

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Letras

Muriel Carneiro Scliar

**Entre a feiticeira celta e a bruxa má: como o
imaginário coletivo (trans)formou-se através do tempo**

Porto Alegre
2010

Muriel Carneiro Scliar

**Entre a feiticeira celta e a bruxa má: como o
imaginário coletivo (trans)formou-se através do tempo**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Porto Alegre
2010

Agradecimentos

Agradeço a meu pai pelo que me incentivou, desde pequena, a procurar ideais e a defender minhas opiniões. Sem isso, minha trajetória teria sido tanto mais fácil quanto vazia de real significado.

Ao meu segundo pai, querido avô Carlos, e à minha madrinha, tia Dadá, por terem existido, por terem sido as pessoas que foram.

Espero que os três - de onde estiverem - se orgulhem ao ver quem me tornei à luz de suas imagens e saibam que foram importantes além do explicável.

Agradeço à minha família - a qual amo acima de tudo - pelo apoio nos momentos difíceis, pelo carinho e o cuidado e pela compreensão.

Às maravilhosas professoras doutoras Elisabete Peiruque e Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, orientadoras e mestras não apenas durante este trabalho, mas ao longo de todo o curso.

A elas e aos demais professores que tornaram essa jornada mais leve e agradável por acreditarem em mim, obrigada.

E, por último, agradeço à Clarice Lispector; não pela grande escritora que foi, mas por traduzir em palavras meu sentimento mais profundo: “Liberdade é pouco, o que eu desejo ainda não tem nome”.

“O ser do homem, não só não pode ser compreendido sem a loucura, mas ele não será o ser do homem se ele não levar em si a loucura como o limite de sua liberdade.”

J. Lacan

“O homem é livre, mas ele encontra sua lei em sua própria liberdade.”

Simone de Beauvoir

RESUMO

A feiticeira, enquanto mulher, possui uma função de instauradora do mito da feminilidade, o que leva ao questionamento de seu papel na historiografia e de sua arqueologia no processo de transformação da figura do real feminino, desde *illo tempore*, na figura simbólica presente na arte. Inicialmente, representação positiva - a mulher feiticeira, imagem da Deusa Mãe dos celtas, agente da harmonia com o meio e ambigualmente humana – , vai, aos poucos, transformando-se em ser perverso, encarnando a dualidade judaico-cristã do bem e do mal e tornando-se reflexo do que é perigoso – ser livre – e indesejado. A comunhão com a natureza passa a ser prova de bruxaria, palavra pejorativa aos olhos da Igreja. Do tempo em que o inexplicável era sinônimo de ligação com o Diabo, surge a imagem inconsciente do medo. A feiticeira surge na Literatura como representação da figura real trazida das lendas celtas pela oralidade e altera-se, acompanhando a História, dentro da própria Literatura. Nas várias versões do mito de *Tristão e Isolda*, vemos refletidas as modificações sofridas pelo arquétipo feminino no imaginário popular, ao longo do período histórico em que “a cruz” da mulher foi observar calada a dualidade de sua imagem transformar-se, no inconsciente coletivo, de deusa em bruxa, ao mesmo tempo em que a cruz deixava de significar a intersecção de opostos para ser o símbolo do sacrifício cristão.

Palavras-chave: bruxa; mulher; moral judaico-cristã; mito; arquétipo; imaginário.

ABSTRACT

The witch as a woman has the function of establishing the myth of femininity, which leads to question her historiographic and of her archeology's role in the process of transformation of the real female portrait, since *illo tempore*, in the symbolic persona present in art. In the beginning, she was a positive representation – the woman witch, image of the Goddess mother of the Celts, agent of the harmony with the environment and ambiguously human – and becomes gradually an evil being, incarnating the Jewish Christian duality of good and evil. She becomes the image of what is dangerous – being free – and unwanted. The communion with nature becomes proof of witchcraft, a derogatory word. From the time when the unexplainable was a synonymous of connection with the Devil, comes the unconscious image of fear. The witch appears in Literature as the representation of the real persona brought by orality in the Celtic legends and transforms itself, following History, into Literature. In the various versions of the myth of Tristan and Isolde, we see reflected the changes undergone by the female archetype in popular imagination, over the historical period in which the woman's burden was quietly observing the duality of her image to become, in the collective unconscious, from goddess to witch, while the burden ceased to mean the intersection of opposites to become a symbol of Christian sacrifice.

Keywords: witch; woman; Jewish Christian morality; myth; archetype; popular imagination.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 Mitologia e História: o princípio de tudo	13
2.1 A(s) História(s) por trás da Mitologia: eterna briga pela idade das pedras.....	13
2.2 O que é meu, é meu e o que é teu, é meu: a modificação pela moral cristã.....	14
2.3 Dominação: o pecado do corpo e a culpabilização do ciclo natural.....	16
2.4 Deusas: se não pode vencê-las...santifique-as.....	19
2.5 Reflexos do medo medieval: a bruxa má da Inquisição mostra sua careta.....	22
3 Diálogo entre os conceitos de mito, imaginário, inconsciente coletivo e arquétipo: a mutação à luz da teoria	24
3.1 Mais que imaginação poética: assim no mito como na História, amém	24
3.2 Imaginário, arquétipo e inconsciente coletivo: os aspectos psicológicos nossos de cada dia nos daí hoje.....	28
4 O exemplo de Isolda: antes e depois da espada	32
4.1 O mito em si e a idéia cristã de união: ado, ado, ado, cada um no seu quadrado.....	32
4.2 A influência da cortesia e a invenção do amor-paixão: Tristão sagrado x Isolda profana..	35
5 CONCLUSÃO	41
REFERÊNCIAS	44

1 - INTRODUÇÃO

Por Deus, se mulheres tivessem escrito histórias
Como fizeram os clérigos em seus oratórios
Teriam atribuído aos homens mais maldade
Do que poderia remediar toda a raça de Adão
(*Contos de Canterbury*, Chaucer)

Não fosse ela “apenas” uma personagem, a Esposa de Bath, responsável pela citação que introduz este estudo, certamente seria intimada a dar explicações aos bons costumes. Não era bruxa - talvez um pouco feiticeira - mas ardeu na fogueira das críticas dos moralistas. O pequeno desabafo sarcástico, que sintetiza sentimentos femininos de luta contra a frustração, a castração e o confinamento psicológicos em uma época na qual o mais indicado era não ter personalidade, faz dela subversiva ameaça à ordem estabelecida ao longo dos séculos, ao patriarcalismo que foi imposto progressivamente em uma sociedade que, pouco a pouco, aprendeu a temer a inconstância da lua e das marés, a ambiguidade da terra e a força do sangue.

A feiticeira surge como representação da figura real trazida da oralidade nas lendas celtas e transforma-se, acompanhando a História, dentro da Literatura. “Para além da história, a feiticeira inscreve-se num processo de “longa duração”, e é justamente essa permanência em nossas consciências que lhe confere existência e perenidade.” (GABORIT; GUESDON; CAPORAL, 1997, p. 348). Dentre as personagens femininas através das quais podemos visualizar essa transformação do arquétipo estão Isolda - que, em maior ou menor grau, de acordo com a versão, aparece como curandeira e herbária, práticas comuns entre as mulheres celtas e vistas como “bruxaria” a partir da Idade Média - e sua mãe - responsável pelo filtro de amor, a poção que une a filha ao amante -, da(s) narrativas(s) de Tristão e Isolda. Bocalato (1996, p. 151) apresenta, de forma concisa, essa teoria de unidade entre as mulheres celtas do texto quando elenca as personagens de maneira tal a, propositalmente, compará-las: “ainda com Isolda experimentamos o mais arcaico: fada-feiticeira que (rainhas, mães, a serva Brangien) opera eficientemente o real, sabe expedientes mágicos e prevê...”. A interligação das mulheres pode ser vista em diversos momentos da narrativa, seja no fato de Isolda, a loura, ser homônima de sua mãe, na substituição de Isolda por

Brangien na noite de núpcias com Marcos ou, ainda, na sincronia que as duas apresentam no episódio da ingestão do filtro nas versões a partir do século XII.

A lenda cristianizada substitui a “Geis”¹ lançada pela mulher (o que a torna responsável pelo ato), pelo “vin herbé” e com isso nos dá a imagem de uma Isolda inocente, vítima do erro de Brangien, vítima do destino implacável e da magia. Mas se analisarmos com outros olhos veremos que Isolda – a mãe – já havia percebido a inclinação da filha por Tristão. Ela prepara o vinho mágico e o confia a Brangien que logicamente, como mulher, é iniciada e também conhecedora da situação. Ora, Isolda – a mãe – e Brangien estão em perfeita simbiose com o duplo de “Yseut La Blonde”. Sendo assim o “engano” de Brangien nada mais é do que o desejo de “Yseut La Blonde” que ecoa no inconsciente de Brangien. (BARROS, 1988, p. 161)

Delumeau (1999, p. 311) expande essa sacralidade a todas as mulheres:

Porque mais próxima da natureza e mais bem informada de seus segredos, a mulher sempre foi creditada, nas civilizações tradicionais, do poder não só de profetizar, mas também de curar ou de prejudicar por meio de misteriosas receitas.

A partir de resquícios dos poemas originais trazidos pela oralidade na qual foram criados - e quase completamente perdidos - versões como as dos trovadores Béroul e Thomas foram escritas e, destas, também restam apenas fragmentos sobre os quais outros autores apoiaram-se para suas diferentes versões em prosa ou verso. Em cada uma dessas versões uma Isolda e, através das diferentes Isoldas, a (trans)formação do arquétipo. Segundo Jung, arquétipos são matrizes arcaicas, uma espécie de depósito de impressões superpostas, formadas pela repetição incontável de certas vivências/padrões ao longo dos anos/séculos/milênios, o que origina um tipo de imagem primordial dentro do inconsciente coletivo.

¹ Encantamento lançado pela mulher com o olhar ou com palavras.

A Isolda é sempre a desconhecida, o próprio enigma da mulher, representa tudo que há de eternamente fluido, evanescente e quase hostil, ou seja, tudo que incita à perseguição e desperta a avidez da posse, a mais deliciosa das posses para o coração de um homem subjugado pelo mito. (ROUGEMONT, 1988, p. 199)

Na sociedade celta, origem do mito, as relações em si eram livres e nenhuma mulher era obrigada a casar-se contra a sua vontade. No *Mabinogion*, inclusive, podemos encontrar duas narrativas que corroboram essa teoria, ambas tendo a semideusa Rhiannon como personagem central. O casamento ocorria por haver uma ligação especial entre duas pessoas, isso não obrigando-os a nenhum juramento de fidelidade, um conceito, aliás, completamente desconhecido para esse povo. Ao traçar o perfil celta de Isolda, Alvim de Barros explica que ao homem celta era permitido ter outras parceiras através do “casamento anual”, no qual o homem poderia escolher uma concubina que lhe atraísse para manter uma relação durante o período de um ano, desde que a esposa legítima estivesse de acordo. Não há referências à existência de “casamento anual” para as mulheres, mas a elas era permitido escolher parceiros sexuais fora do casamento, oferecendo-lhes um tipo de relação conhecido por “amitié de cuisses”, ou seja, “amizade de coxas”. Sendo assim, a união em si era algo místico, uma comunhão além do relacionamento carnal, mas sem excluí-lo, pois, “finalmente, o amor celta [...] é antes de tudo o amor sensual” (ROUGEMONT, 1988, p. 97). O envolvimento sexual com outras pessoas era permitido como forma de prazer para ambos.

As relações dentro da sociedade celta baseavam-se em um caráter hedonista, não na concepção de busca desenfreada de prazeres corporais e bens fugidios dos dias de hoje, mas, sim, de acordo com a visão de hedonismo filosófico relacionada aos gregos, da busca do prazer como um suavização da alma, da concentração em um prazer sereno e equilibrado, apesar de intenso. O conflito e a paixão dolorosa são adventos da proibição da carne e do conceito de pecado. “O amor-paixão surgiu no Ocidente como uma das repercussões do cristianismo (e especialmente de sua doutrina do casamento) nas almas ainda habitadas por um paganismo natural ou herdado.” (ROUGEMONT, 1988, p. 58). O casamento cristão era, seguidamente, engendrado por motivos práticos, como a união de famílias, o dote ou, até mesmo, para evitar que os jovens se perdessem no “pecado da carne”. A fidelidade imposta por esses casamentos, infelizes na sua quase

totalidade, leva o homem a criar fantasias para sublimar o desejo e a frustração da não-realização desse desejo. O homem cristão medieval não tinha o direito de sentir prazer - era pecado - nem podia escolher os parceiros. Sendo assim, é compreensível que criasse subterfúgios para viver esses desejos, nem que fosse virtualmente, na arte.

