

PATRÍCIA COLAVITTI BRAGA

DO MITO À FICÇÃO ROMANESCA:  
OS MOTIVOS DO AMOR E DA MORTE  
E O ARQUÉTIPO DO AMOR IMORTAL



1910001030





**PATRÍCIA COLAVITTI BRAGA**

**DO MITO À FICÇÃO ROMANESCA:  
OS MOTIVOS DO AMOR E DA MORTE  
E O ARQUÉTIPO DO AMOR IMORTAL**

São José do Rio Preto

2001



18.015  
B813m

Braga, Patrícia C.

Do mito à ficção romanesca: os motivos do amor e da morte e o  
arquetipo do amor imortal./ Patrícia Colavitti Braga – São José do Rio  
Preto : [s.n.], 2001.

Orientador: Sérgio Vicente Motta.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de  
Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Mito 2. Trágico e cômico. 3. Romance. 4. Intertextualidade I.  
Sérgio Vicente Motta. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de  
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 577.15

PATRÍCIA COLAVITTI BRAGA

DO MITO À FICÇÃO ROMANESCA:  
OS MOTIVOS DO AMOR E DA MORTE  
E O ARQUÉTIPO DO AMOR IMORTAL



T 1.030/02

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,  
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual  
Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para a  
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de  
Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta.

São José do Rio Preto

2001

PATRÍCIA COLAVITTI BRAGA

DO MITO À FICÇÃO ROMANESCA:  
OS MOTIVOS DO AMOR E DA MORTE  
E O ARQUÉTIPO DO AMOR IMORTAL

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e  
Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista,  
Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do  
título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria  
da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta.

São José do Rio Preto

2001



*Ao meu orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta:*

*O homem da lanterna; alquimia mítica de homem e arte, de amigo e mestre, ser absolutamente sensível que ilumina as "estórias" da vida revelando-me o encantamento das sombras.*

## *Agradecimentos*

*Aos meus pais que encenaram diante de meus olhos uma história de amor imortal.*

*Ao meu pai, meu mecenas:*

*"Os velhos da tribo ouviram de seus pais que a alma do homem, quando sai do corpo, se esconde numa flor, e fica até que a ave do céu vem buscá-la e a leva lá, bem longe. É por isso que tu vês o guanumbi, saltando de flor em flor, beijando uma, beijando outra, e depois batendo as asas e fugindo".*

*(...) Peri não leva sua alma no corpo, deixa-a nesta flor. Tu não ficas só". ("O Guarani", J. Alencar).*

*E muitas foram as flores encontradas nas histórias com as quais convivi durante a elaboração deste trabalho. Eu não fiquei só.*

*Ao Adalberto:*

*Par que nasceu da curiosidade despertada pelo olhar de descoberta, que é sombra e espírito do pesquisador.*

*"Lélío governava os horizontes (...) toda ela sorria. Iam os Gerais — os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando". ("A Estória de Lélío e Lina", G. Rosa).*

*Agradeço pelo carinho, pela paciência e por ter sido ouvinte e voz em intermináveis conversas.*



*Aos meus professores de graduação, em especial à Profa. Dra. Maria Heloísa Martins Dias, que me iniciou nos ritos da literatura e ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves que me revelou o fascinante jogo das palavras e a vitória poética.*

*Aos amigos de todos os planos, que puderam compreender as minhas ausências.*

*À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do São Paulo, pelo apoio que possibilitou a realização desse trabalho e ao parecerista dessa instituição, espírito sábio, pelas sugestões valiosas.*

# ÍNDICE

**Título:** *O motivo do amor e da morte e o arquétipo do amor imortal: da tradição mítica à ficção romanesca.*

## Introdução:

Quatro leituras semióticas.....1

## Capítulo I:

*Mito: do primitivo ao literário*

1.1. Do primitivo ao literário.....7

## Capítulo II:

*Imortalidade: tributo do amor: o mito de Píramo e Tisbe*.....27

2.1. As estruturas fundamentais.....29

2.1.1. A oposição matricial: a vida e seus contrários.....29

2.1.2. Outras oposições: fios do conflito fundamental.....30

2.1.2.1. União x separação.....30

2.1.2.2. Fechamento x abertura.....35

2.1.2.3. Dominação x libertação.....36

2.1.2.4. A natureza e seus duelos.....38

2.1.2.5. As transformações dos estados transitórios.....41

2.2. As estruturas narrativas.....51

2.2.1. Manipulação.....51

2.2.2. Competência.....54

2.2.3. Performance.....54

2.2.4. Sanção: união eterna.....56

2.3. As estruturas discursivas.....56

2.3.1. As vozes do mito: enunciação.....56

## Capítulo III:

*O romance de Tristão e Isolda*



|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. O romanesco e a saga no <i>Romance de Tristão e Isolda</i> .....            | 86  |
| 3.2. A religião do amor: reencarnações literárias do mito de Píramo e Tisbe..... | 96  |
| 3.3. As estruturas fundamentais.....                                             | 98  |
| 3.4. As estruturas narrativas.....                                               | 106 |
| 3.5. As estruturas discursivas.....                                              | 111 |
| 3.5.1. 1ª seqüência: As infâncias de Tristão.....                                | 113 |
| 3.5.2. 2ª seqüência: O Morholt da Irlanda.....                                   | 131 |
| 3.5.3. 3ª seqüência: Isolda, a loura.....                                        | 142 |
| 3.5.4. 4ª seqüência: A traição.....                                              | 160 |
| 3.5.5. 5ª seqüência: A floresta.....                                             | 169 |
| 3.5.6. 6ª seqüência: A partida de Tristão.....                                   | 179 |

#### Capítulo IV:

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| <i>Iracema: uma melodia de mel e de morte</i> .....    | 199 |
| 4.1. As estruturas fundamentais.....                   | 206 |
| 4.2. As estruturas narrativas.....                     | 214 |
| 4.2.1. Manipulação.....                                | 215 |
| 4.2.2. Competência.....                                | 215 |
| 4.2.3. Performance.....                                | 216 |
| 4.3. Sanção.....                                       | 217 |
| 4.4. Nível das estruturas discursivas.....             | 217 |
| 4.4.1. 1ª seqüência: A sacerdotisa, noiva de Tupã..... | 227 |
| 4.4.2. 2ª seqüência: Esposa do guerreiro pintado.....  | 231 |
| 4.4.3. 3ª seqüência: Esposa da solidão.....            | 234 |
| 4.5. Imagens refletidas.....                           | 237 |

#### Cap. V

|                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>O Guarani: idílio da vida que se sobrepõe à morte</i> .....     | 247 |
| 5.1. As estruturas fundamentais.....                               | 248 |
| 5.2. As estruturas narrativas.....                                 | 254 |
| 5.2.1. Parte I: A singular convivência entre homem e natureza..... | 255 |
| 5.2.2. Parte II: Conflitos instaurados.....                        | 258 |
| 5.2.3. Parte III: A dissolução duplo e a harmonia do uno.....      | 260 |
| 5.3. As estruturas discursivas.....                                | 262 |
| 5.4. O perfil e a performance das personagens.....                 | 270 |

5.5. O amor ideal.....289

Conclusão.....295

Bibliografia.....310

Introdução

Quatro leituras possíveis do texto de Freud

Esta dissertação realiza uma análise dos textos de Freud sobre o amor e suas transformações em arquétipo, mito, e, mais recentemente, em discurso de gênero. A primeira leitura, a mais óbvia, é a de que o amor é uma força que nos leva a nos relacionarmos com o outro. A segunda leitura, a mais crítica, é a de que o amor é uma ilusão que nos leva a nos relacionarmos com o outro de uma maneira idealizada. A terceira leitura, a mais complexa, é a de que o amor é uma forma de poder que nos leva a nos relacionarmos com o outro de uma maneira manipuladora. A quarta leitura, a mais profunda, é a de que o amor é uma forma de resistência que nos leva a nos relacionarmos com o outro de uma maneira autêntica.

A finalidade de esta análise é mostrar que o amor não é apenas um sentimento, mas também uma prática. O amor é uma prática que nos leva a nos relacionarmos com o outro de uma maneira autêntica. O amor é uma prática que nos leva a nos relacionarmos com o outro de uma maneira manipuladora. O amor é uma prática que nos leva a nos relacionarmos com o outro de uma maneira idealizada. O amor é uma prática que nos leva a nos relacionarmos com o outro de uma maneira crítica.

## Introdução

### Quatro leituras semióticas: do mito ao romance

Esta dissertação realiza como um estudo dos motivos do amor e da morte e suas transformações em arquétipo literário, numa trajetória que se inicia na tradição oral e chega ao romance. Inicialmente, focalizamos a passagem do “mito” \_ entendido como uma história fantástica, de origem anônima e coletiva, inventada para explicar a origem de objetos ou de comportamentos humanos, relacionada com determinada religião \_ para a *ficção romanesca* medieval; posteriormente, o trabalho observa como a *ficção romanesca* se oferece como matéria narrativa para concepção do romantismo brasileiro.

A finalidade de um estudo literário que permeie esse percurso (do mito ao romance) justifica-se pelo fato de entendermos que o mito é a expressão da essência da vida, estando presente, aberta ou ocultamente, em todas as atividades humanas, especialmente nas artes. As histórias míticas, ultrapassando os limites do tempo e do espaço, influenciam o pensamento da filosofia, estimulam as descobertas arqueológicas, oferecem o material para as artes plásticas, para a dramaturgia, para o cinema e para a literatura. Enfim, nós somos filhos do mito e estudar suas influências na narrativa





ficcional, além de ter uma finalidade estética, é uma forma de conhecer melhor a realidade em que vivemos, buscando compreender a remota origem da dor e do prazer.

É evidente que a transformação da história mítica em novela ou romance, ou a influência do universo mítico na composição dessas formas literárias, é um assunto muito abrangente, e, por isso, em uma dissertação de mestrado, seu estudo exige delimitação de um *corpus* e de aspectos a serem privilegiados. Assim sendo, após algumas considerações gerais sobre a diferença entre mito, novela e romance (formas de criação peculiares de épocas distintas, mas que estabelecem entre si um chamamento à distância) limitamos nosso trabalho à eleição de obras significativas dessas épocas, para utilizá-las como fontes de investigação e de análise da presença do universo mítico e da composição arquetípica dos motivos do amor e da morte nas manifestações literárias. Para tanto, elegemos o mito de *Píramo e Tisbe*, a narrativa romanesca medieval denominada *O Romance de Tristão e Isolda* e os romances românticos brasileiros *O Guarani* e *Iracema* de José de Alencar.

Ao iniciarmos o processo de análise das obras, o qual deveria ser orientado por uma linha teórica mestra, que nos desse sustentação para estabelecer relações fundamentais, narrativas e discursivas, optamos por nortear nosso trabalho pela teoria semiótica de orientação greimasiana, não deixando de utilizar outras teorias em momentos oportunos.

No processo investigativo sobre o desenvolvimento do mito e sua influência na história da literatura, consideramos pertinente observar como ele ocorre na prática, através da análise de narrativas em que figuram os motivos do amor e da morte e que proporcionaram a criação arquetípica do amor imortal. Dessa forma, se tínhamos por objetivo verificar as reminiscências míticas presentes nas narrativas de amor e morte, era preciso encontrar uma forma mítica embrionária desse sistema de criação literária. A pesquisa levou-nos ao mito de *Píramo e Tisbe*.

É importante ressaltar que através da análise estrutural e semântica das obras, objetivamos, também, ressaltar a presença do mito pagão e do mito religioso medieval



na configuração do mito indígena brasileiro, estabelecendo relações de semelhanças e de diferenças entre as obras, as épocas e os espaços geográficos.

Analisando as narrativas mítica (*O mito de Píramo e Tisbe*) e romanesca (*O Romance de Tristão e Isolda*), verificamos a ocorrência do motivo da morte como um rito de passagem permissivo para a realização do desejo de união dos amantes em um mundo superior, imaterial. Essa transcendência é possível porque a morte sofre uma transfiguração simbólica em vida, enquanto o suicídio passa por um processo de redenção possibilitado pelo que Northop Frye em *Sobre Shakespeare* (1992) denomina *religião do amor*.

No entanto, ao enveredarmos pela narrativa indianista brasileira *O Guarani*, observamos que ocorre um desvio desse modelo mítico original, no que se refere ao destino conferido aos protagonistas do enredo. *O Guarani* não mantém o esquema arquetipal da realização amorosa em outro plano, pois sua natureza de narrativa indianista visa a simbolização do surgimento do povo brasileiro.

Dessa forma, a relação dos protagonistas não pode ser estéril e nem projetada em um mundo ficcional extra-terreno, e não o será. Apesar disso, os motivos do amor e da morte estão presentes na narrativa, contudo não atingem efetivamente os protagonistas, apesar de devastar tudo o que está ao redor deles. A morte do mundo exterior causada pelo dilúvio funciona como uma válvula propulsora do amor e da união completa do par, pois a sua ocorrência os aproxima, permitindo a ruptura dos paradigmas e dos preconceitos que os separavam. O romance indianista em estudo apresenta a configuração do amor imortal pela ramificação da vida, da própria obra e pelo surgimento simbólico da vida do povo brasileiro.

Por outro lado, *Iracema*, romance que sugere uma multiplicidade de relações míticas e arquetípicas por retomar os motivos e padrões investigados no trabalho, apresenta-se como a vertente trágica do amor imortal.

Sendo assim, o projeto, tendo como objeto os quatro textos aludidos, propõe-se a:





- 1- Estudar a evolução das formas narrativas, partindo do mito e caminhando em direção ao seu desenvolvimento literário em história romanesca e romance. Essa evolução de formas perfaz, de certo modo, uma parte evolutiva da história do gênero narrativo.
- 2- Estudar o processo composicional dos quatro textos em questão sob a ótica da teoria semiótica, de orientação greimasiana.
- 3- Destacar os episódios romanescos concernentes ao amor de Tristão e Isolda e verificar a influência mítica na história; bem como observar a sua ocorrência em *O guarani* e *Iracema*.
- 4- Destacar os momentos de semelhança e aqueles singularizadores dos quatro textos em questão.
- 5- Salientar como a concepção do amor na época do Romantismo, embora retome o idealismo medieval, tem suas peculiaridades, especialmente no Brasil, onde se encontra a exaltação do indianismo.
- 6- Observar como o sentimento de amor concebe uma forma religiosa ímpar: “a religião do amor”.
- 7- Verificar como se desenvolvem os motivos do amor e da morte, originando o arquétipo do amor imortal.

Para o desenvolvimento dessas propostas, estruturamos o trabalho em cinco capítulos.

O primeiro \_ “Mito: do primitivo ao literário” \_ realiza um estudo teórico do mito, procurando descrever o seu desenvolvimento literário em novela e romance.

O segundo, denominado “Imortalidade: tributo do amor – O mito de Píramo e Tisbe” \_ faz uma abordagem de um mito matricial dos motivos do amor e da morte e do arquétipo do amor imortal por meio do confronto de duas versões da narrativa: a versão literária de Ovídio e a versão pertencente à coletânea mitológica de Bullfinch. O Estudo do mito será desenvolvido da seguinte maneira: análise do nível fundamental, momento em que observaremos as oposições fundamentais regidas pelo enredo; análise



do nível narrativo, na qual observaremos a articulação dos procedimentos de manipulação, competência, *performance* e sanção e, finalmente, analisaremos o nível discursivo do texto, verificando como o narrador conduz as seqüências narrativas por meio da articulação retórica.

Durante o percurso analítico dos níveis narrativos e discursivos dos textos, estaremos enfocando as figuras discursivas de modo particular e pormenorizado, a fim de observar como as mesmas se desenvolvem dentro das histórias, assumindo o estatuto de motivos associados (já que as suas presenças tornam-se imprescindíveis) e como serão retomadas e muitas vezes renovadas em narrativas posteriores; tendo sua significação simbólica reafirmada e multiplicada no decorrer da história da literatura, essas figuras atingem a condição de arquétipos.

Objetivamos mostrar ainda, em relação ao simbolismo sugerido pelas figuras, que o reflexo dual ou paradoxal do signo é motivo de importância ímpar na configuração da natureza dupla sobre a qual o amor se compõe, bem como na comprovação imagética e significativa do que foi apresentado pelas estruturas discursivas.

É importante salientar que o enredo constrói-se concomitante e harmoniosamente nos níveis narrativos e discursivos: enquanto o nível narrativo conta o que aconteceu, o nível discursivo prova simbolicamente o percurso referido.

O terceiro capítulo, denominado “O romanesco e a saga no *Romance de Tristão e Isolda*” \_ analisa o romance medieval de Tristão e Isolda e tem por finalidade mostrar a influência da narrativa mítica no texto romanesco, observando como o arquétipo do amor imortal começa a se compor durante a evolução literária e irá cristalizar-se em formas narrativas posteriores, como as focalizadas no capítulo quatro e cinco. O capítulo quatro denominado “Iracema: uma melodia de mel e de morte”, focaliza o romance homônimo de José de Alencar, mostrando a influência do mito e do romanesco na narrativa, a cristalização de um arquétipo do amor imortal, e de uma religião do amor, na criação romântica de uma vertente trágica do mito do amor imortal, que

simboliza a conquista e agressão sofrida pelos brasileiros com a chegada dos europeus. O capítulo cinco – “*O Guaraní: idílio da vida que se sobrepõe à morte*”, tem por objetivo fazer uma abordagem do romance romântico de José de Alencar, analisando a influência do mito e da narrativa romanesca em sua composição; e observar ainda, como Alencar, para compor um mito de fundação do povo brasileiro, cria uma vertente cômica do amor imortal, relegando o trágico a segundo plano.

Quanto ao primeiro capítulo, que trata da  
Guarani, o que é a vida e a morte  
É um mito, um mito e um mito  
O romance de José de Alencar  
Vem a história

Para, que seja uma história  
Para que seja um mito  
Para que seja um mito  
Para que seja um mito  
E seja um mito

Quanto ao segundo capítulo, que trata da  
Guarani, o que é a vida e a morte  
É um mito, um mito e um mito  
O romance de José de Alencar  
Vem a história

Quanto ao terceiro capítulo, que trata da

### 1.1. O mito da fundação e a história

Para a história, a história é a história da vida e da morte e a história da

da história, a história é a história da vida e da morte e a história da

## Capítulo I

### ***Mito: do primitivo ao literário***

*"O MYHTO é o nada que é tudo  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mytho brilhante e mudo –  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.*

*Este, que por aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos creou.*

*Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade..  
E fecundai-a decorre.  
Em baixo, a vida, a metade  
De nada, morre."*

*( Fernando Pessoa)*

#### **1.1. O mito: concepção e realidade**

Este capítulo propõe-se a observar os motivos do amor e da morte e o arquétipo do amor imortal em narrativas que delineiam um percurso similar ao da história da



narrativa, que parte do mito e chega à ficção romanesca. Tentaremos demonstrar que as histórias romanescas e românticas têm suas origens pautadas na raiz mítica da narrativa e dela partem para um desenvolvimento literário. Para tanto, acreditamos que seja pertinente iniciarmos nosso trabalho por um estudo teórico, cuja finalidade é definir o que entendemos por mito e como se deu seu desenvolvimento literário em novela e romance.

Dentre as várias linhas teóricas que definem o que é mito, optamos por nos apoiar na definição de Mircea Eliade, em *Mito e Realidade*, a qual classifica o mito como uma narrativa de caráter sagrado, cuja finalidade é relatar acontecimentos ocorridos num tempo também sagrado, o *tempo primordial*, o *tempo fabuloso do princípio* (1972, p.11)

Essas histórias surgem para justificar ou explicar fatos que fugiam à plausibilidade, pois os mitos narram como, graças às façanhas dos *Entes Sobrenaturais*, “uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou apenas um fragmento do mundo: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição”(Eliade, 1972, p.11).

Dessa forma, podemos afirmar que o mito será sempre a narrativa de uma “criação”, pois focaliza o momento da concepção do objeto narrado, com um relato que se pauta no modo como algo surgiu ou foi produzido e iniciou uma existência que alcança nossos dias ou, pelo menos, que lhe insere suas marcas.

Eliade afirma que o mito discorre somente sobre o que *realmente* ocorreu, sobre o que se manifestou plenamente. Para ele, os personagens dos mitos não são os *Entes Sobrenaturais*. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram nos tempos primordiais; os mitos revelam, sim, a atividade criadora dessas entidades e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. “Em suma, os mitos



descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo” e o converte “no que é hoje” (1972, p.11).

Na obra *Aspectos do mito*, o autor acima referido prossegue elucidando que a função do mito não se condensa somente em revelar as origens dos seres humanos, animais, vegetais, minerais, mas, também, como se desencadearam os acontecimentos primordiais, os quais influenciaram a natureza humana e tornaram o “homem aquilo que ele é hoje, ou seja, um ser mortal” (1989, p.17). Essa narrativa original cumpria uma função didática para o homem primitivo, à medida que, ao ensinar-lhe as histórias primordiais, ensinava-lhe a “repetir os gestos criadores dos *Seres sobrenaturais* e, por consequência, a assegurar a multiplicação de um animal ou de uma planta”. (1989, p. 18-19)

Assim sendo, segundo Eliade, a estrutura e a função dos mitos nas sociedades arcaicas configuram-se da seguinte forma:

- 1- constitui a História dos *atos* dos Seres sobrenaturais;
- 2- essa História é considerada *absolutamente verdadeira* (porque se refere a realidades) e sagrada ( porque é obra dos Seres sobrenaturais);
- 3- o mito se refere sempre a uma *criação*, conta como algo começou a existir, ou como um comportamento, uma instituição ou um modo de trabalhar foram fundados; é por isso que os mitos constituem paradigmas de todo ato humano significativo;
- 4- Conhecendo-se o mito, conhece-se a “*origem*” das coisas e, desse modo, é possível dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento exterior, abstrato, mas de um conhecimento que é vivido ritualmente, e o ritual faz com que o homem relembre o mito e o perpetue, quer narrando cerimonialmente o mito, quer efetuando o ritual a que ele serve de justificativa;

5- de uma maneira ou de outra, vive-se o mito no sentido em que se fica imbuído da *força sagrada* e exaltante dos acontecimentos evocados reatualizados. (1989, p.23).

Além do seu caráter didático, no que concerne à interação entre homem e o mundo real, os mitos também cumprem o papel de induzir as experiências místicas ou religiosas do ser humano. Isso ocorre pela relação com universos singulares e transcendentais que as narrativas míticas sugerem ao homem. Essas parecem inserir e perpetuar a consciência da existência de um outro mundo, além da realidade palpável, seja ele divino, demoníaco ou simplesmente o mundo dos antepassados.

Ao aludir a esse outro mundo, Eliade explica que ele representa uma espécie de “mundo das realidades absolutas, transcendentais, que se sobrepõem ao plano humano”. Para o autor, “é da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade trans-humana, que nasce da idéia de que qualquer coisa existe realmente, que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de dar um significado à existência humana”.(1989, p.119).

É importante ressaltar que os mitos recordam constantemente que acontecimentos grandiosos tiveram lugar na Terra; eles fazem com que os homens resgatem esses eventos e os revivam imaginariamente, recuperando, em parte, o passado glorioso de seus antepassados, imbuindo-se de sua força sagrada, pois lembrar o passado é fortalecer-se com sua força sagrada.

No capítulo “A função do mito na vida”, em *Magia, Ciência e Religião*, Malinowski afirma que do seu estudo entre os selvagens concluiu “que o mito não é um mero brotar de fantasias frívolas, mas uma força cultural laboriosa extremamente importante”.(1998, p.100).

O autor russo reforça a concepção de Eliade de que o mito, tal como o encontramos na sua forma primitiva, é uma realidade viva, que se crê ter acontecido em



tempos recriados. É uma espécie de ressurreição narrativa de uma realidade primitiva que se faz necessário para a sobrevivência física, moral e espiritual do ser, e não unicamente uma história contada despretensiosamente. Nas comunidades primitivas, as histórias míticas exercem a mesma influência que a história sagrada e cristã, a qual é vivenciada também ritualisticamente, exerce influencia moral, orienta a fé e controla a conduta.

Acerca dessa colocação, Mielietinski afirma que Malinowski enfoca o mito a partir da sua função pragmática, ou seja, como instrumento de solução de problemas críticos atinentes ao bem-estar do indivíduo e da sociedade, e como instrumento de manutenção da harmonia com os fatos econômicos e sociais. Malinowski sugere que o mito não é apenas uma história narrada ou uma narrativa de significação alegórica, simbólica. Para o crítico, “o mito é vivenciado pelos aborígenes como uma espécie de *escritura sagrada* verbal, de realidade que influencia o destino do mundo e dos homens.” (1987, p.40)

Assim, podemos afirmar que o mito desempenha uma função ímpar e indispensável na cultura primitiva, pois exprime, enaltece e codifica a crença dos povos, salvaguarda e impõe a moralidade; comprova a eficácia do ritual e contém normas práticas para a orientação do homem. O mito é, assim, um ingrediente vital da civilização humana; não é um conto inútil, mas uma força ativa laboriosa; não é uma explicação intelectual ou uma imagem artística, mas um estatuto pragmático da fé e da moral primitivas, diz Malinowski. (1988, p.104)

Na obra *Do Mito ao Romance* (1977), Zilberman formula um conceito de mito que não assume a perspectiva de um ser autônomo, mas, sim, vinculado com os indivíduos que o geraram. Esses são os povos selvagens, assim chamados porque o

estágio evolutivo a que chegaram é primitivo, carecendo de uma ciência ou de uma filosofia que lhes permita dominar e compreender a realidade que os cerca.

Conseqüentemente, o mito é uma expressão ainda fortemente unida à natureza, distinta do pensamento filosófico, o qual explica, de imediato, um distanciamento entre o homem e o que suscita a reflexão. Para a autora, o mito é, a seu modo, “uma tentativa de explicação e ordenação do universo anterior à religião, porque surge num momento em que a última está ainda muito difusa em todos os setores da vida social; trata-se, pois, de uma ordenação do mundo, que, todavia, não pode ser desvinculada da existência cotidiana do homem primitivo, vindo a se constituir no seu fundamento único”. (1977, p.25).

Zilberman afirma ainda que a narração é a forma predileta que o homem utiliza para exprimir sua relação com o mundo. Para ela:

o mito adquiriu o significado de evento fabuloso (fictício) somente quando a crítica racionalista, como a dos sofistas, pôs em questão os valores tradicionais.

Em Homero *Mythos* e *Logos* eram vocábulos que tinham a mesma significação: o verbo. Porém, enquanto *Logos* representava o lado subjetivo de quem pensa e fala, oriundo do entendimento, mito refere-se ao factual, ou seja, é a própria História: é ‘verbo’, *testemunho direto do que foi, é e será, e auto-revelação do ser num sentido venerando que não distingue ‘verbo’ de ‘ser’*. Assim sendo, dá-se uma identidade completa entre a coisa a palavra que a denomina, suprimindo o limite que separa o referente do signo, separação inevitável já que este último é mera convenção. Mas convenção é um conceito que supõe de imediato uma distância entre a vida e a reflexão que a organiza, enquanto que o *mito permanece*



*à flor da existência. É, por essência, um pensamento não desprendido das coisas, mas semi-encarnado.* (p.25)

A autora continua dizendo que tal descrição do mito permite classificá-lo como “uma concepção globalizante, pois é a manifestação do ser na realidade total, coordenando numa unidade a multiplicidade de fenômenos percebidos na natureza”. Assim, “o mito exprime a instauração das realidades primárias num contexto em que a expressão e o objeto expressado são uma e mesma coisa, ele abrange o todo e *eterniza-se*, o que exige a sua permanente repetição, para assegurar a cada instante o emergir do ser”. (p.25). À fragmentação que consiste a vida humana, onde sobressai a casualidade e o azar, “o mito propõe uma visão globalizante que se realiza em atrações exemplares e gratificantes ou no ritual comemorativo (caça, guerra, ocasiões sagradas, cerimônias mortuárias em que a morte se converte em ressurreição nos *campos sagrados*)”. (p.25-26).

Em nosso trabalho, observaremos, principalmente por meio da história de Píramo e Tisbe, como se desencadeia esse processo de fragmentação do humano, da sua vida e de seus sentimentos, provocados pela casualidade, pelo destino ou pela conversão da morte em ressurreição. Além disso, esse texto nos permite ilustrar como se dá a influência do mito nos destinos humanos, como ele contribui para a inserção da consciência de um mundo que transcende o real e permite a realização do ideal e, como, a partir dele, compõem-se arquétipos e uma religião que se sobleva a todas as outras: a *religião do amor*.

## **1.2. O mito deslocado e seu desenvolvimento na literatura**

Ao longo de seu livro, Malinowski tenta provar que o mito, além de ser uma força cultural que se manifesta pela oralidade e pela tradição dos povos, também é uma narrativa, e como tal tem o seu aspecto literário, o qual será resgatado pela literatura e transformado em texto escrito sob as nuances de vários gêneros literários. Para o autor, “o mito contém os germes da epopéia e do romance e da tragédia do futuro; e tem sido utilizado pelo gênio criador dos povos e pela arte consciente da civilização” (1988, p.149).

Essas formas narrativas sempre aparecem ligadas à magia e à religião e refletem intrinsecamente os mais profundos desejos, sentimentos e paixões humanas. Malinowski esclarece que “os mitos do amor e da morte, a história da perda da imortalidade, da passagem da idade de ouro e da expulsão do paraíso, mitos de incesto e feitiçaria jogam com os próprios elementos que entram nas formas artísticas da tragédia, da lírica e da narrativa romanesca”. (1988, p.149-150).

Com a popularização da escrita, o mito permite o desenvolvimento desses elementos narrativos e sua estruturação em texto gráfico. Assim, a partir da passagem da oralidade para a literatura escrita, parece ocorrer uma espécie de triunfo do livro sobre o mito em sua condição primordial. É importante observar que se antes elementos literários germinavam nos mitos, agora ocorre o inverso, pois as narrativas literárias estarão, em qualquer tempo, permeadas de elementos míticos.

Eliade (1989) elucida que os mitos gregos “clássicos” representam já o triunfo da obra literária sobre a crença religiosa. Segundo o autor, não dispomos de nenhum mito grego transmitido com o seu contexto cultural. “Conhecemos os mitos no estado de ‘documentos’ literários e artísticos e não enquanto fontes ou expressões de uma experiência religiosa solidária de um rito. Há toda uma região viva e popular da religião

grega que nos escapa, justamente porque não foi descrita num texto de uma forma sistemática”. (1989, p.133)

O crítico alude ainda ao surgimento do cristianismo nesse contexto e na convivência desse com a mitologia e com os diversos tipos de religiosidades pré-existentes, as quais se apresentam dotadas de complexidade e riqueza, mas que não podem ser conhecidas a fundo porque, no tempo do seu paganismo, estes povos não produziram *livros*. Depois, continua dizendo que “todavia tratava-se de uma vida religiosa e de uma mitologia suficientemente poderosas para resistir a dez séculos de cristianismo e a inúmeras ofensivas de autoridades eclesiásticas. (1989, p.134). E conclui dizendo:

se a religião e a mitologia gregas, radicalmente secularizadas e desmitificadas, sobreviveram na *cultura* européia, foi justamente porque elas tinham sido expressas por obras-primas literárias e artísticas. Ao passo que as religiões e as mitologias populares, as únicas formas pagãs *vivas* no momento do triunfo do cristianismo (mas de que quase nada sabemos, visto que não tiveram expressão escrita) sobreviveram, cristianizadas, nas tradições das populações rurais. Como se tratava essencialmente de uma religião de estrutura agrícola, cujas raízes mergulham no neolítico, é provável que o folclore religioso europeu conserve ainda uma herança pré-histórica. (1989, p.134-135).

Mas a sobrevivência dos mitos e dos comportamentos religiosos antigos, apesar de serem considerados fenômenos espirituais importantes, tiveram consequências muito limitadas no plano cultural, pois foram sobrepostas pela irreversível revolução provocada pela escrita, a qual estabelece o traço cultural da sua necessidade para



fundamentar a história de um povo. A partir desse processo, a historiografia cultural considerará apenas os documentos arqueológicos e os textos escritos, o que faz com que um povo desprovido de tal acervo de documentos seja condenado a ser um povo sem história.

Contudo, a desvalorização das tradições orais e das manifestações da criatividade popular não se mantém indefinidamente. Segundo Eliade, durante a época do romantismo alemão, esse universo será resgatado e as criações populares, repletas de comportamentos e universos míticos, fundamentam o processo de composição de alguns dos grandes artistas europeus.

Na obra *A poética do mito* (1987), Mielietinski critica as várias teorias modernas que enfocaram o mito e sua evolução literária. Para o autor, “o mitologismo literário” manifesta-se em primeiro plano na idéia da eterna repetição cíclica dos protótipos mitológicos primitivos sob diferentes “máscaras”; da alternância original dos heróis literários e mitológicos, os escritores tentam mitologizar a prosa do cotidiano e os críticos literários procuram revelar os ocultos fundamentos mitológicos do realismo.” (1987,p.2)

No capítulo “Do mito literário à formação da sensibilidade: o fator ‘fático’ ”, pertencente à obra *Imaginário e mitologia: hermenêutica dos símbolos e estórias da vida*, Carvalho observa que Dumézil capta os efeitos fastos e nefastos na passagem do mito ao romance:

a humanização distancia do numinoso, é uma degradação ontológica, como a chama Eliade, uma desfiguração simbólica, como a chama Durand; mas permite o esquema arquetípico, que acabará por reconduzir, noutro nível, precisamente o discursivo hermenêutico, a potência do sagrado, reorganizando (bricolage) e



preenchido segundo o espírito dos tempos, (“reinterpretado”), que acabará por levar à recondução criadora dos Shakespeare e dos Corneille ao mito literário. (1998, p.147)

Em *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye esclarece-nos que em termos de narração, o mito é a imitação das ações que raíam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites”. (1973, p. 141) O fato de o mito operar no plano mais alto do desejo humano não significa que apresente necessariamente seu mundo como atingido ou atingível por seres humanos. Acrescenta ainda:

De três modos, portanto, organizam-se os mitos e os símbolos arquetípicos em literatura. Primeiro, há o mito *não deslocado*, que geralmente se preocupa com deuses e demônios, e que toma a forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável. Esses mundos identificam-se amiúde com os céus e infernos existenciais das religiões contemporâneas de tal literatura. Chamamos a essas duas formas de organização metafórica, respectivamente, apocalíptica e demoníaca. Segundo, temos a tendência geral que chamamos *romanesca*, a tendência de sugerir padrões míticos implícitos. Num Terceiro, temos a tendência do “realismo” (minha aversão a esse termo inepto reflete-se nas aspas), de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação em vez de descarregá-la na forma da estória”. (1973, p.141).

Para Frye, a passagem do mito originário ao romance ou pacto romanesco instaura um esquema arquetípico, que é estabelecido por meio de um jogo de tradição e

inovação, entre realidade e possibilidade, que definirá as funções novas do “mito literário”. (1973, p.194)

O autor alude a Eigeldinger, para o qual a mitologia fornece à imaginação os elementos narrativos, que servem para traduzir uma verdade sobre o destino do sentido humano. Aqui o mito se separa do mito literário: o primeiro recobre uma realidade absoluta, enquanto o segundo expressa a realidade do possível, que brota do desejo e é confiada à escritura. A mitologia literária fornece a projeção do imaginário real pela mediação da linguagem.

O imaginário, entendido como uma experiência existencial, identifica-se com o possível e o virtual; ele não inventa um objeto ausente, mas um objeto presente à interioridade, de modo que corresponde à promoção de uma realidade efetiva e espiritual. O imaginário acaba se projetando na recriação do mito, que o reconcilia com o real. A especificidade da escritura mítica consiste em conferir ao imaginário a plausibilidade, a possibilidade de se concatenar à espessura da vida, o que podemos esquematizar assim: imaginário/ real / escritura mítica.

Dessa maneira, o mito literário repousa sobre a complementaridade da forma e do conteúdo, sendo uma síntese feita em nível de escritura. Ele modifica o mito emergente da tradição oral, destacando-o de seu contexto original, religioso e coletivo, mas conferindo-lhe o prestígio da continuidade; fixa-o, mas em contrapartida o enriquece, oferecendo-lhe a potencialidade de constante renovação: por um lado, deixa-o pela escritura, por outro, ressuscita-o no tempo, descobrindo-lhe novas formas e novas significações. Para lá do modo arquetipal de relações que ela significa, a substância mítica se caracteriza por sua mobilidade, sua capacidade de transformação.

Se o fundo primitivo do mito obedece a uma permanência, sua significação se transforma pelas épocas, pelo contexto social de ressurgência e pelo temperamento do

artista. O mito é dinâmico, passa por mutações internas e constantes ressurreições, tem a propriedade de sugerir novos significados e novas interpretações inventadas pela potência da imaginação.

Sabemos que o processo de desenvolvimento literário do mito ocorreu em várias etapas até chegar ao romance. Inicialmente, o mito deslocou-se em direção ao conto *maravilhoso*. Segundo Mielietinski, esse deslocamento se dá pelo seguinte processo:

o ritualístico e o sagrado são substituídos pela magia; ocorre o enfraquecimento da fé na autenticidade dos “acontecimentos” míticos; o desenvolvimento da invenção consciente, a perda da concretude etnográfica; a substituição dos heróis míticos por homens comuns; a inserção dos aliados e dos objetos mágicos, a substituição do tempo mítico pelo tempo indefinido da fábula e o foco das histórias deixam de se dirigir aos destinos coletivos e recai sobre os individuais; os destinos cósmicos cedem lugar para os sociais, fato ao qual está relacionado o surgimento de uma série de novos temas e algumas limitações estruturais. (1987, p.310)

Mielietinsk procura diferenciar mito, conto-maravilhoso e epopéia e diz que a diferença principal segue a linha da sacralidade/ não-sacralidade e rigorosa fidelidade/ não-rigorosa fidelidade. Para ele, o conto, na sua relação com o mito e a despeito da máxima semelhança temático-semântica com este da sua existência verbal, representa a “literatura de ficção” em sua especificidade. (1987, p.308). E continua: “a semântica propriamente fabulosa” só pode ser interpretada a partir das fontes mitológicas. É a mesma semântica mitológica, porém com a hegemonia do código “social” em particular, a qual nos leva a observar que a oposição alto/baixo tem sentido social e não cósmico, no conto maravilhoso.



Para o autor, é fato que a origem do conto maravilhoso está no mito, e tendo em vista que nas sociedades arcaicas cada indivíduo, durante sua trajetória de vida, se oferece constantemente a transformações propiciadas por iniciações e outros ritos “de passagem”; o conto maravilhoso, “com seu interesse pelo destino do indivíduo, emprega amplamente motivos mitológicos conjugados com os ritos de tipo iniciatório. Esses motivos marcam etapas no caminho do herói e se tornam símbolos do próprio heroísmo. (1987,p.309).

Posteriormente, temos a aparição do *romance de cavalaria*, pertencente ao que Frye denomina *modo romanesco*. Mielietinski esclarece que “a estrutura do conto de fadas se reproduz parcialmente na estrutura do romance de cavalaria, que, por sua vez, influenciou a evolução da tradição do conto maravilhoso na Europa”. (1987, p.315). Segundo o crítico russo, diferentemente do conto maravilhoso, a épica heróica não é interpretada como invenção e, nesse sentido, o mito e a epopéia podem opor-se ao conto de fadas em medida quase idêntica. Para o autor: “só na epopéia romanesca (o romance de cavalaria) a linha da épica heróica e do conto de fadas aparentemente se fundem. A epopéia romanesca é assimilada como invenção artística.” (p.1987, p. 325).

À luz da teoria de Frye, em *Anatomia da Crítica*, (1973) entendemos que na construção das narrativas o homem lida com duas imagens básicas: a primeira é o céu, a imagem principal do seu desejo e a segunda o inferno, a imagem central da aversão do desejo humano. A literatura realista se ocupa da construção das imagens demoníacas, enquanto a literatura romântica das imagens apocalípticas. A imagem é ligada ao princípio do sonho; este também se segmenta em duas facções: o sonho que designa o desejo, a vida, e o que engloba os pesadelos, a aversão ao desejo: à morte.

Segundo Frye, a história romanesca é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo, e embora seu enredo não conte com a

intercessão direta dos deuses, como acontece no mito, os heróis contam com a ajuda de um universo mágico que acaba por permitir a suspensão das leis naturais.

As personagens são predominantemente aristocráticas e a busca, a aventura, a satisfação do desejo são os fios que sustentam o enredo. Observa-se que a história romanesca é descomprometida com o real: sua função é a do entretenimento, da realização do desejo (da personagem e do leitor) e, para isso, conta com inserção do ideal, da imaginação, do sonho, do maravilhoso e do sobrenatural.

Frye (1973) lembra que, na Idade Média, assistimos a um sobressalto do pensamento mítico. Todas as classes sociais se reclamam e resgatam tradições mitológicas próprias. “Os cavaleiros, os artesãos, os clérigos e os camponeses adotam um mito de origem da sua condição ou vocação e esforçam-se por imitar um modelo exemplar... Os trovadores elaboram toda uma mitologia da mulher e do Amor utilizando elementos cristãos, mas ultrapassando ou contrariando as doutrinas da igreja”. (p.146)

Estabelecendo, em muitos momentos, uma interação muito singular com o romance de cavalaria (como é o caso do Romance de Tristão) está a *saga*. Eliade fala da distinção entre sagas, contos e mitos; para isso, trabalha com os conceitos do professor de Vries, o qual aceita o conceito junguiano de arquétipo enquanto estrutura do inconsciente coletivo, mas recorda que o conto não é uma criação imediata e espontânea do inconsciente (como sonhar, por exemplo): ele é, em primeiro lugar, uma forma literária, como o romance e o drama.

Suas análises demonstram que a explicação das sagas não está nos contos, mas nos mitos. O autor recorda que uma saga não é o conglomerado de uma poalha de motivos: a vida do herói constitui um todo, desde o seu nascimento à sua morte trágica. Por isso, segundo o autor:

a epopéia heróica não pertence à tradição popular; é uma forma poética criada por meios aristocráticos. O seu universo é um mundo ideal situado numa cidade do ouro, semelhante ao mundo dos deuses.

Muitas vezes é difícil decidir se a saga narra a vida heroicizada de uma personagem histórica, ou pelo contrário, um mito secularizado. É evidente que os mesmos arquétipos, isto é, as mesmas figuras e situações exemplares, surgem indiferentemente nos mitos, nas sagas e nos contos. Mas enquanto o herói das sagas morre de uma forma trágica, o conto tem sempre um final feliz. (1989, p.164).

O autor insiste também numa outra diferença entre o conto e a saga, que considera fundamental: a saga assume ainda o mundo mítico, o conto afasta-se dele, pois na saga o herói é inserido em um universo governado por uma entidade denominada destino. Nos contos, a personagem surge emancipada dos deuses, os seus aliados bastam para lhe assegurar a vitória.

O que convém sublinhar é que a prosa narrativa, especialmente o romance, ocupou, nas sociedades modernas, o lugar da recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Mas ainda é possível destacar a estrutura mítica de certos romances modernos e demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e das personagens mitológicas. Nesta perspectiva, poder-se-ia dizer que “a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de – histórias mitológicas – dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas profanas.” (Eliade, 1989, p.159).

Em *O Universo do Romance* (1976), Bourneuf e Ouellet, na busca de uma definição do que seja “romance”, nos elucidam algumas das múltiplas definições feitas



por vários críticos e teóricos, em épocas diferentes. Para Daniel Huelst (1670), o que se chama propriamente Romances são ficções de aventuras amorosas escritas em prosa com arte, para prazer e instrução dos leitores.” Cem anos mais tarde, Dorat define-os como *a* história usual, a história útil, a do momento. Sade toma o sentido oposto desta concepção que orienta o gênero para o realismo: Chamam-se romance a obra fabulosa composta a partir das mais singulares aventuras da vida dos homens. No século XIX, George Sant quer fazer dele uma coisa muito simples e muito tocante. Para os Goncourt, ele começa a ser a grande forma séria, apaixonada, viva, do estudo literário e do inquérito social; [...] ele torna-se, pela análise e pela pesquisa psicológica, a História moral contemporânea; hoje, que se impôs os estudos e os deveres da ciência, o romance pode reivindicar as suas liberdades e as suas franquias. (p.30)

“Narrativa de uma história fictícia”: dizem os autores acima. Esta definição muito se aplica também à novela e ao conto, que mantêm com o romance propriamente dito relações nem sempre fáceis de definir, de tal modo a concepção destas formas narrativas variou com as épocas. Desde o século XV, data da sua aparição em França, a novela diversificou-se em extremo: consoante as épocas e as modas, liga-se à crônica quotidiana ou à reconstituição histórica; faz-se filosófica ou satírica, registra qualquer traço de costumes ou abre-se ao maravilhoso.

A extensão maior ou menor da narrativa não basta para definir, face ao romance, a novela e o conto: a sua própria natureza é diferente, isto é, o objetivo do autor, a construção, o ritmo, o tom e o estilo adotado por ele. Em geral, a novela é composta por uma matéria de menor complexidade ou extensão: uma novela curiosa, uma aposta, um encontro sem seqüência, o esboço de uma biografia, um pequeno drama oculto, ou simplesmente o aspecto do tempo que produz numa personagem uma emoção singular.

No entanto, a simplicidade do fato focalizado estabelece um despertar epifânico que deixa adivinhar toda a complexidade da vida donde foi tirado, ao qual o autor procura revelar ou traduzir com toda a sua força latente. “Diz-se por vezes: é indiscernível, quase impalpável, mas qualquer coisa vibrou em nós, sentimos passar um pouco da vida, morremos um pouco para ressurgirmos outros”. (Bourneuff e Ouellet, 1976, p.32-33)

A leitura sempre oferece a possibilidade da transformação, e essa ocorrerá nesse momento de suspensão temporal. Eliade (1989) nos explica que: “é sobretudo a saída do tempo provocada pela leitura, especialmente a leitura dos romances que mais aproxima a função da literatura das mitologias” (p.160). Observaremos nesse trabalho que, nos mitos, a “saída do tempo” é pronunciada pela moldura da atemporalidade, a qual pode ser também verificada nos contos maravilhosos através da fórmula mágica do “era uma vez”; esse artifício retórico, que está amalgamado à literatura mítica e ao maravilhoso, representa uma forma de elaboração do tempo mítico tramado pela ficção e convida o leitor ao pacto narrativo e à convivência com o imaginário.

Poderemos verificar nos níveis discursivos das análises dos textos pertencentes ao *corpus* desse trabalho que tanto a narrativa romanesca quanto os romances desenvolvem essa suspensão do tempo real e da descrença. Quando lemos um romance, vivemos um tempo singular. Segundo Eliade (1989):

o tempo que se ‘vive’ quando se lê um romance não é, evidentemente, o mesmo que se reintegra numa sociedade tradicional, quando se ouve o mito. Mas, tanto num caso como no outro, ‘sai-se’ do tempo histórico e pessoal e mergulha-se num tempo fabuloso, trans-histórico. O leitor é confrontado com um tempo desconhecido, imaginário, cujos ritmos variam indefinidamente, pois cada

narrativa tem o seu tempo próprio, específico e exclusivo. O romance não tem acesso ao tempo primordial dos mitos, mas, na medida em que narra uma história plausível, o romancista utiliza um tempo aparentemente histórico, que é, porém, condensado ou dilatado, um tempo que dispõe, portanto, de toda a liberdade dos mundos imaginários.(p.160)

Nos romances indianistas de Alencar, percebemos o estabelecimento da mesma relação que os contadores de mitos tinham com o público. No entanto, essa está camuflada pela estrutura folhetinesca que divulgava a narrativa, que permitiu, no século XVIII, a invenção da “literatura”, à medida que essa foi popularizada.

Alencar se serve de uma concepção progressista de tempo, o tempo em que se pauta não é apenas o mítico, é um tempo considerado histórico (ao qual preferimos considerar pseudo-histórico) associado às estruturas míticas, provocando uma suspensão temporal muito semelhante àquela desperta por histórias míticas orais.

A assertiva acima pode ser reafirmada pela seguinte análise de Alfredo Bosi em *Imagens do Romantismo no Brasil* (1965):

As páginas finais descrevem a fuga de Cecília e Peri pela floresta e pelo rio. Cancelam-se aqui os limites históricos, desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcanas do romance histórico: a lenda. O homem e a natureza mais humana, a humanidade mais natural, a mulher. O homem deve livrar a mulher da morte pela mediação da natureza protetora. E só no desfecho, em que a vida reflui para a selva salvadora, o romance perfaz a sua ambição de recortar uma comunidade cerrada, “natural”. É como se o cronista, leitor de Walter Scott, pusesse a História entre parênteses e



imersse em uma paisagem sem tempo. O passado, substância da crônica, perde celeramente todo peso. (p.242)

O autor em questão figura como um dos maiores representantes do romantismo brasileiro. Suas obras conseguem resgatar a “perdida harmonia entre o homem e o mundo”, a qual, segundo Eric Hobsbawm (1977), em *A Era das Revoluções*, figurou como uma sede que só pode ser abrandada por três fontes: a Idade Média, o homem primitivo (ou o que dá no mesmo, o exotismo e o “povo” (folk), e a Revolução Francesa.” (p.286).

Como poderemos notar, o sucesso dos romances folhetinescos de Alencar muito se deve ao resgate da harmonia íntima que proporcionavam, pois eles exploravam veemente duas dessas fontes aludidas por Hobsbawm: o medievalismo e o indianismo ou primitivismo. É importante, segundo o historiador, que “o primitivo existia em cada aldeia e representava a unidade da inocência, do mito e da antiga tradição, que a sociedade burguesa destruía dia a dia”. (1977, p.289) Para ele, A Idade Média, o povo e a nobreza do selvagem eram ideais firmemente ancorados ao passado. Um pouco desse universo, a passagem do mito em história romanesca e romance, é o que este trabalho pretende resgatar, por meio da análise de quatro textos significativos na história da literatura narrativa e na ficção brasileira.

## Capítulo II

### ***Imortalidade: tributo do amor***

#### ***O mito de Píramo e Tisbe***

*“Tudo está em mudança; nada morre. O espírito vagueia, ora está aqui, ora ali, e ocupa o recipiente que lhe agradar...Pois o que existiu já não é, e o que não existiu começou a ser; e assim todo ciclo de movimento se reinicia.”*

*(Ovídio)*

O mito de Píramo e Tisbe surge como uma narrativa oral, na cultura clássica, e pode ser inserido no quadro evolutivo do gênero narrativo como uma das fontes primordiais das histórias que põem, dramaticamente, em cena, a oposição fundamental amor X morte, que no plano simbólico desses enredos, transfigura-se na oposição “morte X vida”, dando vazão ao recorrente arquétipo do amor imortal.



Observa-se nos textos que se valem do arquétipo do amor eterno e transcendental a recorrência de uma estrutura invariante identificada, principalmente, nos níveis fundamental e narrativo do texto. Também é válido aludir que o nível discursivo deve contribuir para a formação de tal estrutura. No entanto, esse nível comporta uma dosagem relativa de variação, que não compromete as estruturas narrativas anteriores.

Como poderemos constatar, o texto em estudo apresenta uma estrutura narrativa básica, que será retomada em outros textos, apesar da passagem da fonte oral, em que essas histórias foram plasmadas, para os versos poéticos em que foram imortalizadas antes de serem recriadas ao longo da história ou reconstituídas por estudiosos modernos. Como exemplo dessa invariância, podemos citar a impossibilidade da união de duas pessoas impulsionadas pelo desejo de um sentimento profundo e avassalador, sem a ocorrência de um evento transformador que provoque uma reversão total no percurso desses heróis e desencadeie uma situação de junção efetiva do par.

Para a composição dessa análise, utilizaremos uma versão feita por Ovídio em *As Metamorfoses* (1983), obra composta por quinze livros, reunindo os mais famosos mitos clássicos. Para estabelecermos um confronto, acompanharemos também uma outra versão, mais moderna, apresentada em uma coletânea de textos míticos organizada por Thomas Bulfinch, na obra intitulada *Mitologia Geral: a idade da fábula* (1991). Nesse confronto entre uma versão mais antiga e outra mais recente, observaremos pequenas variações na superfície discursiva dos textos, que, no entanto, mantêm similitudes nos demais níveis narrativos.

Assim, o objeto deste capítulo é analisar o mito do amor imortal recriado por Ovídio, que resgata a história da oralidade e a converte em uma forma literária. Sobre essa questão diz Northop Frye (1992):



Ovídio viveu na época de Cristo, mas as histórias que ele conta são, na verdade, muito mais velhas. Ele tem muitas histórias de morte trágica, mas nenhuma mais apreciada e mais frequentemente recontada nos dias de Shakespeare do que a história de Píramo e Tisbe, os dois amantes separados pelos muros das famílias hostis, que se encontraram na floresta e morrem por acidente e suicídio. (p.47)

Nesse mesmo estudo, Frye afirma que não existem histórias novas, que a história de amor e morte é, “provavelmente, mais velha do que a própria literatura escrita” e “o escritor original é aquele que conta uma das histórias mais antigas do mundo de uma maneira nova” (p.46). Por isso, a articulação desse processo de “recomposição da essência do mito, que passa a ser disseminada nas criações literárias, constitui um dos pontos fundamentais focalizados nesse trabalho.

## **2.1. As estruturas fundamentais**

### **2.1.1.A oposição matricial: a vida e seus contrários – amor X morte.**

O mito de Píramo e Tisbe se estrutura sob a temática da vida de dois jovens que se vê movida por relações de naturezas contraditórias, em função de um sentimento essencialmente paradoxal, inevitável e perturbador: o amor.

Trataremos, no estudo do nível fundamental do texto das relações entre os contrários que compõem esse mito de amor versus morte, mas cuja narrativa acaba convertendo-se em uma situação de amor e vida. Vislumbraremos, portanto, uma

história de amor e seus contrários, mesmo porque, segundo Octávio Paz (1995), no ensaio “O Sistema Solar”:

o amor é composto de contrários, mas que não podem separar-se e que vivem incessantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros. Estes contrários, como se fossem os planetas do estranho sistema solar das paixões, giram em volta de um único sol. Este sol também é duplo: o par dos que se amam. Contínua transmutação de cada elemento: a liberdade escolhe a servidão, a fatalidade transforma-se em escolha voluntária, a alma é corpo e o corpo é alma. (p.95).

Na estruturação do enredo do mito clássico “*Píramo e Tisbe*”, outras dicotomias, além da oposição central amor X morte são apresentadas como instauradoras da composição da estrutura narrativa, formando o que Greimas denomina “nível fundamental” do texto. Para analisarmos o nível fundamental, o estruturaremos de acordo com o surgimento das oposições que dão sustentação ao conflito do enredo.

Vale referir que na observação das oposições fundamentais, analisaremos algumas figuras discursivas, pois sua significação simbólica é fundamental na geração dos pares opositivos.

### **2.1.2. Outras oposições: fios do conflito fundamental**

#### **2.1.2.1. União X separação – obstáculo, transgressão e reunião**

A oposição união X separação, inicia e indicia a trama da narrativa mítica, revelando um tom sentenciador de que a conjunção total do casal, no plano da vida e não da morte, é motivo fadado à impossibilidade. Essa oposição fundamental é soerguida pela atuação das figuras discursivas “fenda” e “parede” e por suas significações simbólicas.

Tal par opositivo (união X separação) traz em cena a questão do obstáculo e da transgressão do mesmo, e, para Otávio Paz, constitui a segunda nota característica do amor, pois complementa a primeira, que se refere à exigência da exclusividade do amor.

Para o crítico:

... não inutilmente tem se comparado o amor com a guerra: entre os amores famosos da mitologia grega, rica em escândalos eróticos, estão os amores de Vênus e Marte. O diálogo entre o obstáculo e o desejo apresenta-se em todos os amores e assume sempre a forma de um combate(...) O amor tem sido contínua e simultaneamente interdição e infração, impedimento e contravenção. Todos os casais (...) enfrentam esta ou aquela proibição e todos, com uma sorte desigual, muitas vezes trágica, a violam. No passado o obstáculo foi sobretudo de ordem social. (1995, p.87)

No texto em estudo, o obstáculo (separação imposta) é demarcado pela disposição das casas, que, apesar de serem contíguas, representam dois espaços díspares e distintos. Assim, a parede comum a elas funciona, num primeiro momento, como o elemento concreto que impõe a separação desejada pelos pais. Mas, essa separação do par, embora material, acaba ficando na aparência, pois, na essência, no plano dos elevados sentimentos dos jovens, a interferência externa é rompida. Aí não existem mãos



paternas que sejam capazes de desatar os sutis laços do espírito e de esterilizar a disseminação do fogo da paixão eterna que envolve os dois jovens: “Não podiam proibir, entretanto, que ambos apaixonados, ardessem com o mesmo fogo.” (1983,p.70)

A espinha dorsal da história de Píramo e Tisbe é a convivência dos contrários “união x separação” e, por isso, sua trajetória é marcada por um percurso disjuntivo e conjuntivo progressivamente constituído. O primeiro traço disjuntivo é constituído por meio da figura da parede que separa as casas de Píramo e Tisbe. E a imagem da parede (assim como a da fenda, a qual analisaremos adiante) erguer-se-á como metáfora da própria narrativa, pois ela pode simbolizar o arcabouço do enredo, que pretende envolver os jovens em situações de impedimento, de separação, de não realização dos seus desejos. É como se a parede simbolizasse o “não- poder- fazer” que a narrativa impõe na vida dos dois jovens.

Contudo, também por intermédio da existência da parede, o pólo oposto à separação faz-se presente, pois, se por um lado, a parede é a figurativização da espacialidade que sustenta a separação carnal, por outro, fica evidente, em todo o texto, que tal disjunção realiza-se somente aparentemente, pois, no plano do “ser”, a aproximação se concretiza auxiliada pela figura da “fenda” aberta na parede.

Nesse sentido, como já havíamos anunciado anteriormente, a rachadura funciona como um espaço para a realização de um rito de passagem, para a promessa da *performance*, pois ela permite e conduz a transformação e a realização do fazer; é a ponte para a união afetiva e efetiva, para que o amor torne-se pleno; enfim, para a aquisição do objeto e valor, que direciona o fazer humano.

A abertura na parede revela, assim como as outras figuras, uma significação polissêmica. Assume, como figura, uma importância fundamental na composição e

evolução da história, pois o narrador se aproveita desse efeito como artifício para revelar novas nuances no enredo e tramar o nó da intriga narrativa.

Inicialmente, é importante ressaltar o modo como a presença dessa é instaurada na narrativa; sua focalização se dá concomitantemente à focalização da parede, a qual, num primeiro momento, é um símbolo da separação imposta. Relacionando-se as duas aparições, percebemos que essa parede possui uma singularidade: não é uma construção compacta; pelo contrário, possui um defeito, o qual assume importância fundamental como portal para a passagem do ritual amoroso que será realizado pelos protagonistas.

Essa singularidade será descoberta por meio do olhar dos jovens, como se apresenta no texto de Bulffinch: “os namorados descobriram que a parede dava passagem à voz, coisa que antes ninguém notara. E o que não descobrirá o amor? (p.34) e no texto de Ovídio: “ Uma fina rachadura, surgida durante a construção, abriu uma fenda entre a parede comum às duas casas. Esse defeito, que no decorrer dos séculos, ninguém notara \_ o que não percebe o amor? \_ vós descobristes, ó amantes, e transformastes em um caminho” (1983,p.70).

Como se pode notar pelas construções de Bullffinch e Ovídio, a apresentação da brecha na parede está envolta por uma atmosfera lírica, que faz com que o processo de continuidade do idílio permitido pela mesma seja revelado ao leitor de forma singularizadora e eleva todos os elementos participantes da imagem a um patamar poético. Dessa maneira, é como se ouvíssemos, vindo da pequena rachadura, o som de uma voz que sugere a personificação do amor, que o revela como uma entidade que perscruta e busca todas as possibilidades que possam permitir a sua realização, a sua disseminação pelo espaço material e espiritual; sua busca é coroada de êxito, pois “o que não descobrirá o amor?”

A revelação do defeito na parede oferece uma nova dimensão à história, permitindo, na evolução das seqüências narrativas, uma aproximação dos apaixonados. Essa figura será geradora do caos, pois permite a passagem do proibido. A comunicação por seu intermédio é a marca do desvio na ordem segregadora, pois os jovens transgredirão as normas por causa desse “defeito, que no decorrer dos séculos, ninguém notara.” (1983, p.70)

Mas é importante observar que tal inserção é feita de maneira racionalmente justificada: “A parede que separa suas casas tinha uma fenda, causada por um defeito de construção” (p.34). “Uma fina rachadura, surgida ao acaso, durante a construção, abria uma fenda entre a parede comum às duas casas” (1983, p.70);

Tal justificativa impede que se pense em uma possível intervenção divina ou mágica na projeção da figura aliada, pois o defeito na construção representa uma falha projetada pela deficiência humana, ou pela ação sofrida pelo material com que foi feita a construção.

Nesse caso, a brecha aberta pode, também, funcionar como metáfora da própria história em estudo, pois representa a cisão presente e aparente provocada por uma falha do caráter humano: o ódio existente entre as famílias. Também pode simbolizar a cisão desse ódio, já que essa figura opõe-se à separação e permite a comunicação, fazendo com que a união exista, apesar das adversidades e complicações.

Daí, podemos inferir que a fenda, que, primeiramente, abriu-se na parede e permitiu a junção do casal, assumirá, mais tarde, dimensões ainda mais intensas, terminando por “abrir-se” mais, transformando-se no berço fúnebre que abriga o par após a passagem para o mundo espiritual : “(...) assim como o amor nos juntou, permiti que um só túmulo nos encerre.” (p.37).



Nesse sentido, ela revela-se como a única aliada dos protagonistas: “(...) “confessamos te dever a possibilidade de ter permitido que as nossas palavras chegassem até os ouvidos um do outro”(1983, p.70). A sua inserção estratégica fez com que os jovens mantenham-se unidos pela exasperação da palavra, que nutre e sustenta a união possível, antes do desencadeamento da situação de morte, que possibilitará a união definitiva.

Então, a primeira situação de disforia é causada pela imagem da separação imposta pela presença da parede. Mas essa imagem não se sustenta indefinidamente, pois é traída pela presença de um defeito, que, num plano concreto, significa uma aproximação e, num plano simbólico, sugere a fragilidade e ao mesmo tempo uma atitude paradoxal de enfrentamento às estruturas rígidas, que se consideram e se impõem como inabaláveis.

Mais ainda, essa oposição representada pelas figuras espaciais “fenda e parede” acaba significando a representação do rompimento com a rigidez e a estrutura de conceitos sociais e culturais importantes no contexto em que surge a história. Rompimento esse já referido por Octávio Paz: “o amor apresenta-se quase sempre como uma ruptura ou uma violação da ordem social; é um desafio aos costumes e às instituições da comunidade. É uma paixão que, ao unir os amantes, os separa da sociedade.” (1995, p.83)

#### **2.1.2.2. Fechamento X abertura – Afastamento X aproximação**

Como vimos, as figuras discursivas referidas acima se relacionam entre si, provocando um movimento de fechamento X abertura, o qual sugere a concepção e

permite a realização de um ritual norteado pela temática social afastamento X aproximação, que será repetido e obedecido pelos personagens todos os dias. Mais tarde, esse ritual conduz, por meio da abertura, uma transformação na ação e na vida dos heróis, pois o mesmo incita os personagens a ultrapassarem essa abertura e procurarem um espaço mais amplo. É assim que o comportamento gerado pelo artifício da fenda irá plasmar-se numa espécie de rito de passagem, dando uma nova dimensão figurativa, espacial e temática ao enredo.

Olhando por um outro prisma, pode-se observar que sendo a parede uma metáfora da separação imposta ao par romântico, a rachadura pode alcançar um outro estatuto ainda não aludido, que é o de intensificar a imagem sugerida pela parede, já que o fio da fenda separa algo que era uno; nesse sentido, a fenda assume o caráter de índice da separação dos amantes no mundo físico, o que ela mesma vai permitir ou induzir quando os jovens combinam o encontro fora dos limites de suas residências.

Nota-se que uma mesma figura sugere significados opostos, pois ao mesmo tempo em que separa, a parede é fonte propiciadora de energia para a união: “Não podiam proibir, entretanto, que ambos, apaixonados, ardessem com o mesmo fogo. À falta de qualquer confidente, conversavam por meio de gestos e sinais, e , quanto mais queima escondido, mais ardente é o fogo de sua paixão.” (1983,p.70). Isso ocorre também com a fenda que, se por um lado simboliza a única forma de encontro, ou de perspectiva aliada, por outro funciona como o índice da separação terrena e o canal condutor do desfecho trágico.

### 2.1.2.3. *Dominação x Libertação*

Os protagonistas estão envolvidos pela situação paradoxal da existência de amor recíproco e a separação causada por um sentimento nutrido pelos pais, que se opõem à união pretendida. Assim, a separação é manipulada, no primeiro momento, pelos pais dos jovens, que, assumindo um posicionamento agressor, optam pela proibição e impedem que o casamento desejado pelos filhos aconteça, o que acaba por instaurar o fio dramático e opositivo: dominação X libertação.

A dominação, num primeiro momento, configura-se pela força moral dos pais, que têm o poder de impedir uma união matrimonial de seus filhos. Reforçando a ação do mundo humano, surge a focalização da atuação simbólica do mundo mineral, representado pela parede, que aparentemente domina e contém a atuação das personagens.

No entanto, opondo-se a tal dominação, instaura-se a necessidade de libertação, que assume uma evolução gradativa. Primeiro, tem-se a descoberta da brecha que permite a comunicação; depois, a libertação ganha um caráter espacial, quando os jovens fogem de suas casas e encontram-se no campo. Finalmente, a metáfora de corte (ou morte) sugerida pela fenda torna-se fato, que embora pareça disfórico, não o é, já que a morte representa a libertação total dos limites corporais, em relação ao mundo e seus ditames.

Por meio desse, um outro processo, que é de contenção X transgressão, dá vazão à continuidade do universo conflituoso que embasa o enredo. É importante observar que, embora a dominação exercida pelos pais estabeleça-se momentaneamente, contendo e impedindo a aproximação dos filhos, a ação narrativa será heroicamente conduzida pela intensidade e exacerbação sentimental dos jovens; pois esses transgredirão a ordem dos pais e, até mesmo, à vida, renunciando-a brutalmente, ocasionando um desfecho trágico, mas libertador, que será elevado a uma atmosfera redentora.



#### 2.1.2.4. *A natureza e seus duelos*

Para a composição final da tragédia, instaura-se uma outra oposição fundamental, que se tornou arquetípica nesse tipo de narrativa: o conflito eterno entre a natureza humana e a natureza selvagem, o mundo animal. Na história de Píramo e Tisbe vemos que, no embate simbólico entre o humano e o selvagem, vencem as forças primitivas do instinto, dos sentimentos extremados, o que eleva a narrativa a um estatuto ultraromântico, como diríamos modernamente.

