do amor.

³⁰ Tanto mais que, proveniente da espada do Morholt, tio da donzela, acaba por representá-la também a ela.

³¹ Note-se que nos referimos às personagens tal como surgem no *Tristan en Prose*, e não às criações de Chrétien de Troyes no *Chevalier de la Charrette*, onde o amor é uma força contraditória e complexa.

**E SE O MONGE SALTASSE 300 ANOS DE CADA VEZ
QUE A PASSARINHA CANTASSE?
– DÉJÀ VU & EX-LIBRIS NO CONTO
“A ILHA DE SAN SIMÓN” DE JOSÉ VIALE MOUTINHO**

António Fournier
(Università di Pisa)

Empréstame, Meendinho, tua voce lembradoira,
e que doblen os sinos da ermida “ante o altar”,
polo fin sanguifiento que un día iría a ter
a illa que nascera baixo o sino de amare.

V. Paz Andrade, “Illa de amor,/ illa de morte”

Num livro publicado recentemente em Itália, Umberto Eco dedica um capítulo à questão da intertextualidade, no quadro da chamada literatura pós-moderna. O ensaio chama-se “Ironia intertestuale e livelli di lettura”¹ e é na prática a aplicação da sua bem sucedida teoria do Leitor Modelo, enunciada em *Lector in fabula*² e enriquecida agora com novas observações, a esse objecto ainda não completamente definido (não será essa a sua característica intrínseca?) que é a narrativa pós-moderna. Socorrendo-se de conceitos já conhecidos da teoria literária (a questão dos níveis de leitura de um texto que Eco usa, por antonomásia, como tipologia do leitor, remonta à tradição hermenêutica, a intertextualidade entendida como dialogicidade em sentido estreito, provém obviamente de Bakhtin), o autor refere-se à intertextualidade pós-moderna como um novo tipo de dialogismo, ou seja, já não como estudo hermenêutico das

¹ Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 227-252.

² Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.

IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, Lisboa, Edições Colibri, 2003, pp. 123-145.