Dans un monde réel qui ne peut être que décevant, l'imaginaire joue un rôle compensatoire. Il agit partout et à tout moment, mais ce sont surtout les périodes de crise qui amplifient ses manifestations, appelées à compenser les désillusions, à faire écran contre les peurs et à inventer des solutions alternatives. (BOIA, 1998, p. 27)²

Já aos camponeses não era exigida uma relação tão forte com a nova religião, e neles a fina capa de cristianização era o suficiente para esconder a herança pagã ainda presente e, assim, satisfazer os poderosos. A liberdade do corpo, porém, estava perdida para todas as classes depois de determinado período, e formas de realizar essa necessidade tiveram que ser criadas, seja através da sublimação pela arte ou da permanência, escondida, dos antigos ritos, pois,

a Idade Média “cristã”, em uma medida bastante ampla, somou, racionalizou e aumentou as queixas misóginas recebidas das tradições de que era a herdeira. Além disso, a cultura encontrava-se agora, em vastíssima medida, nas mãos dos clérigos celibatários que não podiam senão exaltar a virgindade e enfurecer-se contra a tentadora de quem temiam as seduções. [...] Nessas condições, pode-se legitimamente presumir, à luz da psicologia das profundezas, que uma libido mais do que nunca reprimida transformou-se neles em agressividade. Seres sexualmente frustrados que não podiam deixar de conhecer tentações projetaram em outrem o que não queriam identificar em si mesmos. (DELUMEAU, 1999, p. 320)

O amor-paixão, o amor recíproco infeliz, o amor irrealizável, a paixão que leva ao adultério, tudo que se observa nas grandes obras desde a época medieval até o século XIX, é altamente relacionado aos dogmas cristãos e às imposições desses nas relações interpessoais - tanto dos fiéis por crença quanto dos cristãos por obrigação. A lenda de Tristão e Isolda traz, antes de qualquer outro traço, a narrativa de uma relação pautada na liberdade. Mesmo com os empecilhos sociais e morais, o sentimento de união e o desejo de um pelo outro são mais fortes do que qualquer regra. A imagem da mulher

² Em um mundo real que não é mais do que decepcionante, o imaginário é uma forma compensatória. É um sistema usável a qualquer momento, em qualquer lugar, mas é principalmente durante os períodos de crise que essas manifestações aumentam, trazidas para compensar as desilusões, para fazer frente aos medos e proporcionar soluções alternativas. (tradução livre da autora)

submissa esbarra em uma personagem repleta de amor-próprio e segura de suas vontades. A permanência do mito poderia ser vista, então, como uma função compensatória nessa sociedade misógina.

A insubmissão de Isolda à sociedade patriarcal é total. Ela não só não aceita o casamento imposto ao se entregar à Tristão, (bem ao estilo das heroínas celtas), como também não aceita deixar de vê-lo mesmo na condição de mulher de Marc e portanto rainha, domina do castelo.

Pior ainda, ela nega a função reprodutora da mulher, (imposição dos barões e da sociedade, imposição da igreja como única justificativa para o casamento cristão), porque ela não dá a Marc um herdeiro para o trono. Ela escolhe viver sua sensualidade em toda plenitude, ao lado do homem amado, como a mulher celta que ela é. (BARROS, 1988, p. 161)

No trabalho que se segue, tentaremos, utilizando a narrativa de *Tristão e Isolda* como exemplo, à luz das teorias de Eliade, Brunel, Durand, Jung, Boia e Wunenburger, entre outros, sobre mito, imaginário, símbolos, arquétipos e inconsciente coletivo, e das análises históricas, sociais, psicológicas e literárias feitas por estudiosos como Delumeau, Macedo, Bocalato, Franco Júnior e Barros, estabelecer as modificações que ocorreram no imaginário popular após a cristianização da Europa e como, principalmente após o século XII, o arquétipo da feiticeira celta transformou-se de representação positiva em negativa dentro da literatura devido à misoginia e à troca de crenças ocorridas durante o período histórico medieval:

Se a feiticeira e suas múltiplas representações aparecem daí por diante como um arquétipo de nossa cultura inscrita na literatura, na pintura, na ópera, é porque ela no início teve vida; e na qualidade de ser humano suspeito ou perseguido, pertence ao registro da palavra. Especialista na arte das encantações e fórmulas mágicas, a feiticeira nasce linda Sibila, Cassandra pagã, e morre nas fogueiras cristãs, condenada pelas palavras que foram sua arma secreta. A feiticeira, ser dotado de palavra, vive na palavra de outros contadores de história ou inquisidores. (GABORIT; GUESDON; CAPONAL, 1997, p. 348)

2 - Mitologia e História: o princípio de tudo

No começo a mulher é tudo.
(*A Feiticeira*, Michelet)

2.1 A(s) História(s) por trás da Mitologia: eterna briga pela idade das pedras

Segundo teorias recentes de alguns pesquisadores, as ocupações célticas ocorreram a partir de 1400 a.C., em diversos pontos da Europa. Outras, mais tradicionais, insistem que só é possível verificar a existência do que se chamaria de civilização celta a partir de V a.C., tanto pelas provas arqueológicas mais concretas quanto por ser quando é feita, por Heródoto, a primeira menção escrita a eles: o historiador grego afirma que o Danúbio nascia nos territórios dos Celtas. Venceslas Kruta, cuja referência como estudioso é tida como bastante séria, admite a existência de populações celtas no período referido inicialmente, porém frisa a não-exclusividade dessas populações nas áreas de ocupação.

Um caso inteiramente particular é o da civilização mais recente conhecida como a dos Campos das Urnas (século XIV a IX a.C.) [...]. Sua ampla difusão desde a Espanha até a Europa Central levou alguns estudiosos a reconhecerem nela uma primeira grande expansão céltica. Isso explicaria, inclusive, o povoamento céltico da península Ibérica [...] (KRUTA, 1989, p. 59)

Apesar da abundância de informações sobre o tema, ou talvez por causa disso, pois diversas teorias são contraditórias entre si, fazer um estudo sério sobre os celtas e sua mitologia tem suas dificuldades. De fato, porque os celtas não formavam um povo, mas, sim, eram um grupo heterogêneo formado por diversos povos que habitaram a Europa. Eram fisicamente diferentes uns dos outros, tinham atividades econômicas e de subsistência variados, conforme a região e, inclusive, viveram em momentos históricos diferentes. Mesmo com tantas diferenças entre si, esses povos possuíam em comum parentesco linguístico, estruturas políticas equivalentes, mesma visão religiosa e proximidade na arte, possibilitando-nos definir o conjunto de características desses grupos como cultura celta.

Outro historiador, o também folclorista e poeta Jean Markale, diz que a mais poderosa herança dos celtas era, e ainda é, o mito. Apesar de cada povo possuir o seu próprio Panteão e, sendo assim, podermos falar em mitologias céltica bretã, da Gália, da região da atual Irlanda e céltico-lusitana, entre outras, o fato é que, para nós, o conjunto desses relatos ficou cristalizado como Mitologia Celta, sendo essa a principal referência quando pensamos em determinadas lendas e mitos, os quais, notadamente, tem uma estreita relação com a religiosidade e dão destaque à figura feminina.

Arqueólogos têm pesquisado constantemente Stonehenge e o Cromleque de Almendres³, e, embora tenha sido comprovado que os monumentos são anteriores à ocupação celta nessas áreas, uma forte teoria é de sejam monumentos religiosos. Artefatos descobertos em escavações (estatuetas, principalmente), comprovam o culto à Terra na forma da mulher nesse período. Os megalíticos teriam sido usados, posteriormente, para rituais pelas tribos celtas, nas quais mulheres tinham autonomia e um importante papel, o de serem responsáveis por essa ligação espiritual do Homem com a Natureza, com a Terra, pois era uma relação baseada em ciclos. Porquanto houvesse, também, deuses masculinos, as deusas possuíam esse forte vínculo com a vida e a morte, e a mulher representava o papel da deusa nos ritos com o corpo, com o domínio das ervas e plantas e exercendo sua sexualidade (o que não excluía a existência de certos acordos políticos, sociais e econômicos).

“No inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é o juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus.” (DELUMEAU, 1999, p. 313)

Na Mitologia Celta, por mais que os resquícios deixados sejam poucos e inconclusivos, vislumbramos um dos principais “mistérios” da vida: a mulher é a representação do ciclo, enquanto o homem é a representação da permanência. O homem da “Idade das Trevas” não estava, absolutamente, preparado para compreender a instabilidade dos ciclos naturais.

2.2. O que é meu, é meu e o que é teu, é meu: a modificação pela moral cristã

³ Um dos mais importantes conjuntos megalíticos da Europa. Localiza-se perto da cidade de Évora, no Alentejo, sul de Portugal continental.

A maior parte das histórias da Mitologia Celta que encontramos registradas vem modificada pelo peso da moral judaico-cristã. Elas constituem o que alguns estudiosos chamam de ciclo céltico-cristão, lendas do período em que os celtas de muitas regiões foram cristianizados ou mitos antigos que foram transformados para servirem de exemplo (para o bem ou para o mal) dos dogmas religiosos vigentes. Dentro destes parâmetros é que encontramos as muitas características da santa Brígida nos mitos referentes à deusa celta Brigid (ou Brid, ou Brigith), praticamente todo o ciclo arthuriano e as lendas do graal⁴ (relacionado ao mito celta do segredo da vida), além de mitos de fadas e seres mágicos relacionando-se com humanos retratados como a lenda da Melusina: uma fada (ninfa ou feiticeira, espírito mutável ou mulher volúvel, de acordo com a versão) é dominada ou cortejada por um jovem e depois casa-se com ele, vivendo como humana até que, dentro do padrão morfológico já apontado por Propp em *Morfologia do conto popular*, acontece a peripécia – seu lado não-humano (agora retratado como demoníaco) é descoberto e ela foge (ou some, ou transforma-se em um animal peçonhento, etc.). Essa lenda é baseada em mitos celtas sobre relações de entrega e troca: uma jovem não-humana aceita unir-se a um rapaz humano, mas lhe dá um aviso de que, sendo ofendida em sua linhagem sobrenatural, voltará para suas iguais, alegoria que coloca a jovem representando a terra, símbolo da relação respeitosa que o homem deve ter com a mesma⁵, conforme podemos observar em Alvim de Barros (2004, p. 38):

O primeiro elemento cultuado pelo homem foi a terra: e a terra foi gerada por ela mesma. Era ela que produzia os frutos, os animais, o próprio homem. A vida surgia de sua carne rasgada – grutas e fendas; de suas manifestações de força – rochas, montanhas, florestas, árvores, desertos; de suas profundezas líquidas – mares, rios, poços, nascentes [...] A evolução vai transformar a Terra Mãe na Deusa Mãe e todo simbolismo com o qual a terra foi investida não desaparece, ao contrário, incorpora-se à Deusa.

No período Paleolítico [...] cultuava-se a fertilidade e a fecundidade, e não foi difícil estabelecer a analogia entre a terra e a mulher.

Convém, no entanto, citar que, para alguns teóricos, o mito da Melusina dessacralizou-se por mostrar a “queda da deusa”: a degeneração que se dá quando seu

⁴ O Graal aparece em diversas lendas de diferentes povos. Sua verdadeira forma é um mistério, mas está sempre relacionado à Terra.