Tal embate é ainda reforçado pela focalização antitética “partida x encontro”, concretizada pelas figuras temporais: “dia X noite”, “aurora X estrelas”; “sol X orvalho”; “água X sol”. É importante observar que durante a composição do enredo, esses universos díspares convivem em certa harmonia, refletindo a aparência conflituosa e complexa, mas contida, que envolve o desenrolar do enredo até certo momento, como verificamos no seguinte período: “Depois que a aurora afastara os astros noturnos, e o Sol secou com seus raios as plantas orvalhadas, os dois se viram em lugar de costume.” (1983,p.70)

O narrador revela e articula as oposições impostas no percurso dos amantes e o modo como os jovens as manipulam a fim de prosseguirem no objetivo da união. Inicialmente, eles respeitam a noite, o tempo da separação, para que possam adquirir a competência para a realização da união depois que a aurora apagar as estrelas e a atmosfera do inverno (“geada”) for dominada pelo verão, o tempo simbólico da união e da alegria.

No entanto, a convivência pacífica entre esses elementos contrários é rompida no momento em que, no local reservado para o encontro do par, surge a figura da leoa;

então a disjunção causada pela parede, que é convertida em relativa situação de união (ainda que essa união só se realize no universo da palavra), será retomada e assumirá novas perspectivas no enredo, firmando-se por meio da atuação da “leoa”, figura condutora do processo desencadeador da morte.

A leoa, juntamente com as circunstâncias que antecedem o encontro com o véu de Tisbe, representa o ponto que desencadeia a intriga do destino, impedindo o feliz encontro pretendido pelos jovens e tão protelado por causa da prepotência de seus progenitores. Chevalier afirma que “a psicanálise fará do leão, às vezes, o símbolo de um impulso social pervertido: a tendência de dominar como déspota, impor brutalmente sua autoridade e sua força”. (1982, p.559). Nessa narrativa, a leoa faz jus à simbologia acima referida, pois ela representa a atuação de uma força que age em favor do impedimento desejado pelos pais e pelos deuses.

A felina caçadora é a principal figura, a mais poderosa representante do mundo selvagem e da força agressora dominada pelas faculdades instintivas; enfim, representa a alegoria da deglutição e da imposição pela força, que se opõe à fragilidade, transparência e sensibilidade do véu que se soltou dos cabelos de Tisbe, deixando-a desprotegida em relação à ação do destino.

A focalização da ação desprestenciosa da leoa, unida à da perda do véu, converte-se, posteriormente, em ingredientes de um ritual em que as coincidências desencadeiam o nó da intriga, tornando a situação narrativa dramática e ao mesmo tempo irônica. Vindo de uma caçada, a leoa se dirige à fonte para beber água, vê o véu de Tisbe e o ataca; o ataque funciona como uma metáfora da morte que ataca a vida e a domina, e o véu como uma metonímia de Tisbe, tanto que Píramo não vê sua amada morta, mas o seu véu destruído, ou seja, um índice da morte e, em resposta, suicida-se. Em função de

seus atos extremados provocados pela tragicidade de um artilho do destino, os humanos assumem o lugar da vítima anteriormente deglutida pela fera.

Como se pode perceber, o véu funciona como um motivo associado na trama da tragédia e traz em si a oposição: transparência X obscuridade; por meio de sua transparência enganadora revela aos heróis o vulto da morte tecido por uma aura de verossimilhança, mas que não corresponde ao verídico. É a proteção que desprotege, conduz ao ápice da falta do outro e, mais tarde, a uma proteção total que se configura pelo abrigo fúnebre. Simboliza a leveza do espírito e, ao mesmo tempo, a agressão sofrida pelo corpo.

É importante lembrar que para protegê-la e escondê-la do universo que a agredia, o véu faz com que Tisbe inicie uma separação simbólica do mundo ao qual pertencia para tomar seu lugar no mundo divino, numa comunhão total com o seu amor e com Deus, pois: "Hijab, véu, quer dizer, em árabe, o que separa duas coisas.(...) Assim, na tradição monástica, tomar o véu significa separar-se do mundo, mas também separar o mundo da intimidade na qual entramos numa vida com Deus." (Chevalier.1982, p.950)

No "sufismo, diz-se que uma pessoa está velada (mahjjub) quando a sua consciência é obcecada pela paixão, seja sensual ou mental, de tal modo que não percebe a Luz divina em seu coração". (Chevalier.1982,p.951). Relacionando-se tal afirmação aos fatos destacados acima, concluímos que as ações das personagens nas narrativas de amor e morte encontram-se veladas e são conduzidas por uma imagem do ser amado, que é buscada com tal intensidade e necessidade pelo parceiro, que esse acaba vendo algo plasmado pela verossimilhança, mas que não corresponde ao real, causando o mal entendido, o conflito, o desespero e os atos inconseqüentes e extremados.



Chevalier continua sua explanação afirmando que: “Al hallaj diz: O véu? É uma cortina interposta entre o que procura e o seu objeto, entre o noviço e o seu desejo, entre o atirador e o seu alvo.” (1982, p.950). Nesse sentido, podemos entender que a destruição do véu significa a destruição da cortina que separa o desejo de sua realização; assim, o véu destruído equivale ao primeiro momento da marca em direção ao encontro verdadeiro.

Todo o emaranhado simbólico sugerido acima é condensado na tumultuosa atmosfera da frase derradeira: “Fui eu, desventurada, que te matei, mandando-te vir a este lugar. Despedaçaí meu corpo e consumi com vossas dentadas ferozes estas entranhas, ó leões” (1983, p.71). O vocativo, ao ser proferido, revela um sentimento intenso de culpa, de desequilíbrio, o qual se opõe às doces palavras transmitidas anteriormente através da fenda.

### **2.1.2.3. As transformações dos estados transitórios: fim X início**

Assumindo perspectivas cada vez mais elevadas, outras oposições são sugeridas pelas figuras discursivas que concebem o enredo. Assim, depois da atuação da morte vemos que os delicados beijos antes insinuados transformam-se em beijos vertidos entre lágrimas, como podemos notar nas seguintes passagens:

“Tendo trocado tais palavras vãs, chegada a noite se despediram, cada um dando de seu lado beijos que não chegavam ao outro lado”. (1983, p.70).

“Despedaçaí meu corpo e consumi com vossas dentadas ferozes estas entranhas celeradas, ó leões, que morais sob estes rochedos! (...) Toma o véu de Tisbe e o leva consigo para debaixo da árvore. E, depois de cobrir de lágrimas,

depois de cobrir de beijos aquela veste querida, exclama: ‘Recebe, agora também o meu sangue’”. (1983, p.71)

“(…) cobriu a ferida de lágrimas, misturou o pranto com o sangue e exclamou, beijando o rosto já gelado: ‘Píramo, que desgraça te afastou de mim?’” (1983,p.71)

Veremos que o beijo que antecede o suicídio funciona como a figura condutora da resolução dos estados transitórios. A simbologia desse motivo o define como elemento condutor da definitiva passagem do plano real para o espiritual.

Nota-se que mesmo esse elemento apresenta-se envolto por imagens e significações contrárias; no tempo da sua transmissão “eufórica” eram insinuados ou dados na parede como forma de oferecer ao outro a manifestação positiva dos sentimentos; no entanto, na fase de transmissão “disfórica”, esse caráter idílico dissolve-se no trágico e, por isso, são vertidos entre lágrimas.

Em *História do beijo*, Gérald Cahen (1998) afirma que o beijo revela-se como uma figura que compactua ao mesmo tempo com a vida e com a morte e, por ser assim, é signo de unidade tanto num estado quanto no outro; figura-se como elo bidimensional, representando a junção carnal dos lábios que se procuram e a junção espiritual das almas que se encontram no ápice da sua concepção: o momento em que a sensibilidade e a sensação transcendem a pele, o concreto. (p.153).

Essa afirmação pode ser exemplificada nas cenas do mito: embora a parede impedisse a junção dos lábios, a união da alma torna-se possível pela manifestação do beijo nas faces da parede, pois o mundo sensível permite que a sensação do beijo transcenda o espaço concreto e torne-se sensação que é acolhida pela alma dos apaixonados.

O beijo é proferido sempre nas despedidas, tanto as realizadas em vida, quanto as encenadas em meio à morte, porque é o movimento que elimina o afastamento e propicia a metamorfose; ele também simboliza que a separação carnal a que os amantes serão submetidos será sobreposta pela aliança espiritual plasmada pelos sentidos. Sua manifestação surge para figurar como símbolo “de união e de adesão mútuas que assumiu, desde a Antigüidade uma significação espiritual. (Cahen, 1998,p.125).

Uma outra função do beijo será a de promover e oferecer-se como uma abertura necessária para a iniciação do rito em que a morte apresenta-se trágica e bela num caminhar moldado pelo descompasso, mas que se harmoniza na transfiguração em vida. O descompasso configura-se pela emoção provocada pela imagem do ser amado roubado pela morte e pela dor. Essa imagem se mescla à beleza paradoxalmente grotesca e sublime representada pelo gesto de beijar o corpo desfalecido como símbolo do encontro que deve transcender o tempo e o espaço.

Cahen afirma que “o beijo é tradicionalmente o instrumento das metamorfoses(...) e, mais precisamente ainda, a pedra de fecho de uma transação entre o vivo e morto” (1998, p.153). Para ele, beijar é aceder à intimidade do outro, ao seu interior. No mito de Píramo e Tisbe tal ascensão é almejada quando a transação entre a vida e a morte está em processo: ele possibilita a aproximação da vida com a morte e antecede a união da vida e da morte.

Podemos concluir que o beijo é focalizado como uma figura transfigurada que opera a passagem de um estado para outro. Temos assim, “o beijo como sopro, que insufla e reinstala a vida na matéria inanimada, torna-se alegoria do ideal” (Cahen, 1998, p.153). O beijo é, enfim, libertador do espírito.

E esses beijos foram proferidos submersos em água e essa funciona como uma figura que “pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de



nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e de morte, criadora e destruidora. (Chevalier, 1997, p.16)”. Nessa narrativa, ela é focalizada em momentos estratégicos e sua função também o é, pois é a fonte de onde brota a noite e o dia.

Para o Chevalier, “junto das fontes e dos poços operam-se os encontros essenciais. Como lugares sagrados, os pontos de água têm papel incomparável. Perto deles, nasce o amor e os casamentos principiam”. (1997, p.16).

Como vimos, o local onde o encontro foi projetado traz água nos pés da amoreira, que se tinge de sangue. A água contribui para a sacralização (como no batismo) do solo, da árvore, da vida dos jovens que renasce pela morte, pois funciona como instrumento de purificação. A sacralização da vida pela morte justifica-se também pela presença da água, pois essa “simboliza a vida: a água da vida, que se descobre nas trevas e que regenera” (1997, p.19)

A relação da água com o sangue e a sua força como fonte de vida para a árvore, metáfora dos amantes, é simbolicamente reafirmada, pois “a água é o equivalente simbólico do sangue rubro, força interna do verde, porque a água traz em si o germe de vida, correspondente ao vermelho que faz renascer ciclicamente a terra verde depois da morte hiberna”. (Chevalier, 1997, p.20). Pensando assim, entendemos que a vida de Píramo e Tisbe é confirmada pela vida da árvore e de seus descendentes.

Chevalier afirma que:

de um ponto de vista cosmogônico, a água descendente e celeste, a Chuva, é uma semente uraniana que vem fecundar a terra; masculina, portanto, e associado ao fogo do céu(...). Já a água primeira, a água nascente, que brota da terra e da aurora branca, é feminina; a terra está aqui associada à Lua, como um símbolo de

fecundidade completa e acabada, terra grávida, de onde a água sai para que, desencadeada a fecundação, a germinação se faça (1997, p.19-20).

No mito em estudo, a terra grávida funciona como o túmulo que gera os amantes que irão renascer numa outra terra, no espaço prometido pela morte como o lugar da união eterna. A água próxima ao túmulo também funciona como o líquido que vai transformar-se na “corrente sangüínea” da árvore, testemunha da história dos amantes, para gerar e fazer germinar os símbolos da trajetória de Píramo e Tisbe: as amoras; assim, parece que a água torna-se uma espécie de metáfora da própria história contada, a qual fecunda o ser humano e germina pelos tempos na forma de outras narrativas, que retomam essas imagens míticas e as transformam em arquétipos.

A lágrima, filha dessa água e de todo o seu universo simbólico, transfigura-se numa única “gota que morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão” (Chevalier, 1997, p.533). De uma intercessão arrancada do drama íntimo e da fé invencível nos sentimentos e que, por isso, transforma-se em ditames de uma religião, religião do amor que prossegue em seu ritual fúnebre, sagrado e ressuscitador.

Vemos, ainda, nesse contexto, o surgimento da oposição branco X vermelho, fazendo com que as cores sugeridas pelos lábios e pelas lágrimas fundem-se numa outra imagem: a da amoreira, que é destituída de sua brancura e pureza primordiais para ser tinginda com o vermelho do sangue profano. Isso acontece porque o sangue foi vertido através do suicídio, prática condenável pela consciência cristã. Mas, nesse caso, o sangue acaba consagrado, atingindo a redenção pela pureza do amor que o fez escorrer do coração de ambos.

Nas duas versões do mito de Píramo e Tisbe, verificamos que parece emergir, paralelamente à trajetória do par de amantes, um pequeno enredo que discorre sobre a

história da amoreira, focalizando as várias fases de sua existência: início, clímax e o desfecho. Essa micro-narrativa, cuja árvore é a protagonista, molda-se nos parâmetros da narrativa central, funcionando como uma transfiguração simbólica da mesma. Veremos primeiro no texto de Bulfinch e, depois, na versão de Ovídio, como uma “marca” espacial configura-se como um dramático conflito e, finalmente, sofre uma transfiguração, repetindo uma estrutura similar àquela representada pela história dos amantes.

### **Início:**

“O que chegasse primeiro esperaria pelo outro, ao pé de certa árvore. Era uma amoreira branca, perto de uma fonte de água fresca.” (p.36)

“Tisbe (...) dirigiu-se ao monumento e sentou-se debaixo da árvore.” (p.37)

### **Clímax:**

O “sangue jorrou da ferida e tingiu de vermelho as amoras brancas; escorrendo para o solo, foi até as raízes e, dessa maneira, a cor vermelha subiu tronco acima até os frutos.” (p.37)

“Quando chegou ao local do encontro e viu a cor mudada das amoras, duvidou que esse fosse o ponto do encontro.” (1991,p.37)

“E Tu, árvore! Guarda para sempre a Marca destas mortes: que os teus frutos sejam testemunho de nosso sangue.” (1991,p.37)

### **Desfecho:**

“a árvore, daí por diante, passou a produzir frutos vermelhos, como ainda o faz até hoje.” (1991,p.37)



**Início:**

“E combinam se encontrar no Túmulo de Nino, onde se ocultariam à sombra de uma árvore. Havia ali uma árvore coberta de frutos cor de neve, uma alta amoreira, perto de uma fonte de água muito fresca.” (1983,p.70)

“ Tisbe sai (...), chega ao túmulo e assenta-se embaixo da árvore combinada.” (1983, p.70-1)

“ Píramo (...) toma o véu de Tisbe e o leva consigo para debaixo da árvore” (1983,p.71)

**Clímax**

“ Ao cair ao chão (...) um jato de sangue esguicha (...). Os frutos da árvore tomam uma coloração negra. E a raiz, regada de sangue, tinge de púrpura as amoras pendentes.”(1983, p.71)

“Tisbe reconhece o lugar e o aspecto da árvore, mas fica incerta por causa da cor das frutas.”(1983, p.71)

**Desfecho:**

“E tu, árvore, que agora só recobres com teus galhos o corpo de um desventurado, e dentro em breve recobrirá dois corpos, conserva o sinal do sangue derramado, carrega sempre frutos escuros, acordes com o luto, em lembrança do nosso duplo sacrifício.” (1983, p.71)

O solo singular da Babilônia, palco de intensas demonstrações de instinto e de essência, de incertezas e desejos, de amores e de ódios, é a porção de terra que sustenta a árvore e o cenário usado para a história; é a ilha que sustenta o homem, que busca compreender o desconhecido universo do amor e da morte no tempo primordial e no seu próprio tempo.

A referência da árvore no espaço é pautada num procedimento narrativo que a compõe como uma figura singular; ela funciona como o objeto ou como referência fundamental que proporciona o saber, pois através de sua presença os jovens sabem o lugar exato do encontro. A singularização iniciada aqui sofre uma intensificação crescente, construída pela expectativa gerada pelo texto, através da não especificação da planta ou pela generalização suspeita, indiciática e inquietante da árvore: “O que chegasse primeiro esperaria pelo outro, ao pé de *certa* árvore.”(Bulffinch, p.36); “onde se ocultariam à sombra de *uma* árvore” (Ovídio, p.70)

Posterior ao suspense, que parece ora funcionar como propulsão para conduzir o leitor para dentro do universo narrado, como se esse quisesse transportar-se ao local para desvendar a natureza dessa “*certa*” árvore, ora como procedimento manipulador para submeter o enunciatário ao pacto narrativo, pois somente o narrador poderá satisfazer-lhe a curiosidade, inicia-se a descrição da mesma, que assume dimensões ainda mais importantes proporcionadas pelo “segredo” anterior.

Tal afunilamento do singular ocorre pela espécie de árvore eleita para contracenar com os amantes: a amoreira. Faz parte da composição da natureza especial dessa espécie do reino vegetal o signo que a nomeia, pois o próprio nome (em língua portuguesa) parece revelar as dimensões do amor; o radical “amor” sugere por si só a completude e a plenitude e na sua aliança com a terminação “eira” podemos observar a

sugestão de manutenção do processo de continuidade desse sentimento e de sua extensão pelos reinos imaginários.

A partir dessa perspectiva, a amoreira seria então “a árvore do amor”. E seria esse amor que lhe emprestaria a *intensidade* de suas cores, daí seus frutos tornarem-se rubras testemunhas do idílio mítico. Os frutos tornam-se vermelhos como símbolos eternos do amor, do trágico e da transfiguração desse em vida; funcionam também como representantes simbólicos da história que lhes conferiu tal coloração, fundamentando, assim, a transcendência da narrativa através do tempo e do espaço.

A amoreira pode ser vista como uma das imagens embrionárias que farão da árvore uma figura arquetípica das narrativas que se valem da oposição amor X morte, pois o signo que lhe confere nomeação parece iconizar a sua função representativa de “árvore do amor” no universo em que foi concebida como a conhecemos atualmente, com frutos vermelhos.

Para a realização dos eventos focalizados anteriormente, foi preciso que a lâmina de um objeto revelasse o fino trato de sua ação. A espada será o objeto mágico que, dotado de um valor paradoxal, propicia a morte desejada, ao mesmo tempo em que proporciona a vida, atando as duas pontas da existência através de um corte que conduzirá e metaforizará a sanção libertadora para os heróis.

Esse objeto é “o símbolo do estado militar e de sua virtude, a bravura, bem como de sua função, o poderio”, segundo Chevalier (p.392). Para ele, o poderio tem um duplo aspecto: o destruidor (embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva); e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça.

A espada no mito em estudo elabora a convivência desse duplo simbolismo. Primeiramente, verificamos que ela se vale do aspecto destruidor, pois se caracteriza





como objeto causador da morte; por outro lado, cumpre a função de agir como destruidor da dor, da prepotência, da injustiça.

Esse objeto possui ainda uma outra significação, que é importante para entendermos a ação dos jovens e a sua admissão como aliada para uma *performance* libertadora. A espada, segundo Chevalier, “corta a obscuridade da ignorância ou o nó dos emaranhamentos”.(1997, p.392). É nesse sentido que se aplica a transfiguração, estabelecendo-se uma nova configuração retórica com ela, o aspecto construtor, pois a espada firmará a contenção do sofrimento e a concretização da paz em outro plano: a qual é permitida pelo domínio da justiça clamada pelo suicídio.

A espada tem ainda a “função de separar o bem e o mal e golpear o culpado” (1997, p.392). Como pudemos observar, a concepção das personagens é margeada pela dualidade bem X mal. O bem é representado pela caracterização positiva e pela preponderância de um amor indestrutível, que lhes insufla o espírito, enquanto o mal é representado pela intolerância a tudo isso. Com a morte causada pela espada, o “bem e o mal” são transportados para universos distintos; além disso, a descaracterização do mal é proporcional à afirmação do bem pela morte que, simbolicamente, transfigura-se em vida e culmina na junção do par pelos deuses, pelos pais e pelo espaço que também se revelou como elemento causador de impedimento do amor.

A espada é o objeto que, além de romper os nós dos emaranhamentos, dá o golpe fatal e extingue uma guerra santa travada no íntimo dos amantes. É importante lembrar que “antes de mais nada, a guerra santa é uma guerra interior” (Chevalier, 1982, p.392)

Ao se referir à morte de Romeu e Julieta, a qual, assim como a de Píramo e Tisbe, também decorre do suicídio, Frye nos fala que essas personagens são “heróis amantes” e, por isso, “pertencem a uma outra religião”: “a religião do amor que tem diferentes

padrões de bem e mal, e tem também seus próprios mártires e santos, aqueles que viveram e morreram por amor”. (1992, p. 39)

Dessa maneira, retornamos à oposição inicial: morte X vida. Como se vê, o que aparentemente era dado como vida, não o é, pois a vida, para os jovens, significava estarem juntos. Se isso não fosse possível era como se estivessem mortos. Portanto, a morte, no fim do processo narrativo, configura-se como uma espécie de vida simbólica ou espiritual: “Seguir-te-ei na morte, e não de dizer que, infelicíssima, fui a causa e a companheira de tua perda. E \_ ah! \_ tu que só pela morte podias ser separado de mim, não poderás estar separado nem pela morte.” (1983,p.71)

Vale ressaltar que essas oposições complementares são coadjuvantes da central, que é a questão da vida e da morte e, ainda, da reversão simbólica da morte em vida, dentro de um universo narrativo de perspectiva romântica. Tal universo será observado por meio do estudo do programa narrativo fixado no texto mítico, o qual apresentará uma sequência que oscilará entre estados de junção e disjunção, bem como de aquisição e de privação.

Esse movimento será observado por meio de duas perspectivas: a primeira é a observação dos fatos narrados, os quais apresentam uma sanção negativa para os amantes; a outra revela a imagem simbólica dos acontecimentos, a qual sugere uma sanção positiva, por meio da transfiguração do efêmero em eterno.

## **2.2. As Estruturas Narrativas**

### **2.2.1- Manipulação**



Tendo sua origem fecundada na oralidade, a história de Píramo e Tisbe é transposta na obra de Ovídio como uma narrativa literária. Nessa metamorfose, apesar dos efeitos da variação, o texto mantém uma estrutura canônica, movimentando um enredo embasado nos procedimentos de manipulação, competência, *performance* e sanção.

O texto tem seu início marcado por enunciados de estado focalizando uma relação de conjunção entre os seres humanos e a beleza. Tal fato confere aos jovens um efeito plástico, que é singularizador e formará, ao lado do amor indestrutível, o componente que os eleva perante os outros seres humanos: “Píramo e Tisbe, ele o mais belo dos jovens, ela sobrepujando todas as donzelas que o Oriente viu nascer.” (1983,p.70)

Após tal figuração do quadro, algumas transformações começam a ser geradas por enunciados de fazer: “Travaram conhecimento e se amaram graças à vizinhança; com o tempo, o amor aumentou. Poderiam casar-se, mas os pais proibiram (...). Conversavam por meio de gestos e sinais.” (p.70)

Através da enumeração desses enunciados, verifica-se que os jovens enfrentarão uma situação conduzida por um estado inicial conjunto \_ a paixão que brotou do coração de ambos \_ e por um estado final disjunto \_ a separação imposta pela ordem familiar. A junção do par dá-se pela manipulação sentimental regida pelo amor, instaurando, assim, um estado de junção momentânea, o qual é interrompido pela manipulação disjuntiva realizada pelos pais do casal, que impõem aos filhos um estado de privação, que seria total se não fosse a abertura na parede. Mais tarde, ocorrerá a liquidação da privação, pois o estado inicial disjunto (separação impositiva) será sobrepujado por um estado final conjunto: o desfecho conduzido por uma morte física, que se converterá na simbólica união espiritual.



Ao pensarmos na questão da manipulação, é importante observar que os jovens encontram-se pressionados por duas formas distintas e opostas: a do amor e a da “proibição” das famílias. Na primeira, a aproximação entre os jovens resulta no conhecimento e esse desencadeia uma paixão, que propõe a tentação do querer casar; a paixão, por sua vez, requer como recompensa a união e a permuta do querer transitório para a assimilação de um querer e um poder contínuos.

No entanto, tal fazer depara-se com o não-dever imposto pela manipulação negativa dos pais, que tentam fazer valer seus valores, por intermédio da intimidação. Se por um lado os pais impõem o não-dever-fazer através da proibição proferida pela palavra, por outro, o verbo também sugere o poder e o saber-fazer, através da fenda que manipula, por tentação, os jovens, permitindo-lhes o querer e o poder falar. Vale lembrar que a parede, cuja finalidade é a de separar as famílias e de figurar-se numa forma de concretização da intimidação, de manipulação da separação, acaba funcionando contrariamente e provoca um efeito de intensificação sentimental: “Não podiam proibir, entretanto, que ambos, apaixonados, ardessem com o mesmo fogo. A falta de qualquer confidente, conversavam por meio de gestos e sinais, e, quanto mais queima escondido, mais ardente é o fogo de sua paixão.” (p.70)

Apesar da ação dos pais, o querer dos jovens, traduzido como a ânsia pela aproximação, confere-lhes competência, saber e poder para realizá-lo. Até o momento em que os jovens contêm seus impulsos e mantêm-se em suas casas, unidos pela cumplicidade da rachadura, temos apenas a manifestação do querer e do saber: do saber da existência do amor e da vontade de torná-lo concreto. Após tal constatação, os jovens verificam que têm saber e poder para realizarem seu intento. Devido às circunstâncias proibitivas que envolvem o relacionamento, eles sabem que esse poder sugere um fazer transgressor e sabem também como realizar tal transgressão.

A natureza transgressora do fazer dos sujeitos exige duas ações: a primeira configura-se como uma oposição à ordem cultural e estatal, já que foram encontrar-se fora dos limites territoriais da cidade; a segunda configura-se na desobediência da ordem paterna, dos limites familiares representados pela casas.

### 2.2.2- Competência

Diante da necessidade de se realizar um fazer, precisa-se adquirir competência e é nesse momento em que Píramo e Tisbe realizam a transformação central da narrativa. O poder para a transformação, ou seja, o saber e o poder-fazer são dados pela presença da fenda e pela situação de união verbal, pois é através da fala que revelam o saber-fazer e compactuam para a realização desse fazer, fugindo para o encontro fatal.

Pode-se observar o domínio sobre o saber e o poder-fazer através do plano que fora traçado: “Depois de lamentarem sua sorte, combinaram que na noite seguinte, quando todos tivessem se recolhido” (saber-fazer); “ambos fugiriam à vigilância (saber fazer) e sairiam de suas casas para passear” (poder-fazer); “a fim de ter a certeza de se encontrarem, combinaram ir a um edifício muito conhecido (...) o que chegasse primeiro esperaria pelo outro” (saber-fazer).

### 2.2.3- Performance

A *performance*, ou a fase em que se dá a transformação, é realizada por uma sucessão de cenas que focalizam ora a intensa atuação do herói, ora a da heroína, procedimento que confere ao mito a dimensão trágica. Para uma melhor visualização dos fatos, elencaremos as cenas principais que compõem o movimento performático dos

protagonistas. Vale lembrar que essas cenas serão analisadas detalhadamente como parte das seqüências narrativas no nível discursivo da análise

### ***Cena 1 - A liberdade - anúncio da tragédia***

A primeira cena da *performance* refere-se à da conquista da liberdade por parte da heroína da história; no entanto, ela apresenta o início de uma situação trágica, manipulada pelo destino que envolverá os protagonistas.

### ***Cena 2: A performance da tragédia***

Essa cena apresenta como foco central o jovem Píramo e sua relação com a antagonista (a leoa), tendo como consequência o suicídio.

### ***Cena 3: A ironia do destino***

Na seqüência do suicídio de Píramo, o destino revelou seu embuste a Tisbe, fazendo com que a moça representasse um drama fatal.

### ***Cena 4: Amor imortal***

Nessa última cena observamos Tisbe assumindo a palavra e fixando uma sanção para a trajetória de amor e morte que envolveu sua vida, a qual corresponde a uma sentença de transfiguração da morte em união eterna



#### **2.2.4- Sanção: A união eterna**

No percurso da sanção verifica-se que a *performance* pretendida foi realizada. Constata-se, assim, que as personagens transgrediram a vida por amor, e buscaram na morte a contenção do sofrimento que a “pseudovida” a que eram obrigados lhes proporcionava. Essa transgressão é transfigurada pela natureza pura e plena do sentimento que as personagens nutriam uma pela outra. Dessa maneira, ocorre a apropriação e o ato adquire valores de redenção, pois é como se Tisbe revivesse pela vida de Píramo.

### **2.3.Nível discursivo**

#### **2.3.1- As vozes do mito: enunciação**

Antes de iniciarmos o processo de análise do discurso do mito de Píramo e Tisbe, é preciso retomar a idéia de que estaremos tratando de um discurso oral, cuja condição de texto literário foi dada por Ovídio.

Por ser fruto de um processo de recriação, perceberemos algumas variações na condução do processo narrativo da história de Píramo e Tisbe, que, muitas vezes, poderão afastar o mito de sua estrutura original (narrativa oral), principalmente no que se refere à composição das personagens, à espacialização e à natureza intensamente poética dos diálogos, que se apresentam muito mais como a concretização de um labor poético do que de uma voz coloquial e espontânea.



A condução do nível discursivo é feita por um narrador tradicional, em terceira pessoa, que por meio da articulação do processo de enunciação opera o mundo mítico, articulando temas e figuras. Esses elementos comporão um mosaico coerentemente simbólico e, por isso, estarão na base das convenções da narrativa quando os temas do amor e da morte estiverem sendo focalizados.

A voz que enuncia a história apresenta-se dotada de uma postura demiúrgica em relação ao processo narrado; podemos verificar que o discurso constrói-se pautado em estratégias de manipulação do leitor, com a finalidade de induzi-lo a compactuar e adotar o juízo de valor do narrador em relação às personagens e aos fatos apresentados.

Esse efeito é reforçado pela presença de discursos diretos e pontos de exclamação e interrogação, que proporcionam a quem ouve ou lê o mito, a sensação de proximidade, cumplicidade ou comprometimento com o que está “acontecendo”. Tal procedimento de composição textual confere verossimilhança, intensidade e força dramáticas às falas e aos fatos que elas revelam.

Como anunciamos anteriormente, o mito de Píramo e Tisbe alcança a condição de mito literário por meio da versão de Ovídio. Embora o autor mantenha a marca da oralidade, própria dos mitos, irá apresentar algumas transgressões ao modelo do mito greco-romano quanto à caracterização das personagens e quanto à construção do enredo.

Nesse sentido, a história coloca-se metalingüisticamente como uma transgressão construtora da dimensão poética e narrativa de uma outra transgressão, a do humano, da sua tragédia, por força da linguagem e da temática do amor. Essa transgressão, no decorrer da história e da evolução da literatura, transformar-se-á em regra, no arquétipo da invencibilidade do amor, seja por homens, deuses ou até mesmo pela morte. Talvez possamos falar aqui de um diálogo intertextual, pois, o que ocorre com a passagem da

narrativa mítica para a escritura já é uma recriação, que imobiliza certas variantes inerentes à transmissão oral do mito.

Como anunciamos anteriormente, as personagens são apresentadas com a ausência de traços divinizantes. Exteriormente, temos figuras focalizadas como pessoas que se sobrepõem aos padrões comuns de beleza, porém, totalmente desprovidas de poderes mágicos. No percurso da narrativa são movidas somente pela manipulação do amor, que nascera, naturalmente, entre eles.

Píramo e Tisbe representam a concepção e o nascimento do perfil do que será, mais tarde, a personagem romanesca, em que a linearidade de caráter e a evolução psicológica fazem-se traço dominante. No entanto, utilizando as palavras de Octávio Paz (1995); são “dois seres livres e de certo modo a-sociais”(…), pois “atrevem-se a romper com as convenções e regras que os atam” (p.43). Nesse caso, o “amor é um exercício de liberdade” (p.43) e Píramo e Tisbe o exercem de modo que esse será elevado a tal intensidade que romperá limites físicos e alcançará a libertação do espírito. Para o crítico, “este é um traço que figurará cada vez mais nos anais da paixão amorosa, de Tristão e Isolda aos romances de nossos dias.” (1995, p.43).

A atmosfera que envolve o encontro dos jovens apaixonados e continua a fazê-lo em todo o percurso narrativo, está muito bem definida no artigo “Eros e Psique” de Octávio Paz, pois:

a idéia do encontro exige, por sua vez, duas condições contraditórias: a atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso; ao mesmo tempo, é uma escolha. Predestinação e escolha, os poderes objetivos e os subjetivos, o destino e a liberdade, interpõem-se no amor.



O território do amor é um espaço magnetizado pelo encontro de duas pessoas. (1995, p.25-26).

Como podemos perceber na narrativa, os jovens têm os seus espíritos emaranhados em nós cingidos por uma atração involuntária e fatal. O conhecimento que travaram funciona como uma espécie de vinho mágico, de filtro em que derramam o amor e a morte figurando no corpo e no espírito como a poção e o veneno. No entanto, embora essa atração seja proveniente de um magnetismo secreto, os heróis têm a opção de escolher estarem juntos ou de negarem a predestinação, aceitando a oposição dos pais, que funciona, metaforicamente, como o poder do veneno que os conduzirá à morte.

Píramo e Tisbe escolhem, aceitam o destino e fazem uso da liberdade porque, se foi do amor e da morte que beberam, dizem: “que venha, pois, a morte”. A partir daí, inicia-se a apropriação do mágico e o lugar em que vivem torna-se um templo, onde conviverão os “deuses do amor.” Podemos dizer que o mito, dominado anteriormente pela atmosfera claramente mágica e divina, caminha para uma esfera humanizada. Em meio a tantas histórias de deuses e semideuses, verifica-se a singularidade de uma narrativa que tende ao humano. No entanto, essa humanização não é efetiva. Píramo e Tisbe são a representação de personagens que viveram e morreram por amor e, por isso, simbolicamente, tornar-se-ão deuses e mártires da religião do amor.

Para Joseph Campbell, em *O herói de mil faces* (1997), um deus representa um poder motivador ou um sistema de valores tanto para a vida humana quanto para a natureza. Quer dizer, os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano. Assim, entendemos que os heróis do mito, embora não tenham poderes

mágicos ou sobrenaturais, representam a concretização da potencialidade espiritual que o homem tem de amar e até mesmo de morrer por amor.

A linguagem que fomenta a relação entre os jovens é um artifício usado pelo narrador, que também promove a singularização das personagens e do enredo, pois a forma como os descreve apóia-se em um lirismo em que se mesclam o primitivo, o sensível e o dramático.

O narrador faz uso de uma linguagem que emerge do silêncio para tornar-se uma forma de expressão idílica, com a qual descreve a intensidade sentimental que se eleva sobre o universo da palavra e que faz com que o “eu” de cada personagem se dissolva no outro, criando um clima de total comunhão: “Os jovens conversavam por meio de sinais e olhares” (p.35); “À falta de qualquer confidente, conversavam por meio de gestos e sinais, e, quanto mais queima escondido, mais ardente é o fogo de sua paixão”. (p.1983, p.70).

Carlos Clamonte Carreto, em *Figuras do Silêncio* (1996), afirma que o silêncio pode ser transformado “numa espécie de infinita experiência da transgressão que faz estremecer as palavras e a ordem”.(p.271) E é justamente dessa experiência transgressora que emerge o amor em sua plenitude, e a contenção vibra intimamente em profundo desejo, transfigurando-se em palavras pronunciadas pelo olhar, em mudas falas contidas em gestos, os quais se fecham para as sentenças da ordem e abrem-se, ocultando-se, mas agindo plena e pronunciadamente, por dentro das pálpebras da alma.

Aliás, o olhar funciona nessa narrativa como uma espécie de elemento misto, que é ao mesmo tempo enfeitiçador, petrificador, aprisionador e libertador, pois, foi a partir do encontro dos olhares que os jovens enamoraram-se e beberam da alma um do outro. Com isso, a paixão despertada pelo olhar passou a ser o filtro de amor e de morte que

enfeitiça, aprisiona, mas que também é a opção escolhida e permite uma forma impassível de transgressão à tentativa dos opositores de separação dos seres amados.

O olhar é concomitantemente o objeto do qual se vale o destino que sugere o amor, e também um artifício que liberta os jovens de uma outra face do destino que parece querer impedir o amor; a transgressão permitida pelo olhar será capaz de transformar esse destino último em um agente da indissolução da união conseguida pela libertação do espírito.

O olhar é a metáfora da existência da liberdade de amar de forma comum ou inusitada. Para Paz, “no Ocidente o amor é um destino livremente escolhido” (1995, p.29). Nessa narrativa, observamos que esse destino é representado pelo desejo do casamento e pela consagração desse em cada encontro do olhar através da fenda.

O autor diz também que, por maior e mais poderosa que seja a influência da predestinação, é necessário que exista a cumplicidade dos amantes. No texto em estudo, pode-se afirmar a presença dessa cumplicidade pelo amor que surge e se mantém imediatamente após o encontro e, também, pela relação de cumplicidade que estabeleceu entre seus olhos e almas.

O amor manifesta-se explicitamente, mas diante da ameaça de destruição, oculta-se; porém, é alimentado pelo olhar e então os jovens, impedidos pelos pais de exercerem a liberdade do encontro, prendem-se livremente por meio de seus olhares e atam suas almas, pois “o amor é um nó no qual se atam, indissolúvelmente, o destino e a liberdade.” (1995, p.29)

Embora o olhar cumpra sua função de figurar como uma ponte para o casal, a ausência da palavra provocada pelo distanciamento físico, a negação de uma harmonia verbal não se sustenta, pois o amor sugere a existência da brecha:



Uma fina rachadura, surgida durante a construção, abriu uma fenda entre a parede comum às duas casas. Esse defeito, que no decorrer dos séculos, ninguém notara \_ o que não percebe o amor? \_ vós descobristes, ó amantes, e transformastes em um caminho: por lá, com toda a segurança, costumáveis trocar em murmúrios as palavras carinhosas. (p.70).

Nessa passagem, misturam-se uma enunciação comprometida com a dramaticidade e com uma necessidade de manipulação, visando intensificar a natureza do desejo por meio da alusão do impedimento. O procedimento narrativo pauta-se na focalização da atração e no afastamento criados e simbolizados por elementos díspares e antitéticos: o ar que une as suas vozes e a parede que os separa.

À medida que a relação de atração e afastamento vai se intensificando durante o enredo, conduzida por acontecimentos que vão tendendo cada vez mais para a realização trágica, percebe-se a eclosão de um universo tempestuoso, o que é revelado pela linguagem das personagens, na qual a melancolia e o equilíbrio verbal cedem espaço ao vocativo dramático das tragédias: *'Porta ciumenta'- diziam, 'por que separas os amantes?'; "Fui eu, desventurada, que te matei"; "Despedaçai meu corpo e consumi com vossas dentadas ferozes estas entranhas celeradas, ó leões!"*

Assim, observamos que a enunciação é construída não só por meio das seqüências que vão assumindo tendências mais complexas, conduzidas pela construção de uma intriga embasada no engano, na articulação trágica do destino, no caminhar da história pelos liames da tragédia, mas, também, pela descrição das falas que compõem uma linguagem que reflete a natureza do conflito amoroso desde a sua concepção até a sua evolução completa. Essa linguagem é atingida no momento em que a palavra torna-se desejo, profecia e fato, no final da narrativa.

O narrador do mito articula também uma transgressão quanto à questão da espacialização, pois essa também difere dos modelos míticos greco-romanos, que oscilavam na focalização do espaço terreno e do Olimpo. Em “Píramo e Tisbe” teremos também a alusão a um espaço celestial, no fim da história, mas o que se apresenta como valor transgressor é que esse espaço onírico, para onde está resguardado a realização definitiva dos planos apresentados pela trama, não se caracteriza como o Olimpo e sim como uma espécie de “terra prometida”.

O poder de onipresença da enunciação é moldado, também, por meio da focalização temporal. O pretérito perfeito rege a temporalidade enunciativa em “Píramo e Tisbe”; o narrador discorre sobre um processo composto por seqüências narrativas que apresentam a evolução linear dos fatos, o que lhe confere um poder absoluto sobre o que conta, obrigando o leitor a firmar um pacto ficcional e mergulhar no universo mágico do mito.

Como sabemos, a história mítica é atemporal; no entanto, o mito literário de Ovídio apresenta uma particularidade quanto à questão cronológica, pois focaliza os fatos na época em que reinou Semíramis, esposa de Nino, rei da Babilônia. Diante de tal constatação, parece haver uma tentativa de demarcação temporal que se revela pela referência ao reinado de Semíramis, o que corresponderia a uma espécie de desvio do modelo usual referente à atemporalidade. No entanto, acreditamos que a demarcação de um tempo histórico funciona como recurso persuasivo, pois o ato de referendar a história a um fato que pode ser constatado historicamente acaba por conferir verossimilhança ao texto.

No entanto, embora possamos ver uma aproximação da ficção mítica com a história (o reinado de Semíramis, que ocorreu num cenário em que vigoravam as constantes sucessões), a narrativa apresenta sérias dificuldades no que concerne à



precisão de delimitação temporal; por isso, a narrativa acaba envolvida pela nuance da atemporalidade característica da narrativa mítica.

Temos a impressão de que a passagem do tempo é demarcada pela oscilação entre dia e noite. A sensação que se tem é de que a história se passou em um espaço de tempo muito sintético; impressão que talvez se justifique pelo relato impreciso do narrador em relação a essa questão.

As figuras temporais dia e noite sugerem um movimento cíclico de passagem do tempo e da evolução do enredo, o qual tem seus fatos projetados tendo como pano de fundo o simbolismo revelado ou sugerido pelo dia ou pela noite. Assim como representam esse movimento ritualístico, o dia e a noite também nos remetem ao mito do eterno retorno.

No início desse capítulo, aludimos que utilizaríamos duas versões do mito, a de Ovídio e a de Bullfinch, afim de confrontá-las para observarmos o movimento de recriação do mito enquanto narrativa literária.

No primeiro ato comparativo observamos que há uma diferença no estabelecimento de alguns fenômenos naturais como a geada, presente no texto de Bullfinch, e o orvalho narrado por Ovídio. É importante referirmos a essas duas formas de produção do discurso porque elas sugerem simbolismos distintos. Por exemplo, na versão de Bulfinch a alusão às estações do ano e o simbolismo que elas sugerem ficam mais explícitos que no texto de Ovídio.

“Na manhã seguinte, quando a Aurora apagara as estrelas e o sol derreteria a geada no relvado (...)”.(1991, p.36)

“Depois que a aurora afastara os astros noturnos, e o Sol secou com seus raios as plantas orvalhadas (...)”.(1983, p.70)





Nota-se que apesar da não alusão direta às estações, elas ficam sugeridas nas imagens induzidas pelas passagens textuais no primeiro fragmento; o sol e a geada podem remeter, respectivamente, ao verão e ao inverno. O sol, astro maior, é uma entidade que decide o tempo da resistência da geada e da chegada da noite, pois rege os estados da natureza. Dessa forma, com a sua concessão, instaura-se o tempo da noite, onde a geada reina, demarcando assim a sucessão temporal. A imagem de tal sucessão é composta por meio de vocábulos de natureza antitética como manhã X noite, sol X geada, que sugerem o efeito de passagem do tempo.

Como os fragmentos do mito acima compilados revelam, o dia parece representar o tempo do verão, enquanto a noite, o do inverno. A princípio, o verão sugere o tempo da vida e o inverno, o da geada, da morte, da frieza, da queima da vida. Chevalier, em seu *Dicionário de Símbolos*, afirma que as estações do ano parecem repetir em escala maior as quatro partes do dia: a primavera, a manhã; o verão, o meio-dia; o outono, o pôr-do-sol; o inverno, a noite. (1997, p.336).

Para o crítico, a mudança e sucessão das estações simbolizam e marcam o ritmo da vida, funcionam como a concretização natural das etapas de um ciclo de desenvolvimento, nascimento, formação, maturidade e declínio. É interessante perceber que as estações oscilam harmoniosamente e, cada uma, há seu tempo, marca o ritmo da vida, da ascensão, da queda, da morte e do renascimento dos seres vivos, num ciclo de passagem e de eterno retorno.

Ironicamente, o tempo da morte, a noite, é escolhido para o encontro, pois a sombra da noite deveria esconder a transgressão, mas “entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se situam os pesadelos e monstros”.(1997, p.640). A própria

escolha da noite parece indiciar a tragédia, o que é reforçado pelo tom pálido, sugerindo algo de melancólico, de forças esvaídas que se opõem à viva e intensa cor do sangue.

Para Chevalier, a noite simboliza o tempo das gestações (o tempo que os jovens esperam para estarem juntos), “das germinações, das conspirações que vão desabrochar em pleno dia como manifestação da vida” (1997, p.640). A conspiração referida pelo simbolismo pode ser observada no mito como uma conspiração dos deuses, que se esconderam na pele da leoa, e a germinação pode ser verificada na nova árvore que desabrocha em pleno dia: a amoreira com frutos que agora são vermelhos, representando a nova e sagrada vida alcançada pelos namorados. Enfim, como todo símbolo, a noite representa em *Píramo e Tisbe* um aspecto paradoxal, o das trevas de onde brotará a luz da vida.

A atemporalidade mítica pode também ser visualizada através da relação com uma linha mais extensa, demarcada pela vida e pela morte. A vida, no sentido denotativo do termo, sugere um tempo finito, delimitado pela sucessão de fatos, concebedores de uma intriga íntima e pessoal. A morte representa a finalização de todos os conflitos firmados na terra, mas pode ser também um tempo infinito, que se transfigura em atemporalidade, em transcendência.

Retornando à questão dos possíveis desvios, constata-se que tal aparência também parece estar presente na focalização do espaço que se oferece como cenário para o enredo: “Píramo era o mais belo jovem e Tisbe a mais encantadora donzela de toda Babilônia”.(1991,p.34). Vale ressaltar que o fragmento anterior foi extraído do texto de Bullfinch, onde essa referência espacial está literalmente demarcada; porém, no texto de Ovídio não observamos um procedimento tão explícito, pois a referência espacial da Babilônia fica subtendida na alusão ao fato de que os jovens moravam numa grande





cidade: “(...) moravam em casas contíguas, onde, segundo dizem, Semíramis cingiu uma grande cidade com muralha de tijolos.” (1983,p.70).

No entanto, nota-se pelo período acima que o narrador impessoaliza o discurso (“segundo dizem”), sugerindo que tal referência pode não ser tão confiável. Assim, ele nos deixa a sensação de que pode ou não existir a correspondência histórica entre o espaço, o tempo e os fatos narrados. Um outro ponto, que não nos permite afirmar que a Babilônia é o cenário em que a trama se realiza, é o fato de que os reis da época eram grandes conquistadores, então o local em que os heróis viviam pode ser um espaço conquistado pelos reis babilônicos e não, necessariamente, a Babilônia.

Analisando a possibilidade de a Babilônia figurar como transgressão ao modelo mítico e funcionar como o cenário da tragédia de Píramo e Tisbe, é importante aludir que tal país apresenta suas singularidades históricas, mas que não é capaz de sugerir, por si só, a dimensão mítica dos espaços olímpicos.

Apesar de indicar uma forma de desvio da configuração espacial comum às narrativas míticas, a alusão à Babilônia desde o início do mito contribui essencialmente na configuração do programa e percursos narrativos. Observa-se, inicialmente, que o narrador se vale desse espaço como uma referência macrocósmica, pois, no momento em que se focaliza a “Babilônia”, está aludindo a um universo envolto por uma atmosfera lendária; mas que também se revela como um cenário de constantes batalhas e sucessão de líderes. Como se pode notar, o espaço histórico sugere a ambivalência de conflitos da narrativa, pelas suas próprias características, por isso, tal cenário ofereceria uma vida instável e incerta aos seus habitantes, o que instaurava na vida dessas pessoas a convivência entre duas vertentes filosóficas opostas: o “pessimismo” e o “carpe diem”.



Essa tribulação espacial, envolvida pela atmosfera desses pensamentos, será importante na justificativa das ações das personagens e, ao mesmo tempo, permitirá compreender de maneira mais efetiva o porquê das atitudes extremadas diante da dor e do sofrimento, da busca incontida pelo amor.

Mas, é curioso e preciso lembrar que os povos babilônicos não acreditavam no “pós-morte” e, por viverem em constante atmosfera de incerteza, adotavam a filosofia do “carpe-diem”. Contudo, no mito, verificamos que Tisbe relega o amor ao plano espiritual de maneira extremamente convicta, como se acreditasse que haveria vida no outro plano. Tal atitude da heroína corrobora o caráter transgressor do amor e também sua imortalidade. Suicidando-se, o par está transgredindo uma ordem cultural e, ao mesmo tempo, criando uma ordem singular e particular, que se torna uma religião: a religião do amor, que fundamenta o arquétipo literário do amor imortal.

#### 2.4. As seqüências narrativas

##### Seqüência 1: *Desencontros*

A primeira seqüência narrativa inicia-se pela visão do narrador focalizando o macrocosmo (Babilônia) e um microcosmo (as casas contíguas), estabelecendo relações extremamente paradoxais, baseadas nas seguintes oposições:

- 1) Famílias que se odeiam vêem-se obrigadas a construir casas contíguas.
- 2) Os filhos de famílias que nutrem sentimentos de intenso ódio apaixonam-se.
- 3) A privação concretizada pela parede é transgredida por uma fenda que se abre.

- 4) A fenda que separa o par é a única aliada e a única forma de união; ela os separa carnalmente, mas permite a união verbal, alimenta a conjunção espiritual, permite que o desejo de união torne-se palpável, possível.

Os pais das personagens, focalizados de modo superficial, moldam-se, também, numa superfície plana de composição; configuram-se em opositores e não permitem que se questione tal posicionamento; refratários ao universo subjetivo e sentimental que se ergue entre eles, representam a continuidade da parede que lhes separa as casas.

Percebe-se, enfim, na composição desses perfis de personagens, a ausência de qualquer movimentação psicológica e é por esse motivo que os jovens serão desafiados pela ação do sentimento “amor”, o qual foi capaz de abrir a fenda na parede, erguida sob sólidas bases de prepotência. Como se vê, os pais, apesar de serem focalizados como representantes de uma sociedade fidedignamente patriarcal, são relegados a um segundo plano e têm a importância apenas de um motivo incitador do conflito.

No espaço interno da casa é focalizado o percurso da privação. Tudo isso culmina na necessidade de uma *performance* transgressora por parte do casal. Daí a resolução pela fuga, para a passagem a um espaço que concedesse a união. Então os jovens combinaram o encontro ao pé de um edifício chamado “Túmulo de Nino”, e será nesse cenário, pertencente a um universo que Frye denomina “reino mineral”, que se desencadeará o desfecho da história.

Inicialmente, o “Túmulo de Nino” figurará como um local que seria a metáfora de uma “terra prometida”; esse espaço paradisíaco, que se opõe ao espaço castrador em que viviam sob a ordem de seus pais, seria o local escolhido para um primeiro encontro das personagens livres das delimitações impostas.

O campo figura como um espaço fundamental na composição da tragédia. É o cenário desencadeador do nó da intriga, servindo de palco para o espetáculo protagonizado pelo amor, pelo seu desfecho trágico e pela reversão simbólica final.

É uma espécie de espaço onírico aos olhos das personagens, que parecem nele ver a ponte para a aproximação. Sua amplitude opõe-se à condição contrária da fenda e, aparentemente, tem o poder de realizar o que a rachadura insinuou.

Sendo a configuração do espaço paradisíaco, é nele que os jovens projetarão a realização de seus anseios e, por isso, o elegerão como local para o encontro, pois sua procura é a da busca de um lugar idílico, que funciona como cenário para a aproximação efetiva do casal. Píramo e Tisbe buscam um ambiente bucólico onde possam fazer justiça ao sentimento sublime que os guia; sendo assim, toda a continuidade da narrativa, no que se refere ao encontro, segue um percurso linear, pois os jovens tramam a fuga e conseguem realizá-la com o êxito almejado.

É nesse campo que se localiza o “Túmulo de Nino”, a referência exata para o encontro. A alusão ao “túmulo” pode funcionar como uma imagem que a princípio é emblemática, pois o vocábulo “túmulo” inicialmente remete à morte, o que desperta um certo estranhamento porque se torna paradoxal estabelecer uma comunhão entre o amor que se pretende afirmar e a morte simbolicamente estabelecida pela presença do edifício fúnebre.

No entanto, o que parece emblemático configura-se, na verdade, num artifício indicial. A focalização do túmulo, no mesmo ambiente em que se pretendia reafirmar o amor, pode funcionar como um índice da morte que viria e da convivência harmoniosa e recompensadora que se estabeleceria entre o amor e a morte.





## Seqüência 2: *A sombra inefável da morte: o véu e a fera*

A enunciação da segunda seqüência é feita por um olhar que revela os fatos dando-nos a sensação de o narrador estar munido de uma câmara, e, dessa forma, acompanha a ação da personagem Tisbe e a relação que se estabelece entre ela e sua antagonista.

Tisbe saiu de sua casa com muito cuidado para não ser notada pela sua família. Chegando ao local marcado para o encontro, viu uma leoa com as mandíbulas tintas de sangue de uma caça recente aproximar para beber água.

Diante dessa visão, a moça foge e esconde-se na concavidade de uma rocha. Nos movimentos repentinos exigidos pela fuga, o véu que lhe protegia a cabeça e os ombros cai sem sua percepção; a leoa o vê e o rasga com seus dentes ensangüentados.

É justamente o último fato que culmina no acontecimento trágico: a morte que será enunciada na próxima seqüência.

Antes do encontro, a linearidade proposta pela possibilidade da realização, é rompida por uma transfiguração causada por um embuste do destino, que se aproveita de uma entidade comum ao campo (“a leoa”) e dos fatos desencadeados por ela. Assim surge o segundo momento da visualização do campo, mais complexo, pois o mesmo revela-se, agora, para Píramo e Tisbe, como o cenário demoníaco em que reina o selvagem e o logro, no qual se encena um espetáculo que tende ao trágico. Como vemos, o nível do “parecer” do campo é sobreposto, no momento da morte do casal, por um “ser”, que é desconstrutor das imagens felizes que foram plasmadas pela imaginação e vontade dos heróis. Dessa maneira, o mesmo é trágico, pois, além de desconstruir a hipótese de felicidade, instaura um evento terrível em seu lugar.

### Sequência 3. *O campo das sombras*

O trágico é desencadeado pelo fato de a visão sugerir algo verossímil, mas não verdadeiro; então a ação, que desencadeia uma sanção definitiva à vida da personagem, é movida por um engano fatal.

Píramo não podendo sair de sua casa mais cedo, atrasou-se para o encontro, o que acabou ocasionando a não ocorrência do planejado e a conseqüente tragédia. No universo trágico, tais acontecimentos são naturais, pois segundo Frye, “na tragédia, os planos estão fadados a falhar”.(1992,p.48) Quando se aproximava do local combinado, viu as pegadas de um leão, o que lhe causou inquietação e palidez. Andou mais um pouco e encontrou o véu de Tisbe todo manchado de sangue. O herói apanhou o véu e dirigiu-se para o pé da amoreira, local combinado do encontro, desembainhou sua espada e atravessou com ela o próprio coração.

Configura-se a última atuação da figura “campo” e a imagem paradisíaca será recomposta, assimilando elementos trágicos e líricos, montando um cenário em que a marca do trágico renasce, reelaborada sob a forma e o tom do eterno, que será retratado sob figura da árvore. Nesse momento último da atuação do campo, pode-se verificar sua significação sugerindo a simbologia referida por Chevalier, segundo o qual ele é o local onde “os justos têm acesso após a morte; nele se consegue a realização dos desejos, a liberdade” (1997, p.172).

As imagens do campo e do túmulo fundem-se ao sangue derramado e, assim, o campo converte-se no próprio túmulo dos amantes, provocando uma forma de comunhão iniciática entre o homem e a natureza, laço que se molda pelo derramamento do sangue dos jovens, que ao correr pelo solo, tinga as raízes da amoreira e as converte em fios condutores da união simbólica.

Chevalier alude que na Nova Zelândia, todo objeto que receba uma só gota de sangue de um grande chefe torna-se sagrado (1982,p.800). Relacionando-se esse simbolismo aos fatos ocorridos no campo, poderíamos afirmar que o acontecimento trágico conduz a um processo de sacralização; inicialmente, ocorre a sacralização das personagens, construída pelo sangue consagrado em oferta à dor do outro e por causa do outro; depois, ocorre a do campo e da amoreira, pois foram esses elementos que receberam o sangue dos “grandes chefes do amor indestrutível”. O que se verifica, nesse ritual, é uma profunda e fecunda união entre o grotesco e o sublime.

Segundo Chevalier, “o sangue é universalmente considerado o veículo da vida. Às vezes é visto como o princípio da geração. Segundo uma tradição caldéia, é o sangue divino que misturado à terra deu vida aos seres.” (p.800). Assim, concluímos que o sangue é o veículo da vida e da alma, ele a carrega para o solo para principiar uma geração que vai conhecer a imortalidade do amor. Essa vida divina vai misturar-se à terra e dar vida aos seres. Os novos seres, que nascem dessa terra, têm essa história incutida nas suas vidas e na suas almas e, por isso, vão repeti-la em uma trajetória literária, instaurando-se os arquétipos.

#### Seqüência 4: *Jogo e sanção da ironia*

Na quarta seqüência, inicia-se um jogo irônico manipulado pelo destino; quando Tisbe pensa que o perigo passou, volta para encontrar o amado e, nesse momento, revela-se o embuste. A heroína viu um vulto lutando com a agonia de morte e o reconheceu o vulto como sendo de Píramo, “(...) cobriu a ferida de lágrimas, misturou o pranto com o sangue e exclamou, beijando o rosto já gelado: ‘Píramo, que desgraça te afastou de mim?’” (p.71)



O campo sagra-se e transfigura-se num berço fúnebre, que abrigará os jovens, funcionando como uma metáfora do amor que renasce imortalizado. A junção do par é concretizada pelo enterro do duplo em um elemento uno: o túmulo. Mas essa junção só se estabelece mediante o traço de uma linha concessiva muito extensa.

Essa concessão desenha uma trajetória que percorre desde o plano mineral \_ o campo que bebe o sangue dos jovens e os dois fundem-se numa comunhão sagrada \_, domina o mundo vegetal – com a transformação do branco da amoreira no vermelho do sangue, \_ alcança o plano humano – pois os pais não negam o pedido conjunto dos filhos \_, atingindo, finalmente, o plano divino, já que os deuses também concedem a união eterna dos jovens.

O movimento de consagração efetivada pelos planos referidos é reforçado por outro aspecto da simbologia do túmulo, segundo Chevalier: “um monte de proporção pequena que se eleva em direção ao céu” (1982, p.914). Essa imagem sugere a iconização do percurso simbólico feito pelos jovens, pois esses se desenlaçaram das entranhas da terra e se elevaram em direção ao plano apocalíptico, o que vai ser intensificado pela imagem da árvore, que eleva os galhos repletos de “testemunhas” (frutos tingidos) em direção ao céu. O túmulo é ainda uma espécie de monte sagrado, que parece funcionar como um reservatório em que a vida consumida pelas ações do universo confessa-se perene e entrega-se para transmudar-se, pois segundo o autor do *Dicionário de Símbolos*:

“C. C. Jung associa o túmulo ao arquétipo feminino, como tudo o que envolve ou o que enlaça. É o lugar da segurança, do nascimento, do crescimento, da doçura; o túmulo é o lugar da metamorfose do corpo em

espírito ou do renascimento que se esboça; mas é também o abismo onde o ser é devorado pelas trevas passageiras e fatais.” (p.914)

O simbolismo acima referido constrói uma motivação narrativa que traça o percurso de ascensão do casal, embora cause, inicialmente, a sensação negativa sobre seu significado, pois o túmulo configura-se como a referência do leito da morte, o contrário ao leito nupcial, como a contenção do corpo nas profundezas da terra, o lugar escuro desprovido da circulação do ar, combustível da vida.

O túmulo de Píramo e Tisbe parece realmente figurar como elemento que afirma, ao mesmo tempo, a perenidade e a efemeridade da vida, entendendo-se vida como tempo de passagem na terra e a eternidade da vida consagrada pelo “renascimento” no plano divino. Ele é uma espécie de ventre da terra que gera um nascimento no eterno, no espaço celestial.

Vale salientar que a afirmação de Jung justifica a ação de Tisbe, pois depois que viu seu amado morto, o túmulo transforma-se no único local que poderia oferecer-lhe alguma segurança, possibilitando a permanência do pacto que fizeram enquanto vivos. Tisbe tem, ainda, a consciência de que ele seria o local onde se realizaria o rito de passagem da tragédia à felicidade plena, do corpo em espírito, da morte em imortalidade, enfim, do renascimento que se esboça no desejo de que a morte pudesse uni-los.

A morte é introduzida por meio da fala de Tisbe, que profetiza a natureza especial da morte que se sucederia: “Ela seria a única a separar-nos... a unir-nos.” (p.37); “Seguir-te-ei na morte, e não de dizer que, infelicíssima, fui a causa e a companheira de tua perda.” (p.71). Tal singularização ocorre através do enterro dos amantes em um só túmulo, configurando, assim, uma forma de “não-morte”, pois para os amantes o fato de

estarem juntos, ainda que na morte, simboliza vida, assim como acontece no mito de *Orfeu*.

Após esses estudos, entendemos que a união primordial dá-se no plano terrestre, que anuncia a junção no plano apocalíptico. O enterro configura-se num rito de passagem entre a vida e a morte, ou da morte física para uma vida simbólica. O rito aludido nos conduz a um último momento da narrativa, quando se dá a transfiguração da morte, figurativizada no tingimento dos frutos da amoreira, árvore testemunha do evento trágico que envolveu os seres enamorados.

Como vimos, a disforia converte-se, pela articulação simbólica das figuras, em euforia e a junção definitiva será revelada, no texto, através da transfiguração da morte em vida, ou na transformação do efêmero em eterno, quando a aparente separação torna-se uma união definitiva:

“Seguir-te-ei na morte, de que fui causadora. Ela poderia ser a única a separar-nos, mas agora não evitará que me junte a ti.” (p.37).

“Seguir-te-ei na morte, e não de dizer que, infelicíssima, fui a causa e a companheira de tua perda.” (p.71).

#### Seqüência 5: *A transfiguração do trágico*

Nessa última seqüência observamos Tisbe assumindo a palavra e fixando uma sanção para a trágica história que envolveu sua vida. Essa sanção corresponde a uma sentença de transfiguração da morte em união eterna, por meio da atuação do sentimento amoroso na sua vida, assim como na de Píramo: “Tua própria mão e o amor



te perderam, infortunado. Mas também tenho a mão e tenho o amor; ele me dará a força para ferir-me. Seguir-te-ei na morte (...) tu que só pela morte podias ser separado de mim, não poderás estar separado nem pela morte.” (p.70).

Em função dos acontecimentos, as personagens encontraram-se envolvidas pela atmosfera nebulosa sugerida por situações extremas de dor, culpa, amor e sofrimento, causados, primeiro, por aquilo que parecia ser a perda do outro, e depois, pela fixação da imagem de tal separação, desencadeando o ato trágico. Tal fato nos reporta a uma alusão de Frye, que cita uma tese de Bradley, surgida no século passado, afirmando que as tragédias de Shakespeare, ao contrário das gregas, eram tragédias de personagens. Nesse tipo de narrativa, a tragédia acontece porque uma personagem específica está em uma situação que não pode dominar. (1992, p.16). Assim, a tragédia ocorre primeiramente a nível pessoal, para, somente depois, atingir limiares mais extensos.

Essa sanção vai revelar um processo de transformação da situação de separação física e definitiva induzida pela morte, em uma situação que, na verdade, significará união espiritual e vida, num plano superior. Essa transfiguração vem sendo construída durante todo o enredo, pois, embora o universo social e familiar separe o casal, internamente eles estão unidos; tal situação de junção interior concretiza-se na profecia da morte conciliadora e, depois, na imagem representativa dessa transfiguração: a amoreira que assume eternamente a cor do sangue derramado por amor.

Como observamos anteriormente, a fuga acontece, mas, ao chegarem ao espaço determinado para o encontro, o valor, que prometia ser eufórico, por causa da possibilidade de aquisição do objeto de desejo, sofre uma transformação, agilizada pela ação do destino e concretizada na figura demoníaca do leão, tornando-se momentâneo e aparentemente disfórico. No entanto, acontece aí uma segunda forma de escape da manipulação de uma entidade contrária ao estabelecimento do par. Escapar da

manipulação, além de significar a recusa na participação do jogo, constitui, também, a proposição de outros sistemas de valores, como, por exemplo, a redenção da morte pela plenitude do amor.

Píramo, ao ver o véu de Tisbe rasgado e tingido de sangue, pensa que a amada havia morrido. Nesse momento, levado pela dor e pelo sentimento de culpa, transgredir a ordem divina e suicida-se. O herói doa a sua vida pela vida da heroína, assim como ela também o faz, e será essa doação que modificará o caráter transgressor da ocorrência da morte e a elevará ao estatuto de vida, como vemos na sanção do enredo. É importante notar que as personagens são dotadas do querer, do poder e do saber morrer: “Disseste, e, colocando a ponta da espada embaixo do peito, debruçou-se sobre o ferro.” (p.72)

*Esse processo de transformação da morte física em uma vida simbólica é gerado pelo nível narrativo, nutrido pela manipulação, reforçado pela competência e pelas ações da performance, mas só vai concretizar-se numa espécie de renascimento por meio da sanção simbólica do romance. Contudo, é válido lembrar que, embora essa transfiguração seja gerada pelo nível narrativo, será explicada ou justificada pelo nível discursivo, através da significação simbólica dos elementos que a compõem.*

As narrativas que tratarão de enredos semelhantes a essa história trágica de amor valer-se-ão principalmente da dimensão simbólica das figuras para a composição do clima lírico ou dramático que envolverá o texto. A transfiguração da tragédia se dá por essa via: a da transcendência à referência dos signos, e do encontro da relação que o texto estabelece com o universo simbólico sugerido por esses signos, o que leva o leitor a observar a geração de uma significação maior, e que será diferente e muitas vezes se oporá ao significado apresentado pela referência dos fatos.