⁵ A relação do homem com a terra e a transformação da mulher em animal mágico pode ser vista também nas lendas do Sul, especialmente no mito da Teiniaguá, a princesa moura encantada que tem corpo de salamandra e cabeça de rubi.

avatar deixa de ter poderes divinos, representando a perda da ligação com a terra. Essa quebra pode acontecer quando são gerados apenas filhos homens, como explicam Gaborit, Guesdon e Caponal (1997, p. 349) no *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Brunel:

Saída do paganismo e seguindo esse percurso feminino da totalidade e marginalidade, a feiticeira torna-se pouco a pouco o inverso da fada, cristalizando os poderes negativos, mas preservando a marca de seu saber e de seus poderes.

Há uma grande dificuldade na tentativa de recuperar alguns mitos celtas “puros”, dotados de suas características originais, pois de acordo, novamente, com Brunel, nenhum chegou até nós em primeira mão. Foram séculos de influência cultural cristã modificando essas características e os seus significados, o que é agravado por não terem sido passados para a escrita pelos povos célticos. Um dos primeiros registros escritos seria o *Mabinogion*. Os mitos também não são uniformes, devido aos celtas não formarem um grupo uno, e esse fato, aliado a durante muito tempo terem sido transmitidos apenas pela oralidade também no período medieval, impede uma certeza sobre suas características totais.

Où est la frontière entre la *réalité* et l'*imaginaire*? D'un individu à l'autre, et d'autant plus d'une époque à l'autre ou d'une culture à l'autre, les appréciations seront toujours différentes. Chaque culture propose sa propre interprétation de l'*imaginaire* et des rapports entre celui-ci et la *réalité* tangible.⁶ (BOIA, 1998, p.15)

2.3 Dominação: o pecado do corpo e a culpabilização do ciclo natural

A mescla das lendas celtas - conforme surgiram ou as modificadas, principalmente no período medieval, com as inserções da figura do diabo (que não existia nos panteões celtas) e da dicotomia bem/mal (oposta à crença cíclica), bem como com a imagem de desvalorização da mulher, com o conceito de pecado e com a culpabilização do corpo e do sexo - cristalizou uma série de personagens e crenças irreais ou deturpadas que perduraram, principalmente, pela literatura, através da qual a

⁶ Onde fica a fronteira entre a realidade e o imaginário? De um indivíduo a outro e, mais ainda, de uma época à outra ou de uma cultura à outra, as conclusões serão sempre diferentes. Cada cultura tem sua própria interpretação do imaginário e da relação entre este e a realidade tangível. (tradução livre da autora)

figura da feiticeira chegou até nós. Como os povos celtas não utilizavam a escrita, ela foi trazida da mitologia pagã apenas através da oralidade, das histórias contadas ao longo do tempo.

A feiticeira, na prática literária, ilustra perfeitamente os avatares do mito. Instaurada, sacralizada ou vilipendiada, seja no plano das deusas ou no dos seres satânicos, ela reúne todos os extremos. A sua entrada no texto escrito foi aos poucos desencarnando-a e cristalizando-a sob os traços da máscara. É como se o encontro da mitologia céltica com a ocidental, confrontado com os sobressaltos da História, tivesse explodido o mito para tentar substituir um sistema judaico-cristão que se acreditava suficiente em si mesmo. Mas um certo número de crenças e práticas puderam infiltrar-se nos interstícios, um folclore de aspecto fragmentar, parcelas daqueles materiais míticos aos quais a cultura letrada recusou uma expressão mais total e adulta. (GABORIT; GUESDON; CAPONAL, 1997, p. 359)

Com a ocupação de grande parte das áreas de ocupação céltica na Europa pelo Império Romano, entre II a.C. e I d.C., o sincretismo aumentou, mas foi mais cultural do que exatamente religioso. Os celtas mantiveram a sua estrutura política e social apenas nas regiões da Irlanda e da Escócia, que não foram tomadas. As demais regiões foram anexadas ao Império Romano, que não era verdadeiramente religioso – suas divindades eram mais parte da cultura, como explicitado acima, e os celtas não tiveram maiores problemas. Ironicamente, as únicas perseguições religiosas foram contra os cristãos e judeus, devido ao choque entre monoteísmo e politeísmo, o que era uma questão religiosa, mas também política. A partir de 313 d.C., a situação começou a mudar. Nesse ano, o imperador Constantino reconheceu o cristianismo através da publicação do Édito de Milão. Ele proibiu a feitiçaria e limitou as manifestações de culto. Em 325, definiu o Credo cristão no Concílio de Nicéia, e, finalmente, o imperador Teodósio I proclamou o Cristianismo como religião oficial do Império no ano de 391. Os cultos pagãos foram proibidos, e seus seguidores começaram a ser perseguidos. A feiticeira, por ser mulher - mais do que a mulher por ser feiticeira -, passou a ser vista de uma forma muito diferente. O papel como parte integrante da sociedade e o respeito foram gradualmente substituídos, neste novo modelo cristão, por uma espécie de ojeriza.

A figura positiva, o corpo sexuado, equilibrado, vão pouco a pouco fragmentando-se e transformando-se em valores negativos sob a pressão dos

homens e das religiões, e poucos são os textos que nos deixarão entrever esta idade de ouro do mito. (GABORIT; GUESDON; CAPONAL, 1997, p. 349)

Baseada nas tradições do judaísmo e influenciada pelas versões discriminatórias criadas para os mitos da civilização greco-romana, a moral cristã via a mulher como um receptáculo do homem:

No fenômeno da geração, é o homem que desempenha um papel positivo, sua parceira é apenas um receptáculo. Verdadeiramente, não existe mais do que um sexo, o masculino. A fêmea é um macho deficiente. Não é então surpreendente que este débil ser marcado pela *imbecilias* de sua natureza, a mulher, ceda às tentações do tentador, devendo ficar sob tutela. (AQUINO *apud* NOGUEIRA, 2004, p. 172)⁷

Essa negação da natureza do Homem deriva do temor que o homem desenvolveu progressivamente dos ciclos naturais da vida. O Homem primitivo criava deuses que representavam os ciclos, que explicavam o que para eles era espantoso. Já o cristão criou um novo sistema para destruir esses deuses e ciclos. Michelet (1992, p. 36) dizia, antes de muitas das fontes de pesquisa inseridas aqui, que “a Igreja rejeitou a natureza, como impura e suspeita” e, indo além, entregou-a ao demônio. Até os críticos arremessam ao mal puro o que ela recusa ou teme, traçam uma linha aonde deveria existir um círculo, deixando ao Homem o caminho do Bem ou do Mal. Seu corpo à semelhança do seu Deus, seus instintos, sobras impuras de um pecado original. Ao não tentar explicar o inexplicável, ele se tornou cordeiro; qualquer tentativa de conhecimento contraria o dogma da fé cega, da crença absoluta. A sexualidade tornou-se um tabu que questionava esta criação bíblica, posteriormente reafirmada em uma concepção imaculada. A terra passou a ser o barro, sua fertilização, um sopro. O Homem, cópia imperfeita do divino, apesar da semelhança da imagem, reproduz de forma ordinária este sopro. A mulher-terra, apenas barro, sem sopro não é nada. O homem apenas instrumento da vontade divina. Uma arrogância velada dos ‘pastores’ em nome de Deus, colocar toda a Vida como criatura ao invés de criadora e exigir aceitação total sem contestação, sob pena de pecado capital. Um grande jogo de interesses, uma

⁷ *Summa Theologica*, v.I, quaestio XCIX, art. 2; v. II, quaestio CLXV, art.2.

tática política essa tal subserviência ignorante. “*Ignorantia neminem excusat*”⁸, mas por favor o sejam!” é quase o que se pode imaginar na fala dos padres inquisidores.

O pensamento cristão no Medievo [...] virá dissociar a tradicional ambiguidade feminina partilhando-a através da gritante antinomia Eva-pecadora, que traz a humanidade à condição mortal, e Virgem-imaculada, geratriz da vida. Na linha entre os pólos do feminino cristão está a questão da sexualidade. (BOCCALATO, 1996, p. 149)

Nada mais é a “criação de Eva” do que a criação de um elo fraco que justifique a natureza questionadora do Homem sem culpar o homem.

A razão natural é que ela é mais carnal que o homem, sendo justificável, a seus olhos, a maioria das abominações carnis E deve ser notado que existiu um defeito na formação da primeira mulher, uma vez que ela foi formada de uma costela curva, ou seja, a costela do peito, , a qual é arqueada como se fosse em direção contrária a um homem. [...] Em consequência ela mostra que duvida e tem pouca fé na palavra de Deus. [...] Portanto, uma mulher é por sua natureza mais rápida em hesitar em sua fé, e consequentemente mais rápida em abjurar a fé, que é a causa da bruxaria. (KRAMER; SPRENGER, p. 114 *apud* NOGUEIRA, 2004, p. 174)⁹

Ah, mulher, pobre galho que nasceu torto... Ela é fraca e suscetível, seus conhecimentos não passam de aberrações, sua utilidade não é maior que a de um vaso e sua natureza atrai o Mal. Mas em algum ponto inconsciente ainda há, no Homem, esse receio mesclado ao respeito pela figura da mãe carnal que faz com que, contrário à vontade da mãe religiosa, desejosa de ser a única, ele resgate, exija a figura presente, com face visível.

2.4 Deusas: se não pode vencê-las...santifique-as.

Em um dado momento histórico, a Igreja compreende que, não dando espaço para o culto de uma imagem feminina, poderá perder o controle de uma situação já instituída. A elevação do Pai ao lugar de destaque que um dia pertenceu à Mãe na

⁸ Não há desculpa para a ignorância.

⁹ *Malleus Maleficarum* ou *O martelo das feiticeiras*, obra que tornou-se famosa por ser, mais do que uma descrição de pecados, um manual de tortura.

evolução religiosa - *ad sensum tempore* - e a instauração, em um certo ponto, da religião do Filho, que, na opinião de Barros, “deu a impressão de que seria capaz de afastar definitivamente os antigos progenitores, abandonar o tempo circular, que se volta sempre sobre si, e adotar o tempo linear (...)”, parecia demarcar uma escala de importância incontestável. Os Evangelhos deixavam claro o lugar das mulheres nesta escala, enquanto o volume iconográfico comprovava um diferente valor no imaginário popular. Uma enfática proibição ao culto destas figuras poderia resultar desastrosa. Mesmo os ortodoxos compreendem esta situação, tanto que, no século V, Maria passa a fazer parte do magistério. Uma decisão baseada mais em política do que em crenças religiosas, pode-se supor, no intuito de evitar ‘heresias’ que pudessem questionar sua liderança. Muito a contragosto foi admitido, pela Igreja, que Maria fosse elevada à posição de santa devido à necessidade de uma figura feminina de destaque na religião cristã.¹⁰ Sua pureza imaculada, enaltecida nos sermões e impingida ao povo em substituição às Deusas pagãs, Evas pecadoras.

Devido ao temor ortodoxo de fazer qualquer relação da mulher com a centelha divina, a idéia da elevação de Maria foi combatida pela Igreja por tanto tempo quanto possível, sendo admitida formalmente, enfim, apenas em 1950, “quando uma bula papal declarou como artigo de fé a crença de que Maria, após sua vida terrestre, havia sido admitida em corpo e alma no Paraíso.” (ALVIM DE BARROS, 2004, p. 159). Diz Nogueira (2004, p. 181) que “A Virgem Mãe de Deus encarnava dois aspectos do antigo simbolismo tríplice da mulher: a virgem e a mãe.”, porém, se observarmos Alvim de Barros (2004, p. 181), veremos que vai um pouco além da retirada de uma face: as faces de virgem e mãe foram moldadas de acordo com a necessidade cristã, pois “a Grande Deusa era sempre virgem e isso não a impedia de possuir um ou vários amantes, assim como não a impedia de procriar numerosos filhos...”.

Em uma longa explicação sobre a sexualidade dos povos primitivos e a iniciação em ato sacrificial das jovens, que ao terem a primeira relação sexual tornavam-se virgens à imagem da Deusa, Barros deixa claro que a palavra “virgindade” sofreu uma modificação violenta, passando de moral – independência, disponibilidade – a física. Essa oposição fica visível se levarmos em consideração que no latim existe uma diferença entre os termos *virgo*, não casada, e *virgo intacta*, casta. A virgem pagã

¹⁰ A veneração dos fiéis para com Maria, embora superior ao culto dirigido aos outros Santos, deveria ser inferior ao culto de adoração reservado a Pai, Filho e Espírito Santo, dos quais diferia formalmente.

possuía liberdade sexual, além da responsabilidade pela renovação da natureza, a maternidade. Ao mesmo tempo, a prostituição não tinha o cunho pejorativo adquirido posteriormente, sendo sinônimo do despertar do desejo, da sexualidade, com um caráter positivo. A defloração ritual era conhecida como prostituição sagrada e pré-requisito para a virgindade religiosa de representação da Deusa, de acordo com Alvim de Barros. Mas veio então uma nova cultura religiosa, e a mulher passou a ser culpada pelo pecado do Homem. O que era sagrado tornou-se profano, e um ato natural e divino, gerador da vida, tornou-se sujo e impuro: “É pela mulher que iniciou o pecado, e é por sua causa que todos nós morremos.” (Eclesiastes, 25-24). Levando em consideração estas crenças, não é espanto a ferrenha tentativa pelos cristãos de manter qualquer divindade o mais afastada possível da figura da mulher. Mais do que inferiorizar a mulher, a moral cristã quer subjugar-la, apoderar-se do seu encanto e transformá-lo em maldição. Nenhuma figura poderia conter, ao mesmo tempo, características tão diferentes, essa superposição de faces opostas em um ser uno. A crença cristã exigia uma separação dicotômica, uma diferenciação plenamente definida entre Bem e Mal absolutos.

Um “être incomplet”, pensait Aristote. Vieux préjugé que le Moyen Âge chrétien a repris et affiné. Qu’attendre d’autre d’une société idéologiquement dominée par un clergé masculin et célibataire? La femme était tout indiquée pour devenir l’instrument et le symbole du péché sexuel. ¹¹(BOIA, 1998, p. 128)

Não podendo instituir a mulher como Mal absoluto, colocou-a como instrumento deste. O Diabo, instituição criada, do modo que mais facilmente é referenciado até hoje – chifres, rabo, cheiro de enxofre, inimigo universal de Deus – pela Igreja Católica, passa a ser esse opositor, e uma de suas características é a de seduzir, doutrinar, “abraçar” as mulheres que, desobedientes, preferem seguir pelo caminho do mal ao invés do exemplo de vida pura e dedicada da Virgem. A prostituta divina virou a prostituta de satã. Para Boia (1998, p.51), “l’histoire “réelle” est, en tout cas, filtrée et transfigurée par l’imaginaire [...] Cet ensemble ne représente pas *le monde* mais une *image du monde*.”¹². Dentro do imaginário cristão, a figura da mulher seria alternada

¹¹ Segundo Aristóteles, um “ser incompleto”. Visão pré-concebida que a Idade Média cristã reproduziu e aperfeiçoou. O que esperar de uma sociedade ideologicamente dominada por um clero masculino e celibatário? A mulher possuía todas as características para se tornar o instrumento e o símbolo do pecado sexual. (tradução livre da autora)

¹² A história real é, em todo caso, filtrada e transfigurada pelo imaginário [...] Esse conjunto não representa o mundo em si, mas uma imagem do mundo. (idem)

permanentemente. O homem, para estar livre para Deus, deve estar livre da mulher. Segundo narra Le Goff (1992 p. 153), o casamento seria apenas uma maneira de evitar um mal maior, pois a convivência com a mulher, mais que a fornicção, seria nociva para seu espírito, nas palavras de Paulo. Se para o apóstolo o prejuízo causado pela conjunção carnal está em segundo plano, no *Malleus Maleficarum, summa demonológica*, a relação do ato sexual com a bruxaria está clara, bem como fica óbvio a quem é atribuída a intenção do pecado (às “filhas de Eva”, que não controlam seus impulsos, que riem das proibições):

Pois ela é uma mentirosa por natureza, assim, em sua fala, ela nos atormenta enquanto nos delicia. Eis porque sua voz é como o canto das sereias, as quais com sua doce melodia seduzem os viajantes e os matam. Pois ela mata-os esgotando as suas forças, consumindo a sua resistência e fá-los renegar a Deus.

(...) Toda bruxaria provém da luxúria carnal, na qual a mulher é insaciável. (KRAMER; SPRENGER, p.121-122 *apud* NOGUEIRA, 2004, p. 173)

2.5 Reflexos do medo medieval: a bruxa má da Inquisição mostra sua careta

Porque o medo do que somos ou pensamos é refletido na imagem que fazemos do outro: então vejamos que o abominável na mulher é a natureza do Homem. “Até hoje o enfoque mais violento dado ao mito das feiticeiras foi o da Igreja católica e dos juízes, que lhe associaram os medos mais absurdos e as loucuras mais declaradas.” (GABORIT; GUESDON, CAPONAL, 1997, p. 350) O foco da perseguição às bruxas estava em destruir qualquer autonomia ou orgulho-próprio do feminino. As feitiçarias com plantas, os encantamentos sob a lua nada mais eram do que atividades normais de um pequeno grupo de mulheres que ainda mantinha uma certa auto-suficiência. E, obviamente, existiram motivos político-religiosos muito fortes para essa “caça as bruxas”, que teve seu ápice nos anos negros da Inquisição, mas também acharemos na História justificativas sócio-econômicas marcantes para o apoio da população, interligadas aos motivos de crença religiosa.

Entre a maioria dos historiadores contemporâneos, existe uma concordância de que, do ponto de vista dos responsáveis pelos atos mágicos [...] – em

especial da bruxaria – é a miséria generalizada do final da Idade Média. As estratificações sociais, a fome, as epidemias mortíferas e estigmatizantes, os terrores objetivos [...] (NOGUEIRA, 2004, p. 153)

Comentam Gaborit, Guesdon e Caponal (1997, p. 352), autoras do texto sobre as feiticeiras no *Dicionário de Mitos Literários*: “quando a doença, a fome e a miséria batem às portas dos vilarejos, a feiticeira é o outro, a mulher, o vizinho, alguém que possui ainda alguma coisa quando já não se tem mais nada, alguém que foi poupado.” No universo medieval da fome, avesso a qualquer inovação tecnológica, o desaparecimento de uma vizinha poderia muito bem significar mais pão na mesa. Além do mais, uma vida de privações e leis rígidas normalmente não é o melhor incentivo à compaixão e à compreensão. Nogueira (2004, p. 156) diz que “ao examinarmos os acontecimentos históricos, encontraremos a evidência de que as catástrofes medievais podem provocar perseguições punitivas maciças, que localizam os responsáveis [...]”. Ou seja, como vemos, novamente, em Gaborit, Guesdon e Caponal (1997, p. 352):

A feiticeira torna-se então o núcleo, o centro de tudo o que não se pode compreender ou admitir. Ela atrai o sofrimento, o medo, o ódio; já não é mais um ser vivo pertencente a uma comunidade, mas a expressão, a causa da desgraça que se abate sobre cada um. O medo expulsa toda a lógica, toda a razão, para só reter o drama.

Por mais que aquela mulher entregue aos inquisidores fosse a única que pudesse salvar a vila de uma epidemia, o medo de que ela seja a responsável pela mesma, aliado à cobiça, ao preconceito, isso sem falar da inveja, do temor e do despeito – mulheres jovens, solteiras e belas sempre estiveram entre as mais ‘cotadas’ a denúncias durante todo o período da Inquisição (ainda que a Igreja frisasse o aspecto demoníaco das bruxas e que as feiticeiras de nariz grande e verruguento tenham ganhado enorme destaque na literatura) – é um motivo forte o suficiente em um período em que a verdade não tem nenhuma relação com a lei.

A imbecilidade dos juízes se uniu à crueldade do homem. A miséria deu origem à ansiedade. Ao medo se incorporou o temor. O medo encontrava sua exaltação no ódio. A rebelião nascia da inveja e da cólera. E se a rebeldia não resvalava em turbulências incendiárias e destruidoras, se reabsorvia no

receptáculo de todos os pecados: *a bruxaria*.¹³ (PALOU p. 171 *apud* NOGUEIRA, 2004, p. 158)

Podemos notar, então, a diversidade de fatores concomitantes para o desencadeamento de uma mudança nos costumes e, posteriormente, a intensificação da perseguição que levou milhares de mulheres a serem espancadas, torturadas e queimadas durante a Idade Média, marcando de tal forma a História e o Imaginário que, hoje em dia, mesmo quando se tenta resgatar uma imagem primordial da feiticeira, normalmente a descrição resvala para a figura da bruxa pós-cristã em algum aspecto.

¹³ Grifo do autor

3 - Diálogo entre os conceitos de mito, imaginário, inconsciente coletivo e arquétipo: a mutação à luz da teoria

“a imediatidade da existência; precária e condenada à morte desde o nascimento, surge um instante entre dois nada.”

(*O método*, Edgar Morin)

3.1 Mais do que imaginação poética: assim no mito como na História, amém

Levando em consideração a imensa variedade de conceitos que existem para mito e a flexibilidade de utilização do termo atualmente, convém citar quais deles influenciaram as conclusões sobre este tema. Mircea Eliade e a sua “menos imperfeita” definição auxiliaram enormemente a ratificar a idéia de que “o” mito é por demais complexo para receber um artigo singular, mas, sob determinado ponto de vista, pode servir-se da amplitude da palavra para fins específicos.

Il serait difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes. D’ailleurs, est-il même possible de trouver *une seule*¹⁴ définition susceptible de couvrir tous les types et toutes les fonctions des mythes, dans toutes les sociétés archaïques et traditionnelles ? Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans de perspectives multiples et complémentaires.

Personnellement, la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». (ELIADE, 1963, p. 16)¹⁵

Eliade explica, ainda, que o mito é uma história de verdade, acontecida nos primórdios, servindo de modelo para o comportamento humano – o que se aproxima

¹⁴ Grifo do autor

¹⁵ Seria difícil de achar uma definição de mito que seja aceita por todos os estudiosos e, ao mesmo tempo, acessível aos não-especialistas. Ainda, é mesmo possível de achar uma só definição capaz de cobrir todos os tipos e todas as funções dos mitos, em todas as sociedades arcaicas e tradicionais? O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode abordar perspectivas múltiplas e complementares. Pessoalmente, a definição que me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito reconta uma história sagrada; ele relata um evento que ocorreu no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. (tradução livre da autora)

bastante da teoria de Jung de arquétipos e inconsciente coletivo, de fato - e que o mito primitivo, como crença coletiva, engloba relatos das origens e da religião, sendo uma representação de saberes, práticas, justificação de costumes, etc., bem como o são alguns contos antigos, dos quais aquele se diferencia pelo seu caráter “mais ou menos” sagrado.

Pode-se dizer que, para o homem primitivo, a criação dos mitos foi uma necessidade religiosa. Para o homem moderno, a interpretação de tais mitos resultou, inicialmente, de uma necessidade científica, porque neles estaria a raiz de cada cultura e até de cada história particular. Daí a importância crescente que literatura arcaica vem assumindo em nossa época, com suas narrativas maravilhosas, seus contos de fadas, suas lendas, suas novelas de cavalaria, etc. Muitas dessas formas fazem parte de ciclos míticos que tentam explicar certas origens... (...)

(...) Mito e Literatura, desde as origens, existem essencialmente ligados: não existe mito sem a palavra literária. (COELHO, 2003, p. 89)

Portanto, quando dizemos que a feiticeira surge como figura real e que, através dos mitos, vai entrar para a História e depois para a Literatura, não estamos fazendo nada mais do que inserir nessas teorias nosso assunto de pesquisa específico.