Como exemplo da afirmação proferida anteriormente, podemos notar que no enredo em estudo temos uma série de fatos que conduzem a uma trágica situação: a morte dos jovens e a separação definitiva. No entanto, ao estudarmos todos os elementos que contracenam na realização desse acontecimento, deparamo-nos com sua significação simbólica, que conduz o texto e os fatos ocorridos para uma outra dimensão; daí o que antes contribuía para a fixação do fim e da morte, na verdade, conduz simbolicamente os jovens à transcendência do fim, à vida eterna, ao retorno da harmonia do encontro. É como se o texto dissesse uma coisa para significar outra.

Mas esse acontecimento é previsível na observação dos fenômenos físicos: o caos leva à reorganização e à nova ordem dos elementos no sistema. Edgar Morin define caos como “desintegração organizadora”, pois as agitações, turbulências, redemoinhos, separações, colisões, explosões, geram processos de ordem e organização. A narrativa reproduz, em nível simbólico, os processos de organização, desorganização, organização nova, vividos pelas partículas subatômicas, que geram os gases e a vida no universo.

Fazendo-se essa analogia, temos a seguinte sensação: um motivo (mito do amor eterno recontado por Ovídio traz a história original e servirá, no âmbito literário, como o leitmotiv para outras narrativas, que irão atualizar o mito, embora reproduzindo-o; ou atualizá-lo, de forma a parodiá-lo, reescrevendo-o, transformando-o.

Denominamos esse tipo de procedimento, freqüentemente utilizado nas narrativas de amor e morte, como transfiguração simbólica da tragédia pelos motivos citados acima, mas é importante aludir que, segundo Frye, “a palavra ‘transfiguração’ significa que pode haver uma metamorfose de forma ascendente e de forma descendente, uma transformação criadora numa consciência mais elevada.” (1992, p.67).





### ***O processo de transfiguração: do trágico ao cômico***

O mito de Píramo e Tísbete pode desdobrar-se em imagens duais: uma trágica e a outra cômica. Isso ocorre porque toda a “maquinaria” do enredo trágico (o impedimento e a tentativa de contensão da paixão, o desejo que transcende a ordem, a fuga mal-sucedida e, finalmente, o desfecho mortal) sofre um processo de transfiguração simbólica, que termina num desfecho de natureza cômica.

É importante esclarecer que entenderemos por trágico tudo o que contraria a expectativa e conduz o ser ao “vazio da não realização”, à visão da própria existência ou da vida que o circunda como algo flagelado e lacerado pelos acontecimentos reversos; e, por cômico, o universo das imagens sublimes, da protagonização da realização do desejo, do amor, enfim, de tudo que provoca a satisfação e a alegria, tanto dos “atores” como do leitor. Vale aludir que tais definições são baseadas na obra de Joseph Campbell, *O Herói de Mil Faces*, na qual o autor define a tragédia como “a destruição das formas e do nosso apego às formas e comédia como a alegria exaurível, selvagem, descuidada, da vida invencível”. (1997, p.39)

O crítico afirma que, para o leitor moderno, entender a comédia como sátira, como brincadeira ou como um paraíso de fuga é aceitável, mas torna-se algo próximo do inconcebível aceitar essa transfiguração do trágico em cômico, já que o romance moderno assim como a tragédia grega celebra o mistério do desmembramento e o final feliz é desprezado, pois é considerado uma falsa representação de um mundo que produz apenas um final: morte, desintegração, desmembramento e crucificação do nosso coração com a passagem das formas que amamos; nós conhecemos demais o amargor

do fracasso, da desilusão e da não-realização irônica, por isso, não estamos dispostos a atribuir à comédia o alto posto da tragédia.

Acontece que o sóbrio e moderno julgamento ocidental tem como base uma total falta de compreensão das realidades descritas no conto de fadas, no mito e nas divinas comédias de redenção. Essas formas, no mundo antigo, eram consideradas de natureza mais elevada que a tragédia, manifestações de uma verdade mais profunda, de percepção mais difícil, de estrutura mais sólida e de revelação mais completa.

O final feliz do conto de fadas, do mito e da divina comédia do espírito deve ser lido, não como uma contradição, mas como transcendência da tragédia universal do homem. O mundo objetivo permanece o que era, mas graças a uma mudança de ênfase que se processa no interior do sujeito, é encarado como se tivesse sofrido uma transformação. Onde antes lutavam a vida e a morte, agora se manifesta o ser duradouro. (Frye, 1992, p.34-35)

Esse movimento de transformação ou de elevação da narrativa ao estatuto cômico pode ser observado no mito de Píramo e Tisbe. Inicialmente, o estatuto trágico que conduz o percurso dos heróis trata-se de uma história de expectativas contrariadas, a qual alcançará o seu clímax mediante o surgimento de uma fera que será propulsora do suicídio dos apaixonados. No entanto, o desfecho da história eleva-se desse ato trágico com a realização do desejo de união e a imortalização do amor, possibilitando, assim, a transfiguração do trágico em cômico.

Até esse momento, o mito de Píramo e Tisbe apresenta-se como a representação verossímil do mundo desmembrado, o qual sugere, aos seus ouvintes ou leitores, a fatalidade, a morte, a crucificação dos que amam; sentimos, após uma leitura ingênua do mito, o amargor do fracasso; visualizamos a não-realização irônica dos planos tão



cuidadosamente delineados e, então, prendemos em nossa alma toda a intensidade dos sentimentos trágicos.

No entanto, apesar da instauração total de danos sofridos pelas personagens, ocorre uma metamorfose da relação que se estabelece entre morte e vida, entre fim e recomeço, entre fatalidade e realidade onírica. A morte desfigura-se como entidade separadora no momento em que deixa de ser a morte do uno para converter-se na morte do par. Diante disso, o trágico começa a perder as suas formas, pois o sacrifício da vida por amor é uma ação que, por sua natureza de renúncia e de entrega incondicional, assume o estatuto de redenção.

Envolta por essa natureza distinta e sublime, pela qual se constitui a religião do amor, a narrativa assume uma perspectiva ritualística que se desencadeia inicialmente pelo suicídio de Píramo e, depois, por meio da ação dramática da heroína. Tisbe se apercebe, como protagonista de uma situação, que, aparentemente, não pode dominar: a morte de seu amado; por isso, toma a atitude extrema de também entregar-se à morte, o que fecha o ciclo da tragédia. No entanto, essa entrega é acompanhada por um rito de união, entoado por palavras que direcionam à morte, aos pais e à amoreira, assumindo a união e exigindo a concessão para isso; essa atitude faz com que os valores negativos da perda sejam revertidos. Daí, podemos afirmar que se Tisbe ocasiona ou finaliza a tragédia, acaba, também, revertendo-a e transformando o sangue em alegria.

Pode-se concluir que esse caráter ritualístico conferido aos acontecimentos através dos atos de Píramo, seguidos dos atos da heroína, permite a sacralização da morte e de sua transfiguração como um rito de passagem, o qual afirma a invencibilidade da vida e do amor.

O caminho percorrido para a composição dessa situação redentora e cômica inicia-se com o desejo proferido por Tisbe, após ter presenciado a morte de seu



namorado, de que fossem enterrados num mesmo túmulo, transformando a morte não só num rito de passagem como em um rito matrimonial.

Tal desejo foi realizado mediante a concessão universal, pois obteve a bênção dos deuses, dos pais celestiais e dos pais terrenos. Dessa forma, os que antes foram destinados a uma vida “para fracassarem”, retornam ao útero mítico para atingirem os limiares da vida e união eternas.

Como pudemos observar, o mito de Píramo e Tisbe torna-se o palco para uma convivência plena entre o trágico e o cômico, mas o cômico acaba por se elevar sobre o primeiro, transcendendo a tragédia universal do homem. Segundo Campbell (1997):

(...) em consequência, tragédia e comédia são termos de um único tema e de uma única experiência mitológicos, que as incluem e que são por ela limitados: a queda e a ascensão (*Kathodos e anodos*), que juntas constituem a totalidade da revelação que é a vida, e que o indivíduo deve conhecer e amar se deseja ser purgado (*katharsis = purgatório*) do contágio do pecado (desobediência à vontade divina) e da morte (identificação com a forma mortal)”. (p.34)

Shakespeare recriou as versões cômica e trágica da história de Píramo e Tisbe em dois textos distintos: *Sonho de uma Noite de Verão*, a versão cômica e maravilhosa do mito e, *Romeu e Julieta*, a versão trágica, mas que também se permite à configuração cômica, após a transfiguração permitida pela simbologia dos elementos que a constroem.

Frye nos diz que *Romeu e Julieta* é a tragédia mais engenhosa e brilhante conhecida por ele. Tanto é que “instintivamente pode pensar nela como uma comédia pervertida”, e que poderíamos descrevê-la como um tipo de “comédia às avessas”, já que “se tentássemos virar a peça do avesso”, ela se aproximaria muito de *Sonho de uma*



*Noite de Verão*, “um universo envolto por fadas dos sonhos \_ inclusive uma rainha \_ e pela lua, em vez do sol; um mundo onde a tragédia de Píramo e Tisbe se transformasse numa farsa; um mundo onde nobres hostis e briguentos perambulassem no escuro, incapazes de se verem uns aos outros”. (1992, p.21-22).

O crítico afirma que isso é possível porque a tragédia tem sempre um lado irônico. Essa ironia justifica-se pelo fato de que a platéia sempre sabe mais do que está acontecendo ou vai acontecer do que os personagens envolvidos efetivamente no conflito. No entanto, apesar desse saber superior, a platéia está condenada a uma posição de espectador inerte, pois nada pode fazer para evitar a imolação do sagrado, da vida; está fadada a sofrer o processo de catarse, a sentir-se na fronteira entre o que esmaga e o que engrandece.

Convivendo com esse lado irônico, existe uma face heróica, que é percebida mais claramente pela platéia do que pelas próprias personagens. Os pais dos amantes, tanto do mito, quanto da tragédia shakespeariana, não tiveram a percepção da dimensão heróica que envolvia o universo emocional seus filhos, não atenderam para o fato da singularidade que o amor lhes atribuiu, por isso, os perderam e foram obrigados a levantar-lhes monumentos que metaforizassem a remissão da culpa e a concessão da união.

A destituição do estatuto da tragédia e o desfecho simbólico em direção ao cômico se dão, dentre os motivos já aludidos, pelo fato de que os heróis são, na verdade, vítimas sacrificiais de uma inimizade surgida entre suas famílias. É importante lembrar que, segundo Frye, a

(...) antiga regra para o sacrifício era que a vítima tinha que ser perfeita e sem defeitos. A essência da realidade nesse caso era a noção de que nada perfeito ou

sem defeitos podia permanecer dessa forma num mundo como aquele, então deveria ser oferecido a outro mundo, antes que deteriorasse. (1992, p.48-9)

Ressalta-se que Píramo e Tisbe, assim como os jovens elisabetanos, são personagens concebidas por meio da configuração do singular. A beleza externa, que reflete de suas formas perfeitas, não se exaure; pelo contrário, estende-se para espírito, pois, como vimos, suas ações e seus sentimentos são imaculáveis. A fidelidade e a coragem são valores fixados na alma, perpétuos e intransponíveis; enfim, esses jovens apresentam-se como uma forma de encarnação da perfeição.

Dotados de aspectos que os singularizam como seres perfeitos, os heróis não apresentam compatibilidade com o mundo imperfeito e paradoxal no qual estão inseridos. Dessa forma, eles precisam morrer para a Terra para poder transcender em um outro espaço pleno em perfeição.

Tal passagem fica, portanto, a cargo de um destino articulado por forças invisíveis, que se apropriam das forças universais para provocar desencontros e mal-entendidos fatais. Assim, desfigura-se, definitivamente, a imagem de que os amantes foram vitimados pelo mal; na verdade, eles não se saíram mal, não foram vitimados ou envolvidos pela desgraça, pela eterna tragédia do amor e da morte, eles “simplesmente saíram...” pois “o amor deles sempre esteve fora desse mundo”.( Frye,1992, p.48-49).





### Cap.III

#### ***O Romance de Tristão e Isolda***

“Senhores, gostariais de ouvir um belo conto de amor e de morte? É de Tristão e Isolda, a rainha. Escutai como em grande alegria, em grande tristeza eles se amaram, depois morreram num mesmo dia, ele por ela, ela por ele.”

#### **3.1.O romanesco e a saga no *Romance de Tristão e Isolda*.**

O presente capítulo propõe estudar a história romanesca de *Tristão e Isolda*. Inicialmente, pretendemos estabelecer uma definição de forma romanesca, recorrendo à “teoria dos mythos” de Northop Frye, em *Anatomia da Crítica*.

Para Frye, (1973) em termos de narração, o mito é a imitação das ações que raíam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites. O fato de o mito operar no plano mais alto do desejo humano não significa que apresente necessariamente seu mundo como atingido ou atingível por seres humanos.



Na sua “Teoria dos Mythos”, o autor divide a história da narrativa em: *mythos* da primavera, no qual se insere a comédia; *mythos* do verão, representado pela história romanesca; *mythos* do outono, no qual a tragédia apresenta-se e, o *mythos* do inverno, no qual verificam-se as composições irônicas e satíricas.

*O Romance de Tristão e Isolda*, assim como o texto de Alencar *O Guarani*, podem ser classificados segundo as concepções de Frye, como exemplos do “*mythos* do verão”, já que as duas narrativas são caracterizadas e inseridas no universo romanesco, pois:

A história romanesca é, de todas as formas literárias, a mais próxima do sonho que realiza o desejo, e por essa razão desempenha, socialmente, um papel curiosamente paradoxal. Em todas as idades a classe social ou intelectual dominante tende a projetar seus ideais nalguma forma de história romanesca, na qual os virtuosos heróis e as belas heroínas representam os ideais, e os vilões as ameaças à supremacia daqueles. Esse é o caráter geral das histórias romanescas sobre aventuras de cavalaria na Idade Média. (1973, p.185).

Segundo Frye, a aventura constitui um elemento essencial na trama da história romanesca, o que faz com que essa seja uma “forma consecutiva e progressiva”. Para o crítico, essa narrativa proveniente do *mythos* do verão, em seu ponto mais ingênuo, é uma forma sem fim, na qual um protagonista que nunca se desenvolve ou envelhece passa de uma aventura a outra, até que o próprio autor desanima.” (1973, p.185).

Tal afirmação configura-se concretamente na estrutura narrativa de *O romance de Tristão e Isolda*. É fato que se pode observar no início da narrativa uma descrição que engloba desde o nascimento do herói até a sua juventude; no entanto, tal regressão é feita para justificar as ações e atuação do protagonista a partir do momento em que se

torna jovem e é consagrado cavaleiro. Depois dessa marca temporal da vivência do herói, não se observa, no texto, dados que referenciam seu envelhecimento, apesar da sucessão de aventuras nas quais se envolve.

É importante adiantar que os heróis Ceci e Peri, protagonistas da narrativa alencarina, também se apresentam como imagens de uma juventude que não se esvai e que não se perde em meio à série de aventuras a que os personagens se submetem.

Northop Frye esclarece ainda que a forma perfeita da história romanesca é claramente a procura bem sucedida, e uma forma assim completa tem três movimentos principais: o estado da jornada perigosa e das aventuras menores preliminares (podemos citar como exemplo o seqüestro de Tristão; as lutas do herói com o Morholt, com o dragão, com Bedalis e seus irmãos), comumente algum tipo de batalha na qual o herói ou o seu adversário, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói. (p.185-186).

Nota-se que a trajetória de Tristão é conduzida pela busca e pela aventura no decorrer do percurso do herói. Muitas vezes o universo trágico deita-lhe a sombra de suas mãos, apresentando-se mediante uma série de pequenas narrativas<sup>1</sup> entremeadas de conflitos, que gerarão um desfecho conduzido por um conflito fatal, mas que será transfigurado numa sanção de natureza positiva, assim como aconteceu na narrativa mítica de Píramo e Tisbe. Talvez por isso, temos a sensação de que essa narrativa romanesca aproxima-se da atmosfera da saga e distancia-se da forma do conto.

Assim, entendemos que podemos de fato referir à história de Tristão e Isolda como uma saga de amor indestrutível, imortal, proveniente da história mítica de Píramo e Tisbe. Essa saga vai desvelar a vida do herói, desde o seu nascimento envolto pela *via*

<sup>1</sup> Cada capítulo do Romance de Tristão e Isolda de Bediér configura-se numa espécie de narrativa curta, isso se justifica porque o autor procura manter a estrutura oral da história, a qual era contada fragmentadamente pelos menestrelis. Acerca desse procedimento narrativo, aludiremos com maior profundidade num momento posterior do trabalho.



*crucis* do sofrimento familiar, a qual projeta o seu reflexo durante todo o percurso de aventuras, até a sua morte.

Na saga, o herói situa-se num mundo governado pelo destino, isso é exatamente o que veremos na análise do romance medieval, pois a regência sobre os acontecimentos condutores da vida das personagens escapa-lhes constantemente, e eles atuam como se fossem conduzidos pelas “Carpas do Olimpo” e seus fios da vida e da morte. Ao contrário, a personagem dos contos surge emancipada dos Deuses e os seus companheiros, os seus protetores, enfim, seus aliados terrenos bastam para lhe assegurar a vitória. (Eliade, 1989, p.156)

Ao focalizarmos as personagens da história romanesca é importante recorrermos também a Mielietinski, na obra “*Os Arquetipos Literários*”, pois o autor esclarece que:

no mito heróico desenvolvido, no conto maravilhoso ou no romance de cavalaria, onde ocorrem paralelamente a personalização e a emancipação cada vez maiores do herói e a formação de seus traços arquetípicos característicos, esboça-se nitidamente uma tendência para a “centralização” da narrativa no herói, sendo que as personagens se dividem claramente em suas coadjuvantes ou suas antagonistas. (1998, p.114).

Refletindo sobre essa afirmação e relacionando-a com a personagem Tristão, observa-se que os moldes composicionais do herói medieval obedecem a esse padrão tradicional, pois, a narração focaliza o herói como figura centralizadora, todos os acontecimentos o têm como origem ou direção, assim ele sempre se encontra em estado de vigília e assume uma postura que o leva a opor-se às forças inimigas e luta contra elas, sendo que algumas personagens assumem a função de aliados ou doadores e o ajudam na sacralização da vitória.

Tal cisão das forças representantes do bem e do mal pode ser exemplificada pelas personagens que atuam como aliadas do herói (Rohalt, o defensor da fé, Isolda, Kaherdin) e as que lhe criam obstáculos ou prejudicam-no, como os barões, Morholt, Gigante Peludo e Bedalin.

### **3.2. A religião do amor: reencarnações literárias do mito de Píramo e Tisbe.**

*O romance de Tristão e Isolda* insere-se predominantemente no contexto histórico em que o modo romanesco vigora enquanto forma literária.

Sabe-se que a origem do que se tornou *O Romance de Tristão e Isolda* é oral e data por volta do século sete. Carlos Clamonte Carreto, em *Figuras do Silêncio*, afirma que “na origem não existe um romance no sentido moderno da palavra, isto é, um conjunto sujeito às regras do *mythos* aristotélico, mas antes uma série de contos ou “lais” \_ mais ou menos autônomos sobre os amantes”. (1996, p.296),

Thomas, Béroul, Chrétien de Troyes e De la Chèvre, Strassburg e um outro autor anônimo transcreveram o mito já existente na cultura tradicional, porém a maioria de seus versos se perderam, restando apenas fragmentos da narrativa, que permitiram que Joseph Bédier “se tornasse o digno continuador daqueles que tentaram verter, no leve cristal da nossa língua, o néctar embriagador pelo qual os amantes das Cornualhas outrora saborearam o amor e a morte.” (Bédier, 1988, p.IX, X). Ele reconta a história que, tal como saída das profundezas do sonho céltico, encantou e perturbou a alma dos franceses do século XII. (1988, p. IX, X)

Tendo chegado às mãos de Bédier em fragmentos esparsos, o autor foi levado a assumir um papel que fosse além da mera tradução, para o qual não “bastava ser um



sábio, mas um poeta” e “sua fidelidade principal não é ao fato, nem à verdade, nem ao entretenimento, mas ao próprio mitos.” (Gaston, 1988, p. XV)

Essa narrativa medieval é uma das mais representantes fontes das histórias de amor e de morte, e trata-se de um deslocamento ou desenvolvimento do mito de *Píramo e Tisbe*, o qual, ao ser resgatado da oralidade por Ovídio, parece introjetar a idéia do que se torna, na Idade Média, o amor romântico.

Como afirmamos anteriormente, o mito literário de *Píramo e Tisbe* já se configurava numa transgressão ao modelo original de mito por caminhar numa direção à humanização. Com Tristão e Isolda, esse afunilamento torna-se ainda mais estreito e radical; assim esses heróis medievais acabam também por se tornarem adeptos e mártires do que definimos anteriormente “por religião do amor”.

No entanto, haverá uma mudança no que concerne à instauração da convivência das personagens com uma postura monoteísta da religião; os deuses dessa religião continuarão a ser Píramo e Tisbe; Tristão e Isolda, por sua vez, invocarão o auxílio de um Deus cristão. Por isso, a “religião” do amor “no romance medieval assume também as formas da filosofia franciscana e da cortesia.

Observaremos que o amor revelado pelo contar do narrador é moldado pela filosofia franciscana, pois seus fundamentos justificam a todo o momento a atuação das personagens. Essa filosofia tem como base a liberdade, o amor verdadeiro oferecido tanto pelo objeto de afeição como pelo Deus que rege o percurso do humano, e pela renúncia em virtude do bem do outro.

Raimundo Vier, em *Estudos de Filosofia Medieval*, organizada por Antônio Garcia, afirma que, para São Francisco, ser livre é, essencialmente, “ser capaz de assumir, de fazer nosso, de dizer sim, a tudo que se nos apresenta como um verdadeiro valor”. (1997, p.247). E quando se assume o ideal escolhido, nada pode impedir que tal





postura seja reassumida e reafirmada, com a mesma liberdade que marcou a decisão inicial.

É importante ressaltar que dizer vontade é dizer capacidade de amar. “O amor não é um mero sentimento, como geralmente se supõe, mas sim, dom e entrega de si mesmo, ou seja, um ato de vontade”(1997, p.422). Desse desprendimento do ser em virtude do amado surge o amor de benevolência, que se configura na vontade de se entregar desinteressadamente à pessoa amada.

São Francisco assinala que este dom da pessoa no “amor-obediência” constitui a essência não só de nossa relação com Deus, como também das relações entre os homens, e isso pode-se notar no *Romance Tristão e Isolda*. Neste caso, o dom da pessoa toma o nome de “serviço mútuo”, ou amor-cortês: “Fostes chamados à liberdade... Servi-vos pois por amor uns aos outros”. É precisamente a este serviço mútuo que Francisco chama “a verdadeira e amorosa obediência que tanto a Deus como ao próximo rende o que lhes é devido”. (1997, p.249).

Uma obediência nascida do amor assume, para São Francisco, a mesma extensão que o mandamento do amor: se o amor-caridade é um dar-se a outrem, ele traz consigo a prontidão de servirmos não só a quem tem o direito jurídico de mandar, pois a não obediência perfeita manifesta-se na disposição de servir até mesmo ao mais humilde dos irmãos. Pela mesma razão, uma obediência nascida do amor em nada fere ou cerceia a liberdade da personalidade humana. Tal padrão de pensamento é reafirmado por Octávio Paz em *A chama dupla*, obra que norteou teoricamente a análise da relação entre Píramo e Tisbe. Cercear a liberdade do homem é diminuir-lhe a capacidade de amar, a sua razão de ser e, finalmente, a sua mesma pessoa.

Assim, entendemos que a “religião do amor”, nascida no mito pagão de Píramo e Tisbe, renasce na forma cristã em *Tristão e Isolda*. Tal fato funciona como uma

variante na evolução do mito para a narrativa literária. Por outro lado, alguns aspectos de seus fundamentos, os quais se tornaram filosóficos a partir do momento em que o homem começa a refletir sobre seu “eu” e sobre o mundo, são invariantes, pois apregoam os mesmos princípios básicos, como a liberdade e o amor incondicional pelo outro.

Diante desse processo de destronação do mito, a história de Tristão e Isolda apresenta-se como uma narrativa já transformada de sua origem mítica, pertencendo ao estatuto de história romanesca, pois o que distingue o mito da história romanesca é o poder de ação do herói: no mito propriamente dito é divino, na história romanesca em si ele é humano. “Essa distinção é muito mais pronunciada teologicamente do que o é poeticamente, e o mito e a história romanesca incluem-se ambos na categoria geral da literatura mitopéica.”(Frye, 1973).

Motta, em *“Engenho e Arte da narrativa,”* afirma que:

a ficção grega entra, nesse recorte, como formadora de um padrão narrativo idealizante, enquadrada no formato da história romanesca, cujo elo embrionário forjou-se, ainda num período não literário, durante a passagem do mito à lenda e conto popular, propagando-se a partir do período literário da narrativa em prosa grega, em duas grandes ramificações medievais: a forma secular das histórias de cavalaria e paladinismo e a forma religiosa das lendas dos santos. Por ser idealizante e, portanto, assentada sobre um modelo de personagem marcada por uma determinação e integridade indestrutíveis na busca do seu ideal, a ficção grega, enquadrada no formato da história romanesca, funcionará como fonte paradigmática, por representar a consolidação da narrativa ficcional em prosa, no ocidente, e expressar as bases matriciais de um padrão romântico de narrativa-



busca, fatores reaproveitados depois, pela forma emergente do romance. (1998, p.202).

*O romance de Tristão e Isolda* enquadra-se na descendência da primeira bifurcação da narrativa grega e nos revela a sua origem pautada, como já nos referimos antes, no mito de “Píramo e Tisbe”. Tristão é a representação perfeita do arquétipo do jovem cavaleiro paladino, cuja biografia tece-se na forma de uma “narrativa-busca”. Essa forma composicional de narrativa é o que será aproveitada pelo romance indígena de Alencar.

Um dos objetivos que perseguiremos em nossa pesquisa será a tentativa de mostrar que *O Romance de Tristão e Isolda* se renova constantemente na história da narrativa. Isso acontece, segundo Frye, porque “há (...) um elemento genuinamente proletário na história romanesca, que nunca se satisfaz com suas várias encarnações”; (1973, p. 185). O autor prossegue elucidando que de fato as próprias encarnações indicam que não importa a extensão da mudança que possa ocorrer na sociedade, a história romanesca ressurgirá, terá novamente seus temas e figuras retomados; surgirá de novo, alimentada pelas esperanças e pelos desejos humanos. Essa insistência se consagra porque essa forma narrativa é capaz de satisfazer a conduzir a busca do homem por uma idade de ouro que lhe concede a realização dos seus desejos e lhe complementa o espírito.

É importante verificar que *O romance de Tristão e Isolda* não se impôs como força narrativa somente por causa da série de aventuras que são descritas no seu enredo. Rougemont nos fala sobre o romance e a função da inserção das regras cavaleheirescas e a sua relação com a sociedade:





as regras cavaleirescas, que no séc. XII desempenhavam realmente um papel de coerção absoluta, só intervêm no romance a título de obstáculo mítico e de figuras rituais de retórica. Sem elas, a fábula não teria encontrado pretexto para reanimar-se e, sobretudo, não conseguiria impor-se aos ouvintes sem contestação. Note-se bem que essas “cerimônias” sociais são meios de se fazer aceitar um *conteúdo* anti-social, que é a paixão. O termo “conteúdo” adquire aqui toda a sua força de expressão: a paixão de Tristão e Isolda é literalmente “contida” pelas regras de cavalaria. Somente nessa condição ela poderá exprimir-se à meia-luz do mito. Isso porque, enquanto paixão que deseja a Noite e triunfa numa Morte transfiguradora, ela representa uma ameaça violentamente intolerável para qualquer sociedade. (1988, p.22)

Tendo sido reconstituída no século XII, isto é, num período em que as elites realizavam um grande esforço em prol da ordenação social e moral, a narrativa da trágica história de Tristão e Isolda tratava de conter precisamente os impulsos do instinto destruidor, pois a religião, ao combatê-lo, aguçava ainda mais. Os cronistas, os sermões e as sátiras daquele século revelam que houve uma primeira “crise do casamento” nessa época. Impunha-se uma reação enérgica. O sucesso do *Romance de Tristão* foi, portanto, o de ordenar a paixão num quadro em que ela pôde se exprimir através de satisfações simbólicas.

O *romance de Tristão e Isolda* já não será apenas uma narrativa romanesca, mas o uma que se influência propagou continuamente até nossos dias: “Paixão da natureza obscura, dinamismo excitado pelo espírito, possibilidade pré-formada em busca de uma coerção que o exulta, encanto, terror ou ideal: tal é o mito que nos atormenta”. E o fato

de ter perdido a sua forma primitiva, eis justamente o que o faz tão perigoso. Os mitos destronados tornam-se venenosos, isso é o que o fazem tão perigosos. (1988, p.22-23).

Rougemount, em sua obra, inicia o Livro I com o seguinte comentário acerca do mito de Tristão e o triunfo do romance:

“Senhores, agrada-vos ouvir uma bela história de amor e de morte?”

“Nada no mundo poderia nos agradar mais.”

Para o autor, este início do texto de Bédier parece ser o tipo ideal de primeira frase de um romance, pois apresenta o traço de uma arte infalível que nos lança, desde o início da história, no estado apaixonado de expectativa em que nasce a ilusão romanesca. A combinação entre um amor verdadeiro e a morte, e o resultado de um sentimento imortal, invencível, nos toca mais profundamente, principalmente em uma época em que o casamento era tido como um contrato social. Essa história é uma espécie de antídoto contra os efeitos das regras sociais que regiam o casamento, é isso que estabelece, à primeira vista, o prodigioso sucesso do romance.

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 e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal e imortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental.(1988, p.17-19).

Em *As transformações do mito através do tempo*, Joseph Campbell afirma que a história de Tristão e Isolda é a história do amor que serve de guia, a história do amor como inspiração divina. A época dos primeiros trovadores, que foram os primeiros a

celebrar esse grande tema, foi o século XII: o século dos trovadores. O grande tema foi o do amor cortês, que era, por definição, um amor adúltero. (1997, p.199)

O autor continua elucidando que nas cortes daquele tempo, o casamento era um arranjo feito entre as famílias, e não uma união mediada pela liberdade da escolha. Essa união se baseia em bens materiais, não iluminada pela centelha do amor, embora possa haver uma relação muito cálida, cordial e social, a produção de filhos e tudo mais. E o amor “entrava nessa situação como um destino, mas um destino aterrador, porque a reação social era a morte”.(1997, p.199).

A morte é a resposta à transgressão, à experiência pessoal que liberta os olhos e o espírito: “Os olhos vão na frente para encontrar uma imagem que possam recomendar ao coração.” E a morte que se transfigura em vida, em um plano superior, é a resposta que todos os apaixonados contidos, ou que todos os que foram obrigados a relações estéreis no que concerne à existência do amor, dão a essa sociedade castradora de “Abelardos e Heloíças”, através do romance.

E essa resposta é dada primeiramente através do mito de Píramo e Tisbe e retomada por Shakespeare em *Romeu e Julieta*, pelo *Romance de Tristão e Isolda* e pelas suas ramificações literárias. Por se tratar de uma narrativa mitopoética, o romance medieval trata da imitação da história da vida do homem com seus sentimentos, seus conflitos existenciais, seus desejos, suas culpas, seus lapsos de céu e suas vivências no inferno.

Rougemount, em *O Amor e o Ocidente*, afirma que esse mito se manifesta na maioria de nossos romances e filmes por causa do êxito que obtém junto às massas. O êxito é a reação provocada pelo despertar da satisfação no coração dos burgueses, poetas, malcasados e jovens aprendizes que sonham com amores miraculosos. Conclui o autor:





O mito age onde quer que a paixão seja sonhada como um ideal, e não temida como uma febre maligna; onde quer que sua fatalidade seja chamada, invocada, imaginada como uma bela e desejada catástrofe. Vive da própria vida dos que acreditam que o amor é um destino e que ele fulmina o homem impotente e maravilhado por consumi-lo num fogo puro; e que ele é mais forte e verdadeiro que a felicidade, a sociedade e a moral. Vive da própria vida do romantismo em nós; é o grande mistério dessa religião de que os poetas do século passado foram os sacerdotes”. (1972, p.23).

### 3.3.As estruturas fundamentais

Por constituir-se no formato de uma história romanesca, *O Romance de Tristão e Isolda* apresenta-se conservando os moldes das narrativas orais medievais, entoadas por um menestrel que atua como narrador das proezas e sofrimentos provocados por vilões, que figuram como antagonistas dos protagonistas de sua canção. A narrativa se inicia por meio da voz proveniente de um prólogo: “Senhores, gostaríeis de ouvir um belo conto de amor e de morte? Eis então o de Tristão e Isolda. De como em grande alegria, em grande tristeza, eles morreram num mesmo dia, ele por ela, ela por ele.”

Na instigante apresentação da história observamos a enunciação das oposições básicas que nortearão as aventuras amorosas de Tristão e Isolda: morte X vida ; alegria X tristeza. Essas oposições funcionarão como *leitmotiv* dentro do enredo narrativo, e revelar-se-ão no decorrer dos episódios, sob várias perspectivas, o que, além de

intensificar a natureza conflituosa da intriga, acabarão por sugerir e reger outras oposições fundamentais.

A trajetória de Tristão está amalgamada a essas oposições. É como se elas tivessem firmado, desde o seu nascimento, uma relação metonímica que vai se estreitando a cada passagem de sua existência, até o momento em que o comprometimento é tão íntimo que, para o herói, morte, vida, alegria e tristeza fundem-se e transfiguram-se na suntuosa imagem que fecha o romance: Tristão é o espinheiro que nasce da dor e da morte, que vence as podas provocadas pelo homem por força de um amor imortal, que tem o consentimento de Deus e que busca, no leito da morte da amada, o corpo sutil, para levá-lo ao castelo de cristal, à terra santa.

As circunstâncias que envolvem o nascimento do herói revelam, de maneira iminente, a convivência das oposições acima referidas. Tristão nasce em meio à morte de seu pai e de sua mãe; aliás, Blanckefleur parece atribuir ao filho parte da culpa pela sua morte, tanto que o seu nome traz incutidas as raízes da tristeza e marcas fúnebres. Como se vê, o nome que deveria referenciar a vida que surge, a continuidade do pai, traz em sua raiz o estigma da morte e indica uma tristeza que se alarga a tal ponto que é capaz de vencer o momento “da luz”, do nascimento, da mãe.

Depois, mantendo seu percurso perseguidor, a morte vem, a cada aventura, ameaçar a vida do herói. Em uma dessas afrontas é que surge Isolda, a mulher que, ao lado do herói, vai conhecer, por escolha, as duas faces dessas oposições.

Da aproximação entre Tristão e Isolda brota uma série de outras oposições, contribuindo para a criação da força dramática do texto. O episódio desencadeador do conflito que gera a narrativa romanesca de Bédier é o seguinte: encontrando-se em estado de extrema degradação física, causado pela ação de um veneno mortal, Tristão é levado, graças à intervenção do destino, até às margens mágicas da Irlanda, onde vivia



uma feiticeira “ímpar”, porque era a única que seria capaz de salvar o herói do hábito da morte que o tragava.

A oposição vida X morte é retomada pela recorrência ao ato do envenenamento do herói e da salvação desse por obra da magia da heroína. Tal motivo é instituído na trama de uma forma muito singular, permitindo a manifestação de duas outras oposições importantes: salvação X ameaça da morte e destino X magia, que contribuem na instauração da tensão dramática da narrativa, já que, como veremos a seguir, o envenenamento e a magia serão agentes, ao mesmo tempo, do processo de junção e de disjunção.

Isolda livra Tristão do sofrimento do corpo, dá-lhe novamente a vida, mas essa vida é palco de sofrimento, de privação, pois traz as marcas de um inferno existencial constantemente manipulado pela ação de figuras externas ao universo amoroso que envolve o par. Isso nos leva a concluir que, num primeiro momento, paradoxalmente, a feiticeira, ao invés de estar manipulando um feitiço de vida, está articulando uma magia de morte.

Pudemos constatar que Isolda, a loura, restitui ao herói a vida que quase lhe esvaia completamente. No entanto, nesse momento, a aquisição da vida de Tristão inicia a condução de um processo em que a vida terá como preço a morte. Em meio a esse processo de salvação e envenenamento, Tristão e Isolda acabam experimentando o sentimento do amor intensificado pela ingestão de um vinho mágico, que lhes transformou fatalmente o corpo e o espírito (apesar de alguns autores afirmarem que esse é fruto exclusivamente do filtro).

Mas, a morte é escolhida pelos heróis, pois, para eles, significava a única forma de vida, já que não podiam deixar de tragar o líquido vicioso que já lhes fluía no sangue:





a paixão. É o que diz Tristão no momento em que fica sabendo que, no cálice, bebeu do amor e da morte: “Que venha, pois, a morte!”

O sorver do filtro de amor, o vinho ervado, desencadeia a intriga narrativa; a partir daí, o conflito entre o desejo e a contenção será contínuo. Os amantes passam a viver uma trajetória de vida que, na verdade, não é vida, mas privação da mesma, já que sofrem constantes tentativas de impedimento de uma união que se projeta intensamente em seus pensamentos, mas que só, eventualmente, se configura concretamente. Trata-se de uma necessidade de “matar” o querer, e sendo o querer a própria essência do ser, matando-o, o sujeito posta-se numa situação de morte íntima, sobrevivendo em constante disforia.

Essa disforia, aliada a alguns momentos de intensa euforia, proporcionada pelos clandestinos e furtivos encontros do casal, retoma e representa a fala anunciada no início do romance: “Escutai como em grande alegria, em grande tristeza eles se amaram.” Embora existam alguns momentos em que a situação de separação não se sustenta e momentaneamente os amantes entram em um estado de junção, o motivo “separação-privação” sofrerá retomada constante, pois essa oscilação de estados entre uma grande alegria e uma grande tristeza ocorrerá em toda a trajetória narrativa.

Vale ressaltar que a separação tem o seu pólo oposto: a “união”. É justamente essa “face doce da dor” que desencadeia e sustenta o processo da busca no enredo. Usamos a expressão “face doce da dor” porque cada vez que a aproximação ocorre, embora o desejo seja saciado, nasce um outro ainda mais intenso, o que torna ainda mais doloroso e inconcebível o ato de resignar-se à separação.

A separação física entre os protagonistas é manipulada por meio da imposição de uma série de convenções como: a obrigação cavalheiresca, o código social e a oposição dos barões do reino. No entanto, essa forma disjuntiva não é capaz de se opor ao amor

que atrai os amantes, fazendo-os romper obstáculos aparentemente intransponíveis, transgredindo instituições sólidas, protegidos pelo álibi da concretude sentimental. Assim, a oposição separação X união só é efetiva no plano do parecer, pois os amantes transpõem o sentido da separação espacial e física e se mantêm espiritualmente unidos.

Assim, de um lado, temos o destino e às vezes “Deus” contribuindo para a união do casal: o fato de Tristão ser levado à costa da Irlanda, o tragar do filtro de amor e todas as vezes que as súplicas feitas em situações de perigo ou de tensão foram atendidas. De outro lado, temos um rei que ama a esposa e a quer para si; os barões que, por serem inimigos e invejosos do herói, perseguem-no e à rainha; assim como também há a inserção de uma esposa casta para equilibrar a presença do rei Mark, ciumenta e magoada, que será a condutora do desfecho da história.

Ao nos referirmos ao rei Mark, vêm à tona outros conflitos fundamentais para a construção enredo: o dever para com a ordem familiar, já que Mark era tio de Tristão x o querer a mulher que lhe fora entregue como esposa. Esses fatos provocam a oposição amor X traição, que desencadeiam a transgressão X contenção, o sentimento X razão. Induzidos pelo conflito amor X honra cavaleiresca (segundo o código cavaleiresco, nunca dois cavaleiros deviam competir pela posse de uma mesma mulher), a união dos irmãos da ordem cavaleiresca deveria ser perfeita e ambos deveriam ter como objetivo primordial a busca pela aventura, do cálice sagrado, o graal, e nunca pelo sangue profano derramado pela paixão.

É importante observar que as oposições acima aludidas estão presentes dentro do triângulo amoroso formado por Isolda, Tristão e Mark, o que acaba configurando-se numa oposição direta entre personagens, dando uma dimensão ainda maior aos conflitos apresentados.



Assim, correspondendo a um vértice do triângulo, temos Tristão, que trai ao mesmo tempo a ordem familiar (o tio), a ordem estatal (o rei), e a ordem cultural (cavalheiresca). No outro vértice, temos Isolda, que também faz o mesmo percurso transgressor, diferindo apenas na traição da ordem cultural, pois abandona, por amor, os parâmetros estabelecidos para a dignidade e a respeitabilidade da figura da mulher, assumindo o risco de ser considerada uma mulher adúltera, traidora de uma ordem e de um comportamento social.

Há ainda que se pensar na oposição fundamental amizade X inimizade, a qual se configurará como elemento importante dentro do universo romanesco, pois foi por ela que os heróis se aproximaram e, em muitos momentos, é ela quem conduz o afastamento entre os mesmos.

A questão da amizade X inimizade é também um motivo recorrente dentro da narrativa em estudo, pois representa um papel importante desde o início da história. É por atuação do ciclo da luta que ocorre o episódio da morte do pai de Tristão, causada por um inimigo, deflagrando o primeiro grande dano a Tristão. Contudo, em contraposição à atuação do vilão, existe Rohalt, o defensor da Fé, que será seu primeiro aliado, mostrando-se um amigo incontestável.

Depois, Tristão encontra Mark, de quem se torna amigo e descobre ser sobrinho. Embuído de um amor quase filial e do dever apregoado pela honra cavalheiresca, o herói assume, por Mark, um inimigo mortal, o gigante Morholt, procedimento que deveria ter assumido pelos barões do reino, os pseudo-amigos do rei.

Como já nos referimos, os barões do rei Mark eram seus inimigos velados, assim como o eram de Tristão e, por causa disso, obrigam Mark a se casar. Tristão, por amizade ao rei e para manter a própria honra, parte em busca da mulher que deveria reinar ao lado do tio e livrar-lhe das ameaças dos inimigos. Mas, por intervenção de um



destino irônico, é nessa viagem que a amizade entre o rei e seu sobrinho é convertida em inimizade. Assim, Tristão, por força do destino, torna-se o maior “inimigo” e rival de Mark. Nesse momento ocorre a figuração mais dramática da oposição amizade X inimizade, pois ela se precipita no plano do ser, embora se esconda no plano do parecer e sua existência se realiza entre pessoas próximas.

Enquanto isso, o rei Mark, por seu amor e nobreza, mantém-se praticamente passivo aos fazeres contrários à sua figura, realizados pelos amantes. Dentre tais fazeres vale ressaltar alguns: o primeiro é indiciado pelas pombas que lutam pelo fio de cabelo dourado que querem para deitar em seus ninhos, metáfora da luta entre os dois homens que desejam ter a dona de tal fio em seus leitos; os pássaros trazem justamente o fio do cabelo da mulher que será o pivô de toda a intriga; o fio será uma forma de elo que liga e separa os dois homens; é ele que contorna os vértices da pirâmide amorosa que se concretiza no momento em que Tristão e Isolda, fatalmente, bebem o filtro de amor e realizam a junção simultânea de carne e espírito.

Esse fato constitui-se no primeiro logro ao rei, pois não conseguindo conter a intensidade amorosa, Tristão e Isolda não se privam da união momentânea e realizam, no ponto de vista do rei, sucessivas traições. A primeira é a troca da esposa na noite de núpcias. Depois, vem o episódio do juramento da pedra em fogo, a qual queima a mão de quem mentiu, teste a que Isolda fora submetida para provar sua honestidade; esse juramento era feito em nome de Deus e Isolda fora absolvida, assim, vemos que até mesmo Deus mostra-se aliado dos amantes, voltando-se as costas para o rei, seu suposto representante na terra, consentindo no jogo articulado por Isolda, para livrar-se da grotesca morte que a esperava. O último fazer contrário a Mark culmina na morte dos amantes, o que é para ele um golpe em que se mesclam a dor da perda dos seus entes



queridos e a da traição que significava a fuga de Isolda para encontrar a morte ao lado do amante.

Esse último fazer é desencadeado pela impossibilidade de Isolda, mais uma vez, restituir a vida ao amante, pois essa é impedida pelo ciúme de Isolda Brancas Mãos, instaurando uma outra oposição: paixão X ciúmes. No caso de Isolda das Brancas Mãos, a paixão é suplantada pelos vis sentimentos do ciúmes, pois “quanto mais uma mulher tiver amado, tanto maior será seu ódio”. Isolda revela sua natureza vingativa ao não conseguir atingir os liames sagrados do amor do herói, e resolve, já que a alma estava entregue ao sublime pacto de amor que fizera com a rainha loura, profanar-lhe a existência com a mentira proporcionada pela troca das cores da vela da embarcação.

Assim, Isolda, a loura, é a mulher que ao proporcionar a revivificação a Tristão, impedindo a ação do veneno, acaba envolvendo-se com ele numa existência de vida e morte metafóricas, para, mais tarde, converter essa morte em vida. Vale ressaltar que a vida a que são obrigados não se figura como uma vida em sentido pleno, pois se compõe por sucessivas tribulações, renúncias, privações, sofrimentos e separação; é uma vida que se vale mais por sua natureza orgânica, pois espiritual e sentimentalmente é árida, sugerindo a necessidade da morte da honra ou da história de amor.

Isolda Brancas Mãos, por outro lado, será a esposa que lhe dará a sentença da morte real, pois se deixa levar pela ira e pela vingança próprias dos sentimentos humanos e mundanos, mostrando-se realmente indigna de protagonizar um romance sublime.

Ao ouvir da esposa que a vela da embarcação era negra, o que significava que a feiticeira não respondera positivamente ao seu chamado, Tristão morre e, nesse movimento de não poder, mais uma vez, restituir a vida de Tristão, Isolda, a loura, acaba por conduzir o encontro na vida verdadeira, já que tal morte transfigura-se em



vida, pois, depois do desfecho fatal, o casal vai viver “no país venturoso dos vivos, de onde ninguém volta”.

Tristão e Isolda, assim como Píramo e Tisbe, finalmente recebem a “terra prometida”.

### 3.4. As estruturas narrativas

Essa fase de nosso trabalho consiste na análise das estruturas narrativas da história romanesca de Tristão e Isolda.

A primeira seqüência focaliza desde as “Infâncias de Tristão” até o momento em que é armado cavaleiro e inicia uma nova fase de sua trágica e heróica trajetória. Tristão é apresentado sofrendo uma manipulação intra-uterina de um destino aterrador, que lhe provoca um dano irreversível: a perda do pai e da mãe. Sem que Tristão possa agir contrariamente a isso, é dada a ele, desde o berço, uma sanção negativa: ao mesmo tempo a condição de órfão, culpado e condenado.

Porém, o mesmo destino permite um aliado (Rohalt), que lhe propicia o saber e o domínio das artes, da música, da poesia e da guerra. Graças a esse adjuvante, Tristão adquire competência para realizar a série de atuações que moldarão as formas de sua vida.

Um dia, novamente o destino de Tristão é manipulado, e o herói é seqüestrado por Piratas que o conduzem a uma terra estrangeira, onde o deixam graças à intervenção divina. Nessa terra, o herói inicia a grande *performance* de sua vida: a relação com o rei Mark, de quem descobre ser sobrinho. Para chegar até o rei, Tristão utiliza a sua música como meio para encantar os homens.



No momento em que Tristão passa a viver com o rei, no seu castelo, uma nova fase da sua vida é inaugurada e a competência que deverá utilizar é a bélica, pois assumirá a função de cavaleiro do rei. A primeira aventura a que se propõe em defesa de seu rei é a luta com o Morholt, o gigante da Irlanda. Tristão quer e pode combater o Morholt, possui saber e poder para vencê-lo, e assim o faz. No entanto, apesar de vencer a luta, adquire uma ferida mortal: o gigante lhe infringe a espoliação da vitória total.

A ação do veneno manipula o protagonista a viajar pelo estrangeiro em busca da cura. Tal busca baseia-se numa entrega à deriva do destino e na renúncia à razão. Assim, o herói precisa manipular o tio a permitir sua partida; o seu desejo de fazer a viagem suplanta o poder do rei que o queria sob seus cuidados.

Dada a concessão, Tristão parte na busca da “Ilha desconhecida”, que lhe salvaria a vida, livrando-o do perigo do veneno mortal. Para realizar sua *performance*, quis apenas que depositassem perto dele sua harpa. Esse instrumento acaba encantando e seduzindo o sofrimento, assim como os pescadores irlandeses que o encontraram.

Nesse sentido, observamos a remissão da caracterização do herói ao mito de Orfeu, o semideus da música, que encantou até mesmo o sofrimento do inferno com sua busca. Por causa dessa competência, Tristão é conduzido ao castelo da “dama caridosa Isolda”, a única maneira de livrá-lo do veneno que lhe corroia as entranhas.

Isolda faz uso do seu saber e poder, restituindo a vida a Tristão. Dessa forma, o herói recebe uma sanção positiva, mas percebe que, ironicamente, a feiticeira que o salvara era a amantíssima sobrinha do Morholt, o que lhe provocara a ferida antes de ser morto.

Tristão parte, iniciando uma nova sequência com dois programas narrativos. O primeiro deles trata da manipulação dos barões a que o herói se submete por causa de

sua honra e de seu tio. Os barões desejam o casamento do rei, que, por sua vez, tenta contrariar esse propósito, desejando como esposa a dona de um fio de cabelo trazido por alguns pássaros.

Ao criar esse devir, Mark pensa que a idéia do casamento não vingaria, pois imaginava que ninguém conhecia a origem do fio de cabelo e, conseqüentemente, não poderiam trazer a rainha, desobrigando-o da palavra empenhada.

Dotado do saber onde estaria a jovem dona daquele fio de ouro, pois se tratava da feiticeira que lhe havia salvado a vida, o herói parte para buscá-la. Chegando à Irlanda, vence um dragão que ameaçava o reino e tem, como conseqüência de sua ação, um novo envenenamento. Isolda o salva mais uma vez, mas acaba conhecendo a sua identidade; apesar disso, termina por perdoá-lo por causa da ação retórica a que é submetida no momento em que iria matá-lo com a espada.

Assim, Tristão realiza a *performance* que lhe dá a competência para a aquisição da mão de Isolda. No entanto, a *performance* matrimonial, que deveria ser realizada pelo herói salvador do reino das mãos do inimigo, é transferida para o real pretendente, o rei Mark. Tal transferência deixa a princesa em estado de contrariedade total.

Isolda deve obedecer a seu pai e a ordem social, mas não quer fazê-lo. Tristão deve levar uma rainha para seu tio, mas o não-querer fazer tal união já começa a esboçar. Dessa maneira, instaura-se o conflito entre o dever e a honra, o qual é muito comum nas histórias romanescas, pois em muitos casos elas são regidas pelos conflitos causados pelo querer, pelo poder, pelo saber e pelo dever fazer. Nessas narrativas, em que a honra cavaleiresca é um ponto fundamental na trajetória dos heróis, muitas vezes, os sentimentos acabam por suplantam o código social, criando um código particular com novos valores.





Diante de tal nebulosa envolvendo a tarefa do herói em levar a noiva ao rei, temos a inserção do vinho ervado, que representa a salvação e o veneno num só cálice, pois ele provoca a união e amor, mas também o rompimento dos laços familiares e vassálicos. A ação do vinho tomado no tempo do verão, tempo de passagem, ligado aos ritos matrimoniais, sanciona dualmente a relação dos heróis, condenando-os ao amor e à morte. Verifica-se que a natureza da sanção será muito singular, pois se revela, ao mesmo tempo, positiva e negativamente para as personagens envolvidas no triângulo amoroso.

Dando prosseguimento à união física e espiritual sancionada no mar, os jovens acabam sendo descobertos e denunciados. Tristão é banido e Isolda sofre as agruras da separação. É assim que se inicia a quarta sequência narrativa, a qual vai se enveredar através da manipulação exercida pelos vilões, pois embora eles tenham mostrado o poder que têm, não sabem como manter esse fazer, possibilitando que os amantes adquiram competência para se reaproximarem.

Essa competência é conduzida pelo fazer da aliada Braghien, que possibilita aos amantes a realização do encontro, no qual eles plasmam as possibilidades para uma junção futura; desse modo, constroem a imagem etérea de um castelo de cristal. Tristão será novamente recebido na corte.

Os protagonistas reatam o romance e reiniciam os encontros, os quais são descobertos pelo saber do anão Frocin (conhecimento da linguagem dos astros), conduzindo-os ao sofrimento da ameaça de uma punição fatal.

No entanto, Deus permite que os heróis obtenham êxito numa fuga e, com isso, podemos dizer que, aparentemente, os heróis são sancionados positivamente com uma vivência na floresta. Esse espaço dual, que pode figurar tanto como o paraíso quanto como o purgatório, instaura a quinta sequência narrativa.



Na floresta, conhecem o eremita Ogrin, o representante da consciência da igreja, a qual condenava a transgressão pelo adultério. Então os amantes sofrem a manipulação de Ogrin para se sentirem culpados. Mas eles não se sentem assim e não aceitam o artifício usado pelo eremita; talvez o que vá fazer com que os protagonistas sejam manipulados a modificar a situação na qual estão vivendo (vida reclusa na floresta) será a própria vida, que se molda por um caráter privativo.

Isolda e Tristão, enlevados pelo espírito de renúncia em virtude do bem do outro, resolvem voltar à vida anterior. Contudo, não podem realizar esse fazer sem que o eremita, o agente de notícias da floresta, os auxiliem. Ogrin sabe como realizar o fazer e intercede junto ao rei pedindo pela reaceitação da rainha.

O êxito final dessa manipulação proferida a Mark é convertido, definitivamente, pela presença da espada, que é encontrada separando os corpos de Tristão e Isolda. A espada configura-se no objeto mágico que confere competência para os amantes realizarem o fazer desejado; no entanto, essa competência desencadeia uma *performance* negativa para os amantes, pois ela se converte numa separação definitiva, pelo menos na vida.

Tristão permanece clandestinamente no reino até ter a certeza de que Isolda ficará bem, depois parte para uma nova seqüência de sua existência. Conhece uma outra Isolda, a das Brancas Mãos, e por seu nome e beleza aceita a manipulação de contrair matrimônio com ela. Mas, apesar disso, Tristão não possui o querer para assumi-la como mulher, pois seu corpo e alma, já pertenciam a uma outra Isolda.

As conseqüências dessa ação serão inicialmente trágicas para o herói, mas depois serão transformadas por uma atmosfera cômica. Tais conseqüências advêm do fato de Isolda descobrir o motivo pelo qual era rejeitada pelo marido e de sua reação a esse fato.

Tristão sofre um novo envenenamento e, já moribundo, pede que Kaherdin vá buscar Isolda, a loura, a feiticeira, pois ela seria a única capaz de tirá-lo das sombras da morte. Isolda das Brancas Mãos ouve o pedido e inicia seu plano de vingança: espera pelo momento em que poderá manipular os fatos para vingar-se do marido e receber uma sanção consoladora.

Todos os dias, o herói ia ao mar e ficava esperando o despontar de uma vela branca que deveria surgir como sinal da vinda de Isolda; devido à demora, ele foi vendo suas forças esvaírem-se, até o momento em que não tinha mais poder para realizar o seu desejo. Um dia, a vela surge e Isolda Das Brancas Mãos mente, dizendo a Tristão que a vela é negra. O herói, achando que estava privado da competência para realizar a *performance* da vida, sanciona-se com a morte.

É nesse momento em que surge Isolda, a loura, e esta decide sancionar-se da mesma forma que o amante e entrega sua alma para Deus e morre.

No entanto, essa sucessão trágica de acontecimentos será manipulada por um amor invencível, o qual reverterá o aspecto negativo da sanção em uma natureza transfiguradora, que será concretizada pela invencibilidade da roseira que brota do túmulo de Tristão e deita-se no túmulo de Isolda.

### **3.5. As estruturas discursivas**

*O Romance de Tristão e Isolda*, de Bédier, molda-se discursivamente por meio de uma retórica que se mantém fiel aos padrões da literatura romanesca medieval. Mello, J., em *O imaginário no cotidiano medieval* (1992), explica que os romances de cavalaria sucederam as canções de gesta no gosto do público e começaram a vigorar enquanto

forma literária na segunda metade do século XII . Os romances de cavalaria recebiam essa denominação porque tinham as histórias de aventuras, proezas e amores dos cavaleiros, como pretexto narrativo; quanto à forma de composição, eram mais complicados, refinados e sutis que as gestas, as quais versificam, num estilo épico, os feitos grandiosos (*res gestae*) dos heróis.

O crítico afirma ainda que esses romances são reflexos de uma civilização que se encontrava em evolução, em franco progresso. Tal civilização reconhece os encantos femininos e o amor, contando histórias que se abstém da exclusividade dos rudes combates, oscilando entre a aventura e o idílio, entre as aristocráticas cortes e o mundo selvagem das florestas.

No entanto, embora guardando tênues amarras com o vivido, o cotidiano apresentado por essas histórias afasta-se de uma realidade consistente e palpável, configurando-se como uma vivência que estava muito longe de ser integrada pelos quadros prosaicos que faziam parte da existência dos mortais comuns. Isso ocorre porque a focalização é regida por uma atmosfera mágica, que se nega a descrever a vida familiar em cenários repletos de trabalhadores, comerciantes, enfim, de personagens que não figuram como entidades excepcionais, maravilhosas, dignas da encenação da aventura.

Pelo fato de se destinarem a uma determinada camada social, a aristocracia, os personagens, os cenários, as figuras discursivas dos romances medievais acabam sendo comuns a todos os romances de cavalaria, criando o que denominamos acima por uma retórica da literatura medieval. (Mello, 1992, p.10). Essa retórica discursiva, que assume também algumas figuras singulares apresentadas no mito, acaba por disseminar-se com algumas variações provenientes de uma necessidade de adequação espaciotemporal.





No processo de construção do nível discursivo dessa literatura cavaleiresca assistimos a um triunfo da natureza, pois não teremos a paisagem somente como pano de fundo para a concepção dos fatos e para o desenrolar da intriga narrativa, mas como um imagem viva e participante, amalgamada ao ser humano, elemento ímpar da criação.

Em relação a essa questão Mello esclarece que:

A natureza é, portanto, evocada no romance em função do homem e de suas necessidades: ela não tem uma existência própria, independente. A paisagem só tem sentido se propiciar algo de extraordinário, de desafiador, nem que isso se resume a um simples combate. Assim, ela pode prescindir de uma descrição minuciosa, bastando alguns traços para indicar o sentido do extraordinário.(1992, p.43-44).

Nota-se que a presença da natureza na literatura cavaleiresca, embora ditada em boa parte pelas exigências peculiares ao gênero, encontra eco tanto em certos ramos do saber, quanto no emprego minucioso de figuras discursivas como árvores, flores e folhagens na decoração de capitéis, arcos e outros elementos arquitetônicos e esculturais do dito estilo gótico.

Dividiremos o texto em seqüências para ilustrar a articulação das figuras que compõem o nível discursivo da narrativa.

### **3.5.1. 1ª. Seqüência:- As Infâncias de Tristão**

Iniciaremos o estudo das estruturas discursivas da história romanesca pela observação da atuação do narrador como manipulador absoluto da voz da narração.



Bédier, ao reescrever a história de Tristão e Isolda faz uso de um procedimento usual no mundo medieval: a focalização de um narrador (menestrel) contando uma história a uma platéia.

Assim, a enunciação é regida pela voz de um menestrel, que reconta a “tragédia” dos heróis medievais “aos senhores”, ou seja, a um “leitor-ouvinte”. Tal constatação sugere a seguinte reflexão: já no início do romance ocorre a anunciação da dualidade, da singularização da voz que rege a história, pois temos uma narrativa escrita que se apresenta como se fosse uma forma oral.

Sabe-se que o menestrel é um cantor da prosa oral, enquanto o narrador está ligado à prosa escrita; na narrativa em questão, pode-se observar que os dois fundem-se, colocando-se diante de nós através da figura de um narrador que representa a personagem menestrel. Tal relação ecoa também na convivência entre os papéis de ouvinte e de leitor, pois, ao penetrarmos no universo da enunciação, tornamo-nos ouvintes. É como se estivéssemos sentados em uma praça pública ouvindo o menestrel cantando “um belo conto de amor e de morte”; porém, ao nos relacionarmos criticamente com o enunciado, somos leitores que fluem a prosa contínua de um narrador que manipula a arte de se fazer acreditar.

Estabelece-se, por meio desse processo lúdico e singularizador, uma relação de cumplicidade entre o narrador e o leitor, que se deixa elevar por esse jogo retórico que lhe causa prazer. Scholes e Kellogg, em *A natureza da narrativa*, sugerem que o homem se envolve em tal jogo narrativo porque as histórias desempenham um papel em sua vida. Os críticos arriscam a hipótese de que “as histórias agradam principalmente por oferecerem um simulacro da vida que permite à platéia participar dos acontecimentos sem se deixar envolver pelas conseqüências que os fatos do mundo real inevitavelmente trazem consigo”. (1977, p.169).



O procedimento do narrador da história lembra uma estratégia usada por Ésquilo, considerado o criador da tragédia. Segundo as autoras do livro *A tragédia: estrutura e história*, Ésquilo (525-456 A.C.) compreendeu a fecundidade artística do ditirambo a ponto de ser capaz de transformar o coro do narrador lírico em ator, numa representação cênica, para a qual transpôs, através dos atores, os seus próprios sentimentos e emoções em torno da pólis grega. (Costa, 1998, p.11).

Observamos no romance analisado o uso do mesmo artifício, pois ao invés do coro, temos uma única personagem, o menestrel ou narrador que transpõe para o leitor ou ouvinte o universo sentimental que, no passado, envolvia a história. Essa atuação de coro escondida e disfarçada pela figura do narrador pode ser claramente observada na seguinte passagem:

Isolda é rainha e parece viver em júbilo. Isolda é rainha e parece viver em tristeza. Isolda tem a ternura do rei Mark...Isolda passa os dias em aposentos bem decorados...Isolda tem seus vivos, seus belos amores, e Tristão junto dela, à vontade, de dia e de noite, pois como é de costume entre os grandes senhores, ele dorme no aposento real, entre os íntimos e os fiéis... Por que tremer?... Quem a vê?... Quem a espia?... Sim uma testemunha a tem nas mãos. (1988, p.33).

Scholes e Kellogg esclarecem ainda que “na narrativa mítica ou tradicional, os acontecimentos narrados ficam sempre para trás, no passado, e a própria tradição traz consigo uma certa autoridade”. (1977, p.170). *O romance de Tristão e Isolda* descende desse tipo de narrativa, à medida que a autoridade conferida pelo tradicional faz com que o narrador apresente-se “mais como embelezador e adaptador do que como criador” (p.175).



O contador inicia a história elaborando uma imagem de distanciamento dos fatos e das personagens; para isso, posta-se como uma entidade pertencente ao tempo presente que conta uma história transcorrida no passado. Tal transição temporal é um dos fatores que contribuem para deixar evidente seu domínio sobre o enredo; por manter uma posição de ulteriores em relação ao que narra, rege a perspectiva narrativa. Scholes e Kellogg afirmam que:

em termos de autoridade para obras narrativas, a situação medieval resultou num grande prolongamento e diversificação da autoridade da tradição. A narrativa da tradição oral deu lugar à escrita mais para o fim da Idade Média, a tradição continuou sendo citada pela maioria dos escritores narrativos como sendo a autoridade de suas narrações. (1977, p.174).

Essa tradição é representada, neste romance, pelo mito do amor invencível, que permaneceu em todas as versões; o enredo atualizado pela escrita, com a função de conferir literariedade ao texto, gera “variações”, mas os núcleos do mito pertencentes a esse passado e à tradição oral permanecem e a narrativa é desenvolvida ao redor deles.

Mais adiante, analisando a atuação do narrador, veremos como os elementos do discurso, tempo, enredo e espaço são manipulados produzindo as “variações” citadas acima. Assistiremos, assim, à configuração do mundo romântico, que para Scholes e Kellogg “é o mundo ideal, onde prevalece a justiça poética e todas as artes e adornos da linguagem são usados para embelezar a narrativa.”(1977, p.9).

Já no início do primeiro capítulo, o qual denominamos primeira seqüência, temos a voz do narrador, que, ao fazer um chamamento para que ouçam a história, expõe seu juízo, criando, por meio de uma retórica romântica, uma atmosfera lírica e ao mesmo

tempo instigante em torno da narrativa que irá contar, pois o “narrador romântico apresenta o pensamento em forma de retórica.” (Scholles, Kellogg, 1977,p.9).

Tal pensamento é expresso pelo seguinte período: “gostariéis de *ouvir um belo conto de amor e de morte?*”. Para o narrador, a história é bela porque o mesmo conhece a trama e todo o enlevo de sentimentos que a compõem, considerando-a digna de ser contada; e se o leitor ou ouvinte aceitar, ele o fará com toda multiplicidade de detalhes. A tentativa de manter-se fiel ao clima e aos sentimentos das personagens será feita cuidadosamente, através de uma linguagem elaborada, da construção das imagens e dos sentidos sugeridos por elas.

Os críticos citados anteriormente explicam que o olhar profundo desse tipo de enunciador está focalizado na platéia, a quem espera agradar ou instruir, dando-lhe aquilo que ela quer ou aquilo que ele acha que ela precisa, satisfazendo-lhe o desejo de contracenar com esse cenário ideal e comungar com o heroísmo das personagens viventes nele.

Conseqüentemente, a platéia “doa” seus olhos em função do olhar mítico e mágico desse narrador, que é capaz de desfazer o vazio por meio das imagens sugeridas pelas suas palavras. É por isso que esse público, propositalmente enfeitiçado, torna-se dependente do olhar do enunciador para julgar os personagens e eventos da história. Assim, a platéia adota o ponto de vista divino do narrador, o que responde pela ironia ficcional da narrativa tradicional: “a de que o narrador e a platéia, juntos, conhecem as personagens da história como não poderiam de modo algum conhecer uns aos outros ou a si mesmos”. (Scholles, Kellogg, 1977, p.9).

Os autores citados anteriormente afirmam que “o enredo da narrativa idealizante grega, progenitor do padrão biografia-busca, é estilizado na seqüência das seguintes funções nucleares: “separação, perigo e reunião”(1977, p.160). *O Romance de Tristão e*



*Isolda* fundamenta-se nesses moldes, desenvolvendo “o motivo do jovem casal que se apaixona, é impedido de consumir seu amor por causa de várias catástrofes que os colocam em grave perigo enquanto se acham separados, mas eles ressurgem castos e incólumes para se casarem (ou se unirem) no final da narrativa.”(1977, p.47).

Nessas narrativas, os “personagens verdadeiramente virtuosos são indestrutíveis embora constantemente ameaçados de destruição.” (1977, p.47). Para os autores, “todos os enredos dependem de tensão e resolução. Na narrativa, os enredos mais comuns são os biográficos (nascimentos à morte) e os românticos (desejo à consumação) por serem estes os correlativos mais óbvios para a tensão e a resolução que o enredo requer.” (p.148).