Os mitos se expressam em uma história desenrolando-se no tempo e no espaço e que em linguagem simbólica exprime idéias religiosas e filosóficas, experiências da alma. Houve tempo em que os mitos foram interpretados como imagem ingênua, pré-científica do mundo e da história ou como produto de uma imaginação poética. Mas, do século XIX para cá, os estudos da Mitologia descobrem o seu significado religioso-psicológico-histórico. (BACHOFEN In: NEUMANN, 1996, *apud* COELHO, 2003, p. 86)

Os mitos são, pois, narrativas primordiais que formam um universo atravessado por lendas, parábolas, apólogos, símbolos, arquétipos que mostram as fronteiras em que vivem os seres humanos, entre o conhecido e o mistério, entre consciente e o inconsciente etc. (COELHO, 2003, p. 89)

Tanto Rougemont quanto Sauvage expressam a mesma ideia, altamente baseada nos conceitos da linha junguiana, de que para haver mito é necessário que exista uma crença que, por algum motivo, não possa apresentar-se abertamente, tendo necessidade de esconder-se e exprimir-se, concomitantemente, através de símbolos. Já para Dabiezies, autor do artigo sobre os mitos primitivos e os literários no *Dicionário de*

Mitos Literários de Brunel, a necessidade de projeções e transferências contida nos mitos não é condição *sine qua non* para que esse seja obrigatoriamente uma crença mascarada, sendo mito, para ele, definido como “qualquer imagem capaz de exprimir dinamicamente um elemento ou um conflito da psicologia primitiva” (p. 731) e, literariamente designando, “*um relato* (ou uma personagem implicada num relato) *simbólico* que passa a ter *valor fascinante* (ideal ou repulsivo) e mais ou menos totalizante *para uma comunidade humana*”¹⁶ (p. 731), sendo “fascinante” a maneira menos ruim de descrever os efeitos atribuídos ao “sagrado” em um mundo dessacralizado. Sendo coletivo, o mito, na criação literária,

intervém na relação do escritor com sua época e seu público: um escritor exprime sua experiência ou suas convicções através das imagens simbólicas que repercutem um mito já ambientado e/ou são reconhecidas pelo público como exprimindo uma imagem fascinante.

Um mito tampouco é identificável com *um* texto. O texto literário não é em si um mito: ele retoma e reedita imagens míticas, ele próprio pode adquirir valor e fascínio mítico em certas circunstâncias, para determinado público durante certo tempo. Igualmente, ele pode perder seu valor mítico quando o público ou as circunstâncias mudam; (DABEZIES, 1997, p. 732)

Eis porque, em *Tristão e Isolda*, não encontramos uma única representação do mito, muito menos a mesma simbologia: de acordo com a época, este ou aquele traço simbólico será acentuado, uma imagem mítica será construída e, automaticamente, manter-se-á presente enquanto for adequada a determinada sociedade, em determinado período histórico e para determinado público. Assim, no *Mabinogion*, bem como, imaginamos, nas lendas orais, Isolda tem o papel do mito da mulher celta clássica, a imagem da mulher no período, carregada de *alteridade*¹⁷. Em Béroul, narrativa do século XII, apresentam-se traços de cristianização, pois, na sociedade, pela influência da Igreja, o pensamento

modificou-se a partir do final do século XII sob o efeito de duas causas interligadas: de um lado, a afirmação da heresia com os valdenses e os albigenses; do outro, uma vontade crescente de cristianização que os pregadores oriundos das ordens mendicantes exprimiram e atualizaram. (DELUMEAU, 1999, p. 351)

¹⁶ Grifos do autor

¹⁷ Para mais detalhes sobre alteridade, ver Boia.

Além disso, é visível a influência da realidade histórica na relação entre Tristão e Marcos, completamente diferente da apresentada no mito original e nas primeiras versões. Já as regras de cortesia ainda não são notadas nesse texto, ao passo que, em Thomas, levemente posterior, há traços marcantes de influência do trovadorismo e da ideia de amor-cortês, segundo Bocalato. Gottfried, por sua vez, escrevendo no século XIII, apresenta uma religiosidade bem mais marcante, carregada de uma angústia pela crueldade divinizante do instinto sexual, como destaca Rougemont. Ao mesmo tempo e, provavelmente, exatamente pelo mesmo motivo - o aumento crescente da pressão da Igreja sobre os aspectos sociais da vida a partir desse período, acentuando a necessidade de sublimação do desejo, pois “a sexualidade é o pecado por excelência: essa equação pesou fortemente na história cristã” (DELUMEAU, 1999, p.316) – podemos notar a acentuação dos traços de sensualidade, embora carregada de culpa e crítica, como no episódio da prova do ordálio¹⁸: se em algumas versões o pequeno “estratagema” bolado por Tristão é Isolda¹⁹ é visto como algo natural, até cômico, o escritor alemão deixa clara a sua reprovação, o caráter blasfematório da forma como a personagem consegue escapar ilesa dos ferros em brasa.

Nesse ponto, Isolda é, ao mesmo tempo, a personagem mítica original, completamente alheia ao respeito pelos mistérios cristãos, e a mulher pecadora, condenada pela carga de religiosidade do pensamento medieval como uma herética, uma impura, uma pecadora comum, sem nenhuma justificativa capaz de defendê-la.

Esboço de uma longínqua mulher-sol do mito celta (Markale, 1992:355) e de Essylt (égua da crina branca e água que cura e ressucita), Isolda seria uma fada-Maria se fosse possível ser, ao mesmo tempo, a bruxa-Eva: já que dela foi a “primeira ousadia” (...). Ela, a rainha-má dos contos de fadas, a que ordena a morte da menina inocente, a pecadora que diante das relíquias sagradas comete perjúrio: “Nenhum outro homem entrou em minhas coxas. (BOCCALATO, 1996, p. 151)

No imaginário popular as imagens vão, através dessas narrativas, modificando-se de acordo com as exigências de sua época, pois

¹⁸ A pessoa deveria segurar ferros em brasa para provar sua inocência. Saindo ilesa, havia sido protegida por Deus. Queimando-se, teria sido abandonada por ser uma pecadora.

¹⁹ Tristão traveste-se de mendigo (ou leproso, segundo a versão) e carrega Isolda nas costas através de uma poça de lama para que ela possa, assim, dizer que nenhum homem esteve entre suas pernas além do marido, a não ser o pobre rapaz que a havia carregado para que não se sujasse.

Longe de constituir um patrimônio de história cristalizado, o mito é, pois, chamado, em virtude de seu compartilhamento e de sua transmissão, a uma metamorfose permanente. Os narradores do mito, em primeiro lugar, longe de ser porta-vozes estéreis, asseguram sua renovação contínua. Contar mitos é introduzir a diferença e, portanto, mitizar, isto é, participar da renovação, da recriação do mito. A mudança principal advém contudo de um trabalho de reescritura do imaginário. Muitos nascimentos de imaginários provêm realmente de tradições orais [...] Em nossa área ocidental, muitos desses materiais foram, entretanto, literalizados, ou seja, reconstruídos no quadro de uma linguagem escrita [...] Podem-se assim estudar as transformações sofridas entre um mito étnico oral e um mito literário [...] A forma literária [...] constitui, com efeito, um lugar de conservação e de transformação de um patrimônio religioso anterior. (WUNENBURGER, 2003, p. 48)

3.2 Imaginário, arquétipo e inconsciente coletivo: os aspectos psicológicos nossos de cada dia nos dai hoje

Os mitos celtas são relatos das origens, da época em que a atual Europa foi ocupada por esses povos; esses relatos foram fazer parte do imaginário popular, primeiramente de acordo com o “clima sociocultural celta, que derivará o mito em geral sob o aspecto de “figurações naturais”, até realistas [...]” (WUNENBURGER, 2003, p. 48) e adquirindo características diferentes ao longo do tempo devido a modificações sócio-culturais, religiosas, políticas.

O mito seria então a organização de imagens universais (arquetípicas) em constelações, em narrações, sob a ação transformadora da situação social – o que implica em uma unidade entre o indivíduo, a espécie e o cosmos. O inconsciente coletivo é estruturado pelos arquétipos [...] Esses arquétipos se expressam em imagens simbólicas coletivas, o símbolo como a explicação da estrutura do arquétipo. (PITTA, 2005, p.16)

Os conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo aos quais estamos nos referindo são baseados diretamente nas teorias de Jung sobre ambos, mas não estritamente fixos a elas, pois, “se C. G. Jung atribui ao arquétipo uma função matricial, G. Durand opta sobretudo pelo esquema, cujo arquétipo seria uma cristalização posterior” (WUNENBURGER, 2003, p. 43), ou seja, esses arquétipos seriam fixados em função de um “trajeto antropológico”, de acordo com o meio social no qual se originam, conforme o próprio Durand explica:

Se desenharmos um círculo para representar o conjunto imaginário cobrindo uma determinada época de uma sociedade, podemos dividi-lo em duas “fatias” na horizontal, as quais correspondem, de baixo para cima, às três instâncias freudianas [...] A fatia inferior, a mais “profunda”, representa um “isso” antropológico, o lugar que Jung denomina o “inconsciente coletivo” [...] É neste campo que os esquemas arquetípicos provocam as “imagens arquetípicas” [...]

Este “inconsciente específico”²⁰ forma-se quase no estado de origem [...] das imagens simbólicas sustentadas pelo meio ambiente, especialmente pelos papéis, as *personae* (as máscaras), desempenhados no jogo social, e constituem a segunda “fatia” horizontal [...] correspondendo, metaforicamente, ao “ego” freudiano. [...] Por fim colocaremos na “fatia” horizontal superior do nosso diagrama o “superego” da assim chamada sociedade. [...]

Ao partir de uma extremidade repleta de fluxos de imagens do “isso” constatamos tratar-se do esboço confuso de um imaginário que, aos poucos, irá regularizar-se na sua parte mediana de acordo com os vários papéis, somente para terminar muito empobrecido na extremidade superior onde o alógico do mito tende a atenuar-se em prol da lógica em curso. Portanto, os conteúdos imaginários [...] de uma sociedade nascem durante um percurso temporal e um fluxo confuso, porém importante, para finalmente se racionalizarem numa “teatralização” [...] de usos “legalizados” [...], positivos ou negativos, os quais recebem suas estruturas de várias “confluências” sociais, perdendo assim a espontaneidade mitogênica em construções filosóficas, ideologias e codificações.” (DURAND, 2004, p. 93-96)

No momento em que um “conteúdo imaginário” específico repete-se obsessivamente, a imagem arquetípica fica cristalizada nesse desempenho social e é utilizada pelo homem, na arte, para sublimar desejos proibidos pela própria sociedade, como no caso dos mitos de *Tristão e Isolda*, conforme visto anteriormente. Essa utilização deixará uma marca, pois “os enunciados e quadros de um imaginário vêm-se substituídos e modificados pelas referências coletivas (dogmas religiosos, credos políticos, crenças coletivas sobre a história, ideologias sociais etc.) que atuam conferindo-lhes credibilidade [...]” (WUNENBURGER, 2003, p.44). A influência dos dogmas religiosos do período medieval e as crenças coletivas formadas a partir dessa influência modificaram os enunciados no imaginário popular daquela sociedade. O arquétipo da mulher representado nos relatos antigos do mito de *Tristão e Isolda* começa, nas novas narrativas, a entrar em conflito com um novo arquétipo. A imagem arquetípica primordial do feminino – mãe amorosa x mãe terrível, conforme Jung²¹ – permanece a mesma, porém as imagens simbólicas geradas a partir desta, moldadas

²⁰ Termo utilizado por Durand para designar o que Jung chama de “inconsciente coletivo”.

²¹ Jung utiliza estes conceitos para explicar as neuroses do homem, como forma de tratar problemas psicológicos decorrentes das neuroses, criadas através de um tipo deturpado de relação com a imagem arquetípica primordial, no ser individual. Difere da utilização dos conceitos para teorizar a relação da sociedade com as imagens formadas no imaginário popular por influência de aspectos sociais, políticos, religiosos etc.

através da definição dos traços que darão ênfase a esse arquétipo derivado, sofrem a influência da transformação do imaginário dentro daquela sociedade.

O contexto sociológico modela os arquétipos e os símbolos. Os schèmes [...] orientam a ação, mas as imagens concretas presentes nas artes, nas mitologias, nos relatos diversos (orais ou escritos) adquirem contornos específicos em relação ao contexto [...] social (PITTA, 2005, p. 39)

Assim, com Isolda – além das demais figuras femininas presentes na narrativa, a Isolda mãe e Brangien – como representação artística do arquétipo feminino, vemos como ele se modifica através do tempo. A obra de Gottfried surge como um dos melhores exemplos, pois nela a contradição entre a religiosidade e a sensualidade; entre a personalidade da personagem utilizada para sublimação dos desejos e as críticas que mostram a culpa cristã, deixa claro o trajeto antropológico seguido nesse processo de transformação e nos apresenta uma ideia da imagem simbólica que surgirá da mulher posteriormente, o que levará ao novo arquétipo derivado feminino.