Todo esse percurso consuma-se nos dezenove capítulos recompostos por Bédier, que compreendem o romance na íntegra. No prefácio dessa obra resgatada no século XII, o autor explica que para compor a história fez uso de fragmentos escritos por outros autores:

O capítulo I de nosso romance (*As Infâncias de Tristão*) é feito de empréstimos dos diversos poemas, mas sobretudo do poema de Thomas. Os capítulos II e III são tratados segundo Eilhart d'Oberq (edição Lichtenstein, Strasburgo, 1878). Para escrever o capítulo IV (*O filtro*), inspiramo-nos em todo o conjunto da tradição, mas sobretudo, na narrativa de Eilhart... (p.11)

Tal fato justifica a sensação, ao lermos a narrativa de Bédier, de que é como se cada capítulo fosse um conto e cada um deles possuísse seu clímax. Essa fragmentação, modernamente, soa com certo estranhamento e, talvez, possa ser explicada pelo fato de que essa história, embora tenha se firmado enquanto literatura na Idade Média, tem sua



concepção datada em épocas bem anteriores, quando as narrativas eram orais e fragmentadas.

O mito se inicia com um encadeamento sucessivo de fatos. Tristão nasce no infortúnio. Seu pai acaba de morrer defendendo seu país de um tirano. A mãe de Tristão, Blanckefleur, dá à luz envolta pela tristeza e, por isso, o filho recebe o nome de Tristão: “filho da tristeza”. Seu nome, matiz sombrio de sua vida, é o céu tempestuoso que envolve a lenda. blanckefleur não sobrevive ao sofrimento da perda do homem que ama. Rohalt, o Defensor da Fé, o cria como filho. Mais tarde, o rei Mark das Cornualhas, irmão de blanckefleur, adota o órfão, ocorrendo assim uma reparação da situação da qual Tristão é vítima. O bom rei o cria em sua corte e o educa. Tristão cresce nobre e guerreiro e retoma Loonois, o reino de seu pai, das mãos do duque Morgan.

Após o intróito, a voz que prossegue na elucidação dos acontecimentos permanece posterior ao tempo da história. Nota-se que a composição do herói tem seu início, mas o narrador controla a quantidade de informações veiculadas.

O tempo assume perspectivas diferentes nesta primeira seqüência. O início da composição da trama realiza-se mediante a mudanças nos tempos verbais: na introdução, o narrador convida o “leitor- ouvinte”, situado no presente, a “escutar” o relato de um romance ocorrido num tempo passado. A aceitação fica implícita na transição imediata do futuro do pretérito para o imperativo: “*Gostariéis de ouvir um belo conto de amor...Escutai como...morreram num mesmo dia, ele por ela , ela por ele*” (p.1). É como se entre um período e outro tivesse havido um “sim” pronunciado pelo ouvinte, ou um “sim” dado pelo leitor, através do prosseguimento da leitura.

Essa frase proferida pelo narrador anunciando a história parece assumir a função do prefácio. Na obra *Engenho e Arte da Narrativa*, (1998), Sérgio Motta define a função do prefácio nas narrativas tradicionais:

(...) o prefácio contorna e delimita o espaço da ficção, preparando a entrada do leitor no universo mágico da representação. Nesse sentido, ele desempenha o papel do “acordo ficcional” referido por Umberto Eco no ensaio “Bosques possíveis” (1994), que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”, onde “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (p. 213).

O texto em estudo advém da tradição e, por isso, traz incutida a sua autoridade. Ele narra o mito do amor imortal. E, por apresentar um mito, conseqüentemente traz à tona o maravilhoso. Cabe ao leitor entrar nesse jogo do maravilhoso. Nesse acordo ficcional, continua Eco, no texto citado “o autor finge dizer a verdade”: e nós aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu.” (1994, p.81).

Logo em seguida, uma nova mudança verbal é feita, e o passado toma seu lugar no tempo discursivo: “Em tempos passados, o Rei Mark reinava nas Cornualhas...” (p.1). Essa passagem, da apresentação para o interior da história, acaba por transportar o leitor para dentro do quadro narrativo; ao mesmo tempo, cria um efeito de verdade com o qual este leitor-ouvinte acaba por compactuar, mesmo sabendo estar no plano da ficção.

Então, a partir disso, o leitor é transportado para o tempo lendário situado dentro do universo narrativo. Insere-se dessa forma o que Motta denomina a “fórmula mágica

do paradigma do ideal”, “o era uma vez”, “que já é a base do princípio alegórico da narrativa” (1998, p.230). O autor afirma que:

essa frase padrão dos contos da carochinha impulsiona o romance para a atemporalidade lendária da ancestralidade da forma romanesca. Assim, destaca-se na enunciação, a fórmula mágica “era uma vez” - a moldura que insere no quadro narrativo o comando de uma voz mágica, espelhada no poder divino da criação, que, por sua vez, reflete-se na voz de seus personagens principais, por meio do dom da manipulação da palavra.(1998, p.215).

Em seguida, inicia-se o processo de caracterização do herói, que é importante para o estabelecimento da relação que este terá com o ambiente social em que viverá. Tal processo é realizado por meio da analepse, instrumento revelador de fatos que antecederam o nascimento de Tristão. A remissão ao passado do herói é regida predominantemente pela focalização onisciente, com o narrador selecionando as informações que configurarão o berço e a infância do protagonista.

No capítulo em estudo, com o título “*As infâncias de Tristão*”, a pluralização do termo “infância” causa um certo estranhamento, e nos leva a refletir e entender que isso talvez possa se justificar pelas constantes transformações que a personagem sofre no início de sua vida: primeiro nasce no infortúnio e perde a mãe, deixa de ser filho dos reis de Loonois para ser filho de Rohalt; mais tarde, é confiado ao escudeiro Gorvenal, como se fazia com os meninos quando completavam sete anos; um novo dano lhe é provocado, agora por seqüestradores, mas escapando dessa armadilha vai ter com o rei das Cornualhas, a quem acaba descobrindo ser seu tio.



Tristão descobre-se rei e herói, retoma seu país das mãos do inimigo, mas acaba voltando para viver ao lado de seu tio. Diante de uma trajetória tão dinâmica percebe-se que Tristão teve, portanto, muitas infâncias, porque foi várias personagens ao mesmo tempo: órfão, filho adotivo, sobrinho, rei e herói.

O poder do enunciador também lhe confere o domínio da velocidade da enunciação; por isso, ele tem a possibilidade de resumir o tempo, e assim ele o faz: conta em poucas páginas toda uma narrativa trágica que antecede o núcleo dramático do mito.

Ocorre, assim, a enunciação das circunstâncias que permitiram a união dos pais do herói: as Cornualhas, reinadas pelo rei Mark, encontravam-se em perigo; Rivalen, rei de Loonois, transpôs o mar; a transposição das águas configurar-se-á numa espécie de rito nessa narrativa. O mar é sugerido como um espaço neutro, intermediário, pois plana no horizonte; é o caminho que conduzirá as personagens para cima: plano apocalíptico, segundo a denominação dada por Frye, ou para baixo: plano demoníaco.

Motta esclarece que “o mar é espaço aberto para a proliferação das complicações narrativas, que preenchem o motivo do afastamento, localizado no miolo da trama, entre o nascimento e o casamento” (1998, p.260). A transposição do oceano tem a finalidade de ajudar o rei Mark a eliminar seu adversário e tal tarefa é cumprida; por gratidão, o rei cornualense deu ao interventor, como recompensa, a mão de sua irmã *blanckefleur*, princesa “que o rei Rivalen amava com um amor maravilhoso”(p.1)

Nesse período está a primeira singularização do herói: “*ele é fruto de um amor maravilhoso*”; é um ser especial, que fora concebido por amor, em um tempo em que os casamentos entre os nobres ocorriam primordialmente por interesses financeiros e seus filhos eram frutos de uniões em que o amor inexistia. Mas após o casamento, Rivalen soube que seu país estava sendo atacado por Morgan e transpôs novamente o mar para

salvar seu reino. Contudo, dessa vez, o mar o leva ao “inferno” e, ao chegar em suas terras, o rei vê que “o duque Morgan, ao atacar Loonois, arruinava seus burgos, seus campos, suas cidades”(p.1). Após tal constatação, inicia-se a batalha, a luta contra o adversário traiçoeiro causa o dano maior a si e aos seus: a morte.

Sem saber da agressão que fora infligida ao marido, a ela e a seu filho, “blanckefleur esperou-o por muito tempo. Infelicidade! Ele não regressaria” (p.1). Nesse fragmento do discurso do narrador, nota-se a manifestação da sua onisciência perante os fatos ocorridos através da antecipação e da elucidação de que a morte de Rivalen era algo já iminente. A presença de um discurso modalizante e avaliativo torna evidente o comprometimento emocional do narrador com o enunciado, como se verifica em: “Infelicidade!”, ênfase expressa através do ponto de exclamação sobre um termo que expressa a opinião pessoal do emissor do discurso faz parte de uma retórica dramática, que será reforçada em toda a narração do mito.

Mais tarde, a rainha fica sabendo que seu marido morrera e “não chorou: nem gritos, nem lamentos, mas seus membros tornaram-se fracos e inúteis; sua alma quis, com forte desejo, desprender-se do seu corpo.” (p.2). A dor contida confere um espetacular tom de dramaticidade ao texto; a dor que não se exterioriza dilacera e consome o ser, daí pode-se “ver” blanckefleur e seu filho definhando-se sem que um grito ou lamento tenha sido pronunciado. O silêncio instaurado confere tal valor de “força” à imagem sugerida que dispensa uma maior descrição do que ocorrera intimamente à rainha; querer explicar seus sentimentos seria referencializá-los.

Rohalt, o Defensor da Fé, vendo que blanckefleur entregava-se pouco a pouco à morte, esforçava-se por fazer valer o adjetivo anexado a seu nome e tentava consolá-la: “ Rainha \_ dizia ele \_ , nada se pode ganhar com lutos e mais lutos; não devem morrer todos os que nascem? Que Deus receba os mortos e preserve os vivos!...” (p.2). Mas



de nada adiantavam suas palavras, o chamado da fé no futuro era abafado pelo doloroso sofrimento da rainha. Como verificamos na maior parte do capítulo, o narrador, assumindo uma posição heterodiegética, rege o discurso. Observam-se apenas duas intrusões de diálogo entre as personagens: a primeira trata-se desse diálogo que Rohalt tenta travar com a rainha, mas ela não lhe proporciona o retorno desejado, trata-se de um discurso citado em que a rainha dá o nome e o fado a seu filho.

“Por três dias esperou para poder reunir-se ao seu caro senhor (p.2)”. O fato de esperar três dias para dar à luz e ir ao encontro de seu “caro senhor” faz parte de uma estrutura ritualística e recorrente que permeará passagens importantes do romance. O ritual, nestas como em outras narrativas míticas, é importante fator para a composição da climatização do enredo: é o ritual que introduz o elemento mágico exigido pelo texto mítico. Nesta narrativa, ele é quase sempre acompanhado pelo número três e tem seu desfecho na consolidação do número quatro (sejam quatro dias ou quatro vezes dita), pois é como se o três fosse a enunciação do rito e o quatro a consolidação da passagem:

No quarto dia, deu à luz um filho e, segurando-o nos braços disse-lhe:

— Filho, por muito tempo desejei ver-te; e vejo a mais bela criatura que mulher alguma jamais carregou. Triste trago-te ao mundo, triste é a primeira festa que te faço, por tua causa morro de tristeza. E, como vieste ao mundo por tristeza, terás o nome de Tristão. (p.2).

Tristão será o herói da narrativa de amor cortês que ora se aproximará, ora se afastará da definição que Mielietinski faz:



O herói do amor cortês é, ao mesmo tempo, o herdeiro do herói épico e do fabuloso. As gestas cavaleirescas aproximam-se do conto maravilhoso. A primeira parte de quase todo romance cavaleiresco lembra-o, com a inclusão do “romantismo” iniciatório dos primeiros feitos, as aventuras fabulosas e o amor bem-sucedido, e, freqüentemente, o casamento que traz consigo a concessão de um feudo. Entre os feitos cavaleirescos, a luta com o dragão é menos freqüente, enquanto o são mais os torneios e os duelos, a libertação das prisioneiras e as vitórias sobre bandidos. O já lembrado “romantismo” iniciatório atua, naturalmente, sobre um fundo diferente do conto, embora também esteja freqüentemente ligado à realização de “tarefas difíceis”. (1998, p.78-79).

Talvez esses afastamentos do convencional justifiquem-se pela origem mítica do romance. Não temos, em *O Romance de Tristão e Isolda*, o amor bem-sucedido, nem o casamento, nem o apego ao feudo; as lutas com o dragão e com “monstros” são recorrentes, assim como os envenenamentos; e a busca de Tristão não é pelo sangue sagrado (graal), mas pelo sangue profano (a paixão). Quanto às aventuras, tão importantes na trajetória do cavaleiro medieval, para nosso protagonista, não têm a mesma importância; e, se às vezes, ele se embrenha em buscá-las, assim o faz para fugir da sua verdadeira procura, da busca conflituosa do amor e da posse da rainha proibida.

Mielietinski nos diz que sobre o velho arquétipo épico nota-se a pressão de um novo ideal romântico.

O princípio da personalidade do herói cortês manifesta-se em seus sentimentos, em particular em sua paixão amorosa profundamente individual para com um objeto insubstituível.



Isolda, a loira, já não é uma princesa fabulosa abstrata, e ela não pode ser substituída por nenhuma outra Isolda loira (em termos junguianos poder-se-ia dizer que ocorre a individuação da figura da “anima”). A paixão individual do herói demonstra ser mais socialmente destrutiva do que a teimosia do *bogatyr*, ela chega a uma contradição decisiva com a obrigação cavalheiresca, pois o herói se vê entre o sentimento pessoal e o dever de estado. (1998, p.79)

Ainda no que concerne ao movimento de construção da personagem Tristão, observa-se, na passagem acima, uma descrição física que o diferencia, definitivamente, dos seres comuns: “e vejo a mais bela criatura que mulher alguma jamais carregou”; a descrição de sua beleza e perfeição configuram no plano ideal, mas juntamente com ela, Tristão recebe o fado, uma espécie de elemento trágico, que carregará durante toda a sua vida: seu nome e todo o envoltório de sofrimento que lhe deu origem. Sua significação é ao mesmo tempo analepse e prolepse de sua existência terrena: “Triste trago-te ao mundo, triste é a primeira festa que te faço, por tua causa morro de tristeza. E, como vieste ao mundo por tristeza, terás o nome de Tristão.”

Nessa passagem configura-se a dualidade do herói: por beleza e força sobrenaturais aproxima-se de um semideus, é focalizado num plano que vai além do humano, aproxima-se do divino, mas concomitantemente carrega o matiz sombrio da tristeza, o fado irreversível, concretizado por seu nome. A tristeza será o “leitmotiv” de sua trajetória, pois traçará as nuances das profundezas do palco infernal em que muitas vezes a personagem se verá contracenar. Depois de falar com o filho, *blanckefleur* beija-o e entrega-se à morte, pois seu amor de mulher foi maior que seu instinto materno. O beijo aqui, assim como no mito já estudado, tem a função de estabelecer um contato e conduzir um processo de transcendência. Nota-se, neste romance, a

supremacia do amor entre homem e mulher sobre os outros sentimentos humanos; a mulher é focalizada sobretudo como “mulher”; enquanto a figura da mãe é ofuscada, os heróis, nessas histórias, parecem ser estéreis. Dessa forma, está configurado a primeira perda ou dano sofrido por Tristão. Essa perda propulsionada pela figura do vilão é a primeira das oposições que esta entidade, que será representada por várias personagens diferentes, fará contra o herói. Segundo Mielietinski:

o desprendimento dos pais, que ocorre no filho, é análogo à luta com o dragão (que se seguirá mais tarde). O “eu” se torna herói (“primeira personalidade”), que é, em princípio, o precursor arquetípico da humanidade como um todo... Graças à luta com o dragão ocorre a transformação do herói, cujo sentido deve ser encontrado no surgimento de uma forma mais elevada de personalidade. (1998, p.26)

Estabelecendo-se uma analogia das circunstâncias que envolveram a morte de Tristão e Isolda e a dos pais do herói, observamos que ambas assemelham-se. Verifica-se, assim, o uso da técnica do encaixe, ou seja, a superposição de histórias que se reduplicam: Tristão, assim como Rivalen, é ferido, e a traição conduz ambos à morte; Isolda, como blanckefleur, morre por dor e amor a um homem; nos dois casos, a união definitiva do par em um plano superior consolida o amor “vivido” ou idealizado no plano terrestre. Observa-se, nesse processo, a circulariedade da narrativa em foco. Ela tem seu término análogo a seu início, pois o desfecho configurado pela morte de Isolda, desencadeada pela notícia da morte de seu amado, é similar ao início da história, já que quando blanckefleur fica sabendo que o pai de Tristão havia morrido, ela também se



entrega à morte. Diante disso, podemos afirmar que a história é cíclica e o eterno retorno dos motivos e temas faz-se enredo.

Rohalt, encarregado de uma missão reparadora, cria e educa Tristão entre os seus filhos. É feita, neste episódio, novamente uma diegesis do que foi a infância e a adolescência de Tristão. Mielietinski elucida que “no mito heróico, a biografia da personagem principal, que passa por provações propiciatórias, é freqüentemente associada à troca ritualística de gerações.”(1998, p.42). Temos um sumário das regras cavaleirescas que são transmitidas ao herói: “Governal ensinou-lhe em poucos anos as artes que convêm aos barões”, essas artes aprendidas são o objeto mágico que permitirá que a sua “odisséia” aconteça. É importante ressaltar que a focalização, na maior parte desse episódio, oscila entre ser externa e interna, como podemos observar nos seguintes fragmentos:

“Ensinou-lhe a manejar a espada, o escudo, o arco...ensinou-lhe a desatar toda a mentira e toda felonía, a socorrer os fracos, a cumprir a palavra dada...”

“Ao vê-lo tão nobre e tão altivo, ombros largos, quadris estreitos, forte, fiel e valente, todos elogiavam Rohalt por ter um filho assim. Mas Rohalt, pensando em Rivalen e em blanckefleur, cuja juventude e graça nele reviviam, amava Tristão como um filho, e secretamente o reverenciava como seu senhor.” (p.2).

Rohalt, manipulado pelo cuidado em proteger o filho do rei, oculta-lhe tal informação, o que corresponde a uma forma de engano ou logro a que a personagem é submetida, ainda que isto esteja sendo feito para o seu próprio bem. Diante disso, percebe-se, nesta passagem, que o leitor, conduzido pela onisciência do narrador, sabe

mais do que o protagonista, fato que já havíamos aludido anteriormente, e que se repetirá em outros episódios.

Um dia, Tristão é seqüestrado por mercadores da Noruega e submetido a uma viagem, provocando um afastamento forçado de Tristão do seu lar. Mas a natureza mostra-se aliada do herói. Para introduzir a cumplicidade do reino vegetal, o narrador lança seu olhar para o interior do mar e revela sua reflexão por meio do discurso abstrato:

(...) é verdade comprovada e todos os marinheiros o sabem: o mar carrega de má vontade as naus traidoras, e não dá ajuda ao raptos nem às traições” (p.3).

“Revoltou-se furioso, cobriu de trevas a nau e a lançou por oito dias e por oito noites ao acaso.” (p.3).

Ocorre nesse fragmento a personificação do mar, que deixa de ser um elemento da natureza para se tornar uma “entidade dela”. A partir daí, começa a distinguir o bem e o mal e, agindo contra o mal, “carrega de má vontade as naus traidoras” e, com ‘suas mãos’, “cobre de trevas a nau e lança-a ao acaso”; os mercadores percebem que a fúria do mar justificava-se pelo rapto indevido do menino e, por isso, resolvem soltá-lo. Antropomorfizadas, as ondas sorridentes e acalmadas assumem a ação do enredo e, como os deuses fizeram em outros mitos, elas conduzem Tristão a seu destino. Porém, como nesses mesmos mitos, a manipulação feita por esses “seres” constitui-se num jogo que ora atrai, ora afasta a personagem do seu desejo, conduzem à ascensão e à queda.

Assim, podemos visualizar o que Frye chama de imagem apocalíptica e demoníaca do mar; na primeira, o mar é focalizado como o espaço da fertilidade, da realização do desejo humano, o espaço pelo qual Rivalen foi ter a mão de blancfleur e

pelo qual Tristão reencontrou seu tio e, mais tarde, foi por ele que voltou a Loonois para reaver o que era seu por direito; compondo a segunda imagem, a demoníaca, o mar é referido como caminho que conduziu Rivalen para a morte, o obstáculo, o berço da tempestade, o espaço do sofrimento, da prisão a que Tristão foi submetido.

Ao acordar na praia, Tristão ajuda os caçadores do rei e, como recompensa, é levado até ele. Mark se encanta com a atuação, com a competência e com a beleza do sobrinho, porém desse parentesco ainda não tem consciência, apesar de ter sentido uma forte afinidade pelo rapaz. Essa situação só se transfigura por intervenção de Rohalt, que descobre o paradeiro do filho adotivo e, dotado de um objeto mágico, revela o parentesco entre Tristão e Mark, provocando o reconhecimento do herói pelo tio.

No último trecho desse capítulo, podemos observar claramente a questão da velocidade da narrativa. Neste final, fica explícita a diferença da extensão da história e a do texto: “E direi em poucas palavras como Tristão, tendo recebido as armas de cavaleiro do seu tio”. Essas armas correspondem ao objeto mágico que é dado ao herói para que ele se embrenhe na luta e conquiste a vitória.

Como pudemos perceber, uma série de eventos ocorreram, mas muitos detalhes não foram considerados relevantes pelo narrador. Esse processo de seleção é proposital e pode ser comprovado pelo período: “Senhores, o contador que quer agradar deve evitar as histórias demasiado longas. A matéria deste conto é tão bela e tão diversa: de que serviria alongá-lo?” (p.7). Temos plena consciência de que o tempo da história é bem maior do que as quatro linhas utilizadas pelo discurso.

Em outros momentos dessa primeira seqüência, o tempo da história aproxima-se mais do tempo do discurso. Como exemplo, podemos citar a cena entre Blanckefleur, Rohalt e Tristão (p.2), ou ainda a cena entre Tristão e os cavaleiros do rei (p.4).



Tristão encontra-se em estado de melhoramento, é focalizado como transeunte do plano da realização dos desejos, é a personagem que transcende o homem comum, cuja singularidade se acentuará ainda mais nas seqüências seguintes.

### 3.5.2. 2ª. Seqüência:- *O Morholt da Irlanda*

Na seqüência em análise, novamente a focalização espacial põe em cena, nas Cornualhas, o castelo de Tintagel. O narrador faz uso da onisciência para focalizar as personagens que farão parte deste fragmento da intriga: "*Quando Tristão para lá voltou, Mark e toda a sua baronia estavam mergulhados em grande pesar*"(p.9). A finalidade da onisciência é acentuar o drama da situação em que todo o reino está inserido. É nessa situação de calamidade que a nobreza e a coragem do herói afloram e, por se dispor a lutar para salvar o reino em um momento tão crítico, seu mérito é elevado.

Nesta seqüência, verifica-se a volta de Tristão para a terra onde seu tio é rei. Lá chegando, vê que Mark está sendo ameaçado por um gigante, o Morholt da Irlanda. O rei das Cornualhas deveria pagar um tributo de trezentas moças e trezentos moços sorteados entre as famílias das Cornualhas, mas há quinze anos se recusava a fazê-lo. Morholt, em nome do rei da Irlanda, exige que o tributo seja pago no mesmo dia, mas coloca o desafio de que lutaria com qualquer cavaleiro, com exceção do próprio rei, que quisesse "provar por combate que o rei da Irlanda não tem o direito de arrecadar este tributo."(p.10)

Inicia-se aqui o clímax desta seqüência: Mark, por nobreza e lealdade a seu povo, recusava-se a pagar o tributo, o que causava um dano moral ao outro rei. Este envia seu

aliado, um gigante cuja irmã ele havia desposado e a quem ninguém jamais pudera vencer em combate, para levar a sua mensagem e tomar o que lhe era de direito.

O mundo demoníaco lança-se sobre o reino de Mark e tem como representante o gigante, o ser que vai além do homem comum, que vem para trazer consigo a ameaça. A sua presença, que por si só já amedronta é reforçada pelo uso de um discurso direto, que acentua o poder e o caráter desafiador de seu rei: “Rei Mark, ouve pela última vez o mandamento do rei da Irlanda, meu senhor. Ele admoesta-te a pagar enfim o tributo que lhe deves”(p.9-10).

O invencível gigante da Irlanda contrapõe-se à figura cavalheiresca de Tristão, arquétipo do herói salvador, a personagem que toma para si a responsabilidade por sua nação assumindo o sacrifício que se exigia. Afastando-o, portanto, dos seus, está o Morholt, o gigante da Irlanda, o ser que nunca houvera perdido uma luta, tendo sempre trucidado seus opositores. Frye nos esclarece que:

o inimigo pode ser uma criatura humana comum, mas quanto mais próxima a história romanesca estiver do mito, tanto mais o inimigo assumirá qualidades míticas demoníacas. A forma básica da história romanesca é dialética: tudo se foca num conflito entre o herói e seu inimigo, e todos os valores do leitor ligam-se estreitamente ao herói. Por isso o herói da história romanesca é análogo ao Messias mítico ou libertador que vem de um mundo superior, e seu inimigo é análogo aos poderes demoníacos de um mundo inferior.(1957, p.186).

Como veremos, Tristão terá vários inimigos no decorrer do enredo, e em todas as cenas de conflito ele ressurge dotado da significação de herói libertador, com o estatuto

de um ser que se aproxima do divino, enquanto que a seus opositores sempre será conferida uma conotação que revelará a afinidade com o plano demoníaco.

Vários conflitos comprometidos com essa natureza dual podem ser observados. Podemos citar como exemplo: o embate com o Morholt, a luta contínua com os barões auxiliados pelo anão Frocin, o embate com Bedalin e seus irmãos e até mesmo com Mark, no capítulo VIII, “O salto da Capela”, no qual o rei é dotado da caracterização arquetípica do demônio que quer, por vingança, queimar os corpos dos que lhe provocaram dano, em meio aos terríveis espinhos. Frye nos alerta para a constatação de que “o conflito ou *ágon* é a base ou tema arquetípico da história romanesca, sendo o fundamento da história uma série de maravilhosas aventuras.” (1957, p.190)

Retomando o desafio precipitado pelo Morholt, é importante aludir que o rei da Irlanda não pedia o pagamento do tributo, ele exigia; assim, seu desejo assume a significação de “mandamento”; é como uma ordem divina que deve de qualquer forma ser cumprida. Além disso, o termo usado pelo Morholt, “mandamento”, indica um alto teor de prepotência, menosprezo ao outro, deixando evidente que a situação de contenda não deveria se estender por mais tempo, tudo teria que ser resolvido, pois o agressor apresentara apenas uma hipótese de negociação: a luta.

Então é lançado o desafio:

No entanto e, como convém, só faço exceção a ti, rei Mark, se algum dos teus barões quiser provar por combate que o rei da Irlanda não tem o direito de arrecadar este tributo, aceitarei tua prova. Qual dentre vós, senhores cornualhenses, quer combater pela libertação deste país?(p.10).



O Morholt, através do seu discurso, torna-se uma entidade extremamente antipática e irônica. Por saber de sua superioridade física, ironiza e intimida a nobreza na frente de seu rei, o que é uma ironia também a ele. Isso fica muito acentuado no momento em que seu discurso está sendo proferido tendo como enunciatário o rei e, também, no momento seguinte, que sem permissão ou respeito algum, ele se dirige irônica e desafiadoramente aos barões. Mas os barões, humanos que são, calam-se. O narrador faz novamente uso de sua onisciência e, ao penetrar nos pensamentos dos barões, revela-nos suas consciências. Graças a voz dessa entidade demiúrgica, o leitor se intera mais uma vez de todos os fatos que regem a narrativa, inclusive da atuação interior de cada personagem:

Os barões olharam-se uns aos outros furtivamente, depois baixaram a cabeça. Este dizia consigo mesmo: “Considera, desgraçado, a estatura do Morholt da Irlanda: ele é mais forte do que quatro homens robustos.” Aquele outro imaginava: “eu vos criei, caros filhos, para os serviços escravos, e vós, caras filhas, para os de mulheres da vida? Mas minha morte não vos salvaria”.(p.10)

Então, o Morholt, a fim de identificar ainda mais o clima de tensão instaurado, impõe as regras da batalha. Dotada de uma roupagem ritualística, essa se torna ainda menos acessível aos barões; o adversário das Cornualhas tem o domínio sobre tudo e todos, tal como sugere a seguinte imagem: “Eles continuavam calados, e o Morholt parecia o gerifalte fechado numa gaiola junto com pequenos pássaros: quando ele entra, todos ficam mudos.” (p.10).

Temos nessa passagem a imagem da opressão, uma metáfora da situação em que se encontravam: presos e ameaçados pelo grande vilão. Observa-se por meio desta cena

que o capítulo em análise caminha em sentido descendente, vai em direção ao mundo demoníaco. O homem sofre uma transformação degradante, uma zoomorfização e passa a atuar no reino animal, porém, nesse outro universo, a situação dos personagens é similar a que viviam no plano humano, assim como estão presos no castelo e estão fadados a ouvir as afrontas do inimigo, o estão da mesma forma na gaiola com o gigante metaforizado em gerifalte, e esse continua a ser a representação do opressor, da força indestrutível que impõe o acovardamento dos pequenos pássaros.

Pela terceira vez, o Morholt fala e desta vez destila uma ferrenha ironia ao rei, aos barões e ao povo: "Então, belos senhores cornualhenses, já que este partido vos parece o mais nobre, sorteai vossos filhos e levá-los-ei! Mas eu não acreditava que este país fosse habitado só por escravos"(p.10). As Cornualhas precisavam de auxílio, de um herói que aceitasse uma missão reparadora. Tristão obtém permissão para combater o gigante no momento em que é armado cavaleiro (ocorre a transmissão do objeto mágico \_o título de cavaleiro\_, pois somente essa qualificação permitiria que lutasse). Embora reconhecessem a aparente supremacia do Morholt sobre Tristão, tinham a esperança que seu herói triunfaria sobre o opressor, pois "a esperança no coração dos homens vive de magro sustento."(p.11). Mais uma vez a focalização onisciente faz sua intrusão no texto, trazendo uma anunciação da inveja que Tristão desperta nos barões: "Ah! Tristão \_diziam entre si \_ corajoso barão, bela juventude, porque não fui eu e não tu quem empreendeu essa batalha"! (p.11).

A cena da batalha consiste em uma subsequência, que será descrita em cinco momentos: 1) agressão verbal (proposição da batalha e todo caráter ritualístico e ameaçador que a envolve); 2) agressão visual e luta retórica (tentativa de intimidação entre os adversários através do afastamento da embarcação e debate); 3) agressão física (luta propriamente dita); 4) agressão mental (ocorre no plano subjetivo, do parecer, é a

incerteza acerca de quem venceu a luta que causa sofrimento nos aliados de um e de outro); 5) o pagamento.

Pode-se afirmar que a composição desta cena se aproxima muito do teatro, por sua movimentação, pela descrição dos cenários em que são focalizados cada momento do embate, por seus diálogos eloqüentes, pela presença do povo representando o coro das grandes tragédias gregas; tudo isso contribui para que exista uma tensão dramática no espetáculo, de tal forma que ele será quase ao mesmo tempo lido e vivenciado pelo “leitor-ouvinte”.

Mielietinski afirma que a luta do herói com os antagonistas pela obtenção de algo ou pelo afastamento de um dano é levada adiante graças à atuação de forças físicas, mágicas, da astúcia etc., as quais, nem sempre, apresentam-se claramente diferenciadas. Na luta, um papel significativo é desempenhado pela tática da “provocação”, que exige um opositor em ações vantajosas para o herói. (1998, p.117).

No texto, primeiro, inicia-se uma luta constituída pela agressão visual: são as imagens manipuladas pelos cavaleiros que tomam parte na disputa. O Morholt iça em seu mastro uma vela púrpura, representando a sua riqueza, a supremacia que acreditava ter sobre o outro e o sangue nobre que pretende derramar. Ao chegar primeiro ao local, amarra sua embarcação, o que prova que o gigante tem uma espécie de certeza de que precisará da embarcação para voltar à terra, pois acredita que sairá da batalha vitorioso, como normalmente acontecia em seus duelos.

Tristão, com a finalidade de responder a afronta do outro, chega e afasta com o pé a embarcação para o mar. Este fato incomoda o gigante, e dá início a um outro embate: a disputa retórica travada por meio do diálogo:





— “Vassalo, que fazes?” disse o Morholt. — E por que não seguraste como eu tua embarcação por uma amarra?

— Vassalo, para quê? — respondeu Tristão. — Só um de nós voltará vivo daqui: não te basta uma única embarcação?

E ambos, animando-se para o combate com palavras injuriosas, embrenharam-se na ilha”(p.11)

Após tais agressões, os adversários iniciam a disputa corporal: “ninguém viu a violenta batalha; mas por três vezes, pareceu que a brisa do mar trazia à praia um grito furioso”. (p.11). Nota-se nesse período a presença da dicotomia ser X parecer, uma certa sugestão ritualística e um clima de magia dados pela repetição do três e uma incerteza de que o grito realmente existiu, pois nem se sabe, também, quem o proferiu.

Chevalier, em seu *Dicionário de Símbolos*, nos esclarece que “o grito, nas leis irlandesas (e o Morholt é um defensor da Irlanda), tem valor de protesto” (1997, p. 478). Tal fato nos sugere que este pode ter sido dado pelo Morholt, como um protesto feito em virtude de estar perdendo o embate para o jovem Tristão, pois: “no Corão, o grito é personificado e identificado com o cataclismo, é o castigo que tomba de súbito sobre os ímpios e os injustos” (p.478). O grito de protesto é, também, lançador de maldição. E Tristão vence, mas está amaldiçoado pela lança do Morholt e recebe uma marca: o veneno que lhe desfigura o corpo e o espírito.

Contudo, há que se observar que o grito também pode ter sido proferido por Tristão, pois, para Chevalier:

segundo o pensamento mágico, proferir de certo modo, é produzir. Clamar a cólera vingadora do Todo-poderoso é mobilizar as forças dele contra o adversário.

Imitar a trovada do furacão e do cataclismo, é provocar a tempestade dirigida para o inimigo\_ o grito do homem é meio de captar as energias do grito do céu.(1997, p.478)

Portanto, diante de tal representação simbólica, concluímos que o grito existiu “significativamente”. Talvez não tenha sido nem pronunciado, mas o que ele sugere ecoou por todas as Cornualhas, o que nos leva a inferir que o “ser” prevaleceu sobre o “parecer”. Pela incerteza acerca da existência e da procedência do grito, do outro lado do mar, a disputa entre cornualenses e irlandeses prossegue, pois cada um espera que o seu líder tenha saído vitorioso, quando o herói cornualense surge no palco e seu coro o aclama.

O herói das Cornualhas traz a embarcação do Morholt e a liberdade para seu povo. Ao descer da embarcação, Tristão devolve ao seu país a honra tirada pela ironia e pela audácia do gigante, e devolve, como castigo aos irlandeses, a mesma ironia, através do um discurso vitorioso: “Senhores da Irlanda, O Morholt combateu muito. Vede: minha espada está com brechas, um fragmento de aço da lâmina ficou encravado no crânio dele. Levai esse pedaço de aço, senhores: é o tributo dos cornualheses!”(p.12).

Depois cai doente nos braços do tio. Tristão fica mortalmente envenenado pela lança do Morholt. Nota-se que a feitiçaria e o mundo mineral (representado pela lança) uniram-se para causar dano ao herói, conduzindo-o a um estado de degradação que a cada momento irá se agravar.

A dualidade novamente põe-se em cena: por um lado vemos o plano apocalíptico representado pelo desejo e pela crença na vitória, que permite a realização do sonho de liberdade do povo; por outro, vemos esse plano ameaçado pela sombra do mundo demoníaco, representado pelo envenenamento e pela aproximação da morte.

Tristão, ao se oferecer para lutar, infringe a si mesmo uma forma de sacrifício. Na teologia do sacrifício, segundo René Girard, (1990) em *A violência e o sagrado*: “acredita-se que um deus reclama as vítimas: em princípio, somente ele se deleita com a fumaça dos holocaustos, vem dele a exigência da carne amontoada sobre altares. É para apaziguar sua cólera que os sacrifícios são multiplicados.” (p.20). Metaforicamente, temos o Morholt representando o deus que reclama as vítimas, mas Tristão não permite que sua cólera seja apaziguada com as carnes dos seus sobre as terras da Irlanda. Ele assume o sacrifício para si, a fim de apaziguar a cólera do deus. Nesse ritual que se cumpriu, os seres humanos ameaçados pela violência foram substituídos por um único “ser”, um único herói, como ocorre na epopéia, porque esse se sobrepunha a todos. Por outro lado, o Morholt assume o crime de seu país e acaba purificando-o. De certa maneira, o gigante assume a culpa e purga o crime por seu rei: sua morte constitui-se na imagem das consequências dos crimes que cometeu.

Através de uma mudança de focalização, a narrativa põe em cena a Irlanda e os que nela habitam, o universo em que vivia o Morholt. Um novo conflito é instaurado através da metadiegeese: trata-se da explicação da afinidade entre Isolda, a Loura, e seu tio Morholt, o que justificará o ódio mortal que a princesa sentirá por quem tirou a vida de um parente amado. O amor pelo tio e o ódio ao agressor são agentes complicadores para a cura de Tristão, pois somente Isolda possui o antídoto para o veneno que o estava matando. Isolda retira o fragmento da espada inimiga do crânio do Morholt e o encerra em um cofrezinho de marfim; esse fragmento de espada é um motivo associado que, mais tarde, desmascarará Tristão.

Retomando a questão da dualidade presente no enredo, constata-se que essa também se expressa na magia: as feiticeiras possuem o poder sobre o bem e a vida, mas também dominam o mal, a maldição, a morte; assim, parece que o santificado e o



demoníaco coabitam nelas, os mundos vegetal e mineral estão sob seus domínios e eles podem conduzir o ser para o céu ou para o inferno; além de tudo, ainda possuem o poder sobre o verbo e o usam tanto para o bem quanto para o mal: “E debruçadas sobre o grande cadáver, a mãe e a filha, repetindo interminavelmente a louvação do morto e sem descanso lançando a mesma impreciação contra o assassino.” (p.12)

Após tais esclarecimentos, o foco narrativo novamente se ambienta em Tintagel: “Enquanto isso, em Tintagel, Tristão definhava, um sangue envenenado escorria das suas feridas... um cheiro tão odioso exalava das suas chagas que seus amigos mais queridos fugiam dele, todos, menos o rei Mark, Governal e Dinas de Lidan”. (p.12). Seu estado de degradação é evidente e grave, tanto que acaba por causar o afastamento das pessoas. Tristão vai perdendo suas características de herói, de humano, e a zoomorfização vai assumindo perspectivas consideráveis, o que o faz preferir viver afastado como um bicho em uma cabana perto da praia. Essa cabana, que sugere a imagem de uma gruta, configura-se, praticamente, como um túmulo que encerra o morto-vivo.

Vendo que nada poderiam fazer para curar o herói, “confiaram-no aos poderes de Deus.”(p.12). A entrega, a confiança no poder de Deus será um motivo recorrente em todo o enredo do mito, talvez porque a figura de Deus, com toda a sua significação e poder, seja uma das correntes que permeiam com mais força toda a Idade Média e, que por isso, acaba deixando a sua marca na narrativa.

Focalizando o herói encerrado na gruta, o narrador permite que o leitor torne-se ouvinte do seu monólogo interior. Neste monólogo, Tristão revela que embora esteja vivendo no plano demoníaco, mantém uma ligação muito estreita com o mundo divino, pois ainda se nutre dele, a visão clara do sol lhe causa prazer e lhe restitui a coragem e a vida:

É doce, no entanto, ver o sol e meu coração ainda é corajoso. Quero tentar o mar cheio de aventuras. Quero que ele me leve para longe, sozinho. Para que terra? Não sei, mas talvez onde encontrarei quem me cure. E talvez um dia servir-vos-ei ainda, bom tio, como vosso harpista, vosso caçador, e vosso bom vassalo. (p.13).

Neste monólogo proferido por Tristão há a revelação de uma prolepse que anuncia tudo o que ocorrerá na seqüência seguinte.

Tristão consegue convencer Mark a deixá-lo partir, e a viagem do herói é iniciada. O rei Mark atendeu ao seu desejo, o mundo da realização dos desejos volta a abrigar o herói e este parte num barco sem vela, nem remos; quis apenas que perto dele depositassem sua harpa e, o mar “por sete dias e sete noites, carregou-o docemente”(p.13). O mar mostra-se novamente aliado e, ao ser antropomorfizado, carrega docemente o herói ao seu destino. Tristão toca a harpa para iludir seu sofrimento, e seus inimigos: “é nela que os deuses ou seus mensageiros, nos países nórdicos, tomam o modo do sono”, segundo Chevalier (p.484). O autor diz ainda, “a harpa liga o céu e a terra . O som da harpa simboliza, então, a busca de uma felicidade da qual o homem só conhece as frágeis certezas deste mundo”. O herói navega tocando sua harpa, “e por fim, o mar, sem que ele o soubesse, aproximou-o de uma praia. ” Ele chega incognitamente à costa irlandesa.

O mar conduz Tristão à terra inimiga, a uma paisagem que lhe é hostil, porém, o único local onde se daria sua cura. Ao se perceber na terra do inimigo, “soube encontrar rapidamente belas palavras astuciosas” (p.14). Assim, ele se diz um mercador que estava indo para a Espanha a fim de lá aprender a ler nas estrelas e que no caminho fora

atacado por ladrões. Esse argumento demonstra que para sair do inferno em que se encontrava, Tristão procura a imagem oposta: o céu. Ele aprenderia a arte de ler nas estrelas, o que sugere o caminho de volta, de ascensão, da comunicação, da cumplicidade entre o humano e o divino.

Acaba, com isso, infringindo um engano à dama caridosa, à feiticeira, que não era ninguém menos que Isolda, a Loura, pois “somente ela, entre as mulheres, queria a morte dele.”(p.14). É por tal motivo que Tristão evitou declarar seu nome e a origem do seu mal, pois seria incoerente que ela lhe salvasse a vida, já que ele tinha lhe provocado um dano.

Isolda, a feiticeira e princesa real, trata-o e o cura. Ocorre a salvação do herói, mas após quarenta dias, passado o processo de purificação, suas formas estavam voltando. Chevalier afirma que quarenta “é o número da espera, da preparação, da provação ou do castigo, ele marca a realização de um ciclo; de um ciclo, entretanto, que deve chegar, não a uma simples repetição, mas a uma mudança radical, uma passagem a uma outra espécie de ação e de vida.(1997,p.758). Passado o ciclo, o tempo da espera, Tristão teve que partir; empreende nova viagem e foge para a terra de Mark. Mas, seu encontro com a princesa marca o fim do ciclo de um Tristão amante das aventuras, das artes e das armas, iniciando um outro, no qual o herói se embrenhará na aprendizagem das lutas que surgirão nas guerras sentimentais armadas pelo amor.

### **3.5.3. 3ª. Seqüência: *Isolda, a Loura***

Na terceira seqüência, a focalização espacial novamente volta-se para as Cornualhas, mais precisamente para corte do rei Mark. Durante todo o tempo, a



narrativa oscilará entre os espaços terra e mar. Essa oscilação parece iconizar a própria movimentação desse, que ora vem à praia, ora se volta para o centro do oceano; assim como ocorre com as personagens que, ora voltam-se para o seus universos interiores e vivem seus sentimentos intensa e profundamente, ora tentam fugir deles em virtude de uma honra imposta e cobrada pelo inconsciente coletivo, cuja existência é norteadada pelo código cavalheiresco.

O narrador despenderá atenção aos quatro barões que muito invejam Tristão por sua coragem, lealdade e pela simpatia e amor que o rei dispensa a ele: “Havia na corte do rei Mark quatro barões, os mais desleais dos homens, que odiavam Tristão com ódio de morte por causa de sua façanha e do terno amor que o rei lhe dedicava.” (p.15). Acontece que os biltres barões sabiam também que o rei pensava em envelhecer sem filhos para deixar sua terra a Tristão, então resolveram predispor os homens mais importantes das Cornualhas contra o herói.

Sabe-se que na Idade Média, a bruxaria era proibida e sua prática era motivo para se condenar à morte; então acusaram Tristão de bruxaria por culpa de seus feitos grandiosos:

Quantas maravilhas na vida dele! \_ diziam os traidores.\_ Mas sois homens de grande senso, senhores, que sabeis, sem dúvida, as causas disso. Que ele tenha ganhado do Morholt, aí já está um grande prodígio; mas por que magias pôde ele, quase morto, vagar sozinho sobre o mar? Qual de nós, senhores, dirigiria uma nau sem remos nem vela? Os mágicos podem fazê-lo, é o que dizem. Depois, em que país de sortilégio pode ele achar remédio para suas chagas? Certamente, ele é um bruxo; sim, sua barca era fada e igualmente sua espada e sua harpa é encantada, vertendo a cada dia venenos no coração do rei Mark! Como ele soube domar esse

coração por força e magia da feitiçaria! Será rei, senhores, e recebereis vossas terras de um mágico! (p.15).

O entusiasmado discurso dos traidores constitui-se no primeiro de uma série de danos provocados contra Tristão. Eles se fundamentam em uma retórica que tem como fim a manipulação contra o herói, através da enumeração de feitos que o singularizam e o tornam uma personagem que se sobreleva ao humano. Tal manipulação surte o efeito esperado, pois segundo o ponto de vista do narrador, “eles persuadiram a maioria dos barões, pois muitos homens não sabiam que o que é do poder dos mágicos, o coração também o pode conseguir pela força do amor e da coragem”.(p.16)

Para que o reino não seja dado a Tristão, os barões pressionam Mark a se casar e o ameaçam dizendo que se assim ele não fizer será atacado. Tristão, não suportando a vergonha da suspeita de amar seu tio por conveniência, ameaçou-o de ir embora se esse não se rendesse à vontade de seus barões; o rei pede um prazo de quarenta dias para responder. É importante aludir que, novamente, o prazo de quarenta dias surge na narrativa como o tempo de espera que anunciará uma nova fase; temos dessa forma, a confirmação de que um tempo mítico, cíclico ou ritualístico, rege a perspectiva do romance.

A partir do momento em que o rei pede o prazo, há uma elipse temporal e as personagens são focalizadas quarenta dias depois. O narrador focaliza Mark em seu quarto na tentativa de sair daquela situação sem se comprometer: “Onde encontrar filha de rei tão distante e inacessível que eu possa fingir, mas só fingir, querê-la como esposa?” (p.16). O enunciador apresenta, por meio do discurso figurado, a resposta para a indagação do rei, que vem magicamente, como tivesse sido mandada pelo destino: “Nesse instante, pela janela aberta sobre o mar, duas andorinhas que construíam seu

ninho entraram brigando; em seguida, bruscamente assustadas desapareceram. Mas de seus bicos escapara um longo cabelo de mulher, mais fino do que um fio de seda, que brilhava como um raio de sol”. (p.16).

O fio de cabelo, sinédoque da princesa irlandesa, num primeiro momento será o objeto mágico que foi concedido ao rei a fim de libertá-lo da ameaça dos barões, porém, mais tarde, funcionará como o fio que tecerá os rumos da narrativa, pois será a sua existência que possibilitará a continuidade do enredo. Ele fora trazido de uma forma mágica, como todos os motivos da narrativa mítica, e na sua chegada metaforiza o plano humano: duas andorinhas brigavam por ele, pois o desejavam para deitá-lo em seus ninhos; o mesmo se dará entre o rei e seu sobrinho, pois ambos “lutarão” para deitar a dona daquele fio de ouro em seus leitos.

O rei manda chamar os barões e diz que se casará somente com a dona daquele fio de cabelo e que as andorinhas que o trouxeram sabem de que país ele vem. Os barões perceberam que tinham sido enganados e olhavam com despeito para Tristão, pois achavam que ele havia aconselhado o rei a tomar tal atitude. Tristão, muito ofendido com a infâmia dos barões, reconheceu o fio de cabelo: esse era de Isolda, a Loura.

O herói parte com seus companheiros para buscá-la na perigosa Irlanda; o cavaleiro arriscar-se-ia por sua honra e por amor ao tio, mas é nessa busca que se iniciará o duelo entre a sua vida e a morte. O fado que lhe fora imposto no momento do seu nascimento e marcou-lhe, a partir desta viagem pesará sobre seus ombros, cabeça e coração.

Ao chegar à Irlanda, Tristão ouviu “uma voz tão pavorosa que mais parecia o berro de um demônio. Jamais vira um bicho guinchar daquela maneira tão horrível e tão maravilhosa”.(p.18) O herói atravessou o mar e, como Orfeu, teve que descer ao



inferno e vencer o demônio para resgatar a princesa, “pois o rei proclamou por voz de arauto que daria sua filha Isolda, a Loura, a quem matasse o monstro.”(p.18).

Mais uma vez, o mágico é uma ponte para a continuidade do enredo. O mundo demoníaco se faz presente através do dragão, que “tinha a cabeça de uma serpente, os olhos como brasas, dois chifres na testa, orelhas compridas e peludas, garras de leão, uma cauda de serpente, o corpo cheio de escamas de um grifo”(p.19). O monstro não permite que ninguém entre ou saia da cidade sem oferecer uma donzela como sacrifício, mora em uma caverna e é invencível para qualquer ser que se situe somente no plano humano.

Contudo, em oposição aos poderes demoníacos, o mundo divino far-se-á presente através do seu protegido, o semideus, o herói Tristão, que ao salvar o reino do terrível causador de danos, sofrerá uma penitência, angariando, dessa forma, mérito para ser perdoado pela morte do Morholt. Além do perdão, será ainda consagrado com a recompensa prometida: a mão da filha do rei.

Chevalier, ao aludir ao dragão, confirma a assertiva acima dizendo que o mesmo aparece essencialmente como um guardião severo ou como um símbolo do mal e das tendências demoníacas. Ele é, na verdade, “o guardião dos tesouros ocultos e, como tal, o adversário que deve ser eliminado para se ter acesso a eles.” (1998, p.349). Isolda é o tesouro escondido, que parecia tão inacessível a Tristão, já que este era tido como inimigo na Irlanda, por haver vencido e matado o Morholt; graças à vitória sobre esse guardião, ele poderá ter acesso ao tesouro.

Mielietinski afirma que “os motivos da contraposição ativa entre o herói e certos representantes do mundo demoníaco constituem o grupo arquetípico mais importante, e específico \_ conforme é sabido \_, do mito, do conto maravilhoso, do epos e do romance de cavalaria.”(1998,p.126)

Após uma pormenorizada descrição da luta entre Tristão e o dragão, esse dá seu grito de protesto e maldição e morre. Tristão corta-lhe a língua e a coloca em seu calção, mas o veneno contido na língua lhe agride. A luta com o dragão, tanto quanto os outros conflitos nos quais o herói se envolveu, tiveram como consequência o envenenamento do herói, o que se configurou numa forma de morte ritual, procedida por sua ressurreição. Assim como outros elementos que constituem a trama, o corte da língua tem seu fundamento e simbologia, o que também nos explica Chevalier:

(...) é dito que os heróis de Ulster, nas suas contestações heróicas mostravam as línguas dos inimigos que haviam matado em duelo. Em alguns contos populares bretões, o herói guarda cuidadosamente as línguas da hidra ou do dragão que acaba de matar. Servem-lhe de justificação para confundir o usurpador ou o traidor que se apoderou das cabeças.

Verifica-se, neste episódio, a presença do tema consagrado da virgem salva por um jovem paladino, o qual, segundo Frye, faz parte da forma básica da história romanesca. Essa forma se configura na totalidade pelo enredo “em que um velho rei desamparado tem sua terra ameaçada por um monstro devorador de jovens, essa situação prossegue até que a sorte cai na filha do rei”. (1973 p.187).

É importante retroceder um momento e aludir que enquanto Tristão é focalizado desmaiado, o ruivo, que amava Isolda, corta a cabeça do dragão e a leva ao rei a fim de receber a recompensa. Mas Isolda não acredita que ele fora o vingador da Irlanda e não aceita o fato de que seria entregue àquele covarde, parte, então, com seus fiéis, em busca do verdadeiro herói, encontra-o desmaiado e leva-o para casa para curá-lo.

No banho, Isolda tira a espada de Tristão da bainha e vê uma brecha no aço, cuja forma é a do fragmento que se firmara no crânio do Morholt. Dessa maneira, o herói é

desmascarado, o tributo que Tristão havia mandado à Irlanda o denunciou. Isolda desejava matá-lo, mas, graças à retórica eloqüente de Tristão, ela se conteve.

A partir daí, a história é descrita por meio de um discurso reportando uma cena dramática em que os heróis conversam e iniciam um processo de sedução e encantamento conduzido pela linguagem:

Isolda gritou:

— Ouço palavras maravilhosas. Por que o assassino do Morholt quis conquistar-me? Ah! Sem dúvida, como o Morholt tinha outrora tentado arrebatá-la em sua nau as donzelas das Cornualhas, por sua vez, em suas belas represálias, fizeste jactância de carregar como tua serva aquela que o Morholt prezava entre as donzelas...

— (...) certo dia, duas andorinhas voaram até Tintagel para levar um dos teus cabelos de ouro. Acreditei que elas vinham anunciar-me paz e amor. Por isso vim à tua procura, atravessando o mar. Por isso enfrentei o monstro e seu veneno. Olha este cabelo costurado entre os fios de ouro do meu casaco; a cor dos fios de ouro estragou-se; mas o ouro do cabelo não desbotou. (p.22)

Isolda vê o fio de cabelo e fica pensando em silêncio por muito tempo, depois beija seu hóspede nos lábios em sinal de paz, mas também de perdão e entrega.

Observando Tristão sob a ótica da teoria de Northrop Frye, temos o herói redentor de uma sociedade que vence um dragão guardador de tesouros; o tesouro simboliza riqueza, a qual, na história romanesca, significa a riqueza em suas formas ideais, o poder e a sabedoria. Observamos que para alcançar “essa riqueza ideal”, o herói sofre um dano físico, ou seja, a narrativa recorre ao tema do *sparagmós* e da morte ritual, esse



será o preço da sabedoria, do poder, da recompensa. Essa recompensa comumente é ou inclui uma noiva.

Para Mielietinsk:

a pessoa da noiva é ambígua: sua ligação psicológica com a mãe, numa fantasia a Édipo, é mais insistente do que na comédia. Amiúde ela deve ser achada num lugar perigoso, proibido ou tabu, como a muralha de fogo de Brunnhilde ou a muralha de espinhos da bela adormecida, e amiúde é, de certo, salva dos braços mal-vindos de outro homem, ou de gigantes ou bandidos ou outros usurpadores. (1988, p.191).

A referência ambígua à figura da noiva pode ser relacionada com a representação das duas Isoldas, as noivas de Tristão, que se perpetuam na trajetória da narrativa: Isolda, a loura, é a dama encontrada num lugar perigoso, próxima da captura pelo dragão; é a dama caridosa que o salva e que é salva dos braços mal-vindos de outro homem, o ruivo mentiroso. A outra Isolda, a das Brancas Mãos, assemelha-se, pela imagem de pureza e transparência sugerida pelo adjetivo anexado a seu nome, à mãe de Tristão, "blanckefleur". No entanto, essa segunda é a dama que traz o estigma da morte e mata o herói ao perceber-se traída; é a figura que, inicialmente, assemelha-se à Jocasta mas, noutro momento, transfigura-se na Medéia a estirpar a vida dos filhos para vingarse.

Uma nova elipse temporal é feita e logo o narrador reporta-nos à cena em que se provará quem matou o dragão. O senescal afirma ser o executor do monstro, mas a princesa e a rainha sabem que é mentira. A princesa inicia um jogo retórico com seu pai

a fim de libertar Tristão de sua culpa, para que, assim, ele pudesse se apresentar como o verdadeiro matador do monstro e digno de receber sua mão em matrimônio.

Muitos autores atribuem o amor de Tristão e Isolda ao efeito do filtro do amor que tomarão na cena que se seguirá; porém, a narrativa deixa-nos, de maneira bem explícita, a idéia de que a afeição surgiu desde a cena do banho em que Isolda perdoa verdadeiramente o assassino de seu tio, mesmo sendo ela, entre as mulheres, a única que odiava verdadeiramente Tristão. Isso se confirma pela forma eloqüente e apaixonada como Isolda defende Tristão perante ao rei, pensando que seria entregue a ele como esposa.

Tristão é perdoado e pede a mão da filha do rei para seu tio, Isolda ao ouvir esse pedido o entende como uma ofensa, pois ela “fremia de vergonha e de angústia. Tristão, tendo-a conquistado, desse modo a desprezava; o belo conto do cabelo de ouro não passava de mentira, e era a outro que ele a entregava...”(p.25). Tendo realizado a busca da Bela dos cabelos de ouro, partiriam para as Cornualhas.

Quando estava próximo o tempo de entregar Isolda aos cavaleiros das Cornualhas, sua mãe colheu ervas, flores e raízes, misturou-as com vinho e fez uma beberagem poderosa. Tendo-a preparado por ciência e magia, verteu-a em uma jarra e disse secretamente a Bragien. Nessa cena, ocorre a focalização da rainha iniciando um ritual de magia, que segundo Monteiro, em *Magia e pensamento Mágico*, teria a função de explorar a natureza em seu benefício e burlar o destino: a preparação do objeto mágico é parte integrante dos rituais que os torna eficazes. Nenhuma pedra, folha, cocção ou imagem tem algum poder real pelas suas propriedades intrínsecas: essa eficácia lhe é atribuída necessariamente pelo rito.” (1986,p.60)

Por ter consciência desse ardil da rainha, o leitor sabe mais do que Isolda, Tristão e a jovem aia que serve Isolda e, por isso, acaba por tornar-se cúmplice da ação de

Braghien e da rainha. Isolda não sabe que deveria tomar o filtro, e não sabe ao menos da existência, nem do seu poder, por isso toma a bebida despreocupadamente. A mãe de Isolda deixa bem claro o poder fatídico do filtro, que sua essência é o remédio e o veneno ao mesmo tempo, funcionando como um índice de uma possível tragédia: “toma todo o cuidado, minha filha, para que somente eles possam provar desta bebida”. O seu poder é o seguinte: os que a beberem juntos amar-se-ão com todos os seus sentidos e com todo o seu pensamento, para sempre, na vida e na morte. A feiticeira tenta delimitar o efeito do mágico, restringindo a quem o cálice enfeitado deveria ser servido, pois, segundo Montero:

O mágico deve, portanto, limitar, direcionar os efeitos da associação.

Quando ele quer provocar um malefício em alguém através da imagem de um boneco, deve limitar os efeitos de seu gesto a uma finalidade específica. Sem esse limite definido, as desgraças se expandiriam associativamente, trazendo conseqüências mais graves do que aquelas desejadas pelo feiticeiro. (1986, p.28).

A autora acrescenta ainda que, para o pensamento primitivo, “o que há de pior na desgraça não é a desgraça em si, mas o presságio de acidentes futuros, que acontecerão num encadeamento infundável se as forças nefastas não forem neutralizadas.” (1986,p.37). No entanto, a tentativa da mãe de Isolda é frustrada pela ação do destino, desencadeando a “desgraça” (ou a felicidade) da filha, que teve como conseqüência a morte.

Após as instruções da rainha, Tristão e Isolda partem. Isolda é afastada dos seus, o mar a conduz para o estrangeiro, e o ódio enche seu coração. Em todo o enredo, apenas duas cenas importantes têm como cenário o mar, sendo a primeira a que se inicia neste



momento e a segunda ocorrerá no final, na viagem de Isolda até a Bretanha. As duas cenas trazem a dualidade básica de todo o romance: a vida e a morte.

Um dia, os ventos cessaram, as velas murcharam e a tripulação desceu na praia para descansar. Ficaram na nau somente Tristão e Isolda e uma pequena serva. Nesta passagem, a natureza é a válvula propulsora dos acontecimentos, pois o calor era muito e porque os ventos pararam, os heróis pediram à pequena serva que fosse buscar vinho.

No momento em que os protagonistas estavam terminando de sorver o vinho ervado, Braghien entra em cena. Braghien, a aia de Isolda, simbolizará a presença do terceiro ator criado por Sófocles na tragédia, e a essência de sua cena estará na impossibilidade de evitar a dor. Assim, suas personagens agem e reagem numa agonia que só acaba quando o destino se cumpre. Ela vê o que ocorrerá, fica desesperada e despeja sobre os amantes um outro fado que regerá a narrativa: "Isolda, minha amiga, e vós, Tristão, foi a vossa morte que bebestes!(p.28). Porém, de nada adiantava desespero ou lamento, a transformação já se iniciara: "parecia a Tristão que um espinheiro resistente, de agudos espinhos, de flores perfumadas, deitava suas raízes no sangue do seu coração e com fortes liames enlaçava ao belo corpo de Isolda seu corpo e todo o seu pensamento e todo o seu desejo."(1988, p.28-29).

Essa imagem compõe a metáfora do que se tornou Tristão por força do filtro do amor: um espinheiro, pois somente um forte e resistente espinheiro poderia ao mesmo tempo resistir a tantas adversidades que viriam por culpa desse amor e, ainda, florescer exalando seu perfume em oferenda à amada. No final da narrativa, tal metáfora deixará de ser uma imagem abstrata para tornar-se concreta. O filtro e suas consequências terão uma frequência repetitiva na narrativa.

Após tomar consciência de seus sentimentos, Tristão envolve-se numa atmosfera de confissão e culpa, pois sua missão era levar Isolda para o tio e ele acabara por trair a sua confiança e o código da cavalaria.

Depois que os amantes sorveram a bebida mágica, Braghien “espiou-os por dois dias, viu-os repelir todo alimento, toda bebida e qualquer consolação, a buscarem-se como cegos” (p.28). Esse trecho alude à uma idéia que será muito explorada pelo movimento romântico: o amor posto em cena como alimento da alma; pode-se observar os amantes divididos entre o céu e o inferno, entre o estado de tormento e a plenitude. Finalmente, no terceiro dia, Tristão foi à tenda, onde se concretizou o amor e a morte dos amantes. Nesse espaço, o mundo do desejo encontrou sua satisfação, como podemos observar na seguinte passagem:

Mas, como pela primeira vez ambos experimentavam um prazer de amor, Braghien, que os espiava soltou um grito e, com os braços estendidos, o rosto coberto lançou-se a seus pés:

— Infelizes! Parai e voltai, se é que ainda podeis! Mas não, o caminho é sem retorno, a força do amor já vos impele, e nunca mais tereis alegria sem dor ... mas o Inimigo zombou de nós três....entrego-vos meu corpo, minha vida; pois pelo meu crime, na taça maldita, bebestes o amor e a morte!

...Tristão disse:

— Que venha, pois, a morte!”(p.30)

Temos acima um exemplo do discurso dramático que permeia toda a narrativa, e que é acentuado pela existência de um grito, cujo teor de lamento se aproxima em muito

do sentido fatídico. Neste, como em outros mitos, observa-se que o destino manipula a história, o que fica bem explícito na fala de Braghien: “o Inimigo zombou de nós três”.

Na última fala transcrita, lê-se a profunda resignação dos amantes ao amor, pois, mesmo tendo sabido as conseqüências que teria a realização deste, queriam sorver-lhe até o final, mesmo que a última gota representasse a concretização da morte. É notório que a forma romanesca efetua uma espécie de sublimação do sexo para metaforizar a nobreza de caráter e conduta de seus personagens. No entanto, isso é rompido em *Tristão e Isolda*.

Percebermos que esse discurso dramático, conduzido pelo discurso direto é recorrente em toda a narrativa e assume importância fundamental. Em *Figuras do Silêncio*, Carreto alude aos autores J. CH. Payen (1976:61) e C. Markhello-Nízia (1988: 223-224) que chamam a atenção para a importância do discurso direto no texto medieval. Para eles:

o discurso direto é uma forma de narração que deve ser considerada no mesmo nível que o discurso narrativo. Essa forma discursiva permite que o enunciador assumia a palavra em sua plenitude, na qual, inevitavelmente, também se projecta o outro da relação dialógica. Repare-se, nesta perspectiva, na figura paradigmática da confissão dialogada de um amor recíproco que surge como o momento de uma perfeita convergência entre o desejo e a linguagem e, muito provavelmente, como um dos tempos fortes da comunicação harmoniosa para a qual tende o romance. (1996, p. 387)

Diante da fala de Tristão e da constatação dos fatos desencadeados por sua displicência e pelo embuste do destino, Braghien se desespera ao perceber que Isolda



tornara-se uma rainha adúltera. Tristão traindo o tio, o velho rei, toma para si o corpo e o espírito da rainha; acerca da tomada da rainha Mielietinski diz que:

Na Novela do Graal é utilizado novamente o arquétipo da substituição do rei-sacerdote, ligado ao da troca de geração. É este mesmo arquétipo que se nota em Tristão e Isolda, em Vis e Ramin e mesmo no romance japonês Genji Monogatari, sendo que nessas obras encontra-se freqüentemente, ligado com esse arquétipo, o motivo adúltero-incestual da ligação amorosa entre o herdeiro e a esposa do velho rei. O conflito entre amor e dever em *Tristão e Isolda* não chega a uma solução e leva a um fim trágico, enquanto em Chéretien de Troyes, na segunda parte da narrativa (a primeira lembra o conto maravilhoso e termina com a obtenção das metas fabulosas), dá-se a harmonização de acordo com a doutrina do amor cortês. (1998, p.81-82)

Como pudemos observar, tudo seguia sua ordem natural: Tristão mata o dragão e recebe a mão da jovem como recompensa; porém, o conflito se inicia quando ocorre a transgressão do modelo romanesco e a heroína tem que ser a noiva do rei do herói: Mark. Nesse momento surge o tema do adultério ou da substituição do rei-sacerdote, sobre a qual falamos anteriormente, pois embora o casamento com o rei tenha ocorrido, o casamento ideal ocorreu no mar, após a tomada do filtro, quando os amantes casaram-se definitivamente em espírito e consagraram essa união com seus corpos. Isolda será, durante toda a narrativa, a fiel, única e insubstituível noiva do herói.

O arquétipo do herói que mata o dragão e obtém a mão da princesa ocorreu no plano do ser, mas não do parecer, já que Tristão teve que cumprir seu papel de cavaleiro renunciando à mulher que amava, pois a tinha tomado para o seu rei. Veremos durante

toda a narrativa essa transgressão, esse conflito entre o ser e o parecer e como essa fuga ao romanesco tradicional culmina com o final que poderia ser definido como trágico, se a morte não tivesse tido seu significado transfigurado em vida.