Para Eliade, o tempo do mito é um tempo “total”, pois se ele está no início, pode ser ressuscitado em determinado momento da vida de uma sociedade, o que explicaria o retorno do mito de *Tristão e Isolda* no século XIII, em um momento já marcado profundamente pela influência da Igreja. Esse conceito concentra a essência do sagrado que diferencia o mito dos contos e deriva da noção de sincronicidade junguiana. A partir de determinado momento, os mitos - observando mito como um “sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de schèmes [...] que tende a se compor em relato” (DURAND, 1960, p. 64 *apud* PITTA, 2005, p. 62) - receberão a carga dos dogmas dessa sociedade enfraquecendo-os, dessacralizando-os. “O relato antigo é exposto a processos de desgaste, de degradação por excesso ou falta” (WUNENBURGER, 2003, p. 45). Para Durand, as imagens são simbólicas e têm um semantismo próprio. Esse lhes é dado pelo trajeto antropológico no qual elas se criaram. “Cada imagem – seja ela mítica, literária ou visual – se forma em torno de uma orientação fundamental, que se compõe dos sentimentos e das emoções próprios de uma cultura, assim como de toda experiência individual e coletiva” (PITTA, 2005, p. 22). Mas, segundo Corbin, formulando em uma linguagem psicanalítica uma teoria junguiana, não conheceremos nunca o imaginário inconsciente, apenas as imagens e as representações que temos dele. Ou seja, todo este processo tende a passar despercebido pelo coletivo, desenvolvendo-se através do mito

O mito entrando no processo racional passa, como uma representação humana, *personae*, a mito literário, um tipo diferente de construção carregada de outros propósitos. Várias confluências sociais entrarão no “isso” antropológico a partir de então, utilizando resquícios da própria imagem mítica para criar novos símbolos, num chamado processo cíclico da repetição do mito, o eterno retorno. Entretanto, conforme Eliade e Durand já teorizaram, esse processo é, de fato, espiralado, pois o mito não se repete, os novos símbolos exprimem um arquétipo modificado, ainda ligado ao esquema arquetípico primordial e à sua função inconsciente, que é a relação humana com o *anima*, princípio feminino. Assim, processos análogos de formação, cristalização e derrocada do mito se repetirão indefinidamente, pois “a imaginação é a capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, ela é, sobretudo, a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens” (BACHELARD *apud* PITTA, 2005, p. 44). Sendo as imagens primeiras não as imagens primordiais, mas a primeira formação do imaginário nos mitos.

4 – O exemplo de Isolda: antes e depois da espada

De quando data a feiticeira? Respondo sem hesitar:
dos tempos do desespero.

(*A Feiticeira*, Michelet)

4.1 O mito em si e a idéia cristã de união: ado, ado, ado, cada um no seu quadrado

É bastante clara a diferença entre a imagem da personagem Isolda de acordo com cada autor e com o período da versão. Segundo alguns autores, já haveria circulação da lenda oral no século IX. Entretanto, para Macedo, o mito de Tristão e Isolda seria um

[...] complexo de tradições míticas de proveniência popular extraído da oralidade e inscrito nas criações culturais aristocráticas dos séculos XII e XIII, em que símbolos e temas mal digeridos ou mal assimilados pela cultura clerical letrada encontraram novo canal de expressão. No caso em que estamos examinando, a vinculação com as tradições folclóricas pode ser identificada a partir do fato de que, mesmo com todas as inovações propiciadas pelos escritores do século XII, o tema de *Tristão e Isolda* provém diretamente da mitologia céltica.

Determinados vestígios de costumes, que a instituição eclesiástica procurava eliminar do comportamento dos leigos, transparecem na criação literária tristaniana. (MACEDO, 2006, p. 119)

Nos resquícios das lendas originais, imagina-se que apareça como uma mulher livre e decidida a escolher seu companheiro, e é provável que trechos como o do casal dormindo na floresta com a espada desembainhada entre os corpos²² sejam uma inclusão relacionada a regras socioculturais vigentes em épocas posteriores. Na versão de Bédier, bem como nas outras versões escritas após o fortalecimento da cristianização, o rei Marcos, alertado por um servo, entra na floresta atrás dos amantes e encontra-os dormindo desta forma, razão pela qual acredita na inocência dos dois jovens: “Mas notou que suas bocas não se tocavam e que uma espada nua separava seus corpos [...] se eles amassem com amor louco, teriam colocado esta espada entre eles? E não se sabe que uma lâmina nua que separa dois corpos é garantia e guarda de castidade?” (BÉDIER, 1992, p. 70-71). O trecho citado exemplifica perfeitamente o simbolismo cristão corrente no período medieval e retratado nessa versão. Sim, pois apesar de não

²² Entre os juramentos da cavalaria, a espada desembainhada entre os corpos significava o respeito do cavaleiro à castidade da dama dormindo ao seu lado.

ter sido escrita na época mostrada, a narrativa deste escritor é, conforme ele mesmo descreve no prefácio do livro, “um poema francês da metade do século XII, mas composto no fim do século XIX” – note-se a ausência de referência ao mito original, o texto é totalmente baseado nas versões de Bérout e, principalmente, de Thomas. De acordo com isso, fica claro que temos, em Bédier, imagens medievais, mesmo que em *personas*, representações dessas, o que nos permite compreender Boia²³ (1998, p. 15), quando diz que “en premier lieu, il n’existe pas de représentation identique à l’objet represente; toute image même la plus “réaliste”, suppose une intervention – soit-elle minime – de l’imaginaire.”²⁴

Quanto à história original, cita Boccalato:

Em busca de uma “lenda original” de Tristão e Isolda – mas poder-se-ia dizer, com mais propriedade, um registro escritural original, um primeiro documento “literário” – Rougemont (1988) vasculha o *Mabinogion* e traz o sabor mítico do substrato céltico que lateja na história transcrita pelos romancistas da segunda metade do século XII. (BOCCALATO, 1996, p. 104).

A autora refere-se a um trecho no qual Rougemont trata do caráter sagrado da lenda e reitera a transformação dos seus símbolos na passagem para a literatura, o que corroboraria a tese de que a imagem da personagem Isolda modificou-se em função da transformação do arquétipo da mulher-feiticeira desde os relatos do período celta até as versões do século XII, já influenciadas diretamente pela cristianização, bem como as posteriores. Diz Rougemont (1988, p. 227) no trecho supra-citado, no anterior e no posterior:

Seria fácil acentuar o caráter sagrado que certos autores do século passado julgaram poder atribuir aos personagens de Tristão e Isolda (ou *Essylt*) na mitologia celta. Desde o século VII, Tristão teria sido um semideus, o arauto simbólico dos mistérios, o “guardião dos pequenos javalis sagrados”, isto é, dos discípulos dos druidas, rival do seu tio Markh, o rei-cavalo, e amante de *Essylt*, cujo nome supostamente significa “espetáculo misterioso, fada irlandesa, égua da crina branca, ou ainda uma figuração da água da caldeira de *Cerridwen*, que dá inspiração aos bardos, cura e ressuscita, isto é, eleva o iniciado à vida do espírito”. No *Mabinogion*, compilação das lendas gaulesas, só encontramos uma indicação muito breve sobre a lenda original [...] É incontestável que muitos elementos da tradição bárdica (oral) estão incorporados na lenda (ver Livro II, Cap. II.). Mas também é certo que

²³ Para aprofundamento sobre *mimesis*, ver a *Poética*, de Aristóteles.

²⁴ Em primeiro lugar, não existe representação idêntica ao objeto representado; toda imagem, mesmo a mais realista, supõe uma intervenção – mesmo que mínima – do imaginário. (tradução livre da autora)

Béroul, Thomas, Eilhart, o autor do *Romance em Prosa*, e o da *Folie Tristan*, desconheciam essa tradição. Ignoravam o sentido primitivamente sagrado e simbólico dos personagens cujos amores nos contam. E os vestígios das antigas práticas de magia que subsistem em seu texto mostram que seu uso está esquecido, na época e no país em que escrevem. Tudo não passa de ornamentos artísticos[...]

Boccalato se esforça para traçar uma linha temporal entre a primeira possível versão da lenda dos amantes e as versões do século XII no capítulo “Tentando uma análise de Tristão e Isolda”²⁵. Megale (2001, p. 29) nos dá uma boa ideia dessa dificuldade e da extensão das modificações sofridas pelas lendas celtas vindas da oralidade, entre elas o mito de Tristão e Isolda, em *A Demanda do Santo Graal*,

A trajetória da palavra falada para a palavra escrita, dentro da produção de textos que, para a época dos códices, equivaleria ao que, a partir do século XVIII, convencionou-se chamar literatura, tem à sua disposição [...] um campo privilegiado para suas pesquisas.

A oralidade está, de fato, em suas origens, propiciando à matéria uma convivência com as canções de gesta a que ela logo supera. Mas, antes mesmo das canções de gesta, divulgam-se também, por via oral, as chamadas lendas celtas. Parte do que delas sobreviveu está em *Mabinogion*, um conjunto de narrativas de origem galesa que conserva tradições da mitologia celta. Os textos chegaram até nós mutilados e com intrincados problemas de autenticidade. É difícil saber quais seriam os contos primitivos, quais os tardios, tarefa a que se dedicam especialistas, superando uns aos outros neste ou naquele ponto.

Essas narrativas orais galesas foram sendo remodeladas e muitas vezes alteradas, mutiladas mesmo, por diversos narradores, do século XI ao primeiro quartel do século XIII [...] Esses contos revelam o primitivo mundo celta.

Em *Amor e adultério nos textos do século XII: o julgamento de Isolda no Tristan, de Béroul*, Macedo (2006, p. 123) cita diversos autores para mostrar a diferenciação entre os traços vindos da mitologia celta e as inserções do imaginário medieval na figura feminina principal, Isolda:

Para Jean Markale, por exemplo, Isolda seria a personificação das deusas da fertilidade e da soberania da tradição céltica, como Epona, mescladas à imagem da Virgem Maria, com todos os traços sincréticos das deusas pré-cristãs (Markale, 1973). Esse erudito, como também Jean Marx, identifica o laço profundo que liga os amantes a um *geis*, ligação mágica inspirada pela mulher sobre o homem, do qual o filtro constituiria mero remanescente literário (Marx, 1955). A ligação de Tristão e Isolda, nesse plano, indicaria os vestígios de um ritual de entronização. Tristão, sucessor natural do reino,

²⁵ Note-se que mesmo autores com uma vasta experiência em pesquisa tateiam em busca do que parece ser um princípio do mito, uma prova das modificações sofridas pela obra na mão dos diversos autores

para substituir o tio (lembramos das relações de parentesco matrilineares entre os celtas), deveria ligar-se à figura-símbolo da soberania, a rainha, correspondente da Grande Deusa. A hierogamia simbólica, de acordo com Hilário Franco Jr., poderia remeter a uma dimensão muito mais ampla, envolvendo ao mesmo tempo a tradição céltica e a tradição cristã.

4.2 A influência da cortesia e a invenção do amor-paixão: Tristão sagrado x Isolda profana

Segundo Bocalato, a versão de Bérout é mais rude, ainda pouco suavizada pelos aportes delicados da cortesia. A versão de Bédier, baseada em Bérout e Thomas, tem uma boa influência dos *lais bretões* e do romance cortês, embora Tristão e Isolda fujam do protótipo do casal em relação de cortesia exatamente pela consumação do amor, pela aproximação demasiada do cavaleiro com sua dama, enquanto pela conduta cortês essa relação deveria inspirar-se no platonismo e nas regras de vassalagem. Nas lendas que tratam do amor entre Lancelote e Guinevere, bem como em diversas outras histórias inspiradas em lendas celtas, o amor também é consumado, o que nos leva a pensar se isto seria uma prova do caráter livre das relações nesta sociedade ou se esse fato se deveria apenas à influência do mito tristaniano. Segundo Bocalato (1996, p. 81), “é de senso comum a associação entre amor cortês e amor platônico, tomando-se platônico no sentido de casto, como satisfação através da recusa da sensualidade, da inacessibilidade material do objeto idealizado”, e é no princípio da contenção do desejo que está pautado o princípio das trovas cortesias. Porém, a própria Bocalato cita Duby quando recusa a totalidade de pureza dessas relações. Elevação do amor e vassalagem à sua dama, sim. Castidade e pureza total, não. Duby descarta a identificação total entre platonismo (ainda no sentido de casto) e cortesia, e justifica essa teoria baseado na descrição do *asag*, o oferecimento da dama à privacidade com o amante, na qual tudo é permitido, salvo o ato sexual em si.