Mark, vai até a praia receber a sua futura esposa. Vemos o nobre rei ser focalizado em estado de plenitude, porém, este estado é aplacado pelo discurso avaliativo ditado pelo narrador, que parece dialogar com o rei, fazendo o seu julgamento acerca dos acontecimentos que se passaram e que se seguirão, anunciando ao rei o que seria sua união com Isolda: “A nau também vos trouxe, a vós, nobre rei, a cruel tristeza e os grandes tormentos.”(p.31).

Mark se casa com Isolda, e Braghien passa as núpcias com ele, para que Isolda não fosse desonrada, e expia o erro fatal que cometera. O logro dos amantes é bem sucedido e ele será o primeiro de uma seqüência de danos que serão provocados ao rei durante o enredo.

O narrador manipula o domínio que tem sobre a palavra, o que lhe é permitido pelo fato de ter todo o conhecimento do que se constituirá a enunciação; tudo parte dele, ele processa todo o universo mítico e tradicional, sobre o qual irá falar, assumindo dessa forma a posição de “deus da criação literária”.

No entanto, é importante salientar que embora ele tenha todo o poder sobre o discurso, há um núcleo central do qual ele não pode esquivar-se: o mito. Na invariança do mito ele apresentará as criações que gerarão “efeitos de sentido”. Uma dessas variações será apresentada mediante a manipulação de sua própria figura, jogando com o seu posicionamento na narrativa, deixando o leitor confuso quanto a sua presença ou não diante dos fatos.

Neste capítulo, o narrador se reporta aos trovadores que contaram a história anteriormente, e essa alusão incitará ainda mais o jogo retórico que se instaura em todo o enredo:

Os narradores sustentam neste ponto que braghien não lançara ao mar o frasco de vinho com ervas que não tinha sido totalmente esvaziado pelos amantes; mas que de manhã, depois que sua senhora entrara por sua vez no leito do rei Mark, Braghien vertera numa taça o que restava do filtro, oferecendo-a aos esposos; e que Mark beberá à farta e que, às escondidas, Isolda jogara fora a sua parte (p.32).

Retomando a questão do foco narrativo, é importante dizer que no início da narrativa, o enunciador é focalizado como um menestrel e, dotado dessa posição, podia ou não, ter estado presente quando os fatos aconteceram, principalmente porque não há nenhuma marcação temporal que o afaste definitivamente do tempo em que o romance ocorrera. Ele apresenta o prefácio e, logo após, inicia a história, dizendo que ela aconteceu em tempos passados, quando o rei Mark reinava nas Cornualhas. Esse passado poderia tanto ter acontecido há poucos anos, e ele poderia ter sido uma “testemunha ocular”, quanto há cem anos, e dessa forma, ele apenas estaria recontando algo que ouvira.

No entanto, isso são apenas suposições provocadas pela ambigüidade do foco narrativo, pois o enunciador cria um jogo, em que, ao se revelar, se esconde e, assim como apresenta a sua história dotada de uma natureza dual, ele faz o mesmo consigo, tentando se fazer impenetrável e extremamente dominador do discurso e, por conseguinte, do leitor.



Do início da narrativa até esse momento, a sua focalização, predominantemente onisciente e detalhada, dava-nos a impressão de que ele testemunhara os fatos ocorridos. A partir da intrusão dos fragmentos citados, a dúvida fica instaurada, pois ele anuncia outros narradores e se exclui. No entanto, um novo fragmento apresenta uma nova peça do jogo:

Mas sabei, senhores, que estes narradores deturparam a história e faltaram com a verdade. Imaginaram-se essa mentira, é por não terem compreendido o maravilhoso amor que Mark sempre dedicou à rainha. Certamente, como logo ouvireis, apesar da angústia, do tormento e das terríveis represálias, Mark nunca pode repelir Isolda de seu coração. Mas sabei, senhores, que ele não havia bebido do vinho com ervas. Nem veneno, nem sortilégio, somente a terna nobreza do seu coração inspirou-lhe amar. (p.32).

Essa peça acrescentada funciona como uma contestação da autoridade da tradição. Percebemos, através desse período, que embora não assumindo seu posicionamento em relação aos fatos narrados, o narrador deixa sua marca na história, manifestando suas opiniões e manipulando o leitor a comungar com elas.

Uma outra possibilidade é a de que ele é um contador que expõe uma narrativa da qual só ele fora testemunha onisciente, o que justificaria a firmeza de pensamento expressa no fragmento acima.

Mas, devemos lembrar que este romance é uma reescritura de uma narrativa mítica e tradicional. Bédier recompõe a história através da voz de uma personagem criada por ele, para em seu lugar, reger o discurso: um narrador menestrel que conta a história. Este narrador pode estar justamente representando o autor que, após ter lido o

que restou das versões dos contadores do mito, cria a sua própria versão e incute nela os seus valores, seus conhecimentos acerca das leis de cavalaria; enfim uma “falsa onisciência” é criada e protegida por um poder total sobre o discurso, surgindo daí uma autoridade contestadora do discurso alheio.

O narrador faz o seu julgamento sobre os fatos e, posteriormente, uma antecipação do que se seguirá. Trata-se de uma estratégia narrativa que deixa explícita a sua tentativa de manipular o leitor através da retórica; o narrador, por considerar a história bela da maneira como ele tinha conhecimento, da forma que ele a sentia, quer que o leitor a ouça exatamente como ele deseja.

Talvez essa seja a justificativa pela ênfase que dá em suas opiniões através de frases de efeito e de sinais de pontuação como a interrogação, que provoca, a exclamação, que o aproxima do leitor através do tom de chamamento eloquente. Ele é um narrador que o tempo todo dialoga com o leitor, na tentativa de obter êxito na arte de se fazer acreditar, como podemos ver neste período: “Não, não é de Braghien, a Fiel, é de seu próprio coração que vem seu tormento. Escutai, senhores, a grande traição que ela imaginou; mas Deus, como vós ouvireis, teve compaixão dela; vós também, sede com ela compassivos.” (p.33).

Atormentada pelos seus pensamentos, Isolda ordena que matem Braghien. Mas os soldados ficam com pena da moça e, ao perceberem pela sua confissão que não havia um motivo real para que a matassem, deixam-na fugir. Para simular o cumprimento da ordem, os soldados pegam um cachorrinho e arrancam-lhe a língua. Observamos nessa passagem o mesmo logro aplicado à madrasta vingativa do conto de fadas “A branca de neve”. Os soldados levam a língua para rainha e esta cai num terrível pranto de arrependimento. Nesse momento, os soldados confessam o logro, buscam Braghien e as duas se reconciliam.

#### 3.5.4. 4ª. Seqüência: *A Traição*

A quarta seqüência tem início com uma reafirmação do discurso avaliativo do narrador, como se pode ver neste fragmento: “Não, não é de Braghien, a Fiel, é deles mesmos que os amantes devem ter medo. Mas como seus corações embriagados seriam vigilantes? Infelicidade! (p.37). O detentor do discurso cria uma metáfora da situação em que os amantes se encontram: “O amor os pressiona, como a sede precipita para o rio, o cervo prestes a morrer, ou como o gavião que, após longo jejum, de repente solto cai sobre sua presa.”(p.37).

Os barões traidores denunciam ao rei o amor de Tristão e Isolda. Tristão sofre uma punição e é banido, apesar de nada ter sido provado. O rei propõe o afastamento do herói como forma de prevenção e proteção ao sobrinho. O herói se afasta do castelo, mas não das Cornualhas, e cai doente. O estado de degradação volta a tomar parte de sua vida. Assim, uma nova metáfora traduz o estado do herói, lembrando as imagens e a significação dos mitos de “Fênix” e de “Prometeu”.

no ardor da febre, o desejo carregava-o, como um cavalo, para as torres bem fechadas que mantinham a rainha encerrada \_ Cavalo e cavaleiro arrebentavam-se contra os muros de pedra; mas cavalo e cavaleiro levantavam e retomavam sem cessar a mesma cavalgada.(p.39)

Para identificar simbolicamente os elementos constituintes da figura anterior recorreremos a Chevalier que, ao tratar do cavaleiro, diz que a cavalaria confere um estilo



à guerra, bem como ao amor e à morte. “O amor é vivido como um combate, e a guerra como um amor”; tanto por um como pelo outro, o cavaleiro sacrifica-se até a morte. Ele luta contra todas as forças do mal, representadas neste romance pelos barões e pelas muralhas do castelo.” (1998, p.202).

A alusão ao cavalo nos sugere o animal como o símbolo da impetuosidade e do desejo da juventude do homem, com tudo o que ela contém de ardor, de fecundidade, de generosidade (1998, p. 209). Dotado da a impetuosidade da juventude e da força do amor, Tristão se lança à guerra contra os que se opõem ao seu relacionamento com Isolda. Por várias vezes ele cai, como se estivesse perdido o combate para as adversidades que lhe seguem.

O sonho retrata exatamente o que estava ocorrendo nesse momento: ele estava doente, derrubado pela traição dos barões, mas, auxiliado pelo “cavalo”, ou seja, por um aliado, haveria de se levantar, e ambos se lançariam contra as muralhas do castelo, a fim de transpô-las e salvar a rainha. Como já havíamos anunciado, o castelo pode, no lugar de significar um local de proteção, representar o espaço da opressão.

Isolda, por trás das paredes do castelo, também definhava e Braghien resolve socorrer os amantes: vai até a casa onde Tristão padecia e insinua a ele um artil para encontrar a amada. Eles deveriam encontrar-se no pomar, junto ao pinheiro; o reino vegetal torna-se cúmplice e esconderijo para os amantes.

Chevalier diz que no Japão, o pinheiro (matsu) é o símbolo de uma força invencível que é forjada no decorrer de toda uma vida de difíceis combates cotidianos; configura-se, também, como “símbolo dos homens que souberam conservar intactos seus pensamentos sublimes, apesar das críticas, das oposições e imposições que os cercavam, essa comparação justifica-se pelo fato de que o pinheiro, embora seja agredido por ventos e tempestades, acaba por sair vencedor dos ataques”. (1998, p.709).

Os heróis dessa história romanesca, assim como o pinheiro, envergou diante das adversidades, mas souberam conservar a altivez dos seus sentimentos e “então a noite protegia-os, bem como a sombra amiga do grande pinheiro.”(p.40)

Nesse encontro, percebemos que a realidade das personagens sofrerá uma tentativa de transfiguração pela imaginação de Isolda, como poderemos observar na passagem abaixo:

\_ Tristão, disse a rainha, a gente do mar não garante que este castelo de Tintagel é encantado e que, por sortilégio, duas vezes por ano, no inverno e no verão, ele se perde e desaparece aos olhos? Ele agora se perdeu. Não é aqui que estão os pomares maravilhosos de que falam as trovas de harpa: uma muralha de ar encerra-o por todos os lados; árvores floridas, um solo perfumado; o herói aí vive sem envelhecer entre os braços de sua amiga e nenhuma força inimiga pode romper a muralha de ar? (p.41).

A passagem descrita é uma tentativa de Isolda em transfigurar o espaço em que se situa o plano humano em um espaço mágico, onde o amor pode acontecer. A ilusão criada inspira uma atmosfera lendária e mágica que é quebrada pela consciência de realidade, através da fala de Tristão: “\_ Não, disse Tristão, a muralha de ar já está rompida, e não é aqui o vergel maravilhoso.” (p.41).

Ao mesmo tempo em que o herói conscientiza sua dama de que a ilusão que ela criara no presente não é passível de ser vivida, ele lhe promete para o futuro a verdadeira estada no plano divino:

Mas um dia, amiga, iremos juntos ao País Venturoso do qual ninguém volta. Lá se ergue um castelo de mármore branco; em cada uma das suas seis mil janelas brilha um círio aceso; em cada uma delas um trovador toca e canta uma melodia sem fim; lá o sol não brilha e, no entanto, ninguém sente falta da sua luz: é o feliz país dos vivos.”(p.41).

Tal descrição compõe um motivo que será retomado em outras partes do enredo, e funciona como um importante motivo para consolidar a esperança e a resignação ao presente. Trata-se também de um índice de que o amor se concretizará realmente após a morte física dos amantes. Isolda quer transformar o tempo em um “tempo mágico”, cujo impulso ficcional, descomprometido com qualquer efeito mimético, instaura a função de uma resolução “abstratamente literária” no curso dos acontecimentos.

Ocorre que o romance protagonizado por Tristão e Isolda não encontra sua resolução nesse momento, pois sua origem reside no que Bakhtin denomina “romance grego de provações”. O crítico localiza nesse tipo de romance um “tipo de tempo de aventura” (p.214). Ao buscar a essência do tempo de aventuras, Bakhtin isola o núcleo da narrativa grega entre os dois pólos da ação do enredo \_ o ponto de partida, com o primeiro encontro do herói com a heroína e a repentina explosão de paixão entre eles; o ponto de chegada, com a união definitiva (...) - que são os acontecimentos essenciais na vida dos heróis, pois “eles trazem em si o significado biográfico.” (1987, p.215). Na avaliação do autor, o romance não é construído sobre eles, mas sim no que há (realiza-se) entre eles” (p.215).

E como a vilania se opõe ao amor, os barões percebem que os amantes voltaram a encontrar-se, mas não conseguem flagrá-los, pois uma força maior é aliada deles (o poder divino). Constatando essa situação, procuram uma personagem que está também



situada além do plano humano, o anão Frocin, que representa o lado negro da magia: descrito como uma figura grotesca, o feiticeiro anão e corcunda, é o representante do plano demoníaco entre os homens.

O anão Frocin consulta os astros e descobre que os amantes iriam ao pomar naquela noite; avisa o rei Mark, e esse vai até o pomar a caminho de uma descoberta que não quer fazer. O rei sobe em uma árvore e fica à espreita com arco e flecha em punho, mas a natureza, cúmplice dos amantes, revela a Tristão, através do reflexo na água, o ardil que estava sucedendo. Quando Isolda chega, a Lua lhe revela o reflexo do rei: “Ela tremia e chorava. Mas Tristão louvava o Senhor Deus, que mostrara o perigo à sua amiga.”(p.43). Mais uma vez a onisciência do narrador deixa evidente a complacência de Deus com os amantes. Graças a isso, eles conseguem se safar do flagrante. Os barões perdem essa batalha mesmo sendo auxiliados pelo mal; o plano divino mostra seu poder ao submeter ao mesmo tempo o plano humano e o demoníaco.

Por culpa desse plano mal sucedido, Tristão é recebido novamente na corte; o retorno incita o ódio e facilita os planos dos barões, pois “quem pode manter secreto por muito tempo seus amores?”(p.47). Uma nova antecipação dos fatos é feita pela recorrência ao discurso avaliativo do narrador: “Infelicidade! Não se pode ocultar o amor!”(p.47).

Um outro plano é imaginado pelo anão e os barões manipulam o rei a tomar parte nele, pedindo a Tristão que viaje na manhã seguinte para levar um pergaminho a Artur. O anão Frocin procura surpreender os amantes e arma uma cilada. Entre o leito de Tristão e o da rainha, ele espalha “farinha de trigo”. Tendo recebido uma nova missão de Mark, Tristão deseja encontrar-se uma vez mais com sua amiga na noite que precede sua partida; com um salto, transpõe a distância que separa os dois leitos. Mas, devido ao esforço, uma ferida recente na perna torna a sangrar. Mark e os barões, alertados



pelo anão, irrompem no dormitório e vêem manchas de sangue sobre a farinha; a prova do adultério fica assim evidente.

René Girard, em *A violência e o sagrado*, explica que qualquer sangue derramado fora dos sacrifícios rituais é impuro. Esta impureza universal do sangue derramado está presente onde à violência é temida. Pode-se constatar que, enquanto a tranquilidade e a segurança convivem em harmonia com o elemento humano, o sangue não é visto. No entanto,

basta que a violência se desencadeie para que o sangue se torne visível e torne-se incontido e exiba-se de modo desordenado. Sua fluidez concretiza o caráter contagioso da violência. Sua presença denuncia o assassinato e invoca nos dramas. O sangue conspurca tudo o que toca com as cores da violência e da morte. É por isto que ele clama por vingança. (1990,p 49-50).

O sangue derramado pela ferida de Tristão é prova concreta que desencadeia o processo crítico da desgraça dos amantes. Ao ver o sangue, Mark clama por vingança e toma a violenta decisão de condenar os amantes à morte.

Tristão humilha-se, inocentando-se da culpa que lhe atribuem e pede piedade para a rainha, o que de nada adianta. O drama da cena é tão intenso que chega a se estender até mesmo à voz do narrador, o qual tomará o partido dos amantes, dirigindo-se ao leitor e defendendo-lhes a honra:

(...) E, certamente, confiava em Deus com razão. Quando jurava que nunca havia amado a rainha com amor culpável, os traidores riam da insolente impostura. Mas eu pergunto, senhores, segundo vosso testemunho, vós que sabeis

a verdade do filtro bebido no mar e que bem compreendeis, diz ele mentira? Não é o fato que prova o crime, mas sim o julgamento. Os homens vêem o fato, mas Deus vê os corações e somente ele é o juiz verdadeiro. Por isso ele estabeleceu que todo homem acusado poderia sustentar seu direito (...). Mas, se ele tivesse podido prever o que aconteceria, teria matado os biltres. Ah! Deus! Por que não os matou? (p.51)

O enunciador tira dos amantes toda a culpa pela traição, e o material simbólico capaz de esconder o que era preciso traduzir, que estava à sua disposição no século XII, eram a magia e a retórica cavaleiresca. Assim ele procede, ao constituir o romance com fatos acontecidos e com a sua retórica manipuladora, fazendo com que o leitor participe da cumplicidade com as vítimas.

Segundo Rougemount, em sua obra *O amor e o Ocidente*:

a magia persuade sem dar explicação, até mesmo porque exclui qualquer explicação. O papel da magia em Tristão e Isolda é descrever uma paixão, cuja violência fascinante não pode ser aceita sem escrúpulos, trata-se de uma força que parece bárbara em seus efeitos, um excesso mórbido, é condenada como pecaminosa pela igreja. Mas na medida em que essa paixão é liberada da responsabilidade humana e é relegada à magia, é possível admirá-la. A magia é expressa pela intervenção do filtro, agindo de modo fatal e ainda por cima bebido por equívoco, revela-se doravante necessária...Que é então o filtro? É o álibi da paixão. É o que permite aos infelizes amantes dizerem: “Bem vêem que não é culpa minha, bem vêem que é mais forte que eu”. E, no entanto, vemos perfeitamente que, em virtude dessa fatalidade enganadora, todos os seus atos são



orientados para o destino mortal que amam com uma espécie de ardilosa determinação, com uma astúcia infalível, tanto mais que pode furtar-se ao julgamento. (1988, p.39)

Desconhecendo o poder invencível da magia do amor, o rei queria vingança, queria matar os amantes e sua fúria era implacável. O tempo agora gira em torno da idéia de insônia. É um tempo terrível que exprime marcas deixadas pelo sofrimento. O rei não consegue dormir, pois vive uma tragédia; por isso, Mark levanta-se na sombra da noite e parte para cobrar justiça. O dia amanhece, mas embora a luz esteja no céu, o pesadelo é revivido no dia. O rei manda que se crie um mundo infernal para enterrar os amantes, um subterrâneo cuja dor insuportável fá-los-ia arrependerem-se de tê-lo traído: ordena que os espinheiros sejam arrancados com suas raízes para que tudo que tenha feito parte desse espetáculo grotesco fique enterrado no fogo e não deixe raízes na sua terra.

Enquanto isso, Tristão estava sendo levado à presença do rei, e o plano apocalíptico, mais uma vez, revela-se como aliado, por meio de uma capela que de cima de um rochedo dominava o mar. A capela é elo entre o mundo do homem e o mundo de Deus, é a forma apocalíptica do mundo mineral. Tristão pede aos guardas para ir até ela e pedir a Deus piedade pelas ofensas que lhe havia feito. Os soldados permitem, pois só havia uma saída da capela. Ele correu pela capela, transpôs a nave central, chegou à vidraça da abside, segurou na janela e atirou-se.

A queda sofre uma intervenção mágica: “sabei, senhores, que Deus lhe concedeu bela graça: o vento prendeu-se em suas vestes, levantou-o, e colocou-o sobre uma grande pedra ao pé do rochedo”(p.55). O elemento mágico rege a cena e é justificado como uma graça de Deus: o inverossímil torna-se natural porque os mistérios do plano



divino não são passíveis de discussão pelos humanos. O enunciador, com o objetivo de reafirmar que tal façanha ocorrera verdadeiramente, diz que a população das Cornualhas ainda chama tal pedra de “*Salto de Tristão*”.

Após a queda, Governal encontra Tristão e dá-lhe o objeto mágico (a espada) para que consiga salvar a rainha. Enquanto isso, um homem do povo que tinha visto Tristão atirar-se do alto da falésia, levantar e fugir, foi ter com Isolda para acalmá-la. Como podemos observar, vários são os fatores e entidades coniventes com os amantes, formando uma sucessão de motivos que são entrelaçados no enredo.

A rainha é arrastada até a fogueira e Dinas de Lidan tenta interceder por ela. O amigo tenta de todas as formas persuadir o rei a perdoá-la, e usa como argumento a competência de Tristão, fazendo uma prolepse do que pode acontecer se Isolda for morta. Tal argumentação inibe os barões a irem contra a vontade do rei se ele resolver perdoar a rainha, também questiona a culpa da rainha e alerta o rei para a fúria de Deus contra as injustiças que poderiam ser cometidas.

Isolda tinha os braços apertados em cordas de tal forma que de seus pulsos jorrava sangue. O narrador faz, nesse momento, uma nova intervenção: “quem pudesse vê-la tão bela sem se deixar tomar de compaixão por ela teria um coração de traidor. Deus! Como seus braços estavam apertados naquelas cordas!(p.58). Através do uso da técnica do *showing*, sugere a impressão de sua presença; essa é acentuada pela destreza com que dá os detalhes e pelo seu envolvimento emocional com a cena, mas não sabemos se ele está lá; outra vez, não há nenhuma marca temporal ou qualquer outro tipo de indício que nos fundamente qualquer afirmação acerca da sua presença ou não.

Acontece que um bando de leprosos, liderados por Yvain, chega e propõe ao rei que Isolda seja entregue a eles. Para convencê-lo a deixá-la ser castigada por eles, o narrador cria uma das imagens mais infernais e grotescas de todo o romance:

Vê, tenho ali cem companheiros. Dá-nos Isolda, e que ela seja de todos nós! O mal atíça nossos desejos. Se a dares aos teus leprosos, nunca mulher alguma terá tido pior fim. Vê, nossos andrajos estão colados a nossas chagas, que ressumam. Ela que, junto a ti, se regalava com ricos tecidos forrados de víveros, com as jóias, as salas ornadas de mármore, ela que se deliciava com os bons vinhos, com as honrarias, as alegrias, quando ela vir à corte dos teus leprosos, quando tiver que entrar sobre nossos casebres baixos e deitar conosco, então Isolda, a Bela, a loura, reconhecerá seu pecado e terá saudades deste belo fogo de espinheiros!(p.59.)

Mark concede o castigo e Yvain leva Isolda. Mas, no meio do caminho, encontram Tristão. Tristão toma Isolda e os amantes fogem para a floresta. Constrói-se, neste final da seqüência, o cenário que abrigará a vida dos amantes na floresta: o fogo e a caça estarão presentes, alimentando-lhes o corpo e a alma e, juntos, desfrutarão dessa convivência, envoltos numa dualidade de amor e sofrimento, numa variação de degradação e melhoramento, sob o “tapete de folhas que cobre o chão da morada” (p.61).

### **3.5.5. 5ª. Seqüência: *A Floresta***

A quinta seqüência se inicia com a descrição do espaço em que a narrativa será focalizada a partir desse momento. Figura como cenário uma imagem demoníaca do mundo vegetal: a floresta é descrita como selvagem, desconhecida, ameaçadora. Tanto que os amantes não tinham coragem de dormir duas noites na mesma choupana e, nela,



os seres humanos são zoomorfizados, vivendo “tal como bichos acuados”. No entanto, a zoomorfização representa uma forma de queda que será amortizada pela afirmação de que as necessidades causadas pelas adversidades do local são supridas pelo amor: *“Amavam-se, não sofriam.”* (p. 61).

Um dia, caminhando pela floresta, chegam à casa do eremita Ogrin. Mello, J. (1992) explica que as ermidas são também verdadeiras agências de notícias da floresta, tanto que o eremita foi o mediador entre Mark e Tristão. Curiosamente, apesar de recluso, o eremita

sabe de tudo o que vai pelo mundo, desde o recôndito florestal até a mais distante corte real. Ele informa o passante sobre o paradeiro de seus camaradas, indica a localização dos castelos, desvenda-lhe o significado das coisas extraordinárias vistas ou experimentadas por ele, conhece o seu nome, dá-lhe notícia do seu passado e de sua família e prevê o rumo dos eventos futuros. (1992, p.58).

O eremita é, portanto, uma personagem que representa o elo dos amantes com o mundo, ou espaço em que esses se situam no momento e o mundo em que viviam anteriormente. Ogrin é singularizado como a consciência da igreja na época, pois considerava o amor dos dois algo culpável, que carecia de arrependimento: “Arrependei-vos, Tristão! Deus perdoa o pecador que vem a se arrepender” (p.61).

Como se pode verificar, o eremita julga e condena os amantes e, através do discurso abstrato, ele os convida ao arrependimento. Mas a esta afirmação Tristão responde que não se sentem culpados pelo amor, afirmando preferir viver o amor e renunciar aos prazeres do mundo material.

No entanto, Ogrin, através de um discurso dramático e avaliativo, fundamentado pelas “palavras santas do livro”, continua sua manipulação em nome de Deus. Ironicamente o faz, em nome do mesmo Deus que tantas vezes fora cúmplice desse amor divino, elevado, que os homens não entendiam e julgavam culpável, digno de punição. Ogrin desconhecia a religião do amor.

Mas o eremita desperta em Isolda um sentimento de inquietação, uma espécie de choque de identidade entre seu eu e um outro eu, no qual ela se recusava a acreditar: Isolda chorava, com a cabeça sobre os joelhos do homem que sofria por Deus. O ermitão repetia-lhe as palavras santas do Livro; mas toda chorosa, ela sacudia a cabeça e recusava-se a acreditar.” (p.62). No entanto, movido pelo amor e pela que crença em um Deus que o guiava e por tantas vezes dera provas disso, Tristão contesta Ogrin e parte para a floresta com Isolda.

Ocorre uma pausa na narrativa e a metadiegeese toma lugar no discurso. Muda-se o espaço focalizado e a personagem principal desta pequena história é Husdent, um fiel cão de caça que Tristão havia criado: “Desde o daí em que deixara de ver seu dono, recusava toda ração, escavando a terra com a pata, chorava com os olhos, uivava.”(p.62). O fato do cão, ao sentir a falta de seu dono e na tentativa de procurá-lo, escavar o chão, sugere-nos que, através do seu instinto, sentia que os amantes “aparentemente” encontravam-se no mundo demoníaco. Metaforizado nessa imagem, pelo subterrâneo, o cão, que estava no plano horizontal, precisava ir em direção descendente para encontrar seu dono e auxiliá-lo na ascensão.

Os barões soltam o cão e este consegue encontrar Tristão, que o domina e o ensina a caçar calado e a não latir, pois isso poderia denunciá-lo. Constata-se que não só o amor-doação, mas o respeito e a cumplicidade mútuos entre os mundos animal e o

mundo humano tão difundido na filosofia franciscana se fez presente e marcante neste fragmento do texto.

A narrativa irá a partir daqui focalizar de forma muito singular a estreita relação entre tempo e espaço. Preocupado com o forte aspecto de interação existente nas relações de temporalidade e espacialidade, Mikhail Bakhtin deslocou o termo *cronotopo* (“tempo - espaço”) da teoria da relatividade para significar, na crítica literária, uma “quase metáfora” da “expressão da indissolubilidade de espaço e tempo”, ou do “tempo como a quarta dimensão do espaço”, entendendo o termo “como uma categoria conteudística formal da literatura”, para cuidar da “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (1987, p.211).

Para o crítico, no cronotopo artístico literário ocorre a fusão de indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto: “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e história” (p.211). Constata-se no capítulo em foco que a marcação temporal e espacial encarregam-se de fazer o percurso cíclico do padrão sazonal. Tempo e espaço sofrem transformações e geram o enredo, como podemos exemplificar através do seguinte fragmento: “Então se foi o verão, veio o inverno. Os amantes viviam escondidos no oco de um rochedo. E, no chão endurecido pelo frio, os pedaços de gelo eriçavam seu leito de folhas mortas. Pela força do seu amor, nem um nem outro sentiu sua desgraça” (p.64).

Verifica-se que cada período se refere a uma estação do ciclo sazonal: verão: “foi-se”; outono: “tapete de folhas mortas”; inverno: “os pedaços de gelo”; e mais adiante; primavera: “Lá longe, na choça de folhagem, sobre o tapete de flores” (p.65); e novamente o verão: “Senhores, era um dia de verão” (p.66).

No texto *Engenho e Arte da Narrativa*, Motta esclarece que:





ligadas aos ritos de fertilidade, as pontas ascendentes do ciclo sazonal (primavera e verão) iniciam e retornam os movimentos de felicidade, movimentando uma direção de comicidade, que resulta na integração ou união dos personagens. Como contraposição dialética, as outras duas partes do ciclo (outono e inverno) movimentam as complicações do enredo, tencionando uma direção de afastamento e tragicidade, que se apaga no final, para resultar o desenho do ideal. (1998, p. 239)

O fragmento compilado acima nos mostra o ciclo sazonal na transição do ascendente (“verão”) para o descendente (“inverno”). O chão já marcado pelo outono (“leito de folhas mortas”) traz a expressão do inverno, da tragicidade: “no chão endurecido pelo frio, os pedaços de gelo eriçavam seu leito de folhas mortas”. Nesse desenho, o chão retrata a linha que corta o círculo que iconiza o ciclo sazonal e tem como arco superior a imagem da gruta.

No entanto, tal base não afeta os amantes, pois eles “viviam escondidos no oco de um rochedo”. A gruta protegia-os do espaço e do tempo adverso, pois, segundo Motta:

a imagem da gruta configura o arco do semicírculo superior em que a própria natureza, com a sua abóbada celestial, reduplica o teto da morada e do templo em que habitam os personagens do paradigma idealista. Nesse templo, arquitetado pelos reinos vegetal e mineral, forma-se o palco da harmonia do ser humano com o reino animal (1998, p.239).



Mais adiante, a narrativa assume um ar bucólico, sugerindo que o ciclo de sofrimento e aridez produzido pelo tempo se encerrou: o rito de expiação se finda, o tempo luminoso volta, os ânimos se renovam, os amantes reconstroem uma cabana com ramos verdejantes e o canto como manifestação de um estado de plenitude é empostado por Tristão. O melhoramento da situação dos amantes torna-se evidente e eles não mais precisam vagar sem cessar pela floresta.

Um dia, um dos barões traidores se embrenha em uma caça pela floresta, Govenal, ao vê-lo, “saltou da emboscada, agarrou a brida e, revendo nesse instante todo o mal que esse homem fizera, derrubou-o, desmembrou-o todo e foi embora, levando a cabeça decepada”(p.65). A vingança e o castigo constituem aqui um exemplo do que Frye denomina “sparagmós”: Guenelon tem seu corpo despedaçado, assim como fizera com a existência dos amantes e como quase fizera com seus corpos. Govenal leva a cabeça decepada para que Tristão a veja e se alegre com isso, e o mesmo faz Tristão para alegrar Isolda. Nota-se, nessa passagem, uma nuance de um pensamento e sentimentos bárbaros contrastando com a elevação espiritual que demonstram quando se trata do amor que sentem um pelo outro.

Depois, o narrador focaliza um dia de verão, com uma prolepse: “antes que a noite caísse acontecer-lhe-ia grande aflição”(p.66). Para acentuar a dramaticidade, a tensão e a expectativa do que se seguiria, ele expressa seu juízo e continua: “não, jamais houve amantes que se amaram e pagaram tão duramente.” (p.66). Por se compor mediante uma série de fragmentos, cada um com seu clímax, o romance torna-se constantemente tenso, parecendo caminhar em zigue-zague, numa direção oscilante entre o céu e o inferno; não há permanência duradoura em um ou noutro estado, a transformação é recorrente, tal qual ocorre nos mitos gregos.



Mark surpreende-os dormindo. Mas ocorre que Tristão colocara entre seus corpos a espada desembainhada. O enunciador põe-nos a espreita do monólogo interior do rei, através do qual ele conclui que não fora traído, pois se houvesse um amor louco entre os dois, a espada nua não separaria seus corpos. A cumplicidade entre o narrador e o leitor se estreita, pois esse sabe o que realmente houvera: a espada só estava ali porque, devido o cansaço causado pela caçada, Tristão desfalecera deixando - a entre seu corpo e o de Isolda. Comovido com o que considerou um sinal de castidade, o rei os poupou. Sem os despertar, ele retira a espada de Tristão e deixa em seu lugar a espada real, o que significa a transmissão do objeto de valor indicador de perdão.

Posteriormente, são introduzidas no enredo as marcas da primavera e do verão. No entanto, essa introdução funciona de forma irônica, pois conduzirá os amantes à separação: ela no castelo, ele numa cidade desconhecida. Segundo Motta, a pedra e o seu desdobramento pastoril (grutas, rochedos, penhascos, vales, etc.) estão ligados às imagens apocalípticas do paradigma do ideal, enquanto a cidade, como um labirinto de perdição demoníaca, liga-se ao mundo infernal do paradigma do real.( 1998, p.234).

Enquanto isso, "Isolda teve uma visão em seu sono: estava ela debaixo de uma rica tenda, no meio de uma grande mata. Dois leões lançavam-se sobre ela e lutavam para possuí-la." A rainha vê num sonho profético um aviso mais ou menos disfarçado sobre um acontecimento crítico presente. Chevalier (p.845) nos diz que a origem desse tipo de sonho é freqüentemente atribuída a uma força celeste, o que comprova o auxílio constante do plano apocalíptico.

Tal ato do rei parece provocar uma transformação de estado (é como se tivessem sido expulsos do jardim do Éden) e eles perdoam Mark: "aquele que por bela cortesia deu-me este anel de ouro não é o homem irado que me entregava aos leprosos. Não, é o senhor compassivo que, desde o dia em aportei na sua terra, acolheu-me e protegeu-me"



(p.72). A partir desse momento a culpa passa a tomar lugar em seus corações, pela vida a que submetem um ao outro:

Ela era rainha junto dele, mas nesta mata vive como uma escrava (...)

Não deveria ele, cavalcando pelas cortes e pelas baronias, procurar aventuras? Mas por mim, esquece toda cavalaria, exilado da corte, caçado nesta floresta, levando esta vida selvagem! (p.72)

Pela “consciência” do pecado e da traição instaurada por Ogrin e reafirmada pelo nobre ato do rei, as privações acabam por causar uma vontade de voltarem à vida que tinham anteriormente: “Ah, Belo tio, vencer em batalha com a ajuda de Deus, ganhar vossa paz, e por vós envergar de novo a lorigo e o elmo!”(p.72).

A necessidade da renúncia da própria felicidade em virtude do que se crê ser a felicidade do outro, resquício do amor cortês que existia entre os amantes, vai tomando forma e acaba por culminar na entrega de Isolda ao rei. Encontram-se com o eremita Ogrin e, por seu intermédio, comunicam-se com o rei. Tristão, por meio de uma carta em que a retórica é fundamentada por seus feitos em defesa do rei e do reino, pela elevação das virtudes da rainha, pelo desafio de lutar em combate para provar que nunca amara Isolda com amor culpável e pela promessa de que se o rei o preferisse ele partiria para uma terra distante e defenderia um outro rei, promete a Mark restituir-lhe a mulher. Mark aceita as desculpas e promete perdoar.

Isolda pede a Tristão que deixe com ela seu fiel cachorro Hudenst, pois através dele poderia sentir a presença do amante e saberia que a promessa de amor feita entre os dois estaria viva; assim o herói o faz. Isolda, por sua vez, dá a Tristão o anel de jaspe verde, que funcionaria como o objeto mágico permitindo o reconhecimento do amante,

que através da sua visão, nenhum poder, nenhuma proibição real a impediria de fazer o que Tristão dissera, fosse sabedoria ou loucura. Como poderemos verificar, tal objeto será de importância primordial para a continuidade e conclusão do enredo.

Ogrin compra vestes novas e ricas para Isolda e inicia-se uma relação de perdas e ganhos: ela deixa as vestes em farrapos e o coração pleno e obtém novamente seus trajes e ares de rainha; mas, com eles, a tristeza volta. Tristão a leva para o encontro na encruzilhada, motivo recorrente da literatura romanesca, pois simbolizava o eterno dilema do cavaleiro que tinha que optar entre a via mais fácil e a mais difícil, entre a bravura e a covardia, entre o amor e a honra. Quando Tristão resolve devolver Isolda a Mark é diante da cruz da estrada que marcam o encontro.

Isolda ainda suplica a Tristão que permaneça no reino até ter certeza de que Mark a tratará bem. Tristão pede ao rei para que possa se defender em combate, mas ninguém aceita o desafio e, apesar da tentativa de persuasão de André de Nicole, o conselho decide que Tristão deve partir para uma terra distante.

O narrador, detentor de todo o saber sobre os fatos, faz ainda nesse capítulo uma antecipação do que ocorrerá com os barões traidores, e focaliza Deus como um ser vingador, que se ira diante do erro. Tal é a concepção acerca da divindade que justifica, na Idade Média, as atrocidades cometidas pela “Santa Inquisição”, como se pode constatar no seguinte período: “Mas um desses morrerá pela espada, o outro perecerá traspassado por uma flecha, o outro afogado; e quanto ao monteiro, Perinis, o Franco, o Louro, o matará a cacetadas, na floresta. Assim, Deus, que odeia toda iniquidade, vingará os amantes contra seus inimigos”(p.80).

Os amantes se separam, há o afastamento do par na chegada do cortejo real ao pé da Cruz vermelha, local onde Mark havia combinado com o espião para que esse o levasse até a choupana em que se encontravam os amantes dormindo. A Cruz Vermelha

é o caminho para o perdão do amor, da paixão causadora de danos; é por intermédio da ida até a cruz que o rei perdoou os amantes pela primeira vez e, depois, a seu pé que a concretização definitiva do perdão acontece. Ela é o ícone dos sofrimentos purgados pelos amantes; é onde se situa o espaço neutro, como se fosse o centro em que se decide que caminho seguir. Neste momento, a focalização espacial muda da floresta, espaço que oscilou entre o divino o demoníaco, para se situar no reino mineral representado pelo castelo. As formas vegetais são substituídas pelo pétreo do castelo, que se torna novamente a figura da opressão, assim como se substitui a espontaneidade pela convenção, o amor verdadeiro pela instituição sacramentada: o casamento.

Quando os barões se sentem livres de Tristão iniciam uma nova investida contra Isolda, incitando, através do cinismo desmedido, a ira do rei, ao sugerirem que Isolda deveria pedir o julgamento de Deus: “\_ Que Deus vos destrua, senhores cornualhenses, a vós que sem descanso procurais enxovalhar-me a honra! (p.85). Os barões têm uma punição momentânea ao serem expulsos do reino. Mas, ao saber do motivo da expulsão dos barões, a rainha pede e obtém um “julgamento de Deus” para provar sua inocência.

Graças a um subterfúgio, Isolda vence o desafio: ela envia Perinis a Tristão e o fiel servo explica ao amante o que acontecia, a nova felonía, o prazo do julgamento, a hora e o local marcados. Mais uma vez o narrador faz uso da figura de Deus para antecipar o fato de que o subterfúgio dos amantes teria êxito.

Antes de segurar o ferro em brasa que deixa intacta a mão de quem não mentiu, Isolda manda que chamem Tristão, que está disfarçado em peregrino miserável, para tirá-la do barco. Ele a tira da água, ela desprende do cabelo uma fivela de ouro e o presenteia e dá as jóias do pescoço e da mão aos mendigos. Vemos Isolda desfazendo-se do mundo mineral, material, para ter um contato puro e livre com o mundo divino.





Inicia-se o ritual do julgamento: Isolda jura diante de Mark, do rei Artur, de todos os presentes e de Deus que jamais homem algum nascido de mãe a tivera nos braços, com exceção do rei e daquele peregrino que a tirara da barca. Então ela pega a pedra e tem sua inocência confirmada pela sanidade de suas carnes. Dessa forma, a rainha domina o mundo mineral, Deus lhe concede o estado de melhoramento, a absolvição da culpa, pois ela não mentira; através do seu julgamento, ela é louvada, Deus é louvado.

Nota-se, nesse episódio, a presença do motivo do *triskster*, aludido por Mielietinsk. O autor afirma que os motivos ligados ao *triskster*, ou seja, ao trapaceiro,

ocupam um lugar conspícuo nos enredos das novelas do Oriente e do Ocidente. Como pretexto para a ação do trapaceiro tanto serve o impulso para satisfazer sua paixão (desejo), quanto a necessidade de evitar um prejuízo, ou a vingança, por um ato perigoso ou ameaçador por ele perpetrado, por parte de seu antagonista, rival ou perseguidor. (1998, p.160).

Nessa como em outras passagens, Tristão usa desse artifício como meio para libertar-se de seus inimigos, livrando também Isolda de perigos e, ao mesmo tempo, realizando o desejo de estar com ela.

### **3.5.6.6a. Seqüência: A partida de Tristão**

Após o julgamento e tendo certeza de que deixaria a rainha bem, Tristão resolve partir. O afastamento novamente ocorreria pelo caminho do mar. Motta elucida que o movimento de afastamento, queda, ou de uma morte simbólica, liga-se à parte descendente do ciclo sazonal. Na narrativa idealista, a parte disfórica do padrão sazonal

movimenta o recurso do afastamento, prolongando e dificultando, na sua tensão, o liame do motivo do nascimento ao laço final do renascimento (1998, p.246).

O tempo ritualístico marca a partida do herói: “três dias ele demorou, sem poder afastar-se do país onde vivia a rainha. Mas, quando veio o quarto dia, despediu-se do monteiro que o tinha hospedado.” (p.91). Ele parte à noite, e vê levantar-se, como uma personagem alegórica, na claridade do céu, o tronco robusto do grande pinheiro, metáfora de sua própria existência e do amor existente entre ele e a rainha: um amor que, como o pinheiro, nasceu, cresceu e perdura robusto na “noite”.

Tristão sabia imitar o canto dos pássaros e resolve ir até o castelo para despedir-se da rainha. Observa-se, nessa passagem, a presença do arquétipo tão explorado na mitologia do “deus” que se metamorfoseia em animal para seduzir uma mortal.

Isolda escutava a voz sonora que vinha encantar a noite, e a voz elevava-se em queixume, de tal modo que não existe coração cruel, coração de assassino, que ela não enternecesse. A rainha pensou: “De onde vem essa melodia?...” De súbito ela compreendeu: “Ah! É Tristão! Assim, na floresta de Morois, ele imitava para meu encantamento os pássaros cantores. Ele parte, e este é o seu último adeus. Como lamenta-se! Tal como o rouxinol quando despede-se, no fim do verão, com grande tristeza. Amigo, nunca mais ouvirei tua voz. (p.92).

E Isolda foi ter com Tristão, passam a noite abraçados e ele desiste de partir. O herói volta para a casa de Orri e, nos dias que ainda permanece em Tintagel, elimina dois de seus adversários: Denoalen e Gondoine. Agora sim ele poderia partir, e vai depois que Isolda concretiza por meio da linguagem a imagem da unidade entre os dois,

dizendo que, assim como a avelãzeira e a madressilva, suas vidas estão entrelaçadas uma a outra.

Tristão refugiou-se em Gales, na terra do nobre duque Gilain. Esse, ao ver o hóspede constantemente agoniado, mandou trazer a seus aposentos seu jogo preferido: o cãozinho Petit-Crû, o qual havia ganhado de uma fada como presente de amor. Esse cachorro encantado tinha o poder de sugerir a felicidade a quem ouvisse o som de seu guizo. Podemos observar, através da caracterização dessa criatura singular, o símbolo da convivência entre o humano e o maravilhoso que é possibilitada pelo amor.

Tristão sente o desejo de dar a Isolda essa alegria e, por isso, acaba provocando um dano ao dono do animal, pedindo-lhe o cachorro como recompensa por ter destruído o inimigo do duque, o gigante “Urgan, o peludo”. Sobre o cãozinho, Mielietinski afirma que “os objetos mágicos proporcionam riqueza, realização de desejos ou, ao menos, oferecem coadjuvantes mágicos... são símbolos condensados da “magia” (1998, p.145). O Herói manda que um mensageiro leve o animal a Isolda, que se encanta com sua beleza e o guizo.

Porém, um dia, a rainha percebe que o guizo encantado fazia com que ela esquecesse toda a dor que sentia. Então, o narrador esclarece, através do discurso transposto, que ela pensou que não era correto ser feliz enquanto Tristão sofria. O guizo elevava Isolda, fazia-a esquecer do sofrimento, enquanto Tristão sofria a privação de tal bem, ficando focalizado no mundo demoníaco, da privação dos desejos. Para igualar-se a ele e manterem-se juntos no mesmo universo de dor, ela renuncia ao encantamento do guizo e o joga fora.

Um novo momento inicia-se através da focalização do drama criado pela dualidade existencial que envolvia o par: “os amantes não podiam viver nem morrer um sem o outro. Separados, não era a vida, nem a morte, mas a vida e a morte ao mesmo



tempo.” (p.101). Posteriormente, o herói é focalizado em vários espaços onde ele procura, em vão, se encontrar; por dois anos não recebera nenhuma mensagem das Cornualhas e, por isso, acreditou que Isolda o desprezava e que o esquecera.

Novas personagens serão introduzidas na trama e um novo espaço, essa terra estrangeira denominada “Bretanha”, propriedade do duque Hoël, será a paragem onde os fatos cruciais do enredo acontecerão.

Um dia, Tristão encontra a Bretanha e lá o conde Riol devastava tudo o que encontrava à sua frente porque queria ter Isolda das Brancas Mãos como esposa; porém, o pai da jovem não a concedia como esposa ao malfeitor. Tristão intervém como aliado do duque e, juntos, vencem o vilão. Como recompensa, tem a mão da filha de Hoël e, por crer que a rainha deixou de amá-lo, acedeu em desposar, além-mar, “por seu nome e por sua beleza”, a outra Isolda, a Isolda das Brancas Mãos.

O narrador descreve o que disse Tristão ao lhe ser oferecida a mão de Isolda : “Sire, fico com ela.”( 107). Juntamente com tal alusão, estabelece uma prolepse das conseqüências que essa aceitação teve sobre ele: “Ah! Senhores, por que disse ele essas palavras? Mas, por essas palavras, ele morreu.”(p.107). Tal pronunciamento do narrador surge em tom de melancolia, sofrimento, pena; o tom de tragédia incide sobre a voz do narrador, e tal sentimento é incutido também no leitor; é como se todos fizessem parte de uma encenação trágica, de um espetáculo de amor e morte.

O herói não rejeita a esposa diante de seu pai, mas a rejeita em seu corpo, em sua vida. E, com efeito, Tristão a deixará virgem, porque chora Isolda, a Loura, usando como pretexto, uma suposta promessa que fizera em seu próprio leito de morte, à mãe de Deus, de que quando se casasse ficaria um ano inteiro sem tocar em sua mulher. Em nome de Deus, Isolda das Brancas Mãos “concorda de bom grado”. Tristão faz com

que a mãe de Deus, metaforicamente, seja cúmplice da sua mentira; mais uma vez tem como aliado e recebe auxílio de uma entidade do plano superior.

O casamento normalmente estabelece uma relação entre o ritual matrimonial e o rito de fertilidade; no entanto, os ritos entre Tristão e Isolda das Brancas Mãos, Mark e Isolda, a Loura, são estéreis; no primeiro, porque o ato sexual não se concretiza e, no segundo, porque apesar de ele se realizar no plano real não produz descendentes.

No entanto, Isolda das Brancas Mãos é focalizada como uma mulher dissimulada, de caráter passível de dúvidas, pois, apesar de ter dito ao marido que concordava com tal situação, conta a seu irmão o que sucedia, mas o faz como se não quisesse fazê-lo, como podemos confirmar na seguinte passagem:

\_ Bela irmã, por que rides?

\_ Por um pensamento que me veio, belo irmão. Quando aquela água espirrou em mim, eu disse a ela: "Água, tu és mais ousada do que jamais o foi o audaz Tristão!" Por isso ri. Mas já falei demais, irmão, e arrependo-me. (p.109).

Vale considerar que, através da forma discursiva com que o narrador focaliza Isolda das Brancas Mãos, de maneira velada, ele manipula o leitor a se opor à nova esposa do herói, porque esta quer reclamar o que jamais lhe será de direito, pois não pode tomar o lugar da grande dama do romance. O narrador sabe porque deve focalizá-la como uma anti-heroína e, por isso, ele o faz; ela será a causadora de danos irreversíveis: incapaz de compreender sentimentos elevados, seu amor jamais será cortês, é um ser passível de sentimentos vis como a inveja, o ciúme e conduzida por essas mazelas, mente, é traiçoeira e vingativa. Esses serão justamente os sentimentos

que a farão cair para o mundo demoníaco, pois, instigada por eles, se achará detentora do poder sobre a vida e a morte.

Ao ouvir a queixa da irmã, Kaherdin se sente desonrado e vai ter com Tristão e este lhe conta sobre Isolda, a Loura. Nesse momento, a focalização espacial se desloca para Tintagel, no quarto de Isolda, onde esta é mais uma vez singularizada, posta em cena fazendo uma *"triste trova de amor"*, feito especial para uma mulher na época, já que esse ofício era quase sempre conferido aos homens. E ela cantava docemente. Tal lirismo é expresso pelos versos que acaba embriagando o foco narrativo, pois o narrador transforma a forma do seu discurso em um quarteto de pentassílabos, composto por adjetivos e aliteraões:

As mãos eram belas,  
a trova era boa,  
o tom era baixo,  
doce era a voz. (p.111).

Ao mesmo tempo em que na Bretanha uma outra mulher aspira ao amor do herói, em Tintagel, um falso amante corteja Isolda; o adjetivo falso atribuído ao pretendente justifica-se porque ele, assim como Isolda das Brancas Mãos, é completamente envolvido pelos sentimentos mundanos, causando danos a quem diz amar. Na tentativa de conseguir fazer-se amar, provoca Isolda, falando-lhe mal de Tristão. Irônico, mesquinho e dissimulado sente prazer em prostrar a dor no coração de Isolda, como se pode constatar no seguinte fragmento:





\_ Que seja - disse-lhe Isolda-. Tomara que meu canto signifique a vossa morte, pois até agora só viestes aqui dentro para me trazer uma notícia dolorosa. Vós é que sempre fostes águia marinha ou coruja uivante para falar mal de Tristão. Qual a má notícia de hoje?

Kariado respondeu-lhe:

\_ Rainha, estais irritada, e eu não sei por que razão; louco é quem se importa com o que dizeis! Aconteça o que acontecer com a morte que a águia marinha me anuncia, eis, pois, a má notícia que vos traz a coruja uivante: Tristão, o vosso amigo, está perdido para vós, senhora Isolda. Ele casou-se em outra terra. Doravante, podereis vos prover em outro lugar, pois ele despreza o vosso amor.”  
(p.111-112)

Isolda sofre com a notícia. Enquanto isso, Kaherdin, tocado pela história de amor contada por Tristão, “vê que homem algum nascido de mãe” poderia separar os amantes ou culpá-los, tal a elevação dos sentimentos descritos. Sendo um cavaleiro, faz esta posição sobrelevar-se à condição de irmão da outra Isolda e propõe a Tristão a ida a Tintagel para ver se a rainha ainda o esperava. Quando chegaram às Cornualhas, toda a corte estava partindo para uma caçada em Charneca Branca. No meio do caminho, Isolda ouve, vindos do matagal de espinheiros, cantos de toutinegras e de cotovias, que expressam harmonia de sentimentos: “A rainha compreendeu a mensagem do seu amigo. Notou no chão o galho de aveleira onde o talo de madressilva estava fortemente entrelaçado, e pensou em seu coração: “Assim acontece conosco, amigo: nem vós sem mim, nem eu sem vós.” (p.117).

Motivo recorrente, a metáfora do entrelaçamento de vidas, corpos e sentimentos, representada pelo “o talo de madressilva”, simboliza a permanência do par e o seu

enlace espiritual. Então a rainha, dirigindo-se a Tristão como se o estivesse fazendo aos pássaros, marca um encontro entre os dois.

Após esta passagem ocorre uma pausa e, através da narrativa hipodiegética, o narrador insere na intriga o primeiro conflito entre os amantes. Ocorreu que Governal e um dos escudeiros de Kaherdin foram confundidos por um escudeiro real, que pensara que fosse Tristão que estava com Governal. Ele os chamou por três vezes em nome de Isolda, a loura, mas eles fugiram. O escudeiro contou o fato a Isolda, que se sentiu insultada e traída ao saber que Tristão não atendera um chamado em seu nome e mandou que Perinis fosse até Tristão dizer-lhe que não queria vê-lo. Tristão explica o ocorrido a Perinis, que faz o mesmo à rainha, mas ela não acredita. Perinis não volta com o perdão de sua senhora, Tristão disfarça-se de doente e vai até Isolda pedir esmolas, ela o reconhece, mas, ofendida, manda que o enxotem. Tristão parte para a Bretanha. Isolda começa a acreditar que Perinis não mentira, arrepende-se do que fez e, como autopunição por seu erro e sua loucura, “vestiu um silício e usou-o contra a sua carne” (p.121).

O foco narrativo transporta-se outra vez para a Bretanha, mas lá, Tristão, atormentado pela dor, imaginou que queria rever sua amiga e resolve voltar e tentar falar, pois: “longe dela, ele sabia que sua morte era certa e estava próxima”. Para Tristão: “Era melhor morrer de uma vez do que lentamente, a cada dia! Quem vive sofrendo tal dor é tal qual um morto” (p.123).

Mais uma vez o herói parte. Chegando nas Cornualhas, pergunta por Isolda e ao saber que ela estava triste como de costume, tem a certeza de que ela ainda o ama e sente sua falta. Tristão, através do ardil de se fingir de louco, penetra as portas do castelo e vai ter com sua rainha pela última vez em vida. Inicialmente, a rainha não

reconhece o amante, porém o cachorro Husdent o faz. Tristão assume novamente a forma do *triskter* ou trapaceiro.

Nesse episódio, o casal planeja a passagem final do plano demoníaco para o plano apocalíptico. Tristão sai em estado de plenitude, tendo consciência de que “aproxima-se a hora” da passagem final. Assim, o herói parte, construindo psicologicamente cada parede da casa de cristal que havia prometido à amada.

Pudemos perceber nesta passagem vários índices que revelam a ocorrência da morte dos amantes e a certeza que têm de que ela acontecerá e está próxima. É importante ressaltar que ambos, em momento algum, apresentam qualquer sinal de medo da morte, pois, para eles, essa significa a transcendência, a libertação, a vida verdadeira: “Levar-te-ei ao país dos vivos”. É a promessa sagrada do encontro na “terra prometida” e a certeza do rito de passagem que sela o último encontro terreno do par.

Após a partida de Tristão, o plano demoníaco retorna, pois Tristão envolveu-se numa batalha para defender seu amigo Kaherdin e foi novamente envenenado.

O movimento de circulariedade fica evidente, os personagens estão sempre protagonizando situações já vividas anteriormente como as lutas, os envenenamentos, as curas. O movimento de ascensão e queda é constante, tal qual a aproximação e a separação do casal, a situação de conflito e a de bonança. A volta de Tristão representa a queda metafórica do céu para o inferno. O herói, de fato, caiu numa emboscada, e será neste inferno que passará a pior purgação: a dor, a esperança, a ausência da “cura”, o desalento e a entrega.

É importante observar que todas as vezes que o herói sofre algum dano, ele esteve, simbolicamente, em poder de um ser demoníaco. Mielietinski lembra que “caso seja o herói a encontrar-se em poder de um ser demoníaco, então seu resgate, via de regra, se realiza não por meio de um duelo de heróis épicos, mas pela ajuda de certa





astúcia, destreza, magia”. (1998, p.134). É por isso que a cura do herói, desta como das outras vezes, só poderia ser proporcionada pela ação mágica de Isolda.

Observamos em toda a narrativa que a simbologia numérica está presente. Neste episódio, o herói sozinho “mata sete irmãos”. Chevalier afirma que o número sete indica o sentido de um ciclo concluído e de uma renovação positiva. Associado ao “número quatro, que simboliza a terra (com os seus quatro pontos cardeais) e ao número três, que simboliza o céu, o sete representa a totalidade do universo em movimento. É, ainda, o número dos estados espirituais hierarquizados que permitem a passagem da terra ao céu.(1997, p.826).

Tristão é envenenado pela lança de um dos sete irmãos. Vemos aqui a presença do mundo vegetal e mineral unidos, funcionando como válvula impulsionadora da passagem dos amantes para o plano apocalíptico. Vimos em toda a narrativa que a presença desses dois mundos se faz constante e que eles funcionam quase como “entidades vivas”, que ora são propulsoras, ora são “empecilhos à união definitiva do par”, num jogo de atração e afastamento.

Tristão manda chamar Kaherdin, quer falhar-lhe em particular, ordena que todos saiam e pede que o amigo busque Isolda, a loura. Isolda das Brancas Mãos ouviu por atrás das paredes, o verdadeiro motivo pelo qual Tristão a negava. Podemos perceber na passagem descrita uma espécie de estrutura labiríntica, que se inicia e se firma na narrativa, composta pela tentativa de construção do esconderijo, do isolamento, do segredo absoluto, pela proteção das paredes e pela tentativa (frustrada) de manter somente entre Tristão e Kaherdin o grande segredo de amor. Isolda não se afasta e descobre porque seu esposo a desprezara, iniciando um desejo de vingança, pois “cólera de mulher é coisa temível, e cada um que se precavenha! Quanto mais uma mulher tiver amado, com mais crueldade também vingar-se-á. (p.137)

A estrutura labiríntica, o jogo entre Tristão, Kaherdin e Isolda das Brancas Mãos prossegue, pois ela não demonstrou os caminhos tortuosos pelos quais lhe iam a alma. Kaherdin pensa que Isolda de nada sabia e mente para a irmã, essa, conseqüentemente, se faz de desentendida e finge acreditar na mentira, mentindo para ele e para Tristão, aguardando o dia fatal de sua vingança.

Há, neste momento, a presença de um elemento trágico: a vingança. Por causa de sua confissão a Kaherdin, Tristão fez com que Isolda sofresse uma forte violência verbal. Segundo Luiza Costa e Maria Remédios, “a violência verbal é tanta que dilacera e macula as personagens aparentemente mais limpas e positivas... levando pela vingança, ao assassinato e ao suicídio”(1988 ,p.45).

Tristão provoca uma animosidade e sofrerá as conseqüências de seu ato. Frye nos esclarece que se “o herói provoca animosidade, ou herda uma situação de animosidade, a volta do vingador constitui a catástrofe. A tragédia de vingança é uma simples estrutura trágica e, como as estruturas mais simples, pode ser muito poderosa.”(p.205). Podemos observar o amor-cortês, antes alimentado por Isolda Brancas Mãos, transformando-se em despeito, em ódio e, “as brancas mãos” de Isolda deixando de ser um símbolo de pureza, para transformar-se em ironia. A cena nos sugere a metáfora do desfalecimento da flor branca e sua transformação em perigoso arbusto espinhoso. Essa imagem opõe-se ao pé de roseira brava, repleto de flores vermelhas perfumadas, representantes da permanência eterna dos amantes.

René Girard afirma que em qualquer lugar onde grassa a vingança do “sangue derramado”, a única vingança satisfatória é o derramamento do sangue do criminoso. Não há diferença nítida entre o ato que a vingança pune e a própria vingança. Ela é concebida como uma represália, e cada represália invoca uma outra. Muito raramente o crime punido pela vingança é visto como o primeiro: ele é considerado como a vingança

de um crime mais original. (1990, p.28). É dentro desse paradigma que a anti-heroína surge: por ter sido privada do amor (por culpa de uma outra Isolda), ela igualmente priva os amantes do encontro, da realização do desejo.

Como já anunciamos, Tristão, ao contar sua história ao amigo, havia pedido que ele fosse em busca da rainha Isolda. Kaherdin vai, leva consigo o anel, símbolo da existência do par, da promessa, do juramento, e elo entre os amantes.

Chevalier afirma que a ambivalência desse símbolo provém do fato de que o anel une e isola ao mesmo tempo, fazendo lembrar a relação dialética amo-escravo.

A imagem do falcoeiro a aprisionar com uma argola o falcão que, a partir desse instante, não caçará senão para ele, pode ser aproximada da imagem do Abade, substituto da divindade, a enfiar o anel nupcial no dedo da noviça que, assim, se torna a esposa mística de Deus, a serva do senhor. Com a diferença de que a submissão religiosa, contrariamente a do animal, é livremente consentida. Isso é que confere ao anel o seu valor sacramental: é a expressão de um voto.

No plano esotérico, o anel possui poderes mágicos. É um protetor dos locais que guardam um tesouro ou um segredo. Apoderar-se de um anel é, de certo modo, abrir uma porta, entrar num castelo, numa caverna, no Paraíso, etc... em numerosos contos, romances, dramas, canções e lendas irlandesas o anel serve como meio de reconhecimento, símbolo de uma força ou de um laço que nada pode romper.(1997, p.53-54).

Na narrativa, podemos perceber a concretização dos elementos constituintes da assertiva acima, sobretudo através da seguinte passagem:



Vede, rainha, o ouro desta fivela é mais rico e, no entanto, o ouro deste anel tem também seu valor.

Quando Isolda reconheceu o anel de jaspe verde, seu coração freuiu e sua cor mudou e, temendo o que ia ouvir, atraiu Kaherdin a um canto perto de uma janela. Kaherdin disse-lhe simplesmente:

—Senhora, Tristão está ferido por uma espada envenenada e vai morrer. Ele vos manda dizer que só vós pode lhe dar socorro na sua aflição. Ele vos lembra os grandes sofrimentos e as dores que suportastes juntos. Guardai este anel, ele vo-lo dá. (p.138).

Antes de partir Tristão pede que o amigo volte dentro de quarenta dias com Isolda, a loura. Kaherdin deveria levar a nau de Tristão e duas velas : uma branca outra preta; e sua chegada obedeceria ao seguinte código: se Isolda viesse em socorro do amante, o amigo içaria uma vela branca na nau, caso contrário, a vela deveria ser negra.

No dia seguinte ao encontro entre Isolda, a Loura e Kaherdin, a rainha saiu para caçar e com a ajuda de seu falcão fugiu. Essa passagem parece sugerir uma cumplicidade da natureza com a rainha: o mundo animal torna-se aliado de Isolda para a concretização do plano. Na verdade, Isolda não sai para caçar animais e sim, a sua liberdade. O falcão que toma vôo e desaparece, indo “empoleirar-se lá no porto, no mastro de uma nau” (p.139), é a metáfora da rainha que irá alçar vôo e empoleirar-se nos braços do amante: “Senhora, se for do vosso agrado, entrai na minha nau, e mostrar-vos-ei minhas ricas mercadorias” (p.139). Vale lembrar que as ricas mercadorias oferecidas por Kaherdin à sua visão, nada mais eram que a possibilidade de encontrar o herói.

Andret, o “falcão” que sempre vigiava a rainha e a acompanhava na caçada como o animal que espreita sua presa esperando a hora mais propícia para pegá-la, neste dia acabou tornando-se a presa. Depois da focalização da paga (a morte violenta) recebida por Andret como consequência de toda a violência que cometera contra os heróis, o narrador afirma: “foi assim que Deus vingou os amantes daqueles traidores que os haviam odiado tanto! Os quatro estavam mortos: Guenelon, Gondoine, Denoalen, Andret” (p.139).

Aqui observamos a imagem de Deus apresentada pelo “Antigo Testamento”, como uma figura que não era toda amor, como o dizia São Francisco de Assis, mas também se encolerizava diante dos erros humanos e despendia sua ira sobre o pecador.

Tudo estava pronto para a viagem, pelo mar: “a âncora foi levantada, o mastro estava pronto, a vela esticada” (p.139). Nesse período, vislumbra-se o movimento de ascensão, em direção ao céu, e um aparente estado de plenitude fica evidente: a rainha consegue fugir e tudo está sendo preparado para o encontro. A natureza “parecia” estar contribuindo para que isso acontecesse, o que pode ser observado em: “o fresco da manhã zunia nos ovéns e enfunava os panos. Fora do porto, rumo ao mar alto, a nau toda branca e luminosa avançou sob os raios do sol ao longe.” (p.139). Cria-se, através dessa passagem, a imagem da ave que infla o peito e parte, levada pelo vento em direção ao horizonte, mas um horizonte que parece engoli-la para depois soltá-la às margens do destino.

A nau parte, e a dialética do mar se faz presente: enquanto para Isolda, este é o caminho da pressa, da ansiedade, da busca, para Tristão significa a espera, a agonia, a esperança do consolo, do resgate de sua alma pelo amor. O mar é própria alegoria da natureza que conduz a narrativa: foi pelo mar que Tristão foi levado a Isolda, que o salvou da morte pela primeira vez. Foi por ele que Tristão foi buscá-la para que

desposasse seu tio Mark. Nele beberam juntos a poção do amor, configurando-se no espaço que une e separa constantemente o casal.

No período: “Tristão definhava...Logo fez com que o carregassem à falésia de Penmarch e, enquanto o sol se mantinha no horizonte, ele olhava o mar à distância” (p.140) temos a união de duas imagens (o mar e a falésia), cuja utilização, segundo Frye, não é mais “coincidência”, mas uma “realização arquetípica para causar um impacto profundamente imaginativo no leitor” (1973, p.102).

No mar, observamos uma transformação da natureza, cujas forças não são mais cúmplices do casal. A natureza também cria uma relação dúbia e cíclica e, mais uma vez, o bem e o mal são representados por duas forças antagônicas produzidas por uma mesma entidade. Tal qual, por magia, tudo se transforma, observamos que o estado onírico vai se dissipando, e a partir do momento em que a falésia é vista (o mundo mineral novamente parece ser o motivo desencadeador dos acontecimentos), parece haver uma espécie de luta de imagens nessa passagem: a nau se humaniza ao ver a *falésia* e, ao tornar-se mais alegre, é atacada pela fúria de um tempo mágico que comanda a natureza e tudo transforma.

Então podemos ver que o plano demoníaco avança e, a partir daí, a narrativa só tende a caminhar em direção descendente. O mundo demoníaco personifica amplamente os vastos, ameaçadores e brutos poderes da natureza.

Embora envolta pelo plano demoníaco, Isolda não é complacente. Ao contrário, ela ora a Deus, ou seja, suplanta toda a tormenta numa oração de amor e resignação: “...Amigo, se eu não chegar até vos, é porque Deus não o quer, e essa é a minha pior dor. Minha morte nada é para mim: já que Deus a quer, eu a aceito” (p.140)

Depois de cinco dias a tormenta passa: “Na terceira noite, Isolda sonhou que segurava em seu regaço a cabeça de um grande javali que manchava de sangue o seu



vestido, e ela soube que não tornaria a ver seu amigo com vida (p.145)". É interessante notar que o sonho se deu na terceira noite, pois o três designa uma estrutura ritualística e, ainda, os níveis da vida humana: material, racional, espiritual ou divino, assim como as três fases da evolução mística: purgativa, iluminativa e unitiva. Essas três fases descrevem a trajetória dos amantes, desde o encontro inicial até a morte terrena e a união definitiva. O javali morto no colo de Isolda é uma metáfora da morte de Tristão.

Assim como comumente acontece na tragédia, o sonho aparece como um elemento de antecipação e temor. Na tragédia, o coro faz uma antecipação racional das desgraças ou, como Atossa o fez, ao antecipá-las pelo sonho, amplia suas possibilidades trágicas. Segundo Montero: "A mentalidade primitiva" vive num mundo onde inúmeros poderes ocultos estão sempre prestes a agir. "Os acontecimentos do mundo visível dependem a todo o momento das potências invisíveis. Vem daí a importância dos sonhos, dos presságios, das adivinhações e da magia."(1986, p.37)

Enquanto isso, O vento soprou mais forte e a vela branca surgiu. É nesse momento que Isolda das Brancas Mãos vinga-se de Tristão e de Isolda; ela avisa que a naus está chegando e que a vela é negra. Ficai sabendo que ela é toda preta." (p.142)

O ciúme, motivo recorrente nas histórias de amor, transforma-se em trampolim para a vingança, e causa aqui a morte, "a relação erótica demoníaca torna-se violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepção aquele que a possui", segundo Frye (1973). Isolda das Brancas Mãos impede que os amantes se vejam mais uma vez; ela prossegue na construção do labirinto e acaba perdida dentro dele ao perceber que tinha culpa pela morte de Tristão. Foi ela a causadora de seu próprio mal, constrói seu próprio inferno, sua existência agora não mais está envolta na brancura de suas mãos, mas na negritude da dor, da culpa, do sofrimento. Isolda torna-se prisioneira de si mesma, numa sombra que ela mesma pintou: "Junto de Tristão,

Isolda das Brancas mãos, enlouquecida pelo mal que causara, dava grandes gritos sobre o cadáver”. (p.142).

Tristão morre, a cidade perde seu herói e os sinos acompanham a ária da morte. Isolda desce da embarcação e os sinos, juntamente com o choro do povo, anunciam que a premonição de que não veria mais Tristão vivo estava correta. Envoltos por um desespero mudo, ela vai em busca do corpo do amado, num ato semelhante ao de Orfeu, que desce ao inferno em busca de Eurídice. Seu inferno existencial está no início e chegando no final, concomitantemente.

O labirinto formado pelas ruas, pelo castelo e por Isolda das Brancas Mão está se desfazendo. Ao chegar e ver a outra Isolda desesperada ao lado do amante, ela limita-se a afastá-la: “Senhora, levantai-vos, e deixai que me aproxime. Tenho mais direito de chorar do que vós, acreditai-me. Amei-o mais” (p.142). Sendo quase indiferente à mulher que desposou Tristão, é como se ela soubesse o que fizera Isolda das Brancas Mãos. O amor de Isolda e de Tristão os singularizou e os separou dos “mortais”, por isso perdurou e sobreviveu sempre.

Assim ocorreu também no momento fatal; é verdade, ninguém havia amado mais que Isolda, a Loura. A esposa das Brancas Mãos não soube atribuir ao amado o verdadeiro significado do amor. Na obra *Estudos de Filosofia Medieval* (1997). Raimundo Vier fala sobre a definição de amor no pensamento medieval como algo que deve ser similar à relação do homem para com Deus: “destarte a relação do homem para com Deus guarda, para sempre, o seu caráter de doação livre, espontânea e autenticamente amorosa”. Já Pedro João Olivi, na obra citada acima chamara a atenção para o fato de que o amor supõe a liberdade; amor é entrega livre, acolhida por um ser livre e retribuída com liberdade (*Quaestiones in Il librum Sententiarum*, ed. B. Jansen. (1997, p. 316-323).



A esposa rejeitada não soube atribuir esse significado ao que sentia. Isso se justifica, segundo Vier, pelo fato de que “não há amizade propriamente dita para com alguém que não pode retribuir o amor de amizade”. Com efeito, todo amigo quer ser amado pelo amigo. Mas “esta amizade não pode ser retribuída a quem não tem liberdade e livre subsistência,” pois amor algum pode ter o caráter de amizade se não procede gratuitamente de quem ama, e o que não procede gratuitamente dele. “Em Escoto, esta essencial reciprocidade do amor na liberdade recebe a sua fundamentação e justificação metafísica livremente de alguém”. (1997, p. 323 )

Inicia-se, após a morte do herói, a passagem da existência do par do plano demoníaco para o plano apocalíptico:

Ela voltou-se para o oriente e orou a Deus. Em seguida, descobriu um pouco o corpo, estendeu-se junto dele, em todo o cumprimento do seu amigo, beijou-o na boca e no rosto, e o abraçou bem apertado: corpo contra corpo, boca contra boca, assim ele entregou sua alma. Ela morreu junto dele, de dor por seu amigo. (142).

O beijo funciona aqui com a mesma dimensão simbólica que encontramos em no mito de Píramo e Tisbe e constituirá um motivo invariante nas histórias de amor e morte, como instrumento de união e transcendência.

Nessa passagem, mais uma vez a presença de Deus é confirmada, e a personagem Isolda mantém um relacionamento de grande afinidade com ele. O Deus de Isolda é complacente com sua dor e com seu amor, por isso concede-lhe a morte mágica, que permite a transcendência “no país venturoso dos vivos”



Na concepção escotista, a liberdade é compatível com a necessidade, ou seja, com a ausência da possibilidade de opção, e isto porque, segundo Escoto, “a vontade é, constitutivamente, poder de autodeterminação. Os amantes têm a necessidade e a liberdade de se entregarem à morte, já que a impossibilidade da realização do amor não lhes dava outra opção”.(1997, p.30)

Sobre esse movimento, Motta afirma que para fazer prevalecer o impulso cômico da união no final feliz, o enredo romanesco tem como fecho ideal o resultado de uma vida ou seu renascimento. “Se a imagem do casamento não sela o final ideal, uma variação trágica desse enredo pode representar o afastamento do herói e da heroína na vida, para instaurar uma união eterna após a morte, tendo essa moldura o significado de um renascimento simbólico” (1998, p.223).

Acerca do afastamento e da morte que une os heróis da narrativa, Motta nos explica que:

No motivo do desencontro ou afastamento, os protagonistas aparecem distanciados por um espaço de dimensão física, mas permanecem unidos por uma simbologia literária: no cenário do modo romanesco, segundo Frye, “a morte ou o afastamento do herói fazem assim o efeito de um espírito saindo da natureza, e evocam um estado de ânimo mais bem descrito como elegíaco” (1973, p.42). Como o elegíaco “apresenta um heroísmo não deteriorado pela ironia”(1973, p.42), o afastamento do herói e da heroína dá-se num espaço físico, prolongando-se o distanciamento da união nas complicações narrativas, mas sem perder o fio da união elegíaca. O elástico do procedimento afasta os corpos físicos dos heróis, mas nunca os desliga da união de seus espíritos. É isso o que explica a morte dos heróis na realização trágica da forma romanesca feita pelo drama, separando os

heróis carnalmente, pela fatalidade da morte, mas os unindo, espiritualmente, na eternidade e sobrelevação de um tempo e de um espaço simbólicos” (p.262).

Podemos observar, no romance, a realização da união elegíaca, por meio do seguinte fato: quando o rei Mark soube da morte dos amantes, transpôs o mar e, tendo chegado à Bretanha, mandou abrir dois esquifes, um de calcedônea para Isolda, o outro de berilo para Tristão; enterrou-os separados por uma capela, separação que foi transgredida por um espinheiro florido que brotou da tumba de Tristão, indo enterrar-se no de Isolda.

A roseira que perdura por muitas gerações é a metáfora do próprio mito do amor, da magia produzida pelo amor. Funciona também como uma metonímia da história, pois, as pessoas que por ali passavam viam na roseira a narrativa do amor eterno, que transcende os liames da moral e da traição.

Ritualisticamente, cortaram o espinheiro por três vezes, e a poda renascia tão forte e perfumada quanto antes, assim como em vida, cada tentativa em separar o casal acabava frustrada. O renascimento do espinheiro é a prova da continuidade do romance em outro plano.

Mark, ao tomar consciência da impossibilidade do homem em vencer o amor, proíbe que se corte o arbusto. Através do espinheiro temos o mundo vegetal como representação do homem e através de todo o enredo temos o mundo mítico representando a natureza humana.



## Capítulo IV

### *Iracema: Uma Melodia de Mel e de Morte*

“Tudo passa sobre a terra”

Constatamos por meio do estudo anterior que *O romance de Tristão e Isolda* tem sua raiz pautada na mesma origem criadora do mito de Píramo e Tisbe: a oralidade. Pudemos perceber, na análise de tal texto, que as marcas de uma narrativa oral são propositalmente mantidas pelo narrador, que se anuncia como uma espécie de menestrel, cujo objetivo é contar os fatos constituintes da saga amorosa de Tristão e Isolda. E como tal, o narrador acaba por fundir dois tipos de relato, o “relato propriamente dito” e “o relato cênico”.

Os romances de Alencar não comungam da mesma origem dos textos acima, mas, embora as narrativas não sejam provenientes da criação oral popular, o destino delas é a satisfação do gosto popular. Para tanto, o relato do autor orienta-se para a forma folhetinesca, quando, segundo Eikenbaum “todas as formas de discurso participam expressamente da linguagem escrita, diferem-se ao leitor e não a partir da voz.” (p.158). Segundo o crítico: “de outro lado, no caso em que os diálogos são construídos dentro dos princípios da conversação oral, eles assumem uma coloração sintática e léxica



correspondente, introduzem na prosa elementos falados e narrações orais: em geral o narrador não se limita ao relato, recorre também” (p.158) à linguagem falada, familiar.

Assim como no romance medieval, o discurso, nos romances alencarianos, é composto pelo “relato propriamente dito” na maior parte da narração, mas o relato cênico também se revela em passagens fundamentais, como por exemplo no final do romance *O Guarani*, quando Peri salva Ceci, e no romance *Iracema*, quando ela encontra Martim, pela primeira vez. Vale lembrar que segundo Eikenbaum, sobretudo no século XIX,

o romance caracteriza-se por um largo emprego de descrições, de retratos psicológicos e de diálogos. Às vezes, apresentam-se esses diálogos como uma simples conversação, que é simplesmente uma forma disfarçada de narração, não tendo por esse fato um caráter “cênico”, mas às vezes, esses diálogos tomam uma forma puramente dramática que, antes de funcionar para caracterizar as personagens por suas réplicas, faz avançar a ação. Assim torna-se um elemento fundamental de construção. (p.160)

Proença, ao prefaciар a obra *Iracema* de José de Alencar, define-a como obra-prima que, ao lado de *Atala*, compõe o par de romances indianistas de maior importância em todo o mundo.

Nessa obra, Alencar se propõe a contar, pela perspectiva do movimento indianista, a lenda do surgimento do Ceará, e conseqüentemente, a história do surgimento do povo brasileiro, fruto da fusão do elemento branco e do índio. Dessa forma, termina-se por produzir um mito nacional, fruto de um intenso movimento de amor, da fatalidade do destino e da mais profunda resignação.

*Iracema* é obra-prima que sugere melodia, é concebida como uma canção entoada por uma composição em prosa-poética, a qual já suscitou até mesmo divisões versificadas. No entanto, segundo Proença, essa transformação da prosa musical alencariana em versos metrificadas não se faz pertinente, pois:

A musicalidade e ritmo da prosa alencariana vêm mesmo daqueles ritmos inumeráveis de que falou Aulo Gélío, ritmos cuja complexidade não se deixa surpreender sem grande aplicação racional, mas que, desde logo, se impõem à introdução do leitor. E por essa musicalidade o romancista se faz decorar, cantando na memória com os “verdes mares bravios” ou “mais rápida que a ema selvagem”. (PROENÇA, 1997)

Há ainda a melodia incontida presente na imagem ímpar ditada pelo significado de seu nome: Iracema, “em guarani, significa lábios de mel – de ira, mel e tembe – lábios. *Tembe*, na composição altera-se em *ce*me, como na palavra *ce*me iba”. (ALENCAR, 1977: p.312). Essa é a imagem pela qual Iracema foi imortalizada: “virgem dos lábios de mel”; motivo sobre o qual discorreremos com maior propriedade na análise figurativa do romance.

Essa composição indianista de Alencar se molda sob as várias entoações de uma canção romântica. Por meio dela, parece que temos entranhadas em nós as notas intensas de uma ópera, cujo tema retrata o amor e a entrega incondicionais, o culto imposto da solidão, do abandono, da purificação, da punição, do drama contido num grito silencioso e profundo.

Cabe aludir que o *leitmotiv* de *Iracema* é o mesmo do *Romance de Tristão e Isolda*: o amor e a morte. A convivência dos motivos do amor e da morte se repete,



também, no romance de Alencar, em cada encontro e em cada partida de Martim. Iracema se perde e morre a cada busca e partida do amado, depois, renasce outra vez e morre, até que, finalmente, morre e renasce como melodia entoada pelas palmas da palmeira, árvore típica do Ceará que eterniza Iracema por sua imagem e por sua canção.

É válido ressaltar que o arquétipo do amor imortal no romance em estudo se diferencia dos textos anteriores pela separação do par. O amor de Iracema é doação, não é encontro; ele se solidifica, como os outros, pela força de sua existência, mas essa força é solitária e precisa se completar em si mesma, pois não recebe reciprocidade.

O amor de Iracema e Martim também é imortal, contudo, é ela quem deve amar verdadeiramente pelos dois. Diferentemente de Píramo e Tisbe e Tristão e Isolda, os amantes não se encontram em outro plano, e se unem em vida como em *O Guarani*, eles se unem pela vida do filho. Dessa maneira, a imortalização do romance de Martim e Iracema é feita pela vida do filho, personagem que explica lendariamente o povoamento do Ceará.

*Iracema* se apresenta como uma narrativa em que o argumento histórico da fundação do Ceará, os amores de Iracema (índia sacerdotisa da tribo tabajara) por Martim (desbravador europeu) e as lutas entre essa tribo e a tribo dos pitiguaras, unem-se para compor uma história lendária e trágica, que é envolvida por uma melodia de mel e de morte, sobre a qual Machado de Assis referiu da seguinte maneira: “espera-se dele outros poemas em prosa. Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro charmar-lhe-á obra-prima” (1965, p.193)

Antônio Cândido em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, afirma que “o indianismo dos românticos preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na



generosidade, na poesia” (1969, p.20). É por isso que observamos na caracterização do índio fortes reflexos medievalistas, principalmente em *O Guarani*, mas a primitividade do nativo não será totalmente descaracterizada pela inserção do perfil europeu, o qual possuía características comuns aos aborígenes como um código de honra, o domínio da arte da luta e o culto de líderes míticos.

Podemos dizer que houve uma intensificação ou uma readequação de alguns aspectos da personalidade e das ações dos personagens; no entanto, esse procedimento justifica-se pela necessidade de composição de um perfil mítico que deveria atribuir a condição de povo lendário a um país de mestiços. Vale lembrar que, nesse processo, é natural na composição do universo lendário, a fuga ao habitual e a tendência ao maravilhoso.

Segundo Machado de Assis, no ensaio “*Iracema*”, o efeito que essa obra alencariana provoca é “exatamente o mesmo que o autor entende que se deve destinar ao poeta americano”. A primitividade dos elementos que concebem o universo indígena é resgatada pelo texto através da ingenuidade com que os sentimentos são dotados, do “pitoresco da linguagem (...) até a parte narrativa do livro, nem parece obra de um poeta moderno, mas uma história de bardo indígena, contada aos irmãos, à porta da cabana, aos últimos raios do sol”. (1965, p.189).

Ao criar essa atmosfera ingênua e primitiva, o autor resgata o universo mítico e compõe uma poética que se elabora pela simplicidade dos elementos e das imagens reveladas por um narrador menestrel que conduz, ao mesmo tempo, um conto e uma canção.

Alencar, ao conceber *Iracema* projeta um simulacro da realidade indígena e, nessa composição, aproveita-se da poeticidade contida no modo ímpar com que o índio se



relaciona com o universo; assim, ele focaliza e descreve costumes, crenças e valores de um povo que vive em constante comunhão com os mundos natural e sobrenatural.

Na obra *O Romantismo*, Antônio Cândido alude a Joaquim Norberto em *Considerações gerais sobre a literatura brasileira*, para mostrar a capacidade poética dos índios e o valor estético dos seus costumes, num vislumbre de que o tema indianista serve à dupla necessidade de lenda e história:

Seus costumes, suas usanças, suas crenças forneceram o maravilhoso tão necessário à poesia, diz no primeiro sentido; e, no segundo: “Não temos castelos feudais, nem essas justas, torneios, lidas e combates de ricos homens, de invenções e cavaleiros” (segue uma enumeração do armarinho medievista); Mas possuiremos a idade desses povos primitivos, com todas as suas tradições. (1965, p. 415-416)

Para Afrânio Coutinho, o nacionalismo romântico assumiu um caráter muito próprio no Brasil, sob a forma do indianismo: “Casando a doutrina do “bom selvagem” de Rousseau com as tendências lusófonas, o nativismo brasileiro encontrou no índio e sua civilização um símbolo de independência espiritual, política, social e literária.” (1969, p.25). A focalização do povo indígena, como uma sociedade que se pauta em princípios harmônicos de convivência social e espiritual, fornece a base sólida na qual o brasileiro precisa situar a sua origem; no entanto, isso não era suficiente para apregoar os objetivos do indianismo, então medievalizou-se o índio; ao medievalizar essa estrutura pré-existente, o indianismo tem como objetivo inserir o traço civilizador ao “bom selvagem”; assim, o índio “selvagem” ganha a condição humana e heróica; além disso,

a medievalização do aborígene reflete as consequências acarretadas por sua aproximação com o elemento europeu.

Poderíamos dizer que *Iracema* trata de uma fusão da narrativa romanesca medieval com os mitos primitivos de um povo, que se revelou pela divulgação e popularização do literário: o romance de folhetim. Segundo Proença, o romance *Iracema* “por muito tempo será lido pelo povo, que nele encontrará lirismo, o amor e o sofrimento que as almas simples procuram na literatura. Esse é o destino das obras intrinsecamente ligadas aos sentimentos dos povos”. (1965, p.282)

O autor afirma, ainda, que a obra em foco trata de uma epopéia romântica, em que o mundo da narrativa contínua e constante se vai refletindo no espelho das comparações. Para o povo, para o leitor que busca no enredo uma satisfação hedonística, “*Iracema* continua jovem e saborosa como a doce mangaba, pois o seu mundo é o da lealdade, o do amor fiel, onde a jovem tabajara não será humilhada, pois a morte restabelece o equilíbrio social rompido com o interdito amor a Martim”. (1965, p.282)

Embora a forma romanesca predomine como fórmula condutora da concepção do romance indianista, há que se aludir que Alencar recebe outras influências, as quais se repetem em suas obras. Franklin Távora, na obra *Iracema* dá ao livro o estatuto de uma “*Ilíada Brasileira*” (1965, p.202). José Aderaldo Castelo, na mesma obra, diz que Alencar toma as histórias bíblicas como fontes para seus textos, contudo embebe-se em outras fontes: “o conhecimento das epopéias antigas, sobretudo de Homero, posteriormente Milton, e dos romances históricos do romantismo europeu, voltados para as lendas medievais”. (1965, p. 273,)

O fundamento da ambiciosa concepção épica repousaria, necessariamente, na cosmogonia indígena e na riqueza plástica dos cenários que seriam recriados pela





imaginação do poeta com apoio nas impressões conhecidas por ele, ou apenas entrevistas. Em termos românticos, diz Castelo:

era a maneira de dar forma literária e artística a componentes dispersos de lendas e mitos continentais e universais, como expressão de uma memória coletiva e multissecular, alterada pela imaginativa e pelas tradições populares do homem americano. O crivo artístico da recriação seria alimentado pela sensibilidade e pelo caráter que resultassem da fusão desse homem americano com o europeu, em reconhecimento avançado da nacionalidade brasileira. (1965, p.273)

José Aderaldo Castelo continua dizendo que *Iracema* se compõe, desde as primeiras páginas, sob os moldes da nostalgia, do fatalismo e da resignação: “Configura a lenda aquilo que, a partir de um dado instante histórico, passa a traduzir uma significação mais profunda da sentimentalidade e do destino de um povo, nesse caso, aquele que habitará a terra do poeta.” (1965, p.278)

#### **4.1- As Estruturas Fundamentais:**

As oposições presentes na trama de *Iracema*, que compreendem o nível fundamental, são as mesmas observadas nos textos anteriores. Os conflitos se concebem pelas oposições entre natureza X cultura, união X separação, destino X escolha; ação X resignação, paganismo X cristianismo, dever familiar X desejo, castidade X sexualidade, sentimento X razão, entrega X abandono, amor X morte.

A história de *Iracema* é singular, distinguindo-se das anteriores pela solidão de um amor que alcança sua completude na própria existência e que teve como objetivo

representar a supremacia, a conquista e a dominação do índio pelo branco, surgindo, dessa aproximação, a fundação do Ceará, no dizer de Alencar.

A alegoria da fundação do Ceará constrói-se mediante a junção de dois universos opostos: o mundo indígena e o europeu, mas percebemos que a aproximação dos personagens representantes desses universos depara-se com limitações ou oposições concernentes aos mundos em que vivem. Zilberman diz que “toda a ação concentrar-se-á nas tentativas freqüentes de romper esses limites e estabelecer uma unidade que expresse um acasalamento efetivo” (1977, p.148). Como exemplo, podemos citar os limites impostos pela oposição natureza X cultura.

Ao contrário da obra *O Guarani*, o sentimento não será capaz de estabelecer um ponto de equilíbrio entre esses dois elementos. Logo no início do livro, podemos observar um índice de que esse motivo seria fundamental na trajetória da relação entre os personagens. Martim se surpreende e se entristece, “sofreu mais d’alma que da ferida” (1997, p.21), por causa dos hábitos naturais da índia que, ao se ver surpreendida ao tomar banho, ataca o estrangeiro. Martim sofreu porque tal ato representou uma agressão à cultura que aprendera na religião da mãe, “onde a mulher é símbolo de ternura e amor”(p.21).

Esse ato de agressão à cultura branca traz, como consequência, um outro dano de dimensões bem maiores: o extermínio quase completo da natureza e da nação indígena. Inicialmente, Martim dessacraliza a sacerdotisa da tribo, por meio da violação do código de honra: a virgindade, condição que lhe garantia a posição de guardiã do segredo da jurema, e que, depois, passa a ser o elemento causador da guerra e do extermínio dos tabajaras.

Como podemos observar, o romance de Martim e Iracema nasce da diferença, do fascínio pela conquista e da certeza da entrega. De um lado, temos Iracema que, ao se



aproximar do guerreiro branco, inicia um processo de tentativa de rompimento dos limites que os separavam, deixando despertar um amor que se transfigura na entrega e na renúncia extrema de todos os valores que possuía, desde o físico até o espiritual e sagrado. O amor nutrido por Iracema é o amor similar ao sentido pelas heroínas medievais (leia-se Isolda e Blanckfleur). De outro lado, temos Martim, conquistador por excelência, que, apesar de possuir uma noiva do outro lado do mar, não mantém o código de fidelidade e não se priva do mel da virgem tabajara. Dessa forma, percebemos que o perfil cavalheiresco de Martim se apresenta falho, segundo os códigos medievais, no que concerne à sua relação com o universo feminino, pois, quando deveria manter-se fiel à noiva européia, inicia uma relação com a índia e, ao invés estabelecer com ela uma relação cortês, acaba sendo-lhe uma espécie de algoz.

No entanto, opondo-se a esse amor que surge de forma devastadora está o dever sagrado, o compromisso mítico com Tupã. Iracema era a virgem que possuía o segredo da Jurema, portanto não podia manter relações sexuais com qualquer ser do sexo masculino. Além disso, era filha do cacique e, como tal, deveria ser exemplo de lealdade à sua cultura. Assim, mais que um conflito entre natureza e cultura, existe um código de honra familiar que se opõe fortemente ao desejo sexual despertado pela aproximação com o conquistador e pelo sentimento puro e pleno que irá se opor à atração física. Existe, ainda, um estatuto sagrado que deve ser mantido em virtude da glória da tribo, e que se vê ameaçado pelo processo de humanização da sacerdotisa.

Apesar do extermínio dos tabajaras, ainda resta Iracema. É através dessa personagem que se percebe a gradativa dominação e degradação da natureza primitiva; a jovem índia perde a jandaia, renuncia à tribo e se resigna também à perda da própria identidade por causa da resignação a um amor e a uma conquista, da dependência da companhia provocada pela vontade de estar com seu amado, desejo que resistiu intacto



até o momento de sua morte, apesar de todas as diferenças existentes entre ela e o guerreiro branco.

Intensificando o processo de junção e já esboçando uma forma de amor-paixão, que se converte em amor-renúncia, Iracema dá a Martim o licor da Jurema, para que ele possa ver a virgem branca; no entanto, o licor funcionará como uma espécie de filtro de amor e, por isso, romperá os limites entre o desejo e a realidade, outra oposição apresentada como motivo importante no romance; veremos que a trajetória de Iracema se pautará muito pelo desvio do que se quer e o conflito com o que se conquista. Dessa maneira, Iracema oferece ao estrangeiro a “flor de sua virgindade”. A sacerdotisa é dessacralizada, inferiorizada e, por isso, precisa partir. Nota-se, desde o momento da aproximação da índia com Martim, o início de um processo de ruptura com o povo índio, que vai culminar com a partida de Iracema. Segundo Luis Fernando Ribeiro, no livro *As mulheres de papel*:

Iracema, tornando-se mulher de Martim, abandona seu mundo, sua cultura e participa, ainda que por omissão, da morte dos seus irmãos tabajaras, nas mãos dos potiguaras, comandados por Poti e por Jacaúna. Ao deixar seu espaço, deixa lá também o heroísmo, a coragem e a decisão que a tornavam respeitada entre os seus. (1996, p.224)

Essa viagem na qual a jovem se embrenha se aproxima de um exílio, mas não se configura realmente como tal, pois, como já afirmou Machado: “para ela, o exílio seria ficar ausente do esposo, no meio dos seus”. (1997, p.190). Apesar disso, é nessa viagem que se inicia a solidão instaurada em sua alma.



Mas, antes disso, a índia conhece a tristeza e a vergonha de ver o sangue dos seus escorrer pelo chão. O massacre faz brotar em Iracema o contraste entre a “voz do sangue e a voz do coração” (p.190), pois ao ver o sangue coalhado com o sangue dos seus irmãos, sentiu tristeza e vergonha. Um pouco da vida de Iracema já se esvai nesse momento, pois o índice da *mecejana*, (a abandonada) se faz presente, ainda que ela não perceba. A vida que Iracema projeta para si se opõe à morte dos seus, a alegria pelo que ela supôs ser um grande encontro contrasta com a tristeza pressentida pela sua alma ao ver-se diante das perdas.

Iracema parte, vai viver em outro espaço, envolvida pelo esforço da escolha e pela força do destino. A alegria encontra eco novamente em seu espírito, mas essa “primeira conjunção é frágil, desmontando-se pelo abandono de Martim” (Zilberman, 1977, p.148). A partida de Martim é conduzida pelo sangue que vibra pela aventura. Nesse sentido, a busca de Martim é distinta da de Píramo, Tristão e Peri. Martim representa o cavaleiro desbravador, cuja paixão fica relegada a uma condição inferior, fazendo com que o ato de abandonar sua esposa na floresta não lhe pareça algo negativo, mas um procedimento louvável de amor à pátria.

Tal procedimento do herói revela outra oposição importante no romance: a aproximação e o abandono. O movimento de junção e disjunção é constante na relação entre Martim e Iracema, e acaba por esvair o espírito da índia, até o ponto culminante em que Iracema, de tanto se sentir abandonada, abandona e, de tanto se entregar ao amor, acaba por entregar-se à morte. O amor para Iracema parece transformar-se no companheiro da morte; assim que a índia viu a “flor do amor brotar em seu coração”, pôs-se também a sentir as agruras provocadas pelos seus espinhos, que “manuseados” por Martim, feriram-lhe as entranhas e lhe dilaceraram a alma.



A supremacia de Martim não se concentra somente em sua relação com Iracema, mas também aparece na relação travada com Poti. Segundo Zilberman :

o mesmo processo está circunscrito pelo batismo de Poti, revelando que à dualidade entre natureza e cultura, segue-se à superação da primeira pela segunda, o que desencadeia a História e suprime a primitividade inicial da qual se alimentava o mito. Também aqui o mundo mítico sofre um importante abalo, e, propondo-se o texto ao seu estabelecimento, constituindo padrões para a nacionalidade, acaba por destruí-lo por meio da afirmação do universo europeu cultural, distinguindo pela transcendência cristã.(1977, p.148)

Como pudemos notar, a oposição básica que movimenta o tema do amor e da morte, da união X separação, também ecoa na floresta que abriga “a virgem dos lábios de mel”. Nesse romance, a morte também se transfigura em vida; mas tal transfiguração é unilateral, pois somente Iracema morre, renuncia à vida por amor e vai viver como alma da palmeira solitária à beira da praia; no entanto, deixa vivo o símbolo de sua morte e de sua vida: *Moacir, o filho do sofrimento*.

Nos outros textos, a morte transfigurava-se em uma vida simbólica, pois os amantes se uniriam em outro plano, ou seja, configurariam em um plano superior a junção pretendida em vida. Em Iracema, a morte é literalmente transfigurada em vida, contudo, não na vida simbólica dos amantes, mas na vida real de um ser que deve representar a união do branco e da índia e o sentido que ela propõe.

Os amantes não se unem depois da morte, porque eles não foram unidos em vida; como vimos, o conflito da narrativa de Alencar pauta-se por buscas bifurcadas: Iracema busca o amor e Martim; Martim busca a aventura e a conquista. A índia é um encontro



casual em seu percurso; por isso, cada um segue um caminho diferente. Vale aludir que, antes da separação fatal, aconteceram algumas tentativas de aproximação do par; no entanto, todas essas tentativas revelaram-se frágeis, pois o herói se entedia e parte, abandonando sua esposa.

Numa dessas aproximações surge um elemento que figura como símbolo da conjunção (ainda que frágil) existente entre os amantes: o filho; personagem que recebe, no momento de seu nascimento, um nome e um sentido: filho da tristeza. Moacir será o elo entre os amantes; depois da morte de Iracema, será ele que simbolizará a história ocorrida nas praias do Ceará. Dessa forma, a oposição vida X morte marca definitivamente o romance.

Segundo Zilberman, Moacir provoca a morte de Iracema, pois a criança é filho do sofrimento e ela não pode conviver por muito tempo com o sofrimento personificado em seus braços: "O filho, se indica uma aliança, aponta para o fato que ele é também o responsável pela punição da mãe e pela supressão de um dos mundos que constituem a oposição radical formadora do texto". (1977, p.149).

O sofrimento de Iracema é proveniente do crime de violação que cometera transgredindo uma proibição sagrada; por isso, deve purgá-lo até a morte. O nascimento de Moacir não consegue redimir o crime cometido pela mãe, pois ele é a personificação do ato transgressor e, assim como se resignara à fatalidade do amor, a heroína resigna-se à morte. A morte de Iracema figurará como castigo e como símbolo do extermínio do índio, em consequência do procedimento conquistador do branco. Conferindo autoridade a essa afirmação, Zilberman nos fala que:

o desaparecimento de Iracema surge como uma purgação de uma ação voluntária e a condição necessária para apagar ou purificar os termos negativos da geração



de uma nova nacionalidade. Entretanto, a solução para esse conflito é apenas parcial, uma vez que existe também uma eliminação generalizada de seu povo, o que é solucionado pela introdução do conceito de *destino*: o deus da guerra (marte, homônimo de Martim) assim o quis, os próprios índios, através do grande líder Batuirité, haviam-no percebido. (1977, p.149)

A morte da índia é envolvida por uma atmosfera poética e ritualística; a forma pela qual a narrativa é conduzida sugere a idéia de um culto fúnebre. Por isso se concebe em torno dessa passagem um universo complexo, que torna sua natureza multifacetada. Essa morte se apresenta como uma renúncia à vida, pois as circunstâncias denunciavam que sua existência estava comprometida com o abandono e com o sofrimento; dessa forma, a vida sem o amor, para Iracema, não era vida, mas morte, a qual se concretiza também por livre escolha.

Outro aspecto da morte da índia é que ela parece perceber que sua presença, a dependência da companhia do parceiro, inquietava o mesmo; assim, por amor a ele, Iracema não mais permanece na terra. Em relação a essa afirmação, Luís Felipe Ribeiro afirma:

O que impressiona no discurso de Iracema é plena aceitação de sua secundariedade. Seu papel de esposa exige todos os sacrifícios, inclusive o da renúncia a si mesma. Para que o seu senhor e marido seja feliz, ela deverá sair de cena. Afinal o seu papel principal, o de fecundar Moacir, já está cumprido. Resta, apenas, esperar que venha à luz, para que sua missão deixe de ter sentido. Por outro lado, o discurso de Alencar deixa perceber toda a distância que ele

mesmo impõe entre os dois. Ao chamar Moacir de cristão e Iracema de índia, reafirma a distância cultural e civilizatória que media entre os dois.

Mais que isso: ela, ao anunciar sua futura morte, está marcando com lúcida transparência o destino que está reservado não só a ela, mas aos selvagens do novo mundo. É necessário que morra a índia, para que vivam o branco e o filho nela gerado. (1996, p.226)

#### **4.2- As Estruturas Narrativas:**

Zilberman afirma que a ação da novela alencariana estrutura-se mediante a focalização da relação conturbada de duas personagens, que representam universos distintos em constante movimento de disjunção e conjunção. O ponto inicial é uma situação de diferença radical; “de um lado está Iracema, representante do mundo indígena original”, pertencendo a uma tribo inimiga e à qual se “associa uma proibição que diz respeito ao contato sexual com qualquer ser masculino”. De outro, Martim, “significando o mundo europeu e cristão, exercendo o papel do soldado que vem submeter a nova terra e criar meios para a colonização”. (1977, p.142)

Embora o objetivo desse romance seja resgatar, por meio da lenda, o surgimento da vida do povo brasileiro, o nível narrativo se estrutura por uma série de fazeres contrários que anunciam o motivo do abandono e da morte; um deles é a negação, por parte de Iracema, do seu próprio povo; outro trata do abandono de Iracema, partindo de Martim.

O abandono não se restringe somente à ação do estrangeiro, mas também à Jandaia. A tão fiel companheira de Iracema também alça vôo, talvez por ter se sentido



rejeitada no momento em que Iracema se une a Martim. A partida da ave parece acrescentar um tom de maior dramaticidade à imagem da alma da índia, que se perde no vazio deixado pelo amante. Podemos perceber também a negação da essência de Iracema, pois sua ação perde o vigor e transforma-se em total passividade, tanto que culmina na renúncia ao viver.

#### 4.2.1. Manipulação:

O enredo é gerado inicialmente pela manipulação exercida pelo olhar dos amantes. Esse olhar revela-se singular, pois sugere um jogo paradoxal de atração e afastamento; a sedução entre os amantes se desencadeia pela visão de algo particular e estranho: o estrangeiro e a selvagem.

Martim, ao flagrar Iracema e sofrer a punição por sua atitude de *voyeur*, sofre mais “d’ alma do que da ferida”, pois seus olhos viam algo que se opunha ao que estava habituado; na religião de sua mãe, aprendera que as mulheres não podiam assumir a postura de uma “Diana selvagem”. Iracema, por sua vez, movida por sua natureza selvagem de bicho acuado, ataca para defender-se, mas, depois assume a natureza feminina e terna e cuida da ferida do estrangeiro.

Nesse processo, a jovem é manipulada ao amor e a esse se resignará mesmo que ele vá lhe fazer conhecer a morte. Sendo assim, Iracema, num primeiro momento, vai assumir a postura de sedutora, como afirmou Campos, pois tem o seu querer despertado pelo desejo de unir-se ao amante. (1992)

#### 4.2.2. Competência:



Para concretizar o desejo pelo qual fora manipulada, a jovem precisa adquirir competência. A possibilidade de união a Martim se oferecia pela elaboração do licor dos sonhos e pelo tragar desse pelo estrangeiro; no entanto, tal ação pedia sacrifício e renúncia.

Sendo assim, Iracema dá o vinho ervado ao jovem, corroborando a alusão feita por Campos de que Iracema é ao mesmo tempo sedutora e seduzida, conquistadora e conquistada e dessacraliza-se, unindo-se a ele carnalmente.

#### 4.2.3. *Performance:*

A *performance* de Iracema será composta de contrários, pois ao mesmo tempo em que foi violada e, por isso, dessacralizada, a heroína é também agente da transgressão e, portanto, violadora de um pacto sagrado; por isso, toda a sua trajetória será no sentido de purgar o erro cometido.

Martim e Iracema unem-se, mas são ungidos pelo sangue do povo da índia, o que já indicia o trágico, depois, ela deve se resignar a um amor que tem como correspondência o abandono. O esposo de Iracema deve cumprir o seu destino de conquistador, devastando tudo ao seu redor; enquanto isso, a índia cumpre o sacrifício da purificação pela resignação e pelo sofrimento, transfigurando toda essa *performance* na personificação do sofrimento: “Tu és Moacir, o nascido do meu sofrimento”, o primeiro filho da fundação do Ceará.

#### 4.3.3. Sanção:

A sanção da história é marcada pela continuidade da vida pela morte. É sob esse motivo arquetípico que se pauta o mito de fundação do Ceará. *Iracema* tem como sanção a morte mas, ao mesmo tempo, tem a vida eterna simbolizada pelo canto das folhas da palmeira e pelas melódicas páginas do livro. Enquanto isso, Martim recebe os louros do conquista: seu nome na história, a fundação de um estado e um herdeiro, o qual criará sob os moldes da sua civilização.

#### 4.4. Nível das Estruturas Discursivas

Como aludimos anteriormente, o narrador de *Iracema* apresenta-se de forma muito bem articulada, fato que lhe empreende uma condição ímpar. Moldando um discurso onisciente em terceira pessoa, o foco narrativo do romance surge como uma geração híbrida. O autor se vale de modelos distintos de elaboração da natureza da voz que conduz a sua obra. A história da virgem dos lábios de mel parece ser conduzida por uma entidade única, que foi concebida mediante a união de um índio contador de histórias, um menestrel, um poeta trovador e um narrador romântico, que conduz o símbolo e a simplicidade, a intensidade e a resignação de modo a criar uma lenda entoada pela imortalidade.

O procedimento desse narrador, que conduz uma das maiores obras do indianismo, pauta-se na remissão e em influências intensas do mundo medieval. Augusto Meyer afirma que o medievalismo romântico de Alencar “não se limita ao pitoresco, à exterioridade caprichosa, a acidentes romanescos, ao boleio arcaico e





alusivo de certos diálogos, participa, às vezes, da estrutura da efabulação, insinua-se por entre os fios da narrativa, e lá vem o momento em que transborda.” (1965, p.258)

O autor alude ainda a Araripe Junior, para quem “o romancista põe em contribuição todos os recursos de que dispõe com singular habilidade e transforma a imaginação do leitor num vasto cenário, aonde o gosto e o capricho desenrolam uma infinidade de paisagens, enredos, surpresas, um tropel de personagens, que nada deixam a desejar.” (1965, p.272)

Em *Iracema*, ao contrário de *O Guarani*, temos um narrador que insere os seus protagonistas no modelo romanesco de narrativa que contém em sua trama o germe da morte, mas de uma morte que se transfigura em vida. No entanto, assim como *O Guarani*, surge como um mito cosmogônico do povo brasileiro, mas também o é um mito da emigração desse povo para espaços que lhes são “menos hostis”. Moacir, “o nascido do sofrimento”, irá figurar como a personagem simbólica desse povo mestiço, que experimenta o espaço externo, a fim de preencher um vazio ou uma deficiência interna. O romance surge também como referência à aculturação e à cristianização do índio feitas pelo homem branco.

Para José Aderaldo Castelo:

a abertura do romance-poema de Alencar, sem nenhum favor um dos mais belos da literatura românica, é significativa no sentido indicado. Quando chegamos ao final do livro, somos impulsivamente reconduzidos ao seu início. Verifica-se, nessas condições, a convergência de todos os componentes e elementos da paisagem e da ação lírico-épica da obra para o imenso painel que é o primeiro capítulo, intensa e ao mesmo tempo sobriamente iluminado e colorido, repassado

de suavidade e de tristeza, mas tristeza aceita, que não abate nem deprime. (1965, p.278).

Esse procedimento de circularidade da história de Alencar pode também ser observado na condução da narrativa romanesca de Tristão e Isolda e se revela como um procedimento que exerce forte domínio sobre o leitor. É como se ao firmar o pacto narrativo com o narrador e adentrar pela moldura narrativa, o leitor se entregasse ao centro do *uroborus*, a serpente que morde a própria cauda e “simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma” (CHEVALIER, 1997. p. 922-23) e lá se postasse para assistir um espetáculo maravilhoso e trágico. Essa comparação se justifica pelo fato de que o enredo dessas narrativas populares apresenta a evolução de um ciclo que se encerra em si mesmo, e que sempre convida o leitor a retomar o percurso.

Simbolicamente, “o uroborus significaria a união de dois princípios opostos”; assim o ciclo da morte e da vida estaria representado pelo procedimento narrativo que se apresenta como forma de uma evolução circular e “simboliza então o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte”. (CHEVALEIR, 1997, p.922-923)

Proença ressalta, ainda, a utilização excessiva de termos indígenas:

os termos indígenas traduzidos pelos apostos: “tabajaras, senhores das aldeias”; as imagens tiradas da flora e da fauna: “talhe de palmeira”, mais rápida que a ema selvagem “, recebem o reforço da maneira ornada com que se apresenta a linguagem: utilizando a perífrase para fugir às repetições, para suprir o vocabulário reduzido que deve ser o dos indígenas; o símile como busca de precisão para uma linguagem primitiva; uso da terceira pessoa, ainda com o

sujeito falante, tração da linguagem das crianças e, por analogia, dos indígenas; até mesmo o uso dos vocábulos clássicos, acentuando o recuo no tempo, a velhice da lenda. (1965, p.282).

Além dos termos indígenas, o símile, ou seja, a comparação é um recurso constantemente explorado pelo narrador. Proença vê a utilização do símile como busca de uma precisão para uma linguagem primitiva e assinala os resultados atingidos por Alencar por meio desses processos:

Em primeiro lugar, desenvolvendo os símiles, ele obtém a precisão, a expressão justa que traduz o seu temperamento poético, emotivo; além dessa precisão, que dá ao leitor o máximo de compressão, o aproveitamento de imagens americanas \_ o condor, mangaba, imbu, jacarandá, e tudo mais, conferindo ao livro a tão comentada cor local dos românticos. Cor local no espaço, ressaltado o pleonismo, de vez que há uma cor local no tempo, e essa ele a estrutura usando um vocabulário português, muitas vezes camoniano (mudo e quedo), para situar a ação no século dezessete. E, finalmente, o engano do leitor que, sem se deter em análises, vai aceitando as aparências dessa linguagem floreada e pitoresca. Assim é que, lendo a fala dos índios, parece-nos que aqueles símiles todos são necessidade de imposição de vocábulos. E com esta "ficção", o autor finge, e o leitor mergulha no fingimento com prazer maior. (p.282)

Refletindo sobre as afirmações acima, entendemos que a moldura narrativa, já aludida anteriormente, compõe-se nesse romance por meio dos símiles. A remissão ao tempo maravilhoso proporcionada pelo "era uma vez" é substituída por uma linguagem que singulariza o tempo, o espaço, o personagem e os fatos por meio dos símiles e esses



funcionam como elementos propiciadores do mítico, eles permitem a inserção e a manipulação do imaginário indígena.

As personagens do romance representam tipos que fundamentam a origem do povo brasileiro. O processo de concepção dessas figuras segue os padrões de composição do romance romântico e indianista. O romanesco, o mítico, o lendário e o amalgamento entre homem e natureza moldam essa “lenda do Ceará”, marcada pela dualidade, pela euforia e pela disforia.

Podemos perceber que parece haver um diálogo entre os elementos que são utilizados na criação das personagens dos quatro textos do *corpus*, no entanto, a obra em estudo apresenta vários desvios no que se refere à ação das personagens.

Inicialmente, ocorre a focalização das protagonistas como figuras moldadas pelo padrão romanesco. O herói é um estrangeiro que chega de terras longínquas em busca de aventuras e conquistas; no meio de seu percurso conhece um amor que, a princípio, se apresenta como impossível; a inacessibilidade da “princesa” da floresta lhe aguça os sentidos de conquistador. A princesa, por outro lado, tem sua feminilidade despertada e descobre a magia do amor, troca a religião de seu país, a única capaz de cercear os amantes, pela religião do amor; e, por livre escolha, entrega-se a um cativo emotivo, feito que, assim como aconteceu com Tisbe, Isolda, Blanckfleur e Isabel, custou-lhe a vida.

A junção do par dá-se por uma fresta aberta por um filtro de amor. A heroína transgride códigos de honra, rompe com valores patriarcais, pois seus valores agora sacralizam o amor e a relação à qual se entregou. Por isso, será punida com o sofrimento, assim como o foram as outras heroínas. Mas o êxtase do momento do encontro, da junção, ainda lhe complementa; fato que será descaracterizado pela partida do herói.

Ao contrário de Tristão e Peri, Martim tem bem definida a sua postura diante da aventura, da conquista e da esposa. Ele ama mais a pátria que a mulher. É válido lembrar que Tristão também não esteve ao lado de Isolda, como Peri esteve ao de Ceci. No entanto, as partidas de Tristão resultaram de um pacto de amor e sobrevivência firmado com Isolda.

Alfredo Bosi, em *Imagens do Romantismo no Brasil*, (1965) alude à composição de Peri que se equipara aos mais “ilustres barões portugueses”, mas que, ao mesmo tempo, coloca-se como servo espontâneo de Cecília, a quem chama “Uiara, isto é, senhora.”(p.241). Contrapondo-se a essa relação, ele cita a junção entre Iracema e Martim: “Também Iracema, no romance homônimo, torna-se mulher de Martim Soares Moreno, mas a relação de sexos importa aí menos que a de domínio: a índia não é senhora, mas a serva do conquistador, e morrerá por sua causa.”(p.241)



Os laços afetivos dos heróis dos textos do *corpus* nunca se romperam factualmente, ainda que a distância ou a separação física tenham sido intransponíveis. O laço entre Iracema e Martim, no entanto, parece ser muito frágil; a relação parece ser mantida por fios muito delicados, que vão se rompendo e dissolvendo no decorrer do romance. Tal imagem nos remete ao mito das Carpias do Destino, que manipulam a vida e a morte por meio de fios muito tênues. Isso ocorre porque o destino parece ser a entidade mítica que aproxima os amantes, mas que também manipula a separação daquilo que ele mesmo juntou; e esse rompimento será sempre sofrido, gradativo e doloroso. É como se as personagens sentissem a dor provocada pelo desfiar do fio que lhes proporciona a vida. Os fios da vida de Iracema romperam-se dessa forma, até que o desenlace fatal fosse antecedido pela concretização da dor através do sangue que escoou de seus seios e alimentou o filho.

Ao amamentar seu filho com o que lhe restava de vida, a índia transfere para Moacir um tênue fio, o qual se liga a Martim. O filho é o fio que parece manter os amantes unidos simbolicamente, mas essa união continua frágil porque não é efetiva, não provém da livre escolha do par. Através da personagem “Moacir”, reconfigura-se o mito cosmogônico já observado em “O Guarani” e que se apresenta como um desvio dos textos mítico e romanesco.

Dessa forma, temos no mito de *Píramo e Tisbe* e no *Romance de Tristão e Isolda* o desenvolvimento do arquétipo do amor imortal surgido da ramificação do tronco da morte, que se transfigura simbolicamente em vida, em outro plano. A junção do casal é estéril e a morte é convertida por meio de uma ressurreição simbólica, sugerida pela imagem das árvores, cada qual concebida pelos padrões estéticos e naturais do lugar onde brota.



*O Guarani e Iracema* também se moldam pelo arquétipo do amor imortal, mas esse acaba surgindo da ramificação da vida, pois, embora a morte exerça seu papel preponderante no enredo, a transfiguração dessa não é simbólica. A morte é revertida pela vida dos descendentes dos casais primordiais: o povo brasileiro.

Eis o que é Iracema, criatura copiada da natureza, idealizada pela arte, mostrando, através da rusticidade dos costumes, uma alma própria para amor e para sentir. (1997, MACHADO, 1997) . Em outro estudo, o autor esclarece que “poucas são as personagens que compõem esse drama da solidão, mas são os sentimentos que as movem, a ação que se desenvolve entre elas é cheia de vida, de interesse e de verdade”.

Machado de Assis coloca Iracema no rol das grandes criações femininas de Alencar. Para ele, a beleza física de Iracema é definida pelo designativo “Diana Selvagem” e é um “complexo de graças e de paixão, de beleza e de sensibilidade, de casta reserva e de amorosa dedicação”. O autor realça a poderosa paixão do amor selvagem, do amor que procede da virgindade da natureza. “Casta, reservada, na missão sagrada que lhe impõe a religião do seu país”, nem por isso Iracema resiste à conquista, à invasão do amor, motivo que transforma a vestal em mulher. A índia, segundo Machado, “não resiste, nem indaga: desde que os olhos de Martim se trocaram com os seus, a moça curvou a cabeça àquela doce escravidão” (1997).

Se o amante a abandonasse, ela morreria, assim como Tisbe, Blanckfleur e Isolda, morreria de desgosto e de saudade, no fundo do bosque, mas não oporia ao amigo volúvel nem uma súplica nem uma ameaça. Disposta a sacrificar-se por ele, não pediria a mínima compensação por tal ato. “Eis o que é Iracema, criatura copiada da natureza, idealizada pela arte, mostrando através da rusticidade dos costumes uma alma própria para amar e para sentir.

Heroína, dissemos, e o é, decerto, naquela divina resignação”. (Machado, 1965, p.190)

Essa resignação acaba por se converter numa forma de suicídio. Um suicídio que se concebe à maneira dos observados anteriormente, no que se refere às heroínas dos romances já analisados. No entanto, a morte de Iracema parece sugerir uma complexidade, ou uma consciência crítica maior. Ao analisarmos o romance de Alencar, temos a sensação de que Iracema morre de depressão, mal proveniente do desgaste emocional e da não aceitação íntima de realidades que lhe são impostas. Dessa maneira, essa personagem parece estar se sobrelevando da condição de heroína romântica e antecipando conflitos que figurarão a concepção realista de literatura.

Em relação às personagens secundárias, Machado diz que “Araquém é a solenidade da velhice contrastando com a beleza agreste de Iracema: um patriarca do deserto, ensinando aos moços os conselhos da prudência e da sabedoria”. (1965, p.192)

O crítico alude ainda a Irapuã, personagem que representa “o ciúme e o valor marcial”, pois não aceita a rejeição e tenta impor-se como um dos lados de um triângulo amoroso; no entanto, não consegue porque os sentimentos de Iracema são unilaterais e sua trajetória é pautada pela fidelidade.

Araquém, para Machado, exerce o papel da austera sabedoria dos anos. No meio destes caracteres distintos e animados, a amizade é simbolizada em Poti. O autor explica que “entre os indígenas a amizade não era este sentimento, que a força de civilizar-se, tornou-se raro; nascia da simpatia das almas, avivava-se com o perigo, repousava na abnegação recíproca; Poti e Martim são os dois amigos da lenda, voltados à mútua estima e ao sacrifício”. (1965, p.192)

As personagens concebidas por Alencar assumem um estatuto imortal. Raquel de Queirós alude à imortalidade dos tipos que Alencar criou. Para ela, essas



personagens são “figuras a que o sentimento popular empresta carinhosamente uma existência real, o mais real que é possível a uma personagem literária ambicionar viver na imaginação das pessoas(...) com toda a falsidade do seu indianismo romântico, o fato é que o povo não as acha falsas, ama-as e as aceita como perfeitas. (1965,p.251).

As personagens são focalizadas junto à natureza de forma amalgamada e os estados de ambos se associam e se expressam em momentos eufóricos e disfóricos.

A floresta e o mar apresentam, no romance alencariano, os mesmos sentidos simbólicos observados nos textos integrantes do *corpus* desse trabalho. Há que se destacar o papel do mar como ponto de condução do estrangeiro a seu destino e o papel dual da floresta, como espaço em que oscila o apocalíptico e o demoníaco, conduzido pelas aventuras de Martim e Poti pela floresta. Essas aventuras causam um estado de liberdade e melhoramento em Martim, mas ocasionam um estado de verdadeira opressão e degradação em Iracema. O fazer de Martim é contrário à promessa de satisfação feita no momento da junção do casal, e a floresta converte-se novamente numa figura dual, pois é ao mesmo tempo o espaço do sonho, da realização do desejo e o demoníaco espaço da solidão.

É importante remetermos nossos estudos às análises feitas por Zilberman no que concerne ao tempo e ao espaço. A autora atenta para o fato de que “a totalidade do espaço aparece na maneira específica como os indígenas se vêem, comparando-se a elementos da natureza: “O coração aqui no peito de Irapuã ficou tigre. Pulou de raiva. Veio farejando a presa” (1977, p.143).

Luís Felipe afirma que “num sistema contínuo de comparações, a personagem é fundida e confundida com a própria natureza americana, num movimento característico de nosso romantismo que, em geral, sobrepunha o conceito de pátria ao conceito de paisagem” (1996, p.222). Podemos observar que essa fusão entre o ser humano e a



natureza é um procedimento do qual o autor faz uso e consegue um efeito singularizador com relação às personagens, cumprindo a função apregoada pelo indianismo de revelar a convivência harmônica entre o homem original e uma natureza majestosa. Os entes da natureza a que os próprios personagens se comparam terminam por conduzir um processo de revelação dos seus universos psicológicos e físicos.

A trajetória de Iracema remete-nos ao processo de passagem temporal delimitado pela ampulheta: à medida que o tempo passa, vê-se a areia esvaindo-se por um pequeno orifício. A índia vivia em estado de equilíbrio até que encontrou um estrangeiro que provoca intensa transformação em sua vida. A partir daí, começa a amá-lo e, nessa mudança de postura, parece que a ampulheta fora virada, pois sua vida “vira de cabeça para baixo”, e ela sorve o licor que, ao mesmo tempo em que figura como remédio, mostra-se como um veneno mortal.

A areia que escorre da ampulheta revela milhares de grânulos de sofrimento, da mesma maneira que a vida de Iracema vai escorrendo e morrendo. No final, o tempo escoou, Iracema possui ainda um fio de vida que se esvai rapidamente, cedendo lugar à vida do filho, e o amor também passa dando lugar à morte. A frase do final do livro — “Tudo passa sobre a terra” —, parece finalizar o movimento da ampulheta, mas a areia que fica no fundo do instrumento remete ao início da história e não deixa esquecer a trajetória lírica e trágica da virgem dos lábios de mel.

#### **4.4.1. 1ª. sequência: *A sacerdotisa, noiva de Tupã***

Iracema, filha do pajé, é a índia virgem, feiticeira. É a princesa proibida e o seu perfil reflete a imagem mítica de Diana, tanto que surpreende Martim ao abordá-lo com o arco e a flecha em punho.

Iracema é a personagem tipicamente romântica que será a agente da transgressão, levada pela intensidade sentimental. Ao manipular os acontecimentos, ela faz com que seu querer (o desejo de estar com o homem branco) torne-se fazer. Apesar de saber que não pode ou não deve realizar tal fazer, pois deve obedecer ao compromisso sagrado que tem com a tribo, ela transgride o poder patriarcal e cultural da tribo, oferecendo o cálice sagrado para Martim. Esse vinho acaba funcionando como um filtro de amor, já que, após ser bebido, os amantes unem-se contritamente. Nesse caso, como em Tristão e Isolda, o “vinho ervado” também funciona como poção e veneno, pois será condutor da vida e da morte. Tal fato confere a Iracema uma sanção extremamente paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que ela encontra o amor, ela encontra a morte e o drama da solidão; fatos que serão observados de maneira mais detalhada a seguir.

Como vimos, a narrativa é iniciada focalizando a condição da heroína. Ela é a mulher virgem que possui o poder sobre o segredo da Jurema; por isso, tem o dever de manter-se pura e imaculada para manipular o licor dos sonhos. Ao aceitar a manipulação exercida pelo seu pai, o pajé, seu querer está em total conjunção com o da tribo e ela cumpre, com competência, sua *performance* de sacerdotisa, recebendo, como sanção, a condição de figura mítica e superior: “Estrangeiro, Iracema não pode ser tua serva. É ela que guarda o segredo do mistério e do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã.” (1997, p.23)

Como se pode constatar, o início da primeira sequência narrativa de *Iracema* focaliza a índia como parte integrante de um grupo cultural, dentro do qual possui uma condição privilegiada e sagrada: ela é a noiva de Tupã, capaz de fazer os guerreiros

sonharem. Contudo, Iracema torna-se vítima da fatalidade ou do destino no momento em que é posta em contato com o conquistador Martim, cujo nome significa guerreiro e remete ao deus Marte, o deus da guerra.

Conduzida por Martim, Iracema parece ser envolvida numa guerra sentimental onde ecoa a voz do sangue e a voz do coração. A índia resigna-se ao chamado do coração e entra em disjunção com a tribo. Isso ocorre porque o seu querer não é mais comum ao da tribo; agora a jovem quer amar e o único destino que pretende manipular é o seu sonho de amor.

Apesar de amar o estrangeiro, a índia lhe oferece o licor, “encanta os sentidos e provoca sonhos especiais” para que ele pudesse ver a noiva que vivia do outro lado do oceano: “a alegria voltará à alma do guerreiro branco; porque Iracema quer que ele veja antes da noite a noiva que o espera” (p.26). Nesse ato de renúncia, Iracema revela a natureza sublime de seu amor por Martim.

Ao contrário de Iracema, Martim não possui a mesma pureza e plenitude de sentimentos; o herói sabe dos limites que o separam de Iracema, mas não respeita esse código, já que ele não faz parte de sua cultura. Sua cultura é a do conquistador, do profanador de ambientes sagrados, afoito pela posse de preciosos bens. Manipulados pela ação do licor, os amantes iniciam um processo de transgressão e degradação da nação indígena, que será sobreposta pelos descendentes do conquistador.

Ocorre uma conjunção momentânea com Martim e, conseqüentemente, a transmutação do querer; Iracema trai e abandona Tupã, tornando-se, graças à competência dada pelo licor, esposa do guerreiro branco; a *performance* dos amantes revela a comunhão dos corpos e a entrega do espírito da índia; seu dever volta-se para o esposo e, como sanção dessa violação a que voluntariamente se entregou, perde a



estatura divina, conhecendo a condição de mulher e prendendo-se a um “cativeiro emotivo”.

Proença afirma que “para a libertação do cativeiro emotivo, vem o gosto meio irônico de assimilar Iracema às nossas avós: “a mulher casou, morreu para o mundo, como se o casamento fosse uma ordem religiosa”. (1997).

É importante ressaltar que Iracema, ao romper com a sacralização que lhe competia em seu universo, converte-se e substitui a religião de seu povo pela já aludida “religião do amor”. Para a índia, o casamento com Martim é, de fato, um voto de ordem religiosa, o qual lhe impõe sacrifícios, enquanto o esposo é uma espécie de deus. Vale observar que não há indícios de tentativas de conversão de Iracema ao cristianismo, ocorrência comum a que se tenta submeter os índios; fato que corrobora a afirmação acima e que parece revelar que o marido tinha consciência desse amor-idolatria que se converteu em uma forma de “religião”, e que nenhuma outra religião seria capaz de sobrepô-la.

Ao compartilhar o licor sagrado com Martim, Iracema manipulou uma poção de amor e de morte. No momento em que o amor é concretizado pela união sexual dos amantes, o espírito de Iracema se põe a serviço do amor e da morte que irá se instalar progressivamente. Apesar disso, é como se ela compartilhasse da fala de Tristão quando descobre que havia bebido o vinho destinado aos cônjuges: “Que venha, pois, a morte!”

Verifica-se que o erro foi cometido pelos dois, mas somente a mulher deve ser sacrificada, pois era ela quem tinha comprometimento com a tradição e com a identidade religiosa da tribo. Martim, por outro lado, nada deve sofrer, já que estava tão somente cumprindo sua função de desbravador. Iracema irá purgar várias punições como consequência do desrespeito à proibição sagrada. A primeira delas diz respeito ao

“exílio” de sua tribo, desencadeando a primeira disjunção a que Iracema se submete em consequência da sua livre escolha ou do destino fatal que lhe encontrou. Abdicando do seu papel dentro da tribo e traindo a honra de seu pai, Iracema renuncia a sua identidade indígena para assumir papel de esposa .

Os fatos assinalados acima correspondem ao início da lenda do Ceará. Zilberman diz que “assim, o mito da fusão de raças e início da sociedade brasileira está assinalado pelo rompimento da lei e por uma crise.”(1977, p.145)

Antes de Iracema partir, uma segunda punição é-lhe atribuída: a índia deve ver a violência do sangue dos seus irmãos manchando o chão onde viveu; é como se, após a profanação do compromisso com Tupã, a ira do deus recaísse como desgraça para o povo. Essa passagem já indicia as consequências advindas da relação entre o índio e o europeu e que antecederam o surgimento do Ceará.

#### **4.4.2. 2ª. Seqüência: Esposa do guerreiro pintado**

Após romper o compromisso sagrado com Tupã, Iracema, a esposa de Martim, parte com o marido e com o amigo Poti. Nesse momento, a saga de Iracema se firma, e a índia será envolvida por uma epopéia de sofrimento; a heroína é levada para a tribo dos pitiguaras, inimigos de seu povo e, por causa disso, a tristeza se instala em seu espírito, só podendo ser acalentada pela companhia do esposo, que irá lhe faltar constantemente.

Percebendo a tristeza da esposa ao viver na taba dos carrascos de seu povo, Martim parte com Iracema e com seu irmão Poti em busca de um outro espaço. Encontram uma praia e levantam suas moradas. Iracema entra em estado de melhoramento, mas sempre deixa em evidência que a sua felicidade depende da

presença do esposo. Essa intensificação da dependência da presença de Martim indicia que a ausência do amado lhe traria sofrimento irremediável e acaba por dar maior ênfase ao drama do abandono que será vivido.

Iracema engravida; Martim quer muito o filho e se emociona ao saber de sua existência. Projeta-se, nesse momento, uma aparente reunião do par. O momento em que Iracema fala do filho a Martim compõe como uma cena de extrema beleza:

A selvagem cearense aparece aos olhos de Martim, adornada de flores de maniva, trava da mão dele e diz-lhe:

— “Teu sangue já vive no seio de Iracema. Ela será mãe de teu filho”.

— “Filho, dizes tu? Exclamou o cristão em júbilo”.

— Ajoelhou ali, e cingindo-a com os braços, beijou o ventre fecundo da esposa. (1997, p.51)

Após esse momento, o estrangeiro, na sua inconstância, revela que nunca mais partiria, pois a terra das palmeiras havia lhe trazido a alegria:

O coração do esposo e do amigo falou por tua boca. O guerreiro branco é feliz, chefe dos pitiguaras, senhores das praias e do mar; a felicidade nasceu para ele na terra das palmeiras onde recende a baunilha; e foi gerada no sangue de tua raça, que tem no rosto a cor do sol. O guerreiro branco não quer mais outra pátria, senão a pátria de seu filho e de seu coração. (1997, p.52)

A decisão de Martim é firmada e celebrada num ritual realizado por Iracema e Poti, em que o herói é pintado e deve tornar-se um guerreiro vermelho, filho de Tupã.



O sentido sugerido por tal rito é de que Martim deveria assimilar a cultura indígena, igualando-se ao amigo e à esposa, deixando de ser estrangeiro para ser “Coatiabo”, guerreiro pintado. Mas esse batizado pagão acaba sendo muito frágil e se converterá em separação, pois Martim não adquire a essência do índio que se felicita na sua taba com sua esposa; ele ainda é o cavaleiro aventureiro e conquistador de amplos territórios, por isso, sente o desejo da partida. Nesse sentido, podemos verificar, mais uma vez, que os ritos indígenas não exercem uma força definitiva sobre Martim; ele não assimila a outra cultura, ele se sobrepõe a ela e, por isso, há sempre a ocorrência da violação do ritual desencadeada pelo seu desejo de conquista.

O ritual se encerra com uma jura de eterna união do par: “Como a ostra que não deixa o rochedo, ainda depois de morta, assim é Iracema junto a seu esposo.” (1997, p.53) Nesse período, podemos observar uma imagem sugerindo o arquétipo do amor imortal. O amor de Iracema se promete imortal, invencível, por meio da imagem da ostra, que sugere a resignação e a dependência da presença do outro, ainda que esse seja indiferente à sua presença.

Há que se observar que a ostra traz em si dois extremos: um exterior, intensamente resistente e um interior, de extrema fragilidade; este ser dual necessita de algo resistente para figurar como morada e entregar sua existência. Assim também é Iracema; exteriormente, ela se mantém resistente, capaz de suportar todo o sofrimento com que é agredida, mas, interiormente, sofre com o seu destino. No entanto, apesar de a morte ter-lhe assolado o corpo, a força do seu espírito ainda vive metaforizada na resistência de suas conchas e nas imagens compostas pelo narrador.

#### 4.4.3. 3ª. seqüência: Esposa da solidão

Vale assinalar que “a alegria ainda morou na cabana, todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer” (1997, p.53). Depois disso, Martim sente-se tomado pelo desejo da aventura, pois em suas veias vibra o sangue do desbravador e seu querer se converte no desejo de partir.

Martim, ao contrário de Peri e Tristão, é um cavaleiro que vibra pelo sangue da aventura, da pátria, ao invés de vibrar pelo sangue da paixão. Sua trajetória é a de um conquistador. O amor romântico, fica, nesse romance, relegado somente à personagem feminina, o que dá uma nuance ainda mais contundente ao seu espírito trágico, pois a mulher tudo deixa por um amor que não lhe é retribuído e o vazio deixado toma dimensões maiores que a própria existência da personagem.