O trovador celibatário que a corteja o faz segundo um código amoroso cuja regra primeira é que ela se dê por etapas e que ele se mantenha discreto, indo apenas até onde ela lhe permita. Ele corteja confiante na recompensa, os favores que culminarão na concessão final, o *asag*.²⁶ (BOCCALATO, 1996, p.84)

²⁶ Grifo da autora

Nesse ponto, o amor cortês resume toda a questão da invenção do amor romântico, o amor-paixão que surge no Ocidente em função do cristianismo e da doutrina de casamento, do qual fala Rougemont em “*O amor e o ocidente*”, pois, em parte, aproxima-se do mesmo pela negação do ato sexual em si, mas, por outro lado, nega o ascetismo cristão pela recusa em desistir do prazer de desejar. É perfeitamente aceitável, portanto, a teoria de que o amor cortês teria servido, a partir dos séculos XI e XII, como forma de oposição aos dogmas cristãos do pecado da carne (e, não coincidentemente, esse é o período no qual a Igreja cria bases e investe na negação do corpo e na perseguição à mulher), sobretudo pela necessidade de um coletivo ainda ligado inconscientemente aos princípios do paganismo de sublimar esse desejo que, agora, precisava ser contido. Torna-se bastante claro, no entanto, ao estudar a obra dos trovadores desse período, que não foi possível para eles livrarem-se completamente da influência cristã: apesar da exaltação do erotismo execrado pela Igreja, é necessária a relação desse com o amor-paixão para a afirmação da elevação da alma. O ato sexual, bem como o prazer puro e simples, são desprezados. De acordo com Marrou, o amor cortês surge como uma recusa desdenhosa à apenas a satisfação do instinto. Nesse período, o mito do amor-paixão, cheio de obstáculos, passou a ser o referencial de relacionamento romântico, exatamente em oposição ao caráter prático e isento de sentimentos fortes visto no modelo cristão de união.

Por isso, as doutrinas secretas, cujo parentesco recordamos, só se tornaram poderosas no Ocidente nos séculos em que se viram condenadas pelo cristianismo oficial. Por isso o amor-paixão, forma terrestre do culto de Eros, invade a psique das elites mal convertidas e que sofriam com o casamento. (ROUGEMONT, 1988, p. 57)

A relação de Tristão e Isolda, portanto, traz traços de cortesia pelo seu envolvimento declaradamente amor-paixão, o amor romântico que está além dos laços matrimoniais com Marcos, com quem Isolda se casa apenas pela obrigação de cumprir com o acordo social pré-estabelecido. Quando, porém, Isolda escolhe Tristão como seu amante e entrega-se deliberadamente a ele, a mitologia celta sobrepõe tais traços. Nas versões de Bédier, de Afrânio Peixoto e de Robert Bossuat, o filtro aparece como motivo e justificativa para o amor descontrolado entre Tristão e Isolda, mostrando claramente as influências tanto da cortesia quanto dos dogmas cristãos, pois os fatos de estarem enfeitiçados pela beberagem preparada pela rainha, mãe de Isolda, e de não

terem ingerido o líquido propositalmente exime-os de qualquer culpa; daquela pela quebra das regras cortesias pela consumação do ato sexual e também da culpabilização cristã pelo pecado representado no desejo de Isolda por Tristão. Já na versão anônima, o perfil celta de Isolda aparece mais claramente, pois ela tem plena consciência de estar ingerindo a bebida mágica, e regozija-se com isso:

[...] **mas deixai-me desvendar-vos um segredo** que deverá trazer a calma à vossa alma [...] A rainha, antes da nossa partida, confiou aos meus cuidados

Uma bebida ervosa que preparou com toda a sua ciência da magia: **é um filtro de amor** que servirei ao rei Marcos e a vós após terdes entrado no leito nupcial. **Bebê-lo-eis os dois ao mesmo tempo e**, mal o tiverdes feito, **amarvos-eis com todas as forças** e com toda a alma, num amor imperioso e sem falha. [...] Não sou, portanto, obrigada a beber esse licor mágico e não o beberei. Se o partilhasse com o rei Marcos, far-me-ia cúmplice das manobras tortuosas de Tristão. Não, não farei o seu jogo, não me curvarei às suas vontades! [...]

Isolda chamou Brangia e ordenou-lhe que trouxesse vinho. Esta apressou-se a alcançar o ângulo do pavilhão onde os marinheiros irlandeses haviam colocado as arcas de Isolda e do seu séquito. De uma delas retirou o precioso frasco, reconhecível entre todos, onde a rainha da Irlanda deitara o vinho ervoso. Nesse instante, o rosto da jovem iluminou-se num sorriso furtivo: tinha entre as mãos o meio mais seguro de fazer nascer o amor em Tristão e de ligá-lo para sempre a Isolda. Brangia colocou o frasco com uma taça de prata cinzelada numa mesa à qual Isolda se encostara e disse-lhe com ar risonho: “Rainha Isolda, tomai esta bebida que foi preparada na Irlanda para o rei Marcos.” Isolda não respondeu nem interferiu com a criada. Quanto a Tristão, esse julgou tratar-se de um vinho de eleição oferecido ao rei Marcos. Como homem cortês e bem-educado, deitou a poção na taça e **estendeu-a a Isolda, que bebeu até se fartar**. Quando ela pousou a taça ainda meio cheia, Tristão pegou nela e esvaziou-a até a última gota. ²⁷(ANÔNIMO, 1992, p. 46-48)

Isolda, dona de sua própria vontade, toma a iniciativa de trazer Tristão para si através da poção preparada pela mãe para que ela bebesse com o rei Marcos, enquanto nas demais versões a personagem é apresentada como figura passiva, mais condizente com a necessidade de subjugação da mulher no período medieval. Tristão, por sua vez, aparece nessas versões cheio de culpa pela traição ao tio e senhor, enquanto na lenda original, de acordo com as indicações encontradas no *Mabinogion*, Tristão e Marcos seriam rivais.

Na versão de Bédier, baseada em Béroul e Thomas, Tristão aparece como sobrinho de Marcos e entre ambos há um amor profundo; em certos trechos o amor de

²⁷ Grifos nossos

Tristão por Marcos quase parece superar o que sente por Isolda, tamanha a culpa que sente. As relações de suserania e vassalagem parecem explicar bem essa modificação do sentimento e do comportamento de Tristão em relação a Marcos, e vice-versa, nas versões de Tristão e Isolda a partir do século XII.

Investido cavaleiro e reconhecido como parente consanguíneo, Tristão desenvolve um duplo vínculo com o rei Marcos. Pela homenagem²⁸, Tristão está socialmente submetido a Marcos e um firme laço de fidelidade os une, a investidura assinala a prática do dom e do contra dom, que assegura o cumprimento das promessas de fidelidade pelo cavaleiro e doação de armas, riquezas e cargos pelo senhor. (BOVO, 2003, p.58)

Essas relações não existiam na sociedade celta, e nesse caso não se poderia esperar que houvesse, na obra original, esse sentimento de dever do protagonista para com Marcos. De fato, como visto anteriormente, eles eram rivais pelo amor de Isolda.

A contradição causada, nas versões medievais, por esses sentimentos de Tristão que vão de um a outro é característica do elemento trágico dos romances corteses, da necessidade da irrealização física do amor para que esse seja, de fato, digno e louvável, embora a realização do amor na literatura também seja uma forma de sublimação dos desejos reprimidos de toda uma época.

Il nous semble, tout simplement, que l'homme est "programmé" pour penser, pour sentir, et pour rever d'une manière bien définie. Ce sont ces permanences mentales qui se cristallisent dans ce qu'on peut nommer des "archétypes". (BOIA, 1998, p. 17)²⁹

É possível imaginar que nas narrativas celtas há uma superação de qualquer obstáculo, a superação de um outro na disputa pela amante, enquanto, nas histórias do período pós-cristianização na Europa, existe a criação de obstáculos para a realização da peripécia, para a inserção da contradição de sentimentos.

Leiam-se, uma após a outra, uma lenda irlandesa e a lenda de Béroul ou de Thomas: ver-se-á que a catástrofe é provocada, de um lado, por uma *fatalidade* exterior e, do outro, pela *vontade* secreta, mas infalível, dos dois amantes místicos. Nas lendas celtas é o elemento *épico* que comanda a ação e

²⁸ Rito medieval através do qual um cavaleiro jurava lealdade ao seu suserano e senhor.

²⁹ Nos parece, simplesmente, que o homem está programado para pensar, sentir e sonhar de uma maneira bem definida. São as permanências mentais que se cristalizaram no que se pode definir como "arquétipos". (tradução livre da autora)

o desfecho, enquanto nos romances cortesês é a *tragédia interior*³⁰. (ROUGEMONT, 1988, p. 97)

Seria, então, a necessidade da tragédia amorosa um dos motivos para o resgate do mito de *Tristão e Isolda* no período medieval? Pois há de se notar uma certa contradição em trazer de volta, em plena época de misoginia, uma personagem como Isolda, adúltera, que não se curva às vontades do marido e da sociedade, mesmo que nas versões escritas a partir do século XII esses traços de feiticeira e rebelde tenham sido colocados em segundo plano, bem como o foi o caráter guerreiro de Tristão, que fica encoberto pela figura do herói romântico.

Segundo Dumézil em *Mito e Epopéia*,

“Os mitos [...] não são invenções dramáticas ou líricas gratuitas, sem nexos com a organização social e política, sem nexos com o ritual, com a lei ou com o costume; sua função é, pelo contrário, justificar tudo isso, expressar em grandes imagens as grandes idéias que organizam e sustentam tudo isso.” (DUMÉZIL *apud* FERRIER-CAVERIVIÉRE In: BRUNEL, 1997, p. 386)

O mito de Tristão e Isolda serviria de suporte à cortesia, sendo responsável por sustentar a grande ideia do amor-paixão medieval, tão necessária para a sublimação das proibições e cobranças impostas pela Igreja? O amor acima do casamento, acima das leis?