Segundo Machado:

Martim é o português, não um daqueles nossos conhecidos do século dezenove, impregnados pela lusofobia de se tornarem ascendentes de brasileiros; Martim é o lusíada, o herói camoniano, daqueles que, “por obras valorosas se vão da lei da morte libertando”. Portador das virtudes cavalheirescas, ama a pátria mais que à esposa. (1965, p. 189)

É nesse momento que ocorre a primeira ruptura contratual entre os amantes. Martim quer buscar aventura, Iracema quer se encontrar como mulher do português; Martim tem competência para realizar sua *performance* e possui ainda um aliado que o auxilia: Poti; Iracema não tem competência para realizar seu desejo de conjunção e sua única aliada, a Jandaia, a abandonou.

Martim parte para realizar seu desejo de conquistador. A sanção desse ato desencadeia um processo de degradação ou punição de Iracema por ter transgredido a ordem patriarcal. Por isso, Iracema, segundo Proença, constitui “o padrão ideal da esposa e mãe do século dezessete, pois pelo amor do marido ela deixa a família, a pátria tabajara e seus campos nativos; abandona a religião e, pelo filho, sofre até a tortura de aleitar os filhotes da irara, dá-lhe o seu próprio sangue, misturado ao leite assim tão dolorosamente chamado ao seio; por ele sofre sem revolta o desprezo do esposo. (1997)

Na verdade, a mulher torna-se uma espécie de sombra. Seu querer converte-se em extrema resignação, sua *performance* resume-se a dar vida ao filho que a espera; o filho nasce, mas, para Iracema, ele é a personificação da punição e da purificação, pois é filho da tristeza, da dor e do sofrimento. É da dor e do sofrimento que provém o alimento que lhe sanciona com a vida. Aqui a vida do filho representa a morte da mãe. Iracema morre.

Como Zilberman elucidou, Moacir não consegue devolver a vida à Mãe; ela entristece por continuar só. O recurso de que se vale aproxima-a ao mito de Rômulo e Remo e Iracema é identificada à virginal Rea Sylvia, até então vestal intocada. Dentro da mesma seqüência, o texto propõe a alimentação do infante por um adjuvante animal, desta vez, invocado pela própria mãe:

Põe no regaço um por um dos filhos da irara; e lhes abandona os seios mimosos, cuja teta rubra como a pitanga ungiu do mel da abelha. Os cachorrinhos famintos sugam os peitos avaros de leite.

Iracema curte dor, como nunca sentiu; parece que lhe exaurem a vida; mas os seios vão se intumescendo; apojaram afinal, e o leite, ainda rubro do sangue, de que se formou, esguicha.



A mãe feliz arroja de si os cachorrinhos e, cheia de júbilo, mata a fome ao filho. (1997, p.62)

A tragicidade que envolve a morte de Iracema configura-se na doação do próprio sangue ao filho e no fado que dá a ele no momento de seu nascimento. Essa circunstância, que é similar à narrativa de Blanckfleur, mãe de Tristão, que morre de amor e de solidão, após a perda do esposo.

Zilberman afirma que “a presença do herdeiro, se indica uma aliança” que Iracema porta consigo geneticamente, “aponta ainda para o fato que ele é também o responsável pela sua punição e pela supressão de um dos mundos que constituem a oposição radical formadora do texto”, mas apenas um, pois Martim não somente sobrevive, como o educa. Deste modo, “visando a conotar um contrato, Moacir pode fazê-lo ideologicamente, mas por este mesmo fato revelará o desequilíbrio sobre o qual ele repousa, pois dá conta, na verdade, da imposição do mundo europeu sobre o americano, resultando na supressão deste”. (1977 p. 149).

A Autora continua dizendo que:

O nascimento do herdeiro poderá representar a soma autêntica das duas raças e anular os efeitos negativos do processo de sua geração. Por sua vez, o batismo de Poti também indica a conjunção conciliatória após a disjunção deflagrada pela morte de Iracema, e ambas informam que o movimento de união será sempre em direção do elemento português (...) O pai assume a educação filho, (...) esse fato visa atenuar a origem espúria, produto da violação procedida pela mãe: exterminando qualquer ligação do menino com o universo materno, o nascimento se purifica e diluem se as contradições relativas a ele. (1977, p.148)

O desfecho da existência da índia é precedido pelo nascimento do filho; a dicotomia morte X vida é vencida pela morte; todavia, uma outra nuance do encerramento trágico da vida da “virgem dos lábios de mel” irá revelar a vida simbólica que brota da morte em forma de árvore, no caso, através da palmeira, a imagem brasileira equivalente à da amoreira e da roseira brava. Como se vê, a árvore é uma figura que funciona como a espinha dorsal dos quatro textos em estudo, fato que será abordado com maior profundidade em outro momento de nosso trabalho.

#### 4.5. Imagens refletidas: as figuras discursivas do mito à ficção romanesca

Sobre a questão das figuras, é importante observar que os principais motivos que compõem esse romance também obedecem aos moldes da narrativa romanesca: observa-se a essencial presença da natureza, configurando-se pela alusão aos quatro elementos: a *água* representada pelo mar, a entidade que traz o estrangeiro, e que simboliza a amplitude da solidão; a *terra* que, dentre outras funções, guardava o corpo da índia, nutria a dualidade da floresta e sustentava os pés do solitário coqueiro que recebeu o corpo da índia; o *fogo* que emergia da existência de Iracema, pois quando Martim volta ao lugar onde tinha vivido com Iracema, “seu pé sentiu o calor das areias brancas, em seu coração derramou-se um fogo, que o requemou: era o fogo das recordações que ardiam como a centelha das cinzas”;;e o *ar* por onde ressoava “a voz plangente da ave amiga”.

As figuras do barco e do cão fiel, já aludidas em *O romance de Tristão e Isolda* e que aparecerão em *O guarani*, ressurgem nesse romance, bem como a alusão aos

pássaros, assim como o vinho ervado, o desabrochar das flores do cajueiro, a junção carnal e espiritual dos amantes, a luta com os opositores, a promessa do eterno (“Iracema te seguirá até os campos alegres onde vão as sombras dos que morrem.”), e a complacência divina (“nesse instante, como se o deus do trovão ouvisse as palavras de sua virgem, o antro, mudo em princípio, retroou surdamente”).

A figura da árvore é um motivo recorrente nos textos em estudo; no entanto, em *Iracema*, sua presença se intensifica e se aproxima à personificação. Embora a árvore não figurará como símbolo da transcendência ou coadjuvante da realização amorosa, nesse romance ela parece exercer o papel de coadjuvante de toda a trajetória das personagens. A árvore será uma das entidades que auxiliam a compor o perfil indianista do romance, pois sua focalização irá sempre estabelecer uma relação direta e estreita com as personagens.

O tronco das árvores é imagem recorrente para Martim. No período no qual descobre que Iracema é a virgem de Tupã, o herói torna-se árvore na tempestade: “Esta palavra foi como um sopro na tormenta. A cabeça do mancebo vergou e pendeu sobre o peito; mas logo se ergueu”. A amizade protege: “Um amigo verdadeiro é precioso na desventura: é como o outeiro que abriga o vendaval o tronco forte do Ubiratã, quando o cupim lhe broca o âmago”.

Outras passagens denotam essa relação de similaridade ou convivência entre o elemento vegetal e o humano. No lugar onde nascera Poti: “crescia um frondoso jatobá que afrontava as árvores do mais alto picar da serra, e quando batido pela rajada parecia varrer o céu com a imensa copa”. Pois, este mesmo Poti, taciturno e calado, espera o irmão para partir: “Poti, de pé, mudo e quedo, como um tronco decepado, esperou que o irmão quisesse partir” (17,19). Poti é duro como pau-ferro, como a ubira, Iracema será, neste ponto, a relva: “Como o jatobá na floresta, assim é o grande



guerreiro Coatiabo entre o irmão e a esposa: seus ramos abraçam os ramos do Ubiratã, e sua sombra protege a relva humilde” (24,26). Também o braço de Batuirité teve descendentes, Martim há de tê-los: “a felicidade do varão é a prole (...); cada guerreiro que sai de suas veias é mais um galho que leva seu nome às nuvens, como a grimpá de cedro”. (23,18). Vale lembrar que a palmeira foi a única aliada no nascimento de Martim, foi ela que se curvou à Iracema para que ela se apoiasse e tivesse o filho:

“Iracema sentindo que lhe rompia o seio, buscou a margem do rio, onde crescia o coqueiro.

Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma.” (1997, p.60)

As árvores, nos romances indianistas de Alencar, exercem uma função um pouco distinta daquelas funções observadas no mito e no texto romanesco. Em *O Guarani*, a árvore funciona como coadjuvante da vida e, de certa forma, ela também representa e proporciona a vida do par. Em *Iracema*, sua função é simbólica, é a palmeira solitária, a metáfora da vida transcendente da índia e da sua solidão; é a árvore que resgata a vida da índia pela lembrança.

A árvore sempre surge como um símbolo da vida ou da transcendência das personagens. Iracema é como a palmeira solitária que se resigna à curvatura sugerida pelo vento; a índia aceita por livre escolha o destino ao qual o amor lhe convidou.

Uma outra imagem importante configura-se na expressão “virgem dos lábios de mel”. Os lábios são como um portal por onde se estabelecem ritos de passagem para o interior e para o exterior; por eles passam o sopro, a palavra e o alimento; são eles que proferem ou recebem beijos. Os lábios de Iracema, por sua vez, são singularizados, eles

são “lábios de mel”, portanto, deles só brota a doçura da palavra ou do silêncio e a carícia do beijo ou da resignação.

Na literatura bíblica, temos o mel e o leite correndo nas cascatas de todas as terras prometidas. O Ceará figurará, então, como uma terra prometida para Martim; nessa terra, ele se serve do mel nascente nos lábios da virgem tabajara; é por isso que dos lábios dela só fluem doçura e resignação. Depois de experimentar dessa doçura ímpar, o aventureiro a toma e a domina, até que um dia a verá secar por sua culpa.

Não só a cascata de mel, Iracema será a também a fonte de leite, que ao aliar-se ao mel e alimentar os filhotes da uiara cumpre seu destino: alimentar o descendente do conquistador da terra prometida. O fato de ter “lábios de mel” funciona também como um índice da finalidade de sua existência: ela será fonte e responsável pela continuidade da vida, ainda que seja pelo sacrifício pessoal.

Chevalier (1996, p. 603) afirma que no *Cântico dos Cânticos* (4; 11;51), o mel é associado ao amor imortal, o que vem corroborar a aproximação intertextual entre Iracema e o texto sagrado cristão:

Teus lábios, minha noiva,  
destilam o mel virgem  
O mel e o leite  
Estão sob a tua língua...  
Entro no meu jardim  
Minha irmã, minha noiva,  
Colho minha mirra e meu bálsamo.  
Colho meu mel e meu favo,  
Bebo meu vinho e meu leite.

Iracema é a mulher escolhida para servir ao propósito de fecundação de um povo. O mel é simbolicamente o agente principal da fecundação, como fonte de vida e de imortalidade. Essa imortalização se justifica pelos elementos simbólicos sugeridos pelos lábios, pelo mel e pela virgindade. A jovem possuía o domínio sobre o saber do segredo Jurema e esse conhecimento a torna singular.

Chevalier nos diz que, “enquanto alimento único, o mel estende a sua aplicação simbólica ao conhecimento, ao saber, à sabedoria” (p.603). Talvez seja esse um dos motivos que justifiquem o fato que os lábios de Iracema só proferem palavras designadas por um saber ímpar: o saber ditado pelo amor incondicional.

Para o autor, o consumo exclusivo do mel “está reservado aos seres de exceção” (p.604). Tal simbologia intensifica ou reforça a particularização da figura feminina que protagoniza o romance. Ao mesmo tempo dá ao homem para quem a índia se entrega a estatura de “ser de exceção”, já que é ele e, depois, seu filho, quem consome o mel de Iracema.

É curioso observar como ocorre um jogo com o enredo mítico primordial em Iracema. Nos textos míticos, um deus descia do Olimpo, fecundava uma mortal e nascia um semideus. Em *Iracema*, é necessário que haja uma destituição do caráter sagrado da índia para que ela possa dar a luz a um mortal. Por outro lado, Martim, que era essencialmente humano, assume nuances do divino, por seu poder de sedução, conquista e por emprestar seu filho para povoar a terra que “descobriu”.





#### 4.5.4.- Intertexto em Iracema: do mito à ficção romanesca

Durante o processo que direcionou, bibliograficamente, nossa análise, percebemos a constante menção a textos que se intertextualizavam com o romance *Iracema*, de José de Alencar. Observando a natureza desses textos, verificamos que eles propõem um percurso que vai desde o mito até a ficção romanesca. Sendo assim, resolvemos organizar essas menções num só texto a fim de compreendermos esse percurso e ainda fazer uma aproximação com o texto de William Shakespeare, *Sonho de uma noite de verão*, já aludido nesse trabalho.

No momento em que analisamos as figuras discursivas, mais precisamente o que concerne à importância simbólica do elemento mel na composição da personagem Iracema, aludimos à intertextualidade com o texto bíblico, *Cântico dos Cânticos*. Os versos desse texto parecem dialogar diretamente com o texto alencariano. Neles estão focalizadas as figuras da noiva e dos lábios: (“Teus lábios, minha noiva”), da virgindade, do mel e do leite (“destilam o mel virgem”; “O mel e o leite”); a metáfora da conquista (“Entro no meu jardim”) da floresta ou da terra prometida; a transfiguração da relação do casal que anteriormente era casta e pura, obedecendo aos códigos de cortesia, mas que depois se transfigura numa relação sensual (“Minha irmã, minha noiva”); a resignação expressa pelas palavras da noiva (“O mel e o leite estão sob a tua língua”) e, finalmente, o vinho bebido pelo estrangeiro (“Bebo meu vinho e meu leite.”)

Tem-se a sensação de que esse fragmento do *Cântico dos Cânticos* funciona como um mote para que o autor conceba seu texto indianista, texto que parece se completar com um outro fragmento bíblico, extraído dos escritos do profeta Isaías



*Eis: a jovem está prenhe*

*e vai ter um filho*

*que se chamará Emmanuel*

*De leite e mel ele se nutrirá.*

(7, 14-15, 1997, p. 604):

Ao fazermos esse paralelo intertextual, parece que a epopéia de Iracema já havia sido “profetizada” pelos textos bíblicos. Nesse momento, temos a sensação de que a concretização da catequização dos índios se realiza por essa história de uma índia, mas que se fundamenta especialmente em textos da mitologia bíblica.

Ressalta-se que outras passagens bíblicas incorrem na história em foco. Na introdução da obra, Proença Cavalcanti alude à cena em que o filho de Iracema nasce e Iracema diz ao filho: “Tu és Moacir, o nascido do meu sofrimento”. Essa fala era a tradução, em tupi, da frase de Raquel, ao sentir que morria para dar vida a Benjamim: “tu te chamarás Benôni, filho da minha dor.” O autor explica que Genoveva de Brabant também imitará Raquel, chamando Benôni ao filho que nascia no cárcere.

O fato é que Benôni é filho de Jacob, a quem Deus havia prometido as terras que foram de Abraão e de Esaú, e uma descendência ilustre de que sairiam reis. A similitude entre Iracema e Raquel, Moacir e Benôni permite conjecturar aproximações. O escritor penaria no pai? Pois o outro filho de Raquel era José, o mais ilustre entre os doze, que vendido pelos irmãos, vai ser grande em terra estranha(...) Em Iracema haverá um pouco de Ana Josefina, moça de coragem, que naqueles recuados tempos, teve ânimo de enfrentar, por amor, os preconceitos da ética social e os cânones da religião. E coragem para suportar a humilhação de ler na certidão de batismo dos seus meninos a

nota de “filho natural”. Assim como Iracema, sacerdotiza do ritual da Jurema, votada à virgindade, tudo abandona e esquece por amor de Martim. (1965)

Desde os tempos bíblicos, a figura da mulher conhece a dor, justificada pelo mito do pecado original, no momento em que recebe como castigo, pela transgressão cometida no jardim do Éden, ter que passar pelas agruras da dor do parto. A figura da mãe está associada ao sacrifício e ao sofrimento (leia-se principalmente a saga de Maria e Jesus). Assim, esse modelo estabelecido em tempos passados continua muito arraigado em nossa cultura e Alencar se aproveita dele para compor Iracema, a primeira mãe brasileira.

Zilberman afirma que nosso mito nacional está intimamente associado ao da fundação de Roma, relação que já estabelecemos no decorrer do trabalho, mas consideramos pertinente recorrer nesse momento. O que justifica essa aproximação é a identificação de Martim ao “deus Marte, pai de Rômulo e Remo, a identificação da Iracema à virginal Rea Sylvia, até então vestal intocada e a alimentação do infante por um adjuvante animal”.(p.146). Segundo a autora:

com Iracema, o escritor pretende ir mais adiante, narrando o mito de fundação da nacionalidade, colocando em pé de igualdade o nativo com a formação da terra e o invasor com a contribuição da cultura, compondo uma raça e uma nação comparável à romana, pois é do mito de origem de Roma que se alimentará a criação alencariana.” (p.150)

No ensaio sobre *Iracema*, Machado de Assis diz que em *Natchez* há uma cena igual àquela em que Iracema informa a Martim sobre o nascimento de seu filho. Sobre



ela, o autor discorre: “A cena é bela, decerto é Chateaubrian quem fala; mas a cena de Iracema aos nossos olhos é mais feliz.” (1965, p. 193)

O texto Shakesperiano, *Sonho de Uma Noite de Verão*, já aludido nesse trabalho por sua recorrência ao mito de Píramo e Tisbe, será mais uma vez trazido em cena. Consideramos que o texto parece ser uma anunciação inglesa da forma como construímos nosso indianismo. Isso se explica pelos elementos figurativos e pelas personagens que compõem o enredo.

A história de Shakespeare vai se desenvolver de fato na floresta, pois embora o enredo se inicie em outro espaço, é somente quando o “estrangeiro” entra na floresta que se desencadeia a trama em que vai “viver” ou sonhar com a rainha das fadas. A história de Iracema e Martim pauta-se sob os mesmos princípios: um estrangeiro abarca numa floresta, lá ele conhece uma sacerdotisa, feiticeira, a “rainha das índias”; desencadeada pela magia, inicia-se uma relação entre ele e a sacerdotisa.

A relação iniciada pela magia assume um caráter de farsa, pois o ser que se relaciona com a sacerdotisa da floresta está enfeitiçado. Martim, assim como o herói shakespeariano, parece que usa uma máscara de marido de uma índia do litoral brasileiro. O ser que ali convive não é sua essência verdadeira, tanto que, passado o tempo do feitiço, ele sente o desejo de partir.

Depois, tudo será revivido pela lembrança. No caso de *Sonho de uma noite de Verão*, a história é resgatada pela composição de uma peça teatral e, no de *Iracema*, por uma lenda: a *lenda do Ceará*. Dessa forma, o que no primeiro constitui-se num sonho e numa peça teatral, tornou-se lenda e livro; mas ambos se pautam no imaginário, e no mítico.

Como já aludimos, *Iracema* também se encontra no modo romanesco, por meio de similitudes criadas com as heroínas Blanckfleur e Isolda. O episódio que narra o



nascimento de seu filho é idêntico ao do nascimento de Tristão. A sua trajetória se constrói pelo mesmo amor incondicional e pela renúncia que norteiam o percurso de Isolda, que também é rainha e feiticeira, mas que renunciou tudo por amor.



## Capítulo V

### *O Guarani: idílio da vida que se sobrepõe à morte*

“Os velhos da tribo ouviram de seus pais que a alma do homem, quando sai do corpo, se esconde numa flor, e fica ali até que a ave do céu vem buscá-la e a leva lá...Peri não leva sua alma no corpo, deixa-a nesta flor.”

*O Guarani*, de José de Alencar, concebe-se sob a forma do romance de folhetim com a missão apregoada pelo indianismo, de conferir a um país de mestiços o álibi de uma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário (Martins,1999).

O autor afirma continua afirmando que *O Guarani* “surge como uma resposta alencariana a essa busca de uma forma épica genuinamente nacional que representasse e exaltasse o país”. Para isso, Alencar “segue a pista fornecida por romancistas europeus que recriavam uma Idade Média fabulosa na qual situavam a origem de seus países”. (1999.)



Diante dessas considerações iniciais, sobre as quais dispensaremos maior atenção mais tarde, cabe-nos investigar, por meio da teoria semiótica, como o romance brasileiro é concebido sob uma perspectiva mítica e lendária em seus níveis fundamental, narrativo e discursivo.

### **5.1.As estruturas fundamentais:**

Ao observarmos a estrutura pela qual se compõe o romance percebemos que a mesma estrutura do modelo do texto mítico e do texto romanesco já estudados, porém, apresentando algumas variações pertinentes à adequação do processo requerido para a construção de um romance indianista.

As oposições fundamentais surgem colocando em cena conflitos muito semelhantes aos apresentados anteriormente. Dentre essas, as principais: índio X branco, natureza X cultura; paganismo X cristianismo, nobreza X vilania, real X sobrenatural, também são fundamentais na tecitura da narrativa, pois representam conflitos que contribuirão para o diálogo entre o universo mítico e o romanesco por meio do qual o romance brasileiro se estrutura.

A oposição racial se configura de duas formas: a primeira, por meio das personagens representantes das duas raças: o branco e o índio; segunda se dá no interior e na imagem exterior das personagens que se vêem como seres híbridos real ou subjetivamente e não aceitam tal condição; um exemplo dessa consciência e aparência da miscigenação é o caso de Isabel que representava a figura mestiça dentre os brancos.

Isabel é a personagem mestiça em que o sangue índio e o branco convivem, o que torna essa mulher protagonista do plano humano, ao contrário da forma com que Cecília

é apresentada no início do romance, cujo branco da pele e a luz dos cabelos louros evocam a imagem da virgem do céu. Peri é o representante puro da raça índia, no entanto, embora sua origem seja pura, a composição de sua essência foi contaminada pelo estigma do cavaleiro medieval; o índio transforma-se num vassalo por causa da visão do que considerava ser a virgem.

Dessa maneira, o herói torna-se uma miscigenação harmônica do índio e do branco, que tem a missão de proteger uma santa na terra; como se vê, ainda que colocado na condição de vassalo, ele é miticamente singularizado.

A oposição entre as duas raças fica evidente, também, na postura que o branco, que se considera uma raça superior, assume em relação ao índio, conferindo-lhe a condição de uma espécie de sub-raça que povoa a terra em harmonia com os animais selvagens, tornando-se também selvagem.

Há que se aludir à oposição firmada entre os brancos portugueses e os índios Aimorés, a qual se apresenta como uma contenda mortal provocada pelo homem branco D. Diogo, e que terá como consequência a destruição quase total dos portugueses. Esse fato, que por um lado apresenta-se como negativo, por outro, possibilitou a união de Ceci e Peri e o surgimento simbólico do povo brasileiro.

Assim, se os índios Aimorés extinguiram a vida e profanaram a terra com o sangue, tornando-a espaço demoníaco, a situação equilibradora vem do céu. Por meio da chuva, Deus propôs o equilíbrio, lavando a terra, purificando-a do sangue derramado pela violência, permitindo que outro índio e um elemento representante do povo português, Ceci, repovoassem o país.

Dessa oposição ramificam-se outras: a primeira delas é natureza X cultura. Na obra *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, Afonso Romano de Sant'Anna afirma que inicialmente não há uma oposição entre os elementos que compõem o pólo da



Natureza e o da Cultura: “há antes uma idéia de coordenação e complementação” (1984, p.56).

Tal fato observa-se no primeiro capítulo, em que se faz a descrição de um cenário feito “metade pela natureza, metade pela arte” (p.56). Ocorre aí uma simbiose entre os elementos homem e natureza, os quais se integram a tal ponto que parece haver uma antropomorfização da natureza e uma zoomorfização do homem.

Um exemplo que pertinente para ilustra essa afirmação é a focalização do quarto de Ceci: decorado com aves, animais e pedras preciosas, é apresentado como “ninho da inocência” (p.57)

Após essa parte inicial do livro, Sant’anna afirma que o código dramático se declara ao percebermos elementos conflitantes dentro desse “clima edênico inicial”. Assim, Natureza e Cultura surgem como dois conjuntos distintos; o primeiro, representado por Peri e pelos demais índios; o segundo, por D. Antônio Mariz, sua família e os aventureiros. Veremos que esses conjuntos podem ainda subdividirem-se, formando outros subgrupos: o dos vilões e o dos nobres.

Assim como no texto mítico e no *Romance de Tristão e Isolda*, a nobreza e a vilania constituem dois pontos conflitantes importantíssimos para o desenrolar da intriga narrativa, podemos observar dois grupos principais constituídos por vilões. O primeiro deles é liderado por Loredano, cujos pares agem clandestina e sorrateiramente procurando causar danos à família de D. Antônio, como lhes roubar os tesouros e a filha. Para Sant’anna, Loredano é o “ponto interno de onde parte a destruição da casa do fidalgo”. (p. 57) O segundo grupo de vilões é representado pelos índios Aimorés, os quais são descritos com “fisionomias sinistras que mais os aproximavam de animais carniceiros que de humanos” (p.57). Esses índios fazem da vingança a razão de todas as



coisas e, numa atuação dramática e violenta, causam o extermínio do “castelo” de D. Antônio.

A facção da nobreza é também representada por dois núcleos. O primeiro deles, representado pelos portugueses e liderado por D. Antônio, é formado por contratos de filiação e lealdade. Peri é o representante do segundo núcleo, no qual a nobreza soergue os contratos do nascimento e da ação. Esse índio Guarani representará o ponto de equilíbrio da guerra entre nobres e vilões: ele é o elemento externo que se alia a D. Antônio para defendê-lo

A questão da natureza X cultura estende-se pelo aspecto religioso. A religiosidade, que pretendia firmar o monoteísmo cristão no país, vê-se diante de uma situação em que o paganismo é a forma enraizada e dominante. No entanto, o colonizador, com seu espírito doutrinador, pretende fazer com que a dualidade existente desapareça, pois uma de suas missões é catequizar e converter os índios.

Dentre esses, está Peri, o qual se “converte” ao cristianismo, já que essa era a única forma para obter a concessão para salvar a vida de Ceci, a personificação da santa cristã tão aludida por sua mãe. Apesar dessa conversão à religião firmar-se na trajetória da personagem, é importante ressaltar que ela ocorre principalmente porque o índio se converte inicialmente à religião do amor, da qual Ceci figura como uma espécie de deusa única.

Como nos outros textos analisados, a oposição amor X morte mostra-se presente, porém assume uma natureza distinta, pois as mortes que serão focalizadas não serão desencadeadoras de uma tragédia amorosa. O amor, livremente escolhido por Ceci e Peri, permite que seus brotos tornem-se livres e “arvoreçam” depois de terem sido banhados pela água do dilúvio; ou seja, eles não precisam ser enterrados na terra, para

dela “brotarem”, como vimos nas narrativas anteriores, fato que corresponde a uma variação dos textos mítico e romanesco para o romance.

A água da chuva que lavou e levou o passado equipara-se ao vinho ervado, pois é o líquido que faz com que o amor finalmente se concretize e flua livremente. No entanto, nos textos estudados anteriormente, os heróis sorveram, juntamente com o vinho, o amor e a morte, o remédio e o veneno.

Há que se ressaltar que em *O Guarani* o que se tem, ao invés do vinho, é a água. Apesar de ter conduzido à morte os que não puderam dominá-la, a água é, acima de tudo, símbolo da vida, pois os heróis não a sorveram, mas se sustentaram, com o auxílio da palmeira, acima dela, ficando alheios às suas consequências.

Como anunciamos anteriormente, pode-se notar a existência de outras oposições que ilustram a tese de que as narrativas aqui estudadas têm suas raízes entrelaçadas no texto mítico de Píramo e Tisbe, como por exemplo, a união X separação. Nessa oposição verifica-se que as circunstâncias que separam o par romântico percorrem o mesmo sentido dos textos anteriores: a ação da família direcionada por motivos culturais.

Os pais de Cecília não concebiam uma aproximação efetiva entre a filha, protótipo da princesa medieval e o índio, figura que, para D. Antônio, por sua coragem e lealdade, parecia um cavaleiro no corpo de um selvagem e, por isso, podia aceitar a condição de vassalo sobre a qual se apresentava diante da donzela. Mas, para a mãe de Cecília, Peri não passava de um selvagem; além disso, o índio era pagão, o que significava um pecado mortal para a família portuguesa.

Esse fator de impossibilidade causado pela diferença de condição social e cultural não se restringe aos patriarcas, estendendo-se até Ceci, que se vê protagonizando um conflito entre essência X aparência. Contribui para a afirmação dramática desse

conflito a dicotomia sentimento X razão, utilizada no sonho que Ceci tem com o cavaleiro disforme, do qual não pode ou não quer ver o rosto. Na verdade, Ceci quer desfazer o laço fraternal composto com Peri e estabelecer um elo mais íntimo; no entanto, sua posição cultural não aprova tal atitude, fazendo com que não assuma integralmente seus sentimentos, deixando-os à mercê da razão durante quase todo o enredo.

Peri acaba por contribuir também para esse jogo de união X separação, sustentando uma relação de vassalagem, que se estreita cada vez mais em direção à adoração e ao platonismo amoroso. Não vemos, em toda a trajetória da história indício algum de que Peri force uma aproximação que profane a natureza pura e idílica da religião que cultua e do louvor à sua única santa.

Como se vê, a atuação de Ceci e Peri durante o percurso narrativo é dirigido por um teor dramático bem menor do que o ocorrido no mito de *Píramo e Tisbe* e em *Romance de Tristão e Isolda*, pois os dois não são efetivamente impedidos de ficarem próximos, já que estão dominados pela pressuposição de que estavam separados pelas diferenças que os singularizavam.

Apesar da não existência de um impedimento dramático, existe a necessidade da transgressão para o estreitamento dos laços, mas essa acontece primeiro no interior das personagens; dessa forma, embora as personagens estejam conscientes das modificações que sofrem, elas não se tornam visivelmente concretas, não causam tanto impacto e não incitam reações extremadas e trágicas como o suicídio. Somente (desde a guerra com os índios Aimorés) o fim do romance requer uma dramaticidade maior e coloca os personagens numa situação extrema, quando optam pelo rompimento total com o passado.



Dessa forma, a impossibilidade de realização amorosa, assim como as relações de poder e as situações de privação são estabelecidas por uma ordem cultural e patriarcal, serão transgredidas por Ceci e Isabel. O primeiro caso configurar-se-á na continuidade da vida e o segundo, pela remissão ao motivo mítico e romanesco da morte, que adquire valores de redenção pela natureza sublime do amor, transfigurar-se-á em um tipo de vida num plano superior.

No desfecho consagrado ao par Isabel e Álvaro, Alencar resgata o motivo mítico do amor imortal pela renúncia da vida por amor ao outro, compondo, assim, um núcleo paralelo em relação ao modelo dos textos estudados. Diante da impossibilidade da realização do amor em um plano terreno, o suicídio delega-o a um plano superior, num ato redimido pela religião do amor, que é celebrada por Isabel como uma missa fúnebre repleta de incensos e beijos.

## **5.2. As Estruturas Narrativas**

Para observarmos as estruturas narrativas do romance de José de Alencar, nos apoiaremos no reagenciamento das seqüências narrativas feito por Afonso Romano em seu estudo sobre o livro citado. O autor converte as quatro partes do romance: *Os aventureiros*, *Peri*, *Os Aimorés*, *A catástrofe*) em três etapas:

- a) uma parte inicial onde se introduz o cenário e as personagens, caracterizada pela ausência de conflitos;
- b) uma segunda parte onde os conflitos começam a se delinear, os personagens vão entrando em conflito até a quase destruição de todos eles;

c) uma última parte onde os personagens sobranes passam a viver numa atmosfera harmônica semelhante a do princípio da estória.”(1974, p.55)

Sendo assim, analisaremos os processos de manipulação, competência, *performance* e sanção, obedecendo a divisão do romance proposta por Sant’Anna.

### **5.2.1. Parte Inicial: *A singular convivência entre homem e natureza***

Na parte inicial o autor se concentra no processo de focalização e apresentação das personagens, sobre os quais falaremos com maior propriedade no estudo das estruturas discursivas. Nessa análise das estruturas narrativas, tomaremos a atuação dos protagonistas Ceci e Peri como ponto central, assim como o fizemos nas análises anteriores.

É preciso dizer que esse percurso descritivo do ambiente, que funciona como cenário para as personagens, que também são detalhadamente singularizadas, tem o objetivo de criar e manipular uma atmosfera de total comunhão entre homem e natureza. Isso se estende a tal ponto que podemos falar numa espécie de amalgamento entre homem e natureza que regerá o ser, o querer, o poder, e o fazer das personagens.

A princípio, a ambientação da narrativa acaba por construir um movimento de disjunção entre os heróis Ceci e Peri. O ser, o querer e o fazer de Cecília são regidos pela caracterização castelã que é atribuída à jovem; a heroína é focalizada pelo narrador como uma frágil princesa infantil que deve ser protegida por muralhas; enfim ela é vista como a extensão humana e feminina do mundo medieval representado pela construção da casa de D. Antônio Mariz. Ao contrário, Peri é focalizado inicialmente como uma

espécie de metonímia personificada da força da natureza; sua caracterização apresenta-o quase como uma extensão do Paquequer, o rio selvagem que precipita como os tigres sobre suas presas:

Aí, o Paquequer lança-se rápido sobre seu leito, e atravessa as florestas como o tapir, espumando, deixando o pêlo esparso pelas pontas do rochedo, e enchendo a solidão com o estampido de sua carreira. De repente, falta-lhe o espaço, foge-lhe a terra; o soberbo rio recua para concentrar suas forças, e precipita-se de um só arremesso, como o tigre sobre a presa. (1979, p.11)

Assim como o rio, Peri encontra-se amalgamado à natureza, mas não deixa de exercer a sua supremacia sobre ela, sempre que precisa consagrar seu heroísmo dominando os mundos animal (episódio em que o herói vence a onça para oferecê-la como imagem a Ceci), mineral (cena em que, ao dominar a pedra, na beira do riacho, livra Cecília da morte) e vegetal (episódio em que se salva com o auxílio da palmeira, no desfecho do romance, ou quando se salva do envenenamento).

A disjunção ocorre justamente pela focalização das personagens em universos que aparentemente são díspares: o castelo e a floresta. Mas, à medida em que esses universos vão convergindo para um ponto central, Ceci começa a se integrar à natureza e Peri a ser recebido no castelo, estabelecendo-se uma relação entre o par, que faz com que a situação de disjunção inicie um lento processo de descaracterização.

Vale aludir que essa relação se apresenta por meio de uma situação de disjunção aparente, mas que começa a se dissolver na essência. É nesse momento que se cria uma nova imagem dos protagonistas. Ceci é revivificada pelos olhos de Peri, os quais refletem não mais a imagem da inacessível castelã, mas a da senhora do céu, a qual,



apesar de, às vezes, transfigurar-se em Iara, em causadora de sofrimento, será sempre sua senhora e ele, por sua vez, seu fiel vassalo. Por causa da transformação que a visão da jovem causa em seu ser, Peri posta-se na condição de escravo (mas assim se faz, possuindo plena liberdade, pois “está preso por vontade”), e de vassalo, que oferece à moça castelã um amor que é pura oferta, entrega e desinteresse. Embora separados, ele a tem prisioneira em seu espírito, assim como deixa sua alma a serviço do desejo da sua “senhora”.

Ceci, por sua vez, aceita o serviço em sua essência, mesmo porque, seu ideal de par romântico molda-se por características que oscilam entre o submisso e o mítico. O narrador afirma que “ela sonhava que uma das nuvens brancas que passavam pelo céu anilado, roçando a ponta dos rochedos se abria de repente; e um homem vinha cair a seus pés tímido e suplicante.” (1979,p.25)

No entanto, essa junção não se completa porque existe o apego à aparência. Há o traço cultural que não aceita a possibilidade do índio como par de uma jovem de outra raça: e que ainda é marcante na personalidade da moça e acaba por causar-lhe um conflito. Embora ela aceite o índio como seu escravo, não o assume como cavaleiro digno de cortejá-la: “com o seio palpitante, toda trêmula e ao mesmo tempo contente e feliz, abria os olhos; mas voltava-se com desgosto, pois, em vez do lindo cavaleiro que ela sonhara, via a seus pés um selvagem.” (1979, p.25)

Como se vê, o querer da heroína encontra-se influenciado pelo idealismo medieval que sugere que a princesa encontre seu par num “príncipe” proveniente de seu universo. É importante salientar que, até esse momento, o saber de Ceci não atinge a dimensão de ver além das aparências. A moça ainda não pode observar que Peri não é um selvagem que deita reverências a seus pés como um animal de estimação, mas, sim,

um príncipe mítico que lhe doa o próprio ser, e é capaz de abdicar o trono na floresta para ser escravo no castelo.

Em quase todo o percurso da narrativa, Ceci, com exceção do momento em que descobre a sua essência e liberta o verdadeiro querer de sua alma, estará manipulando Peri a moldar sua competência e *performance* em favor dela. O índio aceita o pacto veladamente proposto pela moça, pois o seu querer o compele a estar perto dela para adorá-la e protegê-la. Assim, ele se consagra esse dever e sabe que é a única entidade que possui poder para fazê-lo.

Toda a primeira parte do livro molda-se nessa relação de disjunção aparente e de início de uma junção no nível do ser, e vai convergir num estreitamento cada vez maior entre universos e personagens. Assim veremos que a oposição entre a cultura e a natureza, tão viva entre os heróis e intensificada pela atuação de D. Lauriana, vai desaparecendo e transformando-se numa forma de necessidade, complementação ou respeito pela diferença do outro.

### **5.2.2. Parte II : Conflitos instaurados**

Na segunda parte do romance, os conflitos vão se intensificando ao redor dos heróis, acabam atingindo-os, mas não contamina a harmonia e a sintonia afetiva que já se estabeleceu entre eles. Isso parece se configurar como um índice do que acontece no final do romance, pois, apesar da tragédia que se desencadeia no mundo externo, eles permanecem imaculados.

O conflito que achamos pertinente analisar com maior cuidado é o que se estabelece entre a tríade masculina Álvaro, Peri e Loredano pela posse de Ceci.



Podemos observar que o querer desses três personagens molda-se de formas distintas, bem como sua competência, seus movimentos e as sanções que lhes serão atribuídas.

Como já verificamos anteriormente, o que manipula a atuação de Peri é o sentimento de adoração, que sugere uma relação embasada por uma inefabilidade mítica, divinal, mas que, apesar disso, não perde de vista a figura humana que precisa de proteção, por quem se perde e se reconquista a vida.

Álvaro é a anunciação da figura de um cavaleiro que tende a fracassar, pois seus sentimentos são delineados por uma curva tênue: ele amava a moça, mas não era capaz de atitudes extremas. Seu amor se concebe muito mais pelo compromisso e pela necessidade social que pela intensidade que rege os apaixonados, tanto é que o presente que oferece a Ceci são pérolas, que no código romanesco significam jóias portadoras da desilusão. Como já vimos, o sujeito ideal para a jovem castelã é um misto de deus que rejeita o céu e desce das nuvens simplesmente para adorá-la. Sendo assim, a caracterização apresentada por Álvaro não o torna competente para desposar a moça.

Distintamente desses cavaleiros, temos a figura de Loredano, o qual é caracterizado como a personificação da vilania, e talvez seja ele a personagem que se apresenta como a figura mais realista de todo o romance; obedecendo a esse padrão, os sentimentos amorosos da personagem, que lhe manipulam o querer e o dever, são igualmente vis e desprovidos de nobreza. Loredano desejava Cecília. E, para obter o que queria, planejava espoliar-lhe a liberdade, a comunhão e a companhia da família.

O vilão quer realizar uma *performance* inspirada pelo desejo carnal e pela ganância: ele crê que deve fazer e possui competência para realizar seu intento, considera-se dotado do poder fazer o rapto de Cecília e o roubo do tesouro de D. Antônio, bem como do saber fazê-lo.



No entanto, a sanção atribuída a seus atos é negativa, pois além de não conseguir raptar Ceci, percebe que não possuía o poder, o saber e o dever de tentar apregoar-lhe tal dano e, por isso, será punido com uma fogueira, castigo que tem suas raízes na Idade Média e era deferido contra aqueles que portavam uma aliança com o mal. Cecília é poupada porque não há sintonia entre o seu universo, humano e celestial e o universo de Loredano, que tende ao demoníaco; além disso, tem Peri como seu protetor, dotado de toda a competência para defendê-la da atuação de seres que lhe possam causar perdas. Graças a Peri, a sanção dos conflitos que se estabelecem em torno de Cecília será positiva.

O último conflito proposto por essa seqüência trata da vingança dos Aimorés, os quais são manipulados a querer fazer a destruição de todo o clã dos portugueses que mataram a índia Aimoré. Esses índios fazem uso da competência destrutiva que possuem, pois são dotados do poder e do saber fazer a guerra e a disseminação de seus inimigos. Sorrateiramente, preparam sua *performance*, eles querem fazer a reapropriação da vida da índia, perdida pela morte dos que causaram tal dano; assim usam da lei de ação e reação para justificarem o dever fazer.

Diante de uma situação de tensão dramática tão intensa, resta a Peri funcionar como ponto de equilíbrio e salvar o maior bem da família Mariz: Ceci. No entanto, antes de receber tal concessão, precisa aceitar a manipulação doutrinária cristã. Ele a aceita aparentemente, somente porque tem o domínio sobre o real querer (no entanto, ele se mantém intimamente fiel a seus deuses) e sabe que tem o dever de salvar a vida da moça e que possui poder para fazê-lo. A sanção que lhe é atribuída pela aparente renúncia de suas crenças é a aquisição da permissão para fazer com que Cecília viva.

### **5.2.3. PARTE III: A dissolução do duplo e a harmonia do uno**

Do ato de resignação e renúncia de Peri, desencadeia-se a última parte do nível narrativo, a qual sugere a sobreposição do movimento de privação pela união. Tal união é proporcionada pela transfiguração a que Ceci se submete, adquirindo competência para viver na floresta; essa mudança na personalidade da heroína inicia-se internamente, revelando um novo querer; desse querer vemos surgir a metamorfose exterior que é concretizada pelo fato de renunciar às bases medievais que sustentavam seu caminhar (sapatos) e querer uma nova roupa.

Em tal processo de rompimento com o passado, Ceci adquire uma nova identidade: perde sua imagem frágil e imaculada e assume traços mais marcantes, obedecendo em sua essência e aparência uma necessidade de comunhão com a natureza. Sendo assim, as oposições fundamentais apresentadas inicialmente sofrem um processo de amalgamento, fundindo natureza X cultura. A santa “Nossa Senhora” descobre em si e revela a deusa mítica da floresta, que alimenta seu novo espírito e guarda em si o elemento cristão e pagão; assim, o amor sublime cede lugar a sentimentos mais selvagens. Essa será a *performance* de Ceci e é claro que tal mudança é manipulada e desencadeada graças à aproximação com o índio, que, pela sua identidade e verdade de seus sentimentos, é capaz de incitar o afloramento da essência da moça.

A transformação interna e externa de Ceci também afeta a ação de Peri, que antes a idealizava e a santificava, mas, depois, dessacralizando-a, eleva-a e a compara à esposa do Tamandaré, seu ancestral mítico, o que dá competência a Ceci para, junto com o marido, povoar a terra.

Após todo esse processo de transformação do ser, do querer, do saber e do poder das personagens, eles recebem a sanção positiva da vida e da união proporcionada pelo ato de bravura e heroísmo do índio cavaleiro e pela intervenção mítica.

### 5.3. As estruturas discursivas:

Tendo sido concebido por meio de uma estrutura pertinente à divulgação folhetinesca, o romance indianista se vale de “muitos artifícios técnicos comuns em tal gênero”, como afirmou Afonso Romano de Sant’anna (1974, p.76). Para o autor, essa narrativa surge desgarrada da epopéia, mas procura com ela se identificar, incorporando técnica e tematicamente uma série de procedimentos inerentes ao épico.

Nos vários capítulos que compõem *O Guarani*, que fizeram dessa obra uma “epopéia cosmogônica” do povo brasileiro, pode-se comprovar a afirmação acima, pois se destaca o procedimento da exaltação do povo brasileiro, que é representado pela figura mítica e heróica: Peri.

João Alexandre Barbosa, em *Leitura de José de Alencar* explica que:

(...) num primeiro nível, a fusão de Peri e Cecília pelas águas tormentosas do Paraíba implica a reunião de raças procriadoras da nacionalidade, como pedia a etnologia romântica perfilhada por Alencar; num outro todavia, a utilização da lenda vem apontar para aquela introdução do elemento mítico no erudito (o romance romântico de José de Alencar), impondo-lhe um traço, por assim dizer, de simbolização literária. Não é só da fundação da nacionalidade que trata o romance, mas de sua fundação enquanto gênero literário no Brasil. (1997, p.7)

Nas palavras de Sant’ana:

O romance-folhetim, como observa Lévi-Strauss, opera sistematicamente os mesmos modelos através de um *estrutura de reduplicação*. Aí os modelos



despontam recorrentemente. A vasta seqüência de capítulos não significa nesses casos uma variedade grande de modelos ou uma *narrativa de estrutura complexa*, pois o romance de folhetim, como a telenovela, só subsiste graças a superposição de conteúdos diversos sobre modelos recorrentes (...) Considerando desta forma, o romance-folhetim é semelhante ao mito (ou melhor, aos mitos de que se vale para soerguer-se: Noé e Tamandaré) na medida em que, mesmo sendo uma forma diluidora é, inevitavelmente, uma narrativa fechada, ou uma *narrativa de estrutura simples*.(1984, p.78,79)

Regendo essa narrativa de estrutura simples, observa-se a presença de um narrador que em muito se assemelha ao da história romanesca. Sua enunciação é pautada em procedimentos explicitamente manipuladores, como as alusões ao público, o uso de argumentos de autoridade e a inserção do discurso direto em cenas estratégicas. Além disso, percebemos a remissão às mesmas leituras temáticas e figurativas apresentadas nos textos anteriores.

Cabe esclarecer que o procedimento analítico dessa obra será conduzido pelo modelo apresentado na análise do texto medieval, no qual priorizamos a concepção, ação e relação das personagens com o meio em que estão inseridas. Em *O Guarani*, a convivência que se propõe entre homem e natureza nos leva, também, a verificar a estreita relação que se estabelece entre as personagens, o meio, o tempo e as figuras discursivas. Observaremos que as figuras do texto alencariano são recorrentes em relação aos textos já analisados, reforçando um movimento arquetípico de imagens, propostos pelas histórias que exploram a temática do amor.

Ao observarmos o nível discursivo dessa narrativa, é importante assinalarmos as marcas espacio-temporais pelas quais ela se envereda. Para isso, utilizaremos



valeremos novamente o estudo de Sant'anna, quando ele afirma que, ao escrever sua narrativa, Alencar se vale de "três tipos de registro: o histórico, o romanesco e o indianista" (1984, p.77).

No registro histórico verifica-se a focalização do ano de 1604, bem como a alusão à origem de alguns personagens e de certos termos vigentes na época. No entanto, esse registro não predomina enquanto marca temporal, pois o autor sobrepõe a ele uma gama de códigos medievais regendo a composição narrativa, e estes regem a composição de cenários, ação e de personagens. A esse procedimento utilizado por Alencar, Sant'Anna denomina registro romanesco. O autor afirma que em relação ao registro romanesco, percebe-se que Alencar "retrocede à Idade Média e busca os conteúdos cavaleirescos que serviram de normas aos seus personagens". O último registro – o indianista – é aquele que desenvolve os conteúdos típicos de uma ideologia romântica, que "via no índio e na vida selvagem os ideais de liberdade, pureza e especialidade." (1984, p.78).

Observa-se que Alencar concebe seu texto pautado nos registros aludidos acima, fazendo com que haja uma fusão harmônica entre eles, a qual é sustentada pela função enunciativa da ficção. Dessa "miscigenação" discursiva surge a estruturação da atmosfera do romance, em que o heróico, o romanesco e o histórico juntam-se e transformam-se, preparando a manifestação plena do mítico.

Verifica-se que na dimensão da temporalidade, dois planos distintos contracenam: o histórico e o romanesco. Essa convivência acaba se estendendo aos personagens, que se apresentam como seres focalizados em um tempo (séc. XVII), mas que obedecem a parâmetros de conduta de outro tempo (séc. XII). Na dimensão espacial, há também a convivência de dois elementos que representam a disparidade dos universos das personagens, mas que convivem em certa harmonia: a floresta e um "castelo" feudal.

No entanto, é importante lembrar que, no final do romance, essas marcas temporais são diluídas pela sobreposição do lendário. Segundo Alfredo Bosi, no artigo *Imagens do Romantismo no Brasil*, na obra *O romantismo*:

As páginas finais descrevem a fuga de Cecília e Peri pela floresta e pelo rio. Cancelam-se aqui os limites históricos; desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcanas do romance histórico: a lenda. (...) É como se o cronista, leitor de Walter Scott, pusesse a História entre parênteses e imergisse em uma paisagem sem tempo. O passado, substância da crônica, perde celeramente todo o peso. (1965, p.242)

As personagens obedecem a duas formas básicas de concepção: uma plana e outra esférica. As personagens planas são, por vezes, chamadas tipos e, na sua forma mais pura, construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; são facilmente reconhecíveis sempre que surgem, devido à ausência de complexidade e de conflitos.

Peri é a própria realização da personagem plana, linear. Ele se define pela permanência e previsibilidade de conduta; seu caráter e suas atitudes mantêm-se inalteráveis ao longo da narrativa: ele é o herói, corajoso, sedutor, romântico; apresenta caráter nobre, gestos solidários, redentores, justiceiros; é, enfim, dotado de um espírito puro, que não se abala ou dilacera jamais. Os traços físicos que lhes são atribuídos correspondem à luminosidade de sua conduta: olhos ternos, beleza diáfana, viril. Sua ação heróica será tanto um ato de bravura física, quanto um exercício habilidoso da razão ou a simples prática da nobreza de espírito.

José de Alencar, ao compor seu índio, o fez de maneira bem aproximada a este modelo de personagem perfeita analisado por Frye (1973). Segundo os estudos de Frye,



temos um modelo de personagem perfeita. Essa personagem é Jesus Cristo; perfeita porque engloba todos os aspectos possíveis de serem aproveitados na construção de uma personagem. Essa unidade se fragmenta em homem, Deus, fogo, água, ar, terra e sua existência se divide entre estar no espaço humano e no espaço mítico. Sua linguagem se funde em parábolas, palavras e profecias, ele é dotado de todo saber e poder.

Peri, logo no início, é focalizado junto à natureza e ambos fundem-se de maneira singular. Ele é o índio que tem na pele a cor da terra. Na passagem em que deixa Ceci para caçar, deixa sua alma na flor, transformando-se em um ser inefável, ou seja, ele é ar também. Peri vence a água do mesmo modo que venceu o fogo que abateu a todos. Peri é uma espécie de deus com virtudes e força extraordinárias; o herói que tudo pode, o nobre de alma, é a representação viva da lenda do índio, o homem que adora uma mulher, metamorfoseia-a em santa e torna seu escravo.

Álvaro também obedecerá ao padrão de personagem plana, próprio da narrativa romântica. No entanto, perceberemos que seu modelo de composição prende-se ao plano humano, destituído de caráter místico ou de grandes manifestações de heroísmo.

Ceci também se configura como uma personagem plana; no entanto, durante o percurso narrativo, essa planificação cede lugar a uma nuance de complexidade, pois ela surpreende o leitor, através da transfiguração de moça castelã, frágil e inocente, na imagem da mulher corajosa, decidida, independente da tradição que lhe moldava o ser.

Loredano condiz ao que chamamos de personagem esférica ou complexa, organizada com maior complexidade, é capaz de nos surpreender. Segundo Bosi:

armará ciladas mais graves que os Aimorés: o que move a trama do vilão não é a honra ferida, mas a *auri sacra fames*, o desejo obsceno de possuir Cecília e torná-la “barregã de aventureiro”. Boa parte das peripécias, que fazem d’*O Guarani* um

romance cheio de ziguezagues no tempo, deve-se a esse elemento perturbador que maquina na sombra a ruína e a abjeção dos Mariz. (1969, p.242)

Nesse momento, fragmentaremos o romance em seqüências a fim de observarmos melhor como todos esses elementos se articulam e compõem o que Alencar denomina com o mito “cosmogônico do povo brasileiro”.

### **1ª. Seqüência: *Natureza: cenário de harmonia e conflito***

A primeira seqüência narrativa focaliza a natureza de forma suntuosa, como um cenário grandioso em que se encerra por um lado uma relação harmônica com o homem, o qual figura como um espaço apocalíptico que acolhe o estrangeiro e que também traz o aliado; mas, por outro prisma, esse mesmo cenário mostra-se como um espaço hostil, que esconde os perigos, figurando como um espaço demoníaco.

Nesse espaço em que convivem o civilizado e o selvagem são expostos os motivos e conflitos que darão vazão ao enredo. O primeiro motivo que é focalizado é a amizade entre os portugueses e o índio; relação essa estabelecida pela salvação da mãe de Peri da ação maligna de uns aventureiros e que se transfigurará no amor incondicional e na servilidade do índio. Tal estreitamento simboliza a convivência harmônica entre o humano e o selvagem, entre estrangeiro e natureza.

Contudo, esse cenário majestoso revela também seu lado sombrio, trazendo para a fortaleza o traidor Loredano, assim como um conflito intenso entre índios Aimorés e portugueses, contenda que foi despendida pelo assassinato de uma índia Aimoré. É a partir desse entrave que se promove desfecho trágico dos portugueses.



## **2ª. Seqüência: *Múltiplas traições***

Na segunda seqüência, os conflitos se estreitam: Loredano, ex-frade Ângelo de Luca, assume sua vilania e prepara o embuste contra D. Antônio, pretendendo roubar-lhe riquezas minerais e a filha, objeto de seu desejo acumulado. Peri descobre a traição e acusa Loredano e seu bando. O vilão tenta matar Álvaro à traição, mas Peri o salva. Loredano é denunciado e será punido com a fogueira, depois de tentar colocar fogo na casa.

Paralelamente, os Aimorés começam a pôr em prática a vingança que exterminaria os portugueses; essa vingança é desencadeada pela tentativa de assassinato de Ceci e Isabel no momento em que as duas estão se banhando no riacho, procedimento que só não obtém êxito porque Peri exerce seu papel de herói e protetor.

## **3ª. Seqüência: *Sentidos e símbolo: sacramento matrimônio***

Essa seqüência é a parte do enredo do romance alencariano em que os arquétipos do amor e da morte e seus desdobramentos simbólicos são explorados em sua completude, pois o amor e a morte serão os motivos desencadeadores da separação e da união dos personagens Álvaro e Isabel.

Isabel, em tom confessional, revela a Ceci que estava sofrendo em virtude da existência de um amor impossível pelo prometido da prima: Álvaro. Essa confissão acaba por se estender a Álvaro e esse a aceita e, depois de conhecer a verdadeira origem de Isabel, a vê realmente diante de si, podendo vislumbrar a inusitada imagem pura da outra filha de D. Antônio.



Inicia-se dessa forma um idílio que será dilacerado pelas setas envenenadas dos Aimorés. Álvaro conhece o amor e a morte. Isabel deseja acompanhá-lo. Diante do corpo do amado, a jovem inicia um ritual sagrado; enlevada pelo sofrimento contido no silêncio, assim como ocorreu com as heroínas dos textos estudados anteriormente, entrega-se a um casamento sacrificial em que o sabor mortal do curari, herança materna para um momento trágico e os aromas asfixiantes oferecem-se como testemunhas e celebrantes. A sacralização será a oferenda matrimonial concedida pela religião do amor.

#### **4ª. Seqüência: O Batismo ecumênico**

O mundo demoníaco domina o enredo. Os Aimorés cobram o tributo pela morte de sua índia. As chamas queimam a fortaleza e os humanos que fazem parte desse universo sofrem o castigo. No entanto, Ceci não faz parte desse plano, ela é posta numa atmosfera superior, pois é sacralizada e sua existência embora humana é envolvida pela atmosfera divina.

Sendo assim, a moça precisa ser afastada e se sobrelevar a esse reflexo do mundo demoníaco. Mas é cristã, e para ser afastada desse universo é preciso o pacto com a sua religião. Dessa forma, para impedir a morte de Ceci, Peri aceita o batismo, torna-se cristão; então, depois de conhecer a água do batismo, parte do inferno.

Encontra sua embarcação, metáfora da barca de Caronte que leva os mortos do reino da morte, da arca de Noé, da folha da palmeira de Tamandaré e salva a moça da ameaça de morte. Ceci rende-se ao encantamento por Peri e quer permanecer com ele na floresta, para sempre.

A tempestade começa a cair e se oferece ao par como um vinho de amor; um outro batismo simbólico é realizado: o batismo em que o mítico pagão e cristão se unem para consagrar uma religião ecumênica, a religião do amor, que é capaz de tornar o par indissoluto na história, configurando a alegoria do nascimento do povo brasileiro.

#### **5.4.O perfil e a *performance* das personagens:**

##### ***Uma análise comparativa: mito, novela e romance***

Nessa parte de nosso trabalho, faremos uma observação voltada para um maior detalhamento do perfil e das *performances* das personagens, em especial dos protagonistas. Nessa análise, procuraremos estabelecer uma relação comparativa de *O Guarani* com o texto mítico, o medieval, demarcando as transformações narrativas ocorridas do deslocamento efetuado entre a forma mítica, a romanesca e o romance.

O romance alencariano *O Guarani*, por sua vez, afasta-se do mito original de Píramo e Tisbe; pois vai assumir seus próprios mitos para sustentar a relação amorosa entre os protagonistas. Esse romance tem por missão figurar como uma narrativa cosmogônica do povo brasileiro, sendo assim precisa de mitos que retratem a continuidade da vida pela vida e não pela morte. Sendo assim, a origem mítica da história dos personagens centrais Ceci e Peri terá sua representação na tradição cristã, através do mito de Noé e na tradição pagã, por meio do mito do Tamandaré.

É interessante notar que os mitos surgem na narrativa de forma simbólica e oral, como eram no princípio e conduzem a ação das personagens como nos tempos primitivos. Assim, o deslocamento para o literário acontece por meio da imagem que emprestaram aos personagens para que pudessem se salvar do dilúvio.

Apesar de distanciar-se do mito de Píramo e Tisbe, o romance de Alencar mantém-se muito próximo ao texto medieval, no que concerne à caracterização das personagens, dos motivos e das figuras que compõem o enredo. Mas, observaremos que, no final do romance, ocorre uma transgressão ao modelo, pois seu desfecho conduz à vertente cômica do mito do amor: a da realização do desejo, do casamento e da fecundação da vida. Ou seja, trata-se de um epílogo contrário ao que se verifica no enredo medieval, que tem como consequência a morte, e o casal, vítima do amor fatal, tem, na impossibilidade de uma união terrena, uma promessa que se concretiza no plano apocalíptico, no berço de Deus.

Moldando-se pelas mesmas figuras e arquétipos do texto medieval, o romance sofre apenas as transfigurações para configurar a coerência e a verossimilhança de acordo com o tempo e o espaço em que são focalizadas. Eduardo Vieira Martins, no prefácio de *O Guarani*, afirma que “seguindo a pista fornecida por romancistas europeus que recriavam uma Idade Média fabulosa na qual situavam a origem de seus países, nossos escritores foram buscar nas comunidades indígenas dos tempos pré-cabralinos e da era colonial brasileira o ancestral mítico da civilização brasileira, originando o que se convencionou chamar de indianismo”. (1999, p.17)

A influência do contexto medieval e o deslocamento desse para a narrativa romântica brasileira podem ser confirmados pelo próprio narrador de *O Guarani*, na sua alusão à casa de D. Antônio de Mariz: “fazia as vezes de um castelo feudal na Idade Média” (p59). Tal fato pode ser demonstrado, ainda, na focalização da natureza como cenário do idílio e da tragédia, na construção das personagens, principalmente na composição de Peri, como se pode constatar na seguinte fala de D. Antônio: “É para mim uma das coisas mais admiráveis que tenho visto nesta terra, o caráter desse índio. Desde o primeiro dia que aqui entrou, salvando minha filha, a sua vida tem sido um só



ato de abnegação e heroísmos. Crede-me Álvaro, é um cavalheiro português no corpo de um selvagem!” (p.102).

O mesmo perfil da personagem medieval é tomado para a composição da figura de Ceci, a loura, a princesa do castelo, prometida como esposa ao homem que não escolheu, que renuncia à vida nobre em virtude da vida selvagem, da realização do seu desejo, do romance na floresta.

Verifica-se nessa obra de Alencar, cujo objetivo é recriar o momento do surgimento de um povo, a presença da “maquinaria do enredo romanesco”: o bem e o mal, o amor e o ódio, tesouros perdidos, princesas e vilões, assassinatos brutais, fidelidade e traição, vilania e nobreza se sucedem em ritmo acelerado. Daí observamos que o movimento trágico contido em *Tristão e Isolda*, que agreda de maneira definitiva os protagonistas, também existe no romance de Alencar.

No entanto, esse movimento, apesar de se desenvolver em torno do núcleo amoroso, não o afeta, como podemos notar nos seguintes fatos: a morte da índia aimoré, que desencadeia a exterminação dos estrangeiros na floresta; a atuação maligna do núcleo dos vilões; o envenenamento de Peri; a morte de Álvaro e Isabel (a qual segue o modelo arquetípico de *Tristão e Isolda*, cuja citação do narrador, descrevendo o momento do desprendimento da alma de Álvaro e Isabel é a seguinte: “e seus lábios se uniram outra vez num longo beijo, em que essas duas almas irmãs confundindo-se numa só, voaram ao céu, e foram abrigar-se no seio do criador”.) (p.457) e o dilúvio.

Embora a vertente trágica esteja presente no texto, ela acaba por permanecer às margens, já que não atinge fatalmente o casal protagonista. Apesar do que se desencadeia em torno deles, conseguem se sustentar em uma atmosfera que os suspende sobre os acontecimentos, como se estivessem durante toda a narrativa protegidos “pela cúpula da palmeira”, permitindo a condução de um percurso que é o da vertente do

amor cômico, da vida, da criação, da fecundação e fundação de um novo povo: mestiço, místico, brasileiro.

Peri é a figura que encarna o ideal do "amor romântico" ou "amor cortês". Um modelo recriado por Alencar, cujo contexto era um intrépido cavaleiro que honrava uma bela dama e fazia dela a sua inspiração, o símbolo de toda a beleza e perfeição, o ideal que o incentivava a ser nobre, espiritualizado e voltado para assuntos elevados.

A focalização de Peri e Tristão, no código inicial, apresenta-os em uma posição singular. No capítulo "A caçada" temos o surgimento de Peri; a maneira como ele é focalizado nos sugere a imagem de que o índio está como que em um altar ou trono natural: "Em pé, no meio do espaço que armava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade". O herói esperava o seu adversário para a luta, a onça, que Peri domina e leva como oferenda a Ceci. A altivez de Peri é construída focalizando-o em meio ao espaço das árvores. As setas que apontam para o céu, compõem uma metáfora capaz de e integrá-lo ao alto, como um vegetal edificante, idealizante.

Tristão é focalizado desde o seu nascimento como um ser predestinado à tristeza, mas, também, ao heroísmo. Foi criado pelo Rohalt e, depois, assumido pelo rei Mark, assim como Peri o foi o pelo chefe da tribo (seu pai), e logo se torna grande guerreiro.

Tristão, a exemplo de Peri, também se envolve numa luta mortal, mas ao invés da onça, seu embate é com o dragão, figura mítica e recorrente no universo maravilhoso; entrega sua vitória como oferenda ao povo da Irlanda, à Isolda, recorrendo ao arquétipo do herói que salva a princesa e obtém sua mão em casamento. Peri prende a onça e a oferece à Ceci, depois a salva do ataque dos "monstros da floresta", os Aimorés. Como se verifica, ambos arriscam a vida pela salvação de outros, o que implica numa característica comum dos cavaleiros medievais.



O mito de Píramo e Tisbe apresenta uma forma primitiva de embate entre o homem e a natureza selvagem (a leoa); nessa luta o homem apresenta-se completamente suscetível, a ponto de ser vencido pela sugestão da imagem de agressão da fera; no entanto, nos textos medieval e no romance, esse entrave torna-se concreto e o homem mostra-se dotado de uma outra concepção: a força da natureza é vencida pela destreza do heróico, o que corresponde a uma variação na figurativização da luta.

No entanto, essa variação não se mantém quanto à postura dos heróis diante do conflito amor X sociedade. O conflito é vencido e a transgressão à imposição social figura como motivo dominante. A história de Tristão é uma narrativa que focaliza o homem dividido entre a lealdade e as forças conflitantes que agiam ferozmente na psique masculina. O herói é consumido pelas alegrias, paixões e sofrimentos do romance, tornando-se um ser que se vê dividido entre a honra e o amor, entre o desejo e a necessidade de manter uma relação cortês. Peri é um índio dividido entre a natureza e a cultura, que se metamorfoseia em herói “medieval” em nome de um amor que transcende o natural e os códigos sociais.

Os heróis tornam-se transgressores dos códigos à medida que rompem com a tradição em virtude dos sentimentos. Peri e Tristão são representantes puros de uma linhagem nobre: Peri seria o futuro cacique dos Guaranis e Tristão, o herdeiro do trono; no entanto, verificamos que em ambos os casos, os cavaleiros não se prendem a títulos, ou a códigos de honra sociais, mas às mulheres e às paixões.

Desprendidos da estrutura social, os heróis rompem com o mais sólido símbolo de uma sociedade, a família. Vale aludir que essa atitude de rompimento com a ordem familiar foi gerada no mito de Píramo e Tisbe, como uma forma de protesto contra as amarras sociais que teimavam em querer conduzir os destinos; daí o abandono do lar, a perda do espaço materno, também ser uma constante nas narrativas, apesar de



apresentarem algumas variantes. Tristão perde a mãe, que desencantara da vida pela perda de um amor, depois reconquista a terra pela qual seu pai havia morrido e a renuncia. Enquanto isso, Peri, tal qual Píramo, abandona a família, a mãe, por ter “ganho” um amor, abandonando, assim, a possibilidade de gerir sua tribo. Nos fragmentos abaixo, podemos observar o mesmo rompimento contratual dos heróis com a ordem social:

“(…) Agora que o tirano está morto, deixo-vos meu fiel Rohalt para que governe em meu lugar.

\_ Peri: Tua mãe parte!

\_ O mesmo silêncio.

\_ Teu campo te espera!

\_ Peri fica, mãe! disse ele com voz comovida.

\_ Por quê?

\_ A senhora mandou.” (1999, p.23)

É interessante observar que ambos abandonam seus reinos e seus tronos em favor do que lhes ordena o coração. O que impera nesses heróis é a intensa vazão dos sentimentos. No primeiro texto, o herói renuncia ao reino e o dá a Rohalt como recompensa pela nobreza e pela vida que esse aliado lhe proporcionou. No segundo, a nobreza e gratidão são despertadas pelo fato de a vida da mãe de Peri ter sido mantida graças à intervenção dos portugueses, dentre os quais se destacava Ceci. A mãe de Peri acaba por despertar a adoração do filho pela menina, pois, depois de ter visto Ceci, falava muito na jovem e na sua semelhança com a santa de uma igreja que os índios haviam invadido.