O mito [...] é na verdade a expressão de uma pulsão proveniente das profundezas do psiquismo coletivo: antes que o personagem alcance o primeiro plano da história, ele já é de certo modo esperado. Há nas mentalidades, no psiquismo coletivo, um conjunto de velhos sonhos, de esperanças ou de ódios que só estão à espera de uma oportunidade para se cravarem em alguma realidade; e quando surge um personagem investido de um certo poder e de uma certa função, ele cristaliza imediatamente todas essas esperanças, todos esses ódios, todos esses sonhos. (FERRIER-CAVERIVIÉRE, 1997, p. 386)

Isolda teria, assim, duas funções principais ao ser resgatada; uma, que pode ser visualizada quase abertamente, seria a de ser o sonho da libertação feminina em um período obscuro, no qual o desejo era, acima de tudo, o grande pecado condenado pela Igreja. Outra, talvez inconsciente aos que escreveram, de acentuar a visão do amor cortês como algo belo, mas que não pode ser realizado na sua totalidade. Sim, pois se

³⁰ Grifos do autor

nas obras literárias os autores veneram o amor e seus objetos, a obrigação dramática, como pode ser definido, entre outros exemplos, o resultado da insurreição amorosa de Tristão e Isolda contra Marcos e a sociedade, traz no seu âmago a verdade por trás do discurso, corroborando Teo de Alexandria que, no século XII, já teorizava que “o mito é um discurso mentiroso que exprime a verdade em imagens”. Torna-se necessário esclarecer, no entanto, de acordo com as definições de mito utilizadas, que o “discurso mentiroso” ao qual nos referimos não seria o do mito de *Tristão e Isolda* em si, mas, sim, ao discurso do “mito literário” contido nas versões pós-cristianização, o qual chamamos dessa forma por falta de expressão melhor para defini-lo, pois, de fato, “um mito tampouco é identificável com *um* texto. O texto literário não é em si um mito: ele retoma e reedita imagens míticas, ele próprio pode adquirir valor e fascínio mítico em certas circunstâncias, para determinado público durante certo tempo.” (DABEZIES, 1997, p. 732). Sendo assim, o “mito literário”, ou a obra que contém essas imagens míticas, se apropria do mito primitivo, mas não modifica-o ou se superpõe a ele, exatamente porque “na criação literária, o mito intervém na relação do escritor com sua época e seu público: um escritor exprime sua experiência ou suas convicções através das imagens simbólicas que repercutem um mito já ambientado..” (DABEZIES, 1997, p. 731)

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho procuramos demonstrar - através de uma análise historiográfica, mitocrítica e mitoanalítica, com apoio das teorias sobre estruturas do imaginário (estruturalismo figurativo) e arquétipos e inconsciente coletivo (psicologia das profundezas) - como a imagem da feiticeira, principalmente no seu papel de arquétipo feminino, transformou-se ao longo do tempo, fato exemplificado pelas modificações do mito de *Tristão e Isolda*. A leitura de diversas narrativas nos permitiu refletir sobre certas especificidades dos vários períodos de escrita, como o papel da mulher e a função da literalização do mito ao longo do tempo, possibilitando-nos compreender os imaginários de cada época e a forma como se encontram inseridos entre o inconsciente e a realidade, fazendo com que sejam influenciados pelos arquétipos referenciados na literatura e, ao mesmo tempo, sendo capaz de modificá-los.

Reverendo a história da civilização celta, podemos notar a força da figura feminina nessa sociedade e como, de forma alguma, ela poderia ser considerada inferior ao homem. A mulher celta tinha a liberdade de casar com quem escolhesse, de ter parceiros sexuais, de manter seus próprios bens, que eram trazidos para a união, em caso de separação ou viuvez e, inclusive, de casar-se novamente se lhe aprouvesse. Possuía um papel igualitário ao masculino nos meios social, político, religioso e econômico, podendo ser mantenedora do lar, se esse fosse o caso. Além disso, era vista como representação da Deusa Mãe, com forte ligação com a natureza e com os mistérios da vida e da morte. Essa imagem passou para a mitologia, como verificamos ao lermos as lendas celtas que chegaram até nós, nas quais a mulher aparece dessa forma.

Essa ambigüidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra mãe é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É cálice de vida e de morte (...) Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que o homem ao ciclo - o eterno retorno - que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. (DELUMEAU, 1999, p. 312)

Com a cristianização da Europa a mulher passa a ser vista de outra forma. Durante a Idade Média, principalmente a partir do século XI, a imagem da feiticeira,

principalmente por ser mulher, é transformada de símbolo positivo em negativo. O ciclo de vida e morte e vida, representado pela figura da mulher, nesse período esbarra em um gigantesco muro das lamentações, moldado do barro do desespero e do medo, com o cimento do preconceito e da pequenez de espírito. O arquétipo sofre, tanto quanto a própria mulher, as pressões sociais, políticas e religiosas.

O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. (...) Assim, o medo da mulher não é uma invenção dos ascetas cristãos. Mas é verdade que o cristianismo muito cedo o integrou e em seguida agitou esse espantalho até o limiar do século XX. (DELUMEAU, 1999, p. 314)

A sociedade medieval, procurando explicar a fome, a miséria, a peste, encontrou na bruxaria a justificativa perfeita. A feiticeira foi condenada, acima de qualquer coisa, pelo desespero ou pela inveja. A Igreja, responsável pela crescente desvalorização da mulher, transferiu à mulher feiticeira a imagem do pecado da carne. “Assim, o sermão, meio eficaz de cristianização a partir do século XIII, difundiu sem descanso e tentou fazer penetrar nas mentalidades o medo da mulher” (DELUMEAU, 1999, p. 322). Através da pregação maciça, a Igreja incutiu no inconsciente da população esse medo, que no século XV, auge da Inquisição, tornou-se quase uma ojeriza.

O dogma substitui o inconsciente coletivo, na medida em que o formula de modo abrangente. O estilo de vida católico nesse sentido desconhece completamente tais problemas psicológicos. Quase toda a vida do inconsciente coletivo foi canalizada para as idéias dogmáticas de natureza arquetípica, fluindo como uma torrente controlada no simbolismo do credo e do ritual. (JUNG, 2007, p. 23)

É nesse contexto que o mito de *Tristão e Isolda* é resgatado na Literatura. Nas narrativas mais antigas, a presença celta ainda é intensa, mas, ao longo do período medieval, a influência cristã vai aparecendo com mais força nos textos, como podemos notar em Thomas e Gottfried. Isolda é a imagem da mulher celta, da curandeira, do espírito livre. A narrativa de autor anônimo enfoca bem esse aspecto, enquanto nas obras seguintes, de Béroul a Gottfried no século XIII, e por último, no século XIX, mas como representação do século XII, Bédier, pouco a pouco esses traços da personagem vão sendo encobertos pela cristianização da obra. É o mito do eterno retorno – do mito. A repetição incessante de imagens primordiais; o resgate, de tempos em tempos, do

atemporal, mesmo que reorganizado de acordo com os espaços vigentes, que reescrito com as tintas do período que o exige de volta. Provando que o retorno - apesar de eterno - não passa sempre pelo mesmo ponto do caminho, mas, sim, dança nas formas espiraladas desse trajeto tornando complicado, muitas vezes, reconhecer quais são e onde estão os pontos de partida, quais e onde os de chegada, *ad infinitum*.

O fato de um mito como o de *Tristão e Isolda*, com essas características tão opostas ao pregado pela Igreja, ser resgatado, exatamente quando o cerco da moralização e do controle começa a apertar suas garras, tem explicação na necessidade de sublimação de todos esses problemas, esses medos, essas proibições. Através da Literatura, o homem medieval vive o que não pode ter na realidade: a consumação sexual, a união por amor, a liberdade de escolha. Essa forma de sublimação pode ser exemplificada pela explicação de Rousseau acerca dos próprios sentimentos:

“Minha imaginação tomou um partido que me salvou de mim mesmo e acalmou minha nascente sensualidade: ocorreu-me de nutrir-me de situações que me haviam interessado em minhas leituras, recordei-as [...] apropriei-me delas [...] vendo-me sempre nas posições mais agradáveis segundo meus gostos, enfim que o estado fictício em que acabava de me colocar me fez esquecer meu estado real, com o qual estava tão descontente. (ROUSSEAU *apud* WUNENBURGER, 2003, p. 67-68)

O símbolo tem uma função criadora e libertadora, segundo Cassirer, e o homem é um animal simbólico. Sendo o símbolo a tradução de um arquétipo em um contexto específico, nota-se a necessidade do homem de resgatar esse arquétipo da mulher pagã, mesmo que, posteriormente, pela culpa, ele vá destruir esse arquétipo ou relegá-lo apenas ao campo da Literatura, e acabe por construir, através da mitificação, um arquétipo completamente oposto que se cristalizará ao longo dos séculos seguintes.

[...] o imaginário [...] uma re-presentação incontornável, a faculdade da simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra. (DURAND, 2004, p. 117)

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. **Tristão e Isolda**. RJ: Francisco Alves, 1992
- BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **Isolda: um perfil celta**. In: *Caleidoscópio, estudos literários*. São Gonçalo: Faculdades Integrantes de São Gonçalo, Departamento de Letras, vol. 8, n. 8, p. 156-162, 1988.
- _____. **As Deusas, as Bruxas e a Igreja: Séculos de perseguição**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2004.
- BÉDIER, Joseph. **O Romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BÉROUL et al. **Tristão e Iseu**. Versão de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Jackson, 1947.
- BLOCH, R. Howard. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- BOCCALATO, Marisa Mikahil. **A invenção do erotismo – Tristão e Isolda e as trovas corteses**. São Paulo: EDUC: Experimento, 1996.
- BOIA, Lucian. **Pour une histoire de l’imaginaire**. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- BOSSUAT, Robert. **Tristan et Iseut: conte du XII siècle**. Paris: Hatier, 1953.
- BOVO, Cláudia Regina. **O Romance de Tristão e Isolda: Permanências e Rupturas na Estrutura do Parentesco Medieval**. Franca: UNESP, 2003.
- BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: UnB/José Olympio Editora, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.
- DABEZIES, André. **Mitos primitivos a mitos literários**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: UnB/José Olympio Editora, 1997.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **O Pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)**. São Paulo: EDUSC, 2003. Vol 1.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. 3ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ELIADE, Mircea. **Aspects du mythe**. Paris: Gallimard, 1963.

FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. **Figuras históricas e figuras míticas**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: UnB/José Olympio Editora, 1997.

GABORIT, Lydiá; GUESDON, Yveline; CAPORAL, Myrian Boutrolle. **As feiticeiras**. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: UnB/José Olympio Editora, 1997.

JONES, Gwyn & JONES, Thomas (Transl.). **The Mabinogion**. London: Everyman, 1993.

JUNG, Carl Gustav. **O arquétipos e o inconsciente coletivo**. 5ª edição. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

JÚNIOR, Hilário Franco. **A Idade Média: Nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **A vinha e a rosa: sexualidade e simbolismo em Tristão e Isolda**. In: RIBEIRO, Renato Janine (org.). **Recordar Foucault – os textos do Colóquio Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário**. In: Signum Revista da ABREM, Associação Brasileira de Estudos Medievais. Nº 5, 2003.

KRUTA, Venceslas. **Os Celtas**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. **A recusa do prazer**. In: *Amor e Sexualidade no Ocidente: edição especial da revista L'Histoire/Seuil*. Porto Alegre: L&PM, 1992.

_____ & SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. Vols I e II.

MACEDO, José Rivair. **Amor e adultério nos textos do século XII: o julgamento de Isolda no *Tristan*, de Béroul**. In: SILVA, Gilvan Ventura; NADER, Maria Beatriz & FRANCO, Sebastião Pimentel (Org.). **história, mulher e poder**. Vitória: Edufes; PPGHis, 2006. P. 117-135.

MARKALE, Jean. **La femme celte: mythe et sociologie**. Paris: Payot, 1989.

_____. **The Great Goddess: Reverence Of The Divine Feminine From The Paleolithic To The Present**. Vermont : Inner Traditions, 1999.

MARROU, Henri Irénée. **Les Troubadours**. Paris: Points Seuil, 1971.

- MEGALE, Heitor. **A Demanda do Santo Graal: das origens ao código português.** São Paulo : FAPESP/Ateliê Editorial, 2001.
- MELETÍNSKI, Eleazar M. **Os arquétipos literários.** 2ª edição. São Paulo : Ateliê Editorial, 2002.
- MICHELET, Jules. **A Feiticeira.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- MORAIS, José Domingos (Trad.). **O Mabinogion.** Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- NEUMANN, Erich. **A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina no inconsciente.** São Paulo: Cultrix, 1996.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Bruxaria e história: as práticas mágicas no Ocidente cristão.** São Paulo: EDUSC, 2004.
- PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. **História da Idade Média: textos e testemunhas.** São Paulo : Editora UNESP, 2000.
- PILOSU, Mario. **A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** Rio de Janeiro : Atlântica Editora, 2005.
- ROSENFELD, Katharina Holzermayr. **A história e o conceito na literatura medieval.** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente.** RJ: Editora Guanabara, 1988.
- SALLMAN, Jean-Michel. **La bruja.** In: DUBY, Georges & PERROT, Michele (Org.). **Historia de las mujeres. Vol. 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna.** Madrid: Taurus, 1992.
- THOMAS. **Les fragments du Roman de Tristan.** Paris: Minard, 1960.
- VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão.** 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário.** São Paulo: Edições Loyola, 2003.