O afastamento da mãe ou da terra também significa o abandono da vida anterior e de todas as vitórias ou fracassos que esta lhe ofereceu ou pudesse vir a oferecer. Essa passagem funciona também como uma espécie de metáfora do filho que troca uma mulher (a mãe) por outra (a santa, a fêmea), como a idéia do casamento ou do romance cortês sendo exposta de forma mítica. Ilustra de que forma o homem deixa de ser rei para tornar-se súdito ideal do amor total, aquele que tudo abandona em virtude de uma necessidade extrema de acontecer.

Os romances focalizam suas personagens e as entregam como heróis da vida e do amor. Para realizarem suas *performances* são-lhes instituídos objetos mágicos. Observamos na composição dos heróis em estudo, a necessidade da existência de uma arma, assim como o percebemos na concepção de outros heróis da literatura. A Peri é dada "uma rica faca flamenca" e a Tristão a espada, os quais vêm a ser objetos semelhantes. A espada ou a faca simboliza o uso drástico do poder masculino; com ela, o herói enfrenta o mundo agressivamente, assume o controle da situação, posiciona-se firmemente, derrota o adversário.

Nas lutas, sobre as quais aludimos há pouco, os heróis provam suas habilidades em lidar com os objetos mágicos que lhes são instituídos como fontes do heroísmo. São obstáculos que conduzem à glória ou ao esquecimento, num jogo que glorifica quem vence e condena o derrotado. É da luta que surgem os mitos da força, como Hércules, e também os da inteligência, da astúcia, da coragem. A sanção dela advém como um fio que conduz ao mítico, ao perfeito, ao que transcende os limites do comum, do humano. Essas lutas são sempre travadas com personagens que ameaçam a ordem das narrativas. Loredano, Morholt e Morgan são configurados como os vilões ou anti-heróis.

Morholt era um gigante, irmão da rainha da Irlanda. Tão grande e forte que cinco cavaleiros juntos não conseguiam derrotá-lo. Num dia funesto, Morholt desembarcou

na Cornualha acompanhado de muitos cavaleiros, exigindo o tributo de rapazes e donzelas. Tristão põe-se a lutar com o gigante a fim de proteger seu povo. Tristão vence a luta matando Morholt, mas Morholt fere gravemente o herói com uma lança envenenada.

Loredano é a personagem vil, complexa e melhor articulada do romance de Alencar; o eixo da tensão na obra idealizadora; seu antagonista principal é Peri, uma personagem romântica, fechada, inteiriça pelo exterior coletivo, um ser decifrável desde o início da obra.

Um dos despojamentos significantes de Loredano é a renúncia do nome "Ângelo", que remete a anjo, ligado ao espiritual, para ser focalizado como uma figura diabólica, dissimulada, ameaçadora.

O romance cria, através de um único personagem, um paradoxo psicológico e metafísico. Há, no interior desse homem, o duelo entre o santo e o demônio, do sublime, e do tesouro mineral; do fogo da fé, e o que poderia ser chama eterna e do fogo da fogueira no qual ele se extinguiu.

Essa face demoníaca se personifica em exemplos como: "Ao longe Loredano, um pouco retratado dos grupos dos seus companheiros, cravava nos moços um olhar ardente, duro, incisivo; enquanto as narinas dilatadas aspiravam o ar com a delícia da fera que fareja a vítima".

Este mesmo período nos reporta à figura da serpente, um dos símbolos mais contundentes da figura do demônio, que atraiçoa e que mente para atingir seus meios. Loredano, assim como a serpente, seduziu Bento e Rui com promessas de riqueza, de um bem maior do que o eles poderiam alcançar através dos preceitos da honestidade.

Loredano é muito mais complexo, não é previsível diabolicamente, na sua composição temos o elemento surpresa revelado através do *flashback*: Loredano era um



padre que se desvencilhou da igreja, traindo o código da confissão e foi à busca de um tesouro da terra, o ouro.

Nessa busca, depara-se com o conflito entre o amor e a morte, entre trair e ser traído. Tudo isso articulado pela linguagem, de maneira que o torna o ponto de tensão entre o bem e o mal. Apesar de o foco da narrativa alencariana converter para o romantismo, para uma criação literária fiel aos preceitos do romance e do ideal, esse vilão apresenta traços antecipadores do realismo.

Observamos na trajetória de Loredano que inicialmente Deus exercia dominação sobre ele, já que era um sacerdote e servia aos preceitos da religião, porém, depois, traindo a confissão de um homem que havia encontrado um tesouro abandonado, tingese das mazelas do mundo "terreno", com os vícios de sua alma sendo desnudados.

Como se pode constatar, a paisagem é figura importante e condutora de uma atmosfera idealizadora, quando diz respeito à Ceci, Peri e outros. Porém, ao focalizar Loredano, a paisagem tinge-se de sombra, perde sua importância, é atenuada, quase extinta.

Esse anti-herói é uma personagem artisticamente esculpida, os detalhes que o compõem fazem com que ele seja um dos personagens que mais atrai a atenção, aguça e intriga o leitor. Houve uma preocupação em conceber uma personagem complexa e completa; podemos perceber que o lado psíquico de Loredano é detalhadamente desenvolvido, assim como suas descrições físicas; esse cuidado com os motivos que constroem essa personagem é importante no processo de singularização de suas ações.

O vilão assemelha-se à raposa, pois é esse o animal cujo significado mítico nos remete ao ser traiçoeiro, que age com astúcia, percepção e esperteza. Capaz de enganar, aproxima-se sorrateiramente até o momento do sacrifício fatal de sua vítima. Talvez a raposa seja a metáfora do anti-herói, ou o anti-herói seja a raposa humanizada, ou ainda

o homem zoomorfizado, influenciado pelo meio e pela meta. Loredano, é a personagem-raposa, o que provoca "dano", o ser que conduz a intriga do romance.

Logo no início do romance, no capítulo "A BANDEIRA", Loredano é focalizado cingindo uma afronta com Álvaro e, por meio da descrição desse embate, há uma excessiva adjetivação negativa com o propósito de nos revelar e descrever sua figura. Observamos na caracterização da personagem o enfoque na sua formação psíquica, como um homem sarcástico, irônico e, acima de tudo, astuto. O narrador apresenta Loredano com um aspecto sombrio e amedrontador. Inteligente e observador, é a personagem que deixa o leitor instigado, mas, embora esse tenha conhecimento da excessividade de atributos negativos que possui, não se consegue prever a trajetória do vilão. Pressupõe-se que este seria o condutor do mal no romance, mas fica impossível prever de que maneira ele acionará isto, já que os caminhos predispostos para seguir uma criatura tão maléfica, irônica e astuta, dissolvem-se em um grande leque de possibilidades.

Um outro vilão que se aproxima de Loredano é o duque Morgan. O primeiro opositor de Tristão, o tirano que lhe tirou o pai e por consequência a mãe. O Duque Morgan representa o ponto máximo da degradação da mentalidade patriarcal. Quando o rei Rivalen (pai de Tristão) está de costas, ele o ataca e o mata à traição. Igualmente fez Loredano: traiu em um primeiro momento à igreja e ao confessor, depois D. Mariz que lhe deu abrigo; tudo conduzido pela ambição e desejo de poder.

Morgan e Loredano nada constroem de positivo, apenas saqueiam. Representam o impulso de poder que se descontrolou sem a força equilibradora do amor, dos sentimentos e dos valores humanos. Eles procuram apenas o poder, destroem o que é humano e terno, ficam reduzidos à brutalidade e, por isso, têm como reação às suas

ações uma morte trágica que os impele a penetrar no espaço que representavam: o mundo demoníaco.

Como se vê, a invencibilidade possibilitada por forças físicas e espirituais é algo que torna os protagonistas personagens muito similares, como se fossem o mesmo ser, postos e adequados a espaços e tempos distintos. Ambos vencem adversários que aparentemente os venceriam, como na vitória de Tristão sobre o dragão, sobre Morholt e Peri quando vence a onça e os Aimorés.

Embora sejam heróis dotados do poder de vencer forças maléficas e qualquer sorte de desafios, ambos precisam de uma entidade salvadora, função que será assumida pelas heroínas. Durante a luta, Tristão é ferido e vai à busca da rainha e de sua filha feiticeira para tentar sua cura. Isolda salva-o essa e, ainda, uma segunda vez. Essa mulher torna-se para Tristão o símbolo da permanência da vida, tanto que, ao final da narrativa, quando o herói manda buscar Isolda para novamente salvar-lhe do veneno, consegue manter-se vivo para esperar por ela. Peri também vê em Ceci uma imagem de salvadora, tanto que a toma como santa; por ela, deixa de morrer, vencendo a força do veneno da natureza para satisfazer-lhe o pedido.

Os perfis de Tristão e Peri são semelhantes, mas a forma de lidarem com o amor distancia-os um pouco. Peri tem Ceci como um objeto de adoração, e dá a própria vida para defendê-la dos perigos, transportando-a para uma posição de rainha celestial. Já Tristão tem Isolda como um objeto de posse. Para amá-la põe-se em perigo; faz dela uma rainha, mas uma rainha da terra, de um reino que não o seu, a rainha de um rei que não é.

A denominação das figuras pelas quais nossos heróis nutriam seus sentimentos mais sublimes é bastante significativa em ambos os casos, a exemplo de seus próprios



nomes. Tristão significa um desdobramento ou continuidade da tristeza que o recebeu na terra e que iria acompanhá-lo para sempre, enquanto Peri significa junco selvagem.

Isolda era o nome que simbolizava a mulher e sua presença no decorrer da vida do herói. Não constatamos em nenhuma passagem do mito o surgimento de uma outra mulher (a não ser a mãe) na vida de Tristão que não fosse Isolda ou Isolda das Brancas Mãos. É importante ressaltar que, na segunda, o nome Isolda representa a mulher, mas, o explicativo "Brancas Mãos" atenua a presença da fêmea e reporta à figura da mãe de Tristão "Blanchfleur". Tal fato indicia que o papel de Isolda das Brancas Mãos na vida do herói foi apenas o de uma companheira, uma amiga que o amou apesar de esse se revelar um amor estéril; ela nunca foi sua mulher e, além disso, lhe apregoeou um fado mortal.

O nome que Peri dá a Ceci designa o que ela representava até aquele momento: "aquela que faz sofrer". As mulheres em ambas as histórias são fiéis ao que denominamos estilo cortês ou romântico: fazem os seres que lhes amam sofrer; esta afirmação pode se encaixar muito mais no caso de Ceci do que no de Isolda. Alencar é bem fiel ao protótipo da mulher que sabe do amor de seu par e se aproveita disso, que se satisfaz em articular o jogo do romance, deliciando-se com a dor do outro, em um misto de sadismo e prazer. Aproxima-se da composição da mulher que tem dois perfis numa só face: de um lado transparece o anjo; do outro, figura o demônio.

Notamos nos dois romances uma espécie de aversão inicial das damas em relação a seus pares. No romance de Alencar, temos um índice de que Ceci queria um homem que se aproximasse do divino, da imagem mítica em que as donzelas casadoiras se apegam: "Ela sonhava que uma das nuvens brancas que passavam pelo céu anilado... se abria de repente; e um homem vinha a cair a seus pés tímido e suplicante". Mas, "via a

seus pés um selvagem. Tinha então (...) um desses assomos de cólera de rainha ofendida”.

A imagem do Índio contrastava com a imagem que Ceci tinha de seu par, por isso, a aversão. Ceci, assim como Isolda, não amou no primeiro momento, houve uma transformação de sentimentos no decorrer da narrativa. É curioso observar como o último período da citação acima se encaixa perfeitamente a Isolda no momento em que Tristão lhe conta que não veio em busca dela para si, mas para o Rei Mark: “Mas Isolda fremia de humilhado e de dor. Tristão tendo-a conquistado, agora a desdenhava; a bela historia do cabelo de ouro não passara de uma mentira!”

Tanto Peri quanto Tristão, de certo modo, renunciavam à posse de suas amadas em favor de outros homens. Tristão entrega Isolda duas vezes a Mark e Peri não “entrega” Ceci porque não a possui, mas abdica da luta para tê-la em virtude de achar-se inferior e por pensar que a mesma amava Álvaro. Peri é o cavaleiro da renúncia por amor a uma única mulher, este homem a tudo abstém a fim de mostrar a veracidade de seu amor à sua senhora, com a finalidade ver reluzir um sorriso em tão alva face. É o cavaleiro do amor platônico, ideal.

Tristão não amou Isolda desde o início, amou apenas a si mesmo e, por isso, figura como a alegoria do homem ensimesmado em seu egocentrismo; amou seu ideal de vitória e glória; não se importando em magoá-la, mesmo após ela ter-lhe beijado. Tristão pede a mão de Isolda para Mark, mas a toma para si, após ter tomado a poção do amor: só então é que se consagra seu escravo e diz morrer por amor a ela.

Ao contrário, Peri porta-se como escravo logo na primeira aproximação e, constantemente, arrisca a vida para salvar Cecília. É como se tivesse tomado sozinho da poção do amor, simbolizada pela visão de Nossa Senhora, o que justifica o caráter nobre

e divino do seu amor e a forma de idolatria com que expõe aos quatro cantos da floresta esse sentimento.

A partir deste e de outros exemplos que se seguirão, perceberemos que Tristão, apesar de ser um herói medieval, é bem mais realista e sujeito às fraquezas e vicissitudes humanas que Peri. Alencar, ao compor Peri, fez uso de um romantismo exacerbado, criou uma espécie de personagem perfeita.

Retomando o episódio do juramento, da pedra que queima as mãos de quem mentiu, figura recorrente nas histórias em estudo, podemos também tornar ao episódio do envenenamento de Tristão; Peri salva Ceci da morte e Isolda permite a continuidade da vida de Tristão. Temos nas duas passagens o salvamento, mas este é construído de maneira inversa. No primeiro, o homem salva a mulher, no segundo, a mulher é quem salva o homem. Notamos que Isolda, assim como Peri, arrisca-se constantemente por Tristão: arrisca o casamento, a moral, o trono e a vida.

Temos aí um índice de similitude entre os modos de amar e de ser entre Peri e Isolda. Ceci, assim como Tristão, somente ama depois de ter tomado a poção. Tristão mostra seu amor ao se privar do amor de Isolda das Brancas Mãos, enquanto Ceci o exhibe, ao se privar do conforto e da companhia dos seus para viver na floresta ao lado de Peri.

Contracenando com os protagonistas, observarmos a presença de personagens que se aproximam do núcleo amoroso central, mas que não conseguem permanecer nesse círculo. Essas personagens são Álvaro, Loredano e Isolda das Brancas Mãos. Álvaro e Isolda das Brancas Mãos são as personagens leais, virtuosas, mas que amam sem serem correspondidas; ambas são privadas da posse do objeto desejado e, de maneiras diferentes, deixam de amar verdadeiramente seus pares.



Álvaro tenta a conquista de Cecília dando-lhe atenções e um presente, ao qual ela nega; essa negativa significa uma reprovação ao próprio Álvaro, já que o presente figura como uma metonímia de quem o ofereceu. Ceci, ao saber do amor de Isabel por Álvaro, astuciosamente, assim como Isolda, a loura, articula uma forma de entregá-lo a Isabel; para isso dá a Isabel o presente que recebeu de Álvaro, metaforizando a doação do próprio homem, através de um objeto metonímico: o bracelete. Assim, Álvaro começa a se interessar por Isabel; é como se Ceci, ao entregar o objeto e o seu continha todo o símbolo dos sentimentos de Álvaro, também tivesse entregado os próprios sentimentos, havendo uma transferência manipulada pelo objeto e o seu significado.

Tristão casa-se com Isolda das Brancas Mãos, pois esta lhe foi praticamente "imposta", mas lhe nega as núpcias, provocando-lhe revolta, o que a torna impura; tornando-se impura, é tomada pela vilania; nesse momento, deixa de ser equiparada a Álvaro para ser aproximada a Loredano.

Tal ato nos força colocar as duas Isoldas em pontos completamente opostos: uma propicia-lhe a vida e também dá a sua vida por ele; a outra lhe tira a vida por ciúme, exemplificando a alternância da grandeza e da pequenez do homem e do amor.

Peri, a exemplo de Tristão, nega-se a possuir uma mulher em virtude da fidelidade a Ceci, como na passagem em que a mais bela Índia Aimoré é-lhe oferecida como esposa.

Isolda, a loura, é a princesa de uma ilha mística, filha de uma rainha feiticeira, hábil nos mistérios da magia e do espírito. Por isso é, ao mesmo tempo, uma feiticeira e uma mulher comum parcialmente humana e divina. Ela representa o ideal do eterno feminino, a deusa que vive dentro da psique do homem, formando uma imagem de beleza e de perfeição que o inspira a buscar o significado da vida. Isolda, a Bela, surge

nos sonhos e nos mitos dos homens freqüentemente como uma figura de beleza sobre-humana, de expressão divina.

Alencar tentou compor a heroína de seu romance aos moldes de Isolda. Inicialmente infantiliza a musa, atenuando-lhe o fascínio sedutor e enfatizando o encanto: "D. Cecília, que tinha dezoito anos, e que era a deusa desse pequeno mundo que ela iluminava com seu sorriso e alegrava com o seu único jeito travesso e a sua mimosa faceirice" , "seu sorriso de menina alegre e feiticeira."

Notamos no estudo das narrativas alguns pontos em comum entre as duas personagens e que são de grande importância no desenrolar da trama. Um desses pontos é a coloração do cabelo: "Cecília a loura, a menina de cabelos da cor do sol"; "Isolda, a bela, a loura".

O cabelo de Isolda é o fio que desencadeia a tragédia do mito, pois é por ele que Tristão vai à busca da esposa do tio; é "por ele que Isolda não mata Tristão com a espada e se apaixona por ele. Peri, ao ver o cabelo da menina, associa à cor do sol, que para os índios é um deus. Tal associação sugere que, para Peri, Ceci é uma divindade, pois possui o universo divino que lhe escorre da cabeça, numa metonímia do que, para o índio, é o ser magnífico.

Apesar de Ceci ser anunciada como uma menina, aproximada ao sagrado e, Isolda ser mais humanizada, há uma outra constante entre essas mulheres, que é a astúcia e a esperteza. Essa afirmação pode ser confirmada por meio da passagem do bracelete que Álvaro dá a Ceci e ela o transfere a Isabel, funcionando como motivo desencadeador da paixão de Álvaro pela prima. Isolda, por sua vez, também faz uso da astúcia; um dos momentos em que esse artifício fica evidente é o que cria um universo verossimilhante envolvendo seu juramento a Deus e fazendo com que ela seja libertada das dúvidas quanto ao seu caráter.

Curiosamente, as mulheres em questão afastam seus pares dos relacionamentos humanos. Ceci afasta Peri da mãe e, por conseguinte, de seu povo. Isolda afasta Tristão da lealdade para com o tio.

Um outro fator de aproximação entre as vivências das personagens é que Isolda somente une-se carnalmente a Tristão após ter bebido a poção do amor. Antes disso, talvez já gostasse dele, porém, vivia dividida entre o amor e a mágoa. Ceci também gostava de Peri, mas via-se repartida entre a cultura e a natureza, entre o amor e os preconceitos. Mas houve a fuga e Ceci, aos poucos, despoja-se da cultura e entrega-se à natureza. Então Ceci beija Peri, deixando de ser santa para se tornar dama, ou um ser inefável para se tornar carne.

A metáfora do dilúvio traz um traço de comparação entre o desfecho do mito de Noé e sua transfiguração indígena presente no romance de Alencar. Para Bosi:

A situação final é epifania do grande mito do dilúvio: apresenta o evento primitivo de sorte de reexpor a sua função exemplar. O cataclismo das chuvas, o perecimento de todos os homens, a palmeira que sobrenadou, a salvação de Tamandaré e sua mulher reiteram-se no episódio que fecha *O Guarani*. Na hora do perigo supremo, o poder de salvar vem do alto: o Senhor falava de noite a Tamandaré, e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendera no céu. No romance, a força emana do interior do herói: Peri inspira-se na sua devoção à mulher(...) A narração do dilúvio tem papel decisivo: propicia o gesto de amor e abre a história para um espaço indeterminado. (1965, p.243)

O dilúvio, assim como a morte, representaria, num primeiro plano, a idéia do fim, porém, funciona como uma metáfora de condução ao renascimento. Após o dilúvio,



sabemos que a natureza se refez, os amores aconteceram e o mundo ressurgiu "verde e vermelho"; após a morte de Tristão e Isolda também temos um renascimento de um ente da natureza, "o pé de roseira brava", que nasce e renasce "verde e vermelho", simbolizando a presença dos amantes após a morte.

Enfim, verifica-se que as personagens do programa narrativo principal do romance de Alencar fazem um percurso que muito se assemelha ao da narrativa medieval. A ação tem seu início pela manipulação feita pelo amor, que incita o querer e, depois, para adquirir competência tem que vencer os obstáculos impostos. Aí, finalmente, movido pelo saber e pelo poder do índio, configura-se no salvamento do dilúvio, cuja sanção obedece ao padrão do desfecho do mito pagão e do mito cristão, dando ao romance alencariano a sanção do mito renovado e a estatura de um terceiro mito, que é o mito cosmogônico do povo brasileiro.

A morte, anunciada pelo dilúvio, transfigura-se em vida através da ação do herói. O mesmo ocorre com a natureza, pois o que foi destruído pela água sofre um processo de renascimento e purificação; tudo é restaurado e a influência restauradora não será apenas física, mas moralmente benéfica.

A água atua nas duas narrativas como um condutor de um rito de passagem, funcionando como um processo de purificação da personagem. Ceci passa por esse processo após o dilúvio. Ocorre essa mesma passagem com Tristão. É importante ressaltar que foi via mar que conheceu Isolda, e a tomou como mulher, que passou da condição de esposa de um outro homem para ser a companheira de Tristão, da condição de donzela para a de amante. Foi pelo mar que Isolda veio para fazer o juramento em nome de Deus, passando do estado de acusada e de adúltera para o de rainha.

Vale lembrar também que Tristão estava praticamente morto, mas, ao passar pelo rito, encontra Isolda, que lhe devolve a vida ou o caminho de retorno da morte para a

vida. Esse processo se repete quando Tristão e Isolda morrem e renascem simbolicamente na roseira, no momento em que os heróis caminham para a eternidade, sofrendo uma transformação da morte para a vida perpétua.

Na "Odisséia", também temos a água como um rito de passagem que conduz Ulisses ao espaço mítico e, posteriormente, devolve-o ao espaço em que se encontravam sua mulher e seu filho. Ulisses tem que atravessar o mar para retornar ao encontro do amor, da mesma maneira que Tristão é conduzido pelo mar ao encontro de Isolda. Isolda é levada, através do mar, para unir-se a Tristão e acaba encontrando-o morto, o que a leva à morte, conduzindo-os ao plano sublime tão almejado por eles. Também as águas são coadjuvantes da união de Ceci e Peri, pois esse venceu as águas diluvianas e depois se uniu definitivamente a Ceci.

Observamos como ponto de ligação entre os dois casais o fato de o amor ter sido vivido na floresta. Tristão e Isolda, após terem bebido o vinho dos amantes, vivem por três anos na floresta. Peri e Ceci, após o dilúvio, unem-se e vivem o amor na floresta, assim como os descendentes de Noé, na Bíblia.

A floresta, por sua vez, dotada de muitos significados na perspectiva romântica, significa a pomposidade com que se quer compor a imagem do país, a grandeza do berço onde nascerá um povo singular, pois, como se sabe, na visão romântica, as matas virgens são um vestígio do tempo da criação. A selva é comparada a um altar para receber a santa, mas torna-se o espaço mítico preparado para a encenação do mito do Tamandaré. Enfim, a selva é o palco para a inserção do celeste e do demoníaco, à medida que é o lugar de onde se extrai o veneno, onde brota a madressilva, a pedra e os vilões monstruosos, onde vive a onça e localiza-se, o castelo que protege os sonhos premonitórios de Isolda e Cecília. Assim, a história se repete, com as narrativas refazendo os mitos indefinidamente.

### 5.5. O amor ideal:

Para finalizarmos a questão das relações entre os pares, é importante retomar a caracterização do que aludimos por amor ideal, um dos objetos aos quais foi dada grande ênfase neste trabalho. Para isso, podemos nos apoiar em Platão, onde o amor mais sublime é o puro; todos os tratadistas exaltam a continência e elogiam os amores castos.

Trata-se de uma idéia de origem platônica, que pode ser facilmente observada em "O banquete", onde se estabelece que o amor nasce da visão de um corpo belo, que os graus de amor vão do físico ao espiritual e a beleza do amado é posta como caminho para a contemplação das formas eternas. Podemos também enumerar como preceitos platônicos o elogio à castidade \_método de purificação do desejo e não um fim em si mesmo\_ e a visão do amor como a revelação de uma realidade transumana. Temos nessa forma ideal de amar, um ritual de serviço (*fins amors*): a dama se caracteriza pela inacessibilidade e pela reverência que lhe é conferida. A mulher é elevada a uma esfera superior, platônica, espiritual. O amor é algo mais idealizado do que consumado. As coisas terrenas devem ser transcendidas para uma esfera inteligível, ideal, em que predominam valores eternos e universais.

Ao homem resta amar a mulher ideal, símbolo de todas as mulheres. A figura feminina é vista como absoluta, arquétipo da mulher dotada de uma beleza máxima, de um estado de perfeição e formosura; possui formas de beleza física e espiritual. O homem reconhece a distância insuperável que há entre ele e a mulher.



graus de amor vão do físico ao espiritual e a beleza do amado é posta como caminho para a contemplação das formas eternas. Podemos também enumerar como preceitos platônicos o elogio à castidade \_método de purificação do desejo e não um fim em si mesmo\_ e a visão do amor como a revelação de uma realidade transumana. Temos nessa forma ideal de amar, um ritual de serviço (*fins amors*): a dama se caracteriza pela inacessibilidade e pela reverência que lhe é conferida. A mulher é elevada a uma esfera superior, platônica, espiritual. O amor é algo mais idealizado do que consumado. As coisas terrenas devem ser transcendidas para uma esfera inteligível, ideal, em que predominam valores eternos e universais.

Ao homem resta amar a mulher ideal, símbolo de todas as mulheres. A figura feminina é vista como absoluta, arquétipo da mulher dotada de uma beleza máxima, de um estado de perfeição e formosura; possui formas de beleza física e espiritual. O homem reconhece a distância insuperável que há entre ele e a mulher.

Percebemos que as narrativas iniciam-se obedecendo a esses preceitos, mas à medida que a relação vai evoluindo, percebemos que há um distanciamento desse ideal e, conseqüentemente, uma tendência à busca de uma aproximação.

No primeiro nível, temos a evolução do amor através da tríade masculina: Peri, Álvaro e Loredano. Essa necessidade de se estudar os diferentes tipos de amor tornou-se presente a partir da importância que ela assume na narrativa. Podemos exemplificar a distinção outorgada aos sentimentos de cada entidade masculina executada pelo autor no seguinte período: "Assim o amor se transformava tão completamente nessas organizações, que apresentava tipos de sentimentos bem distintos; um era uma loucura, o outro uma paixão, o índio uma religião. Loredano desejava; Álvaro amava; Peri adorava". (1998, p.114)

No segundo nível, a evolução do amor acontece dentro do projeto narrativo de Peri. Como anunciamos anteriormente, Peri é o modelo do amante criado pelo amor cortês; é o cavaleiro que honra uma bela dama e faz dela um ícone de perfeição e beleza existentes entre a terra e o céu; é o motivo perfeito e vivente ao qual deve reverenciar com a nobreza de ações e do espírito. Essa dama é Cecília, criada aos moldes de Isolda e focalizada inicialmente como uma personagem pertencente ao plano humano, mas que, posteriormente, é elevada por Peri a um plano transcendental, sublime.

O amor cortês idealizava o ser feminino, ensinava como um "selvagem" como Peri deveria venerar o feminino universal, simbolizado pela dama a quem ele servia e adorava. Segundo as leis do amor cortês, o cavaleiro concordava em obedecer a sua dama em todas coisas referentes a amor, formas de relacionamento, maneiras e gostos. Dentro dos seus domínios, ela era a sua senhora e sua rainha. Podemos exemplificar o cumprimento dessa assertiva com seguinte passassem: "Em Peri o sentimento era um culto, espécie de idolatria fanática, na qual não entreva um só pensamento de egoísmo; amava Cecília para dedicar-se inteiramente a ela." (1999, p.114)

Peri vê a bela Ceci e se sente tocado por sua bondade e beleza: passa então a adorá-la como a personificação do seu ideal interior. Apesar de estar totalmente tomado de paixão, jamais a toca, mas passa por incríveis aventuras e pratica consideráveis façanhas em sua honra, para atingir o sentido de nobreza que a moça lhe inspira e exige.

Podemos notar também a influência da "heresia cátara" na relação sagrada entre Cecília e Peri, pois, segundo Rougemount: "os cátaros acreditavam que o amor do homem pela mulher deveria ser uma alegoria terrena do seu amor espiritual pela Rainha do céu". (1998). Vale ressaltar que essa teoria filosófica também está contida no Neoplatonismo, com Plotino, e que deu origem ao "Culto Marial" na Idade Média.



Como afirmamos anteriormente, o cavaleiro do amor cortês não poderia manter um relacionamento íntimo com a mulher, pois isto equivaleria tratá-la como uma mulher mortal. No desfecho da narrativa, Peri atinge o ápice do heroísmo, tornando-se a imagem mítica do ideal, do protetor e do perfeito. Encarnando o mito de Tamandaré, contrariamente, seu relacionamento amoroso com Ceci torna-se mais próximo do plano humano. Peri (a personificação do Tamandaré) e Ceci beijam-se e ao beijá-la torna-a mortal.

A aproximação de Ceci a um nível mais humano começa a acontecer numa cena anterior ao beijo, a partir do momento em que esta se põe a abdicar dos objetos que funcionavam como seus elos com o passado. Nesse momento, é como se Ceci, ao deixar os objetos, fosse abandonando também o divino e se "iniciando" no selvagem. Essa passagem gradual pode ser observada no seguinte período: "Apesar de sua fé cristã, não pode vencer essa inocente superstição do coração: pareceu-lhe olhando o íris, que já não estava só e que a alma de Peri a acompanhava".(1999, p.486)

Em várias passagens de *O Guarani* constata-se, assim como na narrativa de Tristão e Isolda, a ocorrência da interferência direta dos deuses que põem, em prática, o seu poder de manipulação sobre as personagens, como podemos notar na passagem em que Peri sonha com a lua mandando-lhe um raio de sua branca luz para dizer-lhe que protegesse Ceci, sua filha na terra. Temos na descrição desta passassem uma cena mítica que mostra Ceci sendo protegida por um "deus da natureza"; ou seja, o divino pagão também compactua com a personificação terrena da santa cristã, o que intensifica a idéia de convivência entre dois universos míticos: o cristão e o pagão.

Álvaro é a personagem centrada no limite entre o divino e o demoníaco, entre o herói e o anti-herói, e seu amor se mantém no limite entre o "amor cortês" de Peri e o "amor-paixão" nutrido por Loredano. Ele representa o cavaleiro que se submete ao



perigo, mas que se relaciona com este de forma humana; sua história é embasada pela verossimilhança.

Podemos constatar que o amor de Álvaro por Ceci é o amor humano, este tipo amoroso é distinto daquilo que chamamos "apaixonar-se". Segundo Robert A. Johnson, em:

Para o homem, amar segundo a maneira humana do feminino terrestre, significa que ele terá que direcionar seu amor para um humano mortal, não para a imagem idealizada que projeta. Significa relacionar-se com uma pessoa real, identificar-se com ela, reconhecer seu valor e os elementos sagrados, tal como ela é, na sua totalidade- com seu lado sombrio, suas imperfeições e tudo aquilo que a torna um ser comum". "Estar apaixonado" o diferente: não o algo direcionado para uma mulher; o algo dirigido para a alma, o ideal do homem: seu sonho, sua fantasia, sua esperança, suas expectativas, sua paixão por um ser interior que ele sobrepõe à mulher exterior. (1987, p. 193)

Notamos no início do romance um clima de contenda entre Álvaro e o italiano Loredano. Capítulos adiante travam uma luta corpo a corpo que é mediada por Peri. No entanto, Álvaro, aos moldes cavaleirescos da Idade média, explicita uma grandiosa nobreza de caráter ao poupar a vida do vilão.

Loredano jamais se envolve em um embate frontal com Peri, o que revela que o vilão tem consciência da superioridade e divindade do herói, o "não enfrentar" de Loredano significa o entendimento da impossibilidade de um mortal se envolver em uma luta com um "deus".

A morte de Álvaro é focalizada de modo que a torna bem comum. Por não ser um herói com qualidades divinas, vê-se mortalmente ferido pelas costas (o que nos leva a configurar a semelhança entre a morte de Álvaro e do pai de Tristão). Por não ser uma entidade diabólica, não é envolvido num falecimento demoníaco. Enfim, morre como um mortal.

Porém, Álvaro é passivo de um sentimento: o amor de Isabel. Talvez o único momento do romance em que Álvaro sai do plano humano e transporta-se para um espaço mítico seja aquele em que esse amor "se concretiza".

Isabel, quando abre ao abrir a porta e entra no quarto com Álvaro está iniciando também uma passassem; inicia-se um ritual que envolve essa transcendência entre sabores, aromas e gestos; através do apelo dos sentidos, os "noivos" "vivem" o amor no limite entre a morte e a vida, na fronteira entre o demoníaco e o apocalíptico.

O amor de Isabel por Álvaro, como o de Peri por Ceci, era concebido através da adoração, pela devoção, enfim, como uma forma de amor ideal por imposição da não correspondência de Álvaro; porém, diante da possibilidade, torna-se desejo: "Louca, perdida, alucinada, ela ergueu-se, seu seio dilatou-se, e sua boca, entreabrindo-se calou-se aos lábios frios e gelados de seu amante; era o seu primeiro e último beijo; o seu beijo de noiva." (1999, p.456).

Álvaro "se reanima", o que envolve o romance na expectativa, no mistério. Álvaro perde o enlevo humano e torna-se uma espécie de espectro que ama e se une a outro e "essas duas almas irmãs confundindo-se e foram abrigar-se no seio do criador". (1999, p.457)

Notamos que nessa passagem ocorre uma certa intertextualidade com alguns romances ou "mitos" que envolvem amor e morte. Dentre estes podemos citar, além do *Romance de Tristão e Isolda* e o mito de Píramo e Tisbe, o mito de Orfeu.

Através de Álvaro e Isabel, Alencar objetiva reconstituir a idéia do amor imortal, invencível, em que a morte funciona como um rito de passagem para a realização do amor num plano peculiar e especial.

### **Conclusão**

Os motivos do amor e da morte e a composição do arquétipo literário do amor imortal foram focalizados, nesse trabalho, por meio do delineamento de um percurso que propôs seu surgimento no universo da oralidade até a sua transfiguração literária.

Para tanto, elegemos quatro textos representativos que exploram a temática do conflito amoroso e suas implicações, com o objetivo traçar uma parte de uma linha do gênero narrativo, investigando a transformação do mito em novela e romance, seguindo-se os arquétipos nucleares que entram na composição do motivo literário de uma “história de amor”.

Entendemos que o mito é a expressão essencial e primordial da natureza humana e está presente nas várias realizações dessa natureza; assim observamos a existência de nuances míticas nas diversas manifestações artísticas do ser humano, principalmente nas artes, dentre elas, a literatura.

Verificamos que essa influência vence limites temporais ou espaciais por meio do inconsciente coletivo e gera formas narrativas deslocadas; mas essas transformações mantêm as raízes originais, as quais são reveladas principalmente pelos arquétipos. Assim, podemos afirmar que somos de fato “filhos do mito”, e nossa existência é permeada dessas reminiscências ancestrais.

Vale ressaltar que nosso trabalho não objetivou fazer um estudo evolutivo da literatura, ou seja, apresentar um aprofundado e minucioso estudo teórico de como as





formas narrativas se modificaram dentro da história da literatura, pois, isso já foi feito por excelentes estudiosos. Procuramos verificar a ocorrência dos motivos do amor, caracterizado por um impedimento, e da morte, caracterizado como um rito de passagem permissivo da consagração da união dos amantes oprimidos pelo mundo material em um universo sublime, que redime a tragédia por força de uma religião sagrada pela plenitude sentimental de dois seres.

O primeiro texto analisado tratou do mito greco-romano de “Píramo e Tisbe”, uma das histórias originais que focalizam umaum sentimento sonhado como ideal, o amor imortal que, a partir da Idade Média, será denominado “amor romântico”. Como uma forma de deslocamento desse mito em direção ao humano insere-se *O romance de Tristão e Isolda*, texto medieval, que, embora se enquadre predominantemente no *modo romanesco*, apresenta a vertente trágica do mito do amor na história da narrativa, pois traz inculcido o germe da morte.

O terceiro e o quarto textos selecionados foram as narrativas indianistas de Alencar *Iracema* e *O Guarani*, representando, as vertentes trágica e cômica do mito do amor. *Iracema* revela-se como a vertente trágica do mito; *O Guarani* simboliza a fecundação e a fundação da vida. Por meio do estudo dessas duas obras pertencentes ao Romantismo brasileiro, observamos como mito e história se misturam na composição literária de Alencar, para cumprir a missão de criar uma composição que figurasse como um mito de fundação ou uma alegoria do nascimento do seu povo. Para Zilberman, “a história da literatura brasileira corresponde, desde o Romantismo, movimento artístico correlato ao processo da autonomia política, a uma busca de identidade, no sentido da afirmação de valores nacionais em oposição aos produtos importados no estrangeiro.”(1977, p.15)

Mesclando história e mitologia, as obras românticas focalizam ou criam um mundo paralelo, um real-maravilhoso. Para a autora referida acima:

a literatura brasileira apresenta, a partir de 1945, textos originais onde se verifica a presença de traços marcantes de sobrenatural e extraordinário, traços que deságuam na configuração de um mito cosmogônico; no entanto, e este é o primeiro ângulo particular, não existe neles a configuração de um mito cosmogônico. (1977, p.17)

Cabe lembrar que essa literatura corresponde ao surgimento de “uma forma de novela feita de realidades essenciais, de universal comunhão com o drama social e filosófico do homem moderno, concebida na atividade portentosa, às vezes subterrânea, às vezes sobrenatural da velha mitologia índia, negra e branca de nossos povos”. (1977, p.17)

O amor, a morte, a junção carnal ou espiritual com o outro se apresentam como conflitos que povoam o pensamento e o imaginário humano desde os primórdios de sua existência. Dessa maneira, os mitos que refletem, pelas manifestações orais, os universos físico e psicológico em que está envolvido o homem primitivo revelam a preocupação desse com o assunto. Zilberman analisa essas relações do homem com o mundo e a forma como elas são expressas:

sua forma predileta é a narração; através dela, conta-se como, *graças às façanhas dos Seres Sobrenaturais, uma realidade veio à existência, seja esta a realidade total, o Cosmos, ou somente um fragmento. É, pois, o relato de uma criação com um significado exemplar*, já que mostra a *ordem da vida e do mundo presente no*

todo ou em parte, o mundo como o homem se relaciona a este mundo e como está ligado aos seus companheiros de tribo contra os inimigos, a fim de constituir uma vida comunitária possível. (1997, p.24)

O mito de Píramo e Tisbe focaliza uma situação que assola as relações humanas desde os primórdios: a impossibilidade de união amorosa na terra, a qual pode ser resolvida graças às façanhas de seres que se sobrepõem ao natural, como os amantes que venceram a morte, por meio do amor. Os Seres Sobrenaturais consentem na realização de tal união em um plano superior; sendo assim, esse mito também revela como “graças às façanhas dos Seres Sobrenaturais uma realidade passou a existir”.

Um conjunto de narrativas que se seguiram depois desse mito retomaram tal conflito, bem como os motivos e as figuras que conduzem à intensificação e dissolução dele. Assim, os motivos do amor e da morte, retomados durante a evolução da literatura, acabaram por permitir a concepção de um arquétipo do amor imortal. O surgimento do arquétipo é proveniente da cristalização do motivo, ocasionada pela sua retomada no decorrer da história da literatura.

Dentro desse processo, a passagem da oralidade para a escrita faz parte da evolução. O texto de Píramo e Tisbe, por ser um mito, tem origem na oralidade; mas as versões estudadas foram concebidas por intermédio de um processo de transposição da oralidade para a escrita literária; tal procedimento acaba por fundir as marcas retóricas da oralidade a um processo que visa não só o relato dos fatos, mas também a elaboração do “contar os fatos”.

*O romance de Tristão e Isolda* tem sua raiz pautada na mesma origem criadora: a oralidade. Podemos perceber, na análise, que as marcas de uma narrativa oral são propositalmente mantidas pelo narrador, que se anuncia como uma espécie de



menestrel, cujo objetivo é contar os fatos constituintes da saga amorosa de Tristão e Isolda. E como tal, o narrador acaba por fundir dois tipos de relato, o “relato propriamente dito” e “o relato cênico”.

No ensaio “Sobre a Teoria da Prosa”, Eikhenbaum define que, no relato propriamente dito, “o autor ou narrador imaginário dirige-se aos ouvintes; a narração é um dos elementos determinantes da forma da obra, às vezes o elemento principal” (p.157). Como podemos perceber, a história é conduzida por esse tipo de relato na maior parte de sua constituição, mas, em alguns momentos cruciais da história, de maior tensão dramática, o narrador utiliza “o relato cênico”. Segundo o crítico, “esse gênero de relato lembra a forma dramática, não somente pelo destaque dado ao diálogo, mas também pela preferência outorgada à apresentação dos fatos e não à narração: percebemos as ações não como contadas, mas como se elas, encenadas, se reproduzissem à nossa frente.” (p.157–158).

Os romances de Alencar não comungam da mesma origem dos textos acima, mas, embora as narrativas não sejam provenientes da criação oral popular, o destino delas é a satisfação do gosto popular. Para tanto, segundo Eukhenbaum, o relato do autor orienta-se para a forma folhetinesca, aqui “todas as formas de discurso participam expressamente da linguagem escrita, diferem-se ao leitor e não a partir da voz.” (p.158) Para o crítico, “de outro lado, no caso em que os diálogos são construídos dentro dos princípios da conversação oral, eles assumem uma coloração sintática e léxica correspondente, introduzem na prosa elementos falados e narrações orais: em geral o narrador não se limita ao relato, recorre também” (p.158) à linguagem falada, familiar.

Assim como no romance medieval, o discurso, nos romances alencarianos, é composto pelo “relato propriamente dito” na maior parte da narração, mas o relato cênico também se revela em passagens fundamentais, como no final do romance *O*



*Guarani*, quando Peri salva Ceci, e em *Iracema*, na passagem em que ela encontra Martim, pela primeira vez. Vale lembrar que segundo Eikenbaum, sobretudo no século XIX,

o romance no século caracteriza-se por um largo emprego de descrições, de retratos psicológicos e de diálogos. Às vezes, apresentam-se esses diálogos como uma simples conversação, que é simplesmente uma forma disfarçada de narração, não tendo por esse fato um caráter “cênico”, mas às vezes, esses diálogos tomam uma forma puramente dramática que, antes de funcionar para caracterizar as personagens por suas réplicas, faz avançar a ação. Assim torna-se um elemento fundamental de construção. (p.160)

Nessas três formas de composição distintas, mas que se relacionam, analisamos a existência do motivo amor, da morte e da morte que se transfigura em vida, ou seja, da morte que se configura num renascimento simbólico.

Observamos como as nuances do mito clássico do amor vêm propagando-se e influenciando as produções narrativas. Como já referimos nesta conclusão, ao analisarmos as manifestações do amor nas narrativas míticas, observamos o surgimento de duas vertentes que se opõem: o cômico, no qual o sentimento aludido anteriormente representa a “vida”, e o trágico, que traz contido em si o germe da “morte”.

No percurso analítico da pesquisa, elegemos primordialmente a obra “Tristão e Isolda”, com a finalidade de observarmos como o movimento trágico do amor, presente no mito de *Píramo e Tisbe* se constrói no texto medieval. Verificamos, ainda, como esse mito erudito reflete-se no mito indígena retratado pelo Romantismo brasileiro, nas obras “*O Guarani*” e “*Iracema*”, de José de Alencar.

No movimento de recriação do mito, verificado em *O romance de Tristão e Isolda*, observamos algumas transgressões ao romanesco, como a presença dos elementos trágicos e irônicos conduzindo o enredo em algumas passagens essenciais do texto; a atuação do narrador, que parece ter uma voz que oscila entre o menestrel e o terceiro ator da tragédia, a qual manipula um jogo retórico com o leitor oferecendo-lhe uma história que lhe agrada.

É desse elemento misto de mágico e trágico que se firma o arquétipo do amor imortal nas narrativas literárias brasileiras, ou em outras grandes histórias de amor que vão desde o universo erudito, como em *Romeu e Julieta*, *Notre Dame de Paris* e outros, até o popular, que pode ser exemplificado através do fenômeno cinematográfico *Titanic*, *Amor Além da Vida* e outros produtos da indústria cultural.

Reafirmando o procedimento romanesco, a história tem sua continuidade dada pelo elemento recorrente das histórias da carochinha: o “era uma vez” que transporta o leitor para o tempo lendário situado dentro do universo narrativo.

Após o prefácio, inicia-se o processo de caracterização do herói, que, assim como o narrador, firma-se no modo romanesco, mas também o transgride. Tristão é o herói que se aproxima do divino por seu poder de ação, mas, ao mesmo tempo em que tem um elo com o plano apocalíptico, que lhe permite a realização do desejo, o tem com o demoníaco, com o pesadelo, com a tristeza guardada no significado de seu nome; como vimos, essa ligação concretiza-se inicialmente pelo seu próprio nome e vai repetir-se em vários momentos da narrativa.

Tristão, assim como outros cavaleiros arturianos, não se apega ao feudo; esses, quando se tornam senhores de castelos, os abandonam a terceiros, pois eles vivem da aventura, da busca, elementos imprescindíveis na caracterização do romanesco. Mas, Tristão será o herói da narrativa de amor cortês que ora se aproximará, ora se afastará da



definição de herói cortês proferida por Mielietinski, a qual já foi aludida nessa dissertação.

Talvez esses afastamentos do convencional justifiquem-se pela origem mítica do romance. Não temos em Tristão o amor bem-sucedido, nem o casamento, nem o apego ao feudo. Podemos constatar que as lutas com o dragão e com “monstros” são recorrentes, assim como o são os envenenamentos; além disso, a questão da busca também foge aos modos da tradição cavaleiresca, pois a busca de Tristão não é pelo sangue sagrado (grail), mas pelo sangue profano (a paixão) e, embora, às vezes, ele se embrenhe na busca de aventuras, assim ele o faz para fugir da sua busca conflituosa do amor e da posse da rainha proibida.

Mielietinski nos diz ainda que o princípio da personalidade do herói cortês manifesta-se em seus sentimentos, em particular em sua paixão amorosa profundamente individual para com um objeto insubstituível. Esse objeto insubstituível será Isolda, a loira, que já não é uma princesa fabulosa abstrata, embora seja a personificação da dama do amor- cortês, envolta por uma atmosfera idealizante. Ela é a rainha e a feiticeira que tem domínio sobre a vida e a morte e, por isso, acaba por tornar-se uma transgressão à consciência cristã medieval, que punia com a fogueira a mulher que se envolvesse com a arte da feitiçaria. Isolda dedicava-se, também, à arte poética, feito incomum para a figura feminina na época.

Tristão envolve-se em várias batalhas, mas a que funciona como válvula impulsionadora do seu destino é aquela que salva a princesa das mãos do dragão. Nessa passagem, o herói romperá com mais um arquétipo do romanesco, pois, ao invés de aceitar para si a mão da princesa do reino que salvou das mãos do tirano, e que também o salvou do envenenamento e da ira do povo do Morholt, ele a rejeita por causa de um código de honra (que transgredirá mais tarde) e a leva como esposa ao tio.

Na relação dos amantes, justificada pelo poder fatídico do filtro, que, por engano, beberam em alto-mar (o que acaba por ser mais um dos elementos propulsores da tragédia) pode-se observar o que Mielietinski nomeia como arquétipo da substituição do rei-sacerdote. Ligado a esse arquétipo está o motivo adúltero-incestual da ligação amorosa entre o herdeiro e a esposa do velho rei. Desse conflito é que surge outra ruptura com o paradigma do ideal, a qual nos referimos ainda há pouco: a ruptura com o código cavaleiresco, que não admitia contenda entre os cavaleiros tendo como motivo a figura de uma mulher; além disso, não era permitido, em hipótese alguma, a traição à figura do rei, o senhor de todos.

O mar, os castelos, a floresta e o bosque, a encruzilhada e a rosa vermelha, o ermitão constituem elementos invariantes das histórias romanescas, presentes também nos romances. Os monstros, as onças, os dragões, os gigantes, representantes do mundo demoníaco, juntamente com os barões, formam o núcleo dos vilões, o qual consegue provocar sérios danos ao herói do romance. No universo romanesco, o resgate do herói acaba acontecendo por intermédio de certa astúcia, destreza e magia. Isolda, a feiticeira, é quem exerce esse papel, o que acaba por estreitar ainda mais os laços de comprometimento entre os heróis.

No entanto, podemos afirmar que, apesar de tantas inserções do movimento trágico, o romance figura predominantemente no modo romanesco, pois ele trata da busca do ideal, e seu desfecho vai nos mostrar que essa busca é alcançada, pois a realização da união definitiva do par se dá em outro plano, no mundo apocalíptico, no “país de onde ninguém volta, onde músicos insignes cantam cânticos sem fim”; enfim, onde estava construído o castelo que Tristão prometera a Isolda.

Essa projeção da vida e da realização amorosa em um mundo ideal criada pelos amantes, e a qual o par tanto deseja, concretiza-se simbolicamente no mundo terreno e é

representada pela figura da roseira (a transfiguração romanesca da amoreira). No texto, a roseira brota do túmulo de Tristão, faz um arco sobre a capela e vai deitar-se no túmulo de Isolda; cada vez que era cortada, renascia mais bela na manhã seguinte.

A roseira que perdura por muitas gerações é a metáfora do próprio mito do amor e do homem, da magia produzida pelo amor; funciona também como uma metonímia da história, pois, as pessoas que por ali passavam rememoravam a narrativa do amor eterno, pleno em si, que transcende os liames do mundo natural, do bem e mal, da moral e da traição.

Pudemos observar, durante a narrativa, a maestria na criação de um narrador que ao mesmo tempo conta, canta e narra, fazendo com que o leitor mantenha-se na condição de “cúmplice enfeitado” do começo ao fim do enredo, elevado pelo prazer de uma narrativa que encanta pela beleza da dor que revela e pela satisfação que causa quando transfigura o arquétipo do fim, o medo da morte em realização, em satisfação eterna do desejo. Sobre esse aspecto, Mielietinsk afirma que:

em algumas novelas a liberdade de amar é abertamente liberdade sexual. Em outras, de enredo clássico, a paixão amorosa elevada tem seu lugar definido, mesmo em algumas novelas de Boccacio. Neste caso, o amor é despojado de qualquer convenção e é trágico, terminando com a morte de ambos os apaixonados. Normalmente um deles não quer viver sem o outro e isso faz com que se difunda a idéia de que “o amor é mais forte do que a morte.” (1987, p. 319)

Como vimos, *O romance de Tristão e Isolda* enquadra-se nessa categoria de narrativa clássica, que propõe a perpetuação do sentimento e, conseqüentemente, a



sobrelevação deste sobre a morte; é justamente esse aspecto que resgata a história do estatuto de tragédia e a mantém no modo romanesco.

O romance alencariano *O Guarani*, por sua vez, afasta-se ainda mais do mito original, no que concerne à atuação e ao destino das personagens principais, mas mantém-se muito próximo ao texto medieval, apesar de também apresentar algumas transgressões a esse modelo. *O romance de Tristão e Isolda* funciona como um modelo arquetípico para *O Guarani*. Como já afirmaram muitos especialistas, a narrativa alencariana tem seu enredo embasado sobre os arquétipos da narrativa medieval.

Mas, observaremos que, no final do romance, ocorre uma transgressão ao modelo, pois seu desfecho conduz à vertente cômica do mito do amor: a da realização do desejo, do casamento e da fecundação da vida. Ou seja, trata-se de um epílogo contrário ao que se verifica no enredo medieval, que tem como consequência a morte, e o casal, vítima do amor fatal, tem na impossibilidade de uma união terrena, uma promessa que se concretiza no plano apocalíptico, no berço de Deus.

O romance de Alencar molda-se pelas mesmas figuras e arquétipos do texto medieval, sofrendo apenas as transfigurações para configurar a coerência e a verossimilhança de acordo com o tempo e o espaço em que são focalizadas. Eduardo Vieira Martins, afirma que “seguindo a pista fornecida por romancistas europeus que recriavam uma Idade Média fabulosa na qual situavam a origem de seus países, nossos escritores foram buscar nas comunidades indígenas dos tempos pré-cabralinos e da era colonial brasileira o ancestral mítico da civilização brasileira, originando o que se convencionou chamar de indianismo.” (1998, p.17)

A influência do contexto medieval e o deslocamento desse para a narrativa romântica brasileira podem ser confirmados pelo próprio narrador de *O Guarani*, na sua alusão à casa de D. Antônio de Mariz. Tal fato pode ser demonstrado, ainda, na

focalização da natureza como cenário do idílio e da tragédia, na construção das personagens, principalmente na composição de Peri.

O mesmo perfil da personagem medieval é tomado para a composição da figura de Ceci, a loura, a princesa do castelo, que renuncia à vida nobre em virtude da vida selvagem.

Verifica-se nessa obra, cujo objetivo é recriar o momento do surgimento de um povo, a presença da “maquinaria do enredo romanesco”: o bem e o mal, o amor e o ódio, tesouros perdidos, princesas e vilões, assassinatos brutais, fidelidade e traição, vilania e nobreza se sucedem em ritmo acelerado. Daí, observamos que o movimento trágico contido em *Tristão e Isolda* e que acaba por agredir de maneira definitiva os protagonistas, também existe no romance de Alencar.

No entanto, esse movimento, apesar de se desenvolver em torno do núcleo amoroso, não o afeta, como podemos notar nos seguintes fatos: a morte da índia aimoré, que desencadeia a exterminação dos estrangeiros na floresta; a atuação maligna do núcleo dos vilões; o envenenamento de Peri; a morte de Álvaro e Isabel (a qual segue o modelo arquetípico de *Tristão e Isolda*) e o dilúvio.

Enfim, embora a vertente trágica esteja presente no texto, ela acaba por permanecer às margens, já que não atinge fatalmente o casal protagonista, pois, apesar do que se desencadeia em torno, eles conseguem se sustentar em uma atmosfera que os suspende sobre os acontecimentos, como se estivessem protegidos “pela cúpula da palmeira”, permitindo a condução de um percurso do amor cômico, simbolizando a vida, da criação, da fecundação e fundação de um novo povo: mestiço, místico, brasileiro.

O romance *Iracema* também permite uma leitura simbólica, sugerindo-se como uma alegoria da colonização brasileira. Nessa leitura, Martim representa o guerreiro



conquistador e colonizador que devasta e conquista não só o país, mas também a índia da terra prometida, de onde brota mel e leite. Iracema representa a própria terra colonizada. Seu filho, Moacir encarna a representação da raça brasileira. Assim, o nascimento de uma cultura genuinamente brasileira estaria vinculado a um processo de sacrifício da raça e dos valores indígenas, suplantados pela superioridade natural.

Iracema irá, assim como as outras heroínas já aludidas, resignar-se ao amor e essa resignação acaba por se converter numa forma de suicídio. Um suicídio que se concebe à maneira dos observados anteriormente. No entanto, a morte de Iracema parece sugerir uma complexidade, ou uma consciência crítica maior. Ao analisarmos o romance de Alencar, percebemos que Iracema morre de depressão, mal que vem do desgaste emocional e da não aceitação íntima de realidades que lhe são impostas. Dessa maneira, essa personagem parece estar se sobrelevando da condição de heroína romântica e antecipando conflitos que figurarão na concepção realista de literatura.

Vale observar que, também em *Iracema*, certas figuras que compõem o romance passaram por modificações, mas mantiveram seu valor simbólico. Para exemplificar essa afirmação, podemos nos referir à amoreira; essa árvore representa a tragédia que envolveu os amantes no mito, mas, para adequar-se ao contexto medieval, sofre uma transfiguração; dessa forma, as amoras são substituídas por rosas vermelhas, e essas rosas cedem lugar à árvore característica das praias brasileiras: a palmeira. Cabe assinalar que todas simbolizam o sofrimento e a transformação desse estado em virtude da transcendência. O mesmo ocorre com o vinho ervado e com o licor da jurema, ambos figuram como válvulas propulsoras da união carnal, tomados, respectivamente, no mar e na floresta.

Iracema é a personagem tipicamente romântica e será a agente da transgressão, levada pela intensidade sentimental. Ao manipular os acontecimentos, ela faz com que



seu querer (o desejo de estar com o homem branco) realize-se. Apesar de saber que não pode ou não deve realizar tal fazer, pois guarda o segredo da Jurema, ela transgride o poder patriarcal e cultural da tribo, oferecendo o cálice sagrado para Martim. Esse vinho acaba funcionando como um filtro de amor, já que, após ser bebido, os amantes unem-se contritamente. Nesse caso, como em *O Romance de Tristão e Isolda*, o “vinho ervado” também funciona como poção e veneno, pois será condutor da vida e da morte. Tal fato confere à Iracema uma sanção extremamente paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que ela encontra o amor, encontra a morte e o drama da solidão.

É importante ressaltar que Iracema, ao romper com a sacralização que lhe competia em seu universo cultural, converte-se e substitui a religião de seu povo pela já aludida “religião do amor”, substituição também feita por Isolda e Cecília. Para a índia, o casamento com Martim é, de fato, um voto de ordem religiosa, o qual lhe impõe sacrifícios; o esposo é, para ela, uma espécie de “deus”. Vale observar que não há indícios de tentativas de conversão de Iracema ao cristianismo, ocorrência comum a que se tenta submeter os índios; fato que corrobora a afirmação acima e que parece revelar que o marido tinha consciência desse amor-idolatria, que se converteu em uma forma de “religião”.

Ao compartilhar o licor sagrado com Martim, Iracema manipulou uma poção de amor e de morte. No momento em que o amor é concretizado pela união sensual dos amantes, o espírito de Iracema se põe a serviço do amor e da morte que irão se instalar progressivamente. Apesar disso, é como se ela compartilhasse da fala de Tristão, quando descobre que havia bebido o vinho destinado aos cônjuges: “Que venha, pois, a morte!”

Seguindo essas linhas gerais, nosso trabalho traçou um percurso que vai desde o mito até o romance, tendo como foco as histórias de amor, de vida e de morte e suas

singularidades dentro do conflituoso universo das relações humanas. A natureza elevada e simbolicamente transfiguradora desses sentimentos, que foram revelados oralmente pelo homem primitivo, acabou por se desenvolver durante a evolução da narrativa, criando uma “religião do amor” e o que se denominou arquétipo literário do amor imortal.



## Bibliografia:

ADORNO, T.W. *La posición del narrador en la novela contemporánea*. Notas de Literatura. Trad. Esp. Barcelona, Ariel, 1962, p.45-62

ALENCAR, José de. *O Guarani*. 8a. Ed.- São Paulo: Ática, 1979.

\_\_\_\_\_. *O Guarani*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. (Apresentação e notas Eduardo Vieira Martins.

\_\_\_\_\_. *Iracema*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

\_\_\_\_\_. *Iracema*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, (Edição do centenário 1865-1965), 1965.

ANTHROPOS. Revista de documentación científica de la cultura. *Literatura Popular*: Conceptos, argumentos y temas. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. por Eudoro de Souza. Guimarães & C.a. Editores, Lisboa, 1986.

\_\_\_\_\_. *Arte Poética e Arte Retórica*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto De François de Rabelais. Trad. de Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: Hucitec. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAYER, R. *A História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

BARBOSA, J.A. . Leitura de José de Alencar no prefácio de *O Guarani*. São Paulo:





Ática, 1997.

BARROS, D. P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1998.

\_\_\_\_\_. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BÉDIER, J. *O romance de Tristão e Isolda*. Prefácio de Gaston de Paris; trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

BÉROUL. *The Romance of Tristan and Tristan's Madness* (La Folie Tristan)  
Translated by Richard Havard. New York: Pantheon Books, 1963.

BESSA-LUÍS, A. *As hipóteses do romance*. Portugal, 1989. (coleção Perspectivas Atuais).

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. Ed. Cultrix. 32a. ed.  
São Paulo, 1994.

\_\_\_\_\_. *Céu, Inferno*- ensaios de crítica literária e ideológica. 32ª. ed.  
São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. "Imagens do Romantismo no Brasil". In: *O Romantismo*. (org.)  
Guinsburg, São Paulo, 1965

BOURNEUF, R. e OUELLET, R. *O universo do romance*. Trad. José Carlos]  
S. Pereira. Livraria Almedina, Coimbra, 1976.

BRAET, H. *A Morte na Idade Média*. Trad. Heitor Megale, Yara Frantesschi  
Vieira, Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo,  
1996.

BREMOND, Claude- *Logique du récit*. Paris Seuil. 1973.



BULLFINCH, T. *Mitologia geral: a idade da fábula*. Trad. de Raul R. Moreira e Magda Veloso. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas, 1991.

CAHEN, G. (org.) *A história do beijo: primeiras lições de amor*. Trad. De Pedro Queirós Parreira. Lisboa: Teorema, 1998.

CAMPBELL, J. *As transformações do mito através dos tempos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, 1997.

CAMPOS, H. "Iracema: uma arqueografia de vanguarda". *Metalinguagem e outras metas*. 4ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *O herói das mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1974.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 3ª. ed. São Paulo: Martins, 1969. (v.2)

\_\_\_\_\_. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. (v.1 e 2)

CARVALHO, J. C. de P. *Imaginário e Metodologia: hermenêutica dos símbolos e histórias da Vida*. Londrina: Ed. UEL, 1998.

CARRETO, C.C. *Figuras do Silêncio*. Editorial Estampa. Lisboa, 1996.

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekin; trad. Vera da Costa e Silva...[et al.]. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.



- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul América S.A. 1969. (v.2)
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.
- COSTA, L.M., REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática. 1988.
- CURTIS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Edusp, 1996.
- D'ANGELO, P. *A estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- DUMÉZIO, G. *Do mito ao Romance*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EIKENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.157-68.
- ELIADE, M. *Mito e Realidade*. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Aspectos do mito*. Trad. de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/ EDUSP, 1989.
- \_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1992.





\_\_\_\_\_. *O caminho crítico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

FURTADO, F. A. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GARCIA, A. (org.) *Estudos de filosofia medieval: a obra de Raimundo Vier*. Prefácio do Cardeal D. Paulo Evaristo Arns.- Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Instituto Franciscano de Antropologia: Universidade São Francisco, 1997.

GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Trad. de Magda Lopes.- São Paulo: Ed. da Universidade Estadual Paulista, 1993. (Biblioteca Básica).

GREIMAS, A.J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

\_\_\_\_\_. FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

HOBSBAWN, E.J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Trad. De Maria Teresa L. Teixeira e marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 7 ed. 1977.

\_\_\_\_\_. *A era do capital; 1848-1875*. Trad, de Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 3 ed. 1982.

HUGO, V. *Do grotesco e do Sublime*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

JECUPÉ, K.W. *A terra dos mil povos: história indígena contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

JONHSON, R. A. We- *A chave da psicologia do amor romântico*. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Ed. Mercuryo, 1987.



KOTHE, F. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LE GOFF, J. . *O imaginário medieval*. Portugal: Estampa, 1994.

LEITE, D. M. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: Ed. Nacional: Edusp, 1979.

LUBOCK, P. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp. 1976.

MALINOWSKI, B. *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MELLO, J. *O cotidiano no imaginário medieval*. São Paulo: contexto, 1992.

MIELIETINSK, E. M. *Os arquétipos Literários*. Trad. Aurora F. Bernardini, Homero Freitas, Arlete Cavaliere. Cotia, São Paulo. Ateliê Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *A poética do mito*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1987.

MONGELLI, L.M. M. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. ÍBIS, Cotia-São Paulo, 1995.

MONTERO, P. *Magia e Pensamento mágico*. São Paulo: Ática, 1986.

MORAIS, R. *As razões do mito*. Campinas, São Paulo. Papirus, 1988.

MOTTA, S. *Discussões teóricas e análises em sala de aula*. Unesp, São José do Rio Preto, 1996.

NUNES, B. *O Drama da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1992.



\_\_\_\_\_. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

OVIDIO. *As metamorfoses*. São Paulo: Ediouro, 1983.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro, ed. Nova Aliança, 1982.

\_\_\_\_\_. *A chama dupla: amor e erotismo*. Trad. José Bento. Lisboa, 1995.

\_\_\_\_\_. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEROZIN, J. *Presença da Mitologia Clássica na Atualidade*. minicurso- Unesp São José do Rio Preto, 1996.

PLATÃO. *Diálogos/ Platão*; seleção de José Américo Motta Pessanha; trad. E notas De José Cavalcanti de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5ª.ed. Nova Cultural, 1991. (coleção "Os pensadores").

PROENÇA, M. C. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

PROPP, V. *Morfologia del cuento*. Trad. esp. 4ed., Madrid, Fundamentos, 1977.

\_\_\_\_\_. *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Comicidade e riso*. Trad. De Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.





RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduff, 1996.

RICOUER, P. *Interpretações e Ideologias*. Organização, tradução e apresentação De Hilton Jupiassu. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

ROSENTHAL, E. T. *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo. Ed. Nacional/Edusp, 1975.

ROUGEMONT, D. *O amor e o Ocidente*. Trad. de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz.- Rio de Janeiro. Ed. Guanabara, 1988.

SANT'ANNA, A. R. *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1984.p.56-84.

SCHOLES R., KELLOG, R. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert. Meyer. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1997.

SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez S Moraes, 1978.

STRAUSS-LÉVI, S. *Antropologia Estrutural*. Trad. Chaim s. Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

\_\_\_\_\_. *Antropologia Estrutural Dois*. Trad. Maria do Carmo Pandolfo. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

TEIXEIRA, L. *As cores do discurso*. Rio de Janeiro: Eduff, 1996.

WARNER, M. *Da fera à loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma da Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VASCONCELOS, S. *Puras Misturas: estórias em Guimarães Rosa*. Ed. Hucitec- n



Fapesp. São Paulo, 1997.

VIANNA, L. H. *Cenas de amor e morte na ficção brasileira: o jogo dramático da relação homem/ mulher na literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.

VILHENA, M. Da C. *Literatura francesa medieval*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ZILBERMAN, R. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, Porto Alegre, Escola Superior de Tecnologia São Lourenço de Brindes, 1977.



