

O Rei Marcos e Isolda: Interpretando uma Pintura Oitocentista de Temática Celta

Profa. Ms. Luciana de Campos

Doutoranda em Letras
UNESP
fadacelta@yahoo.com.br

Resumo

A pintura da Segunda metade do século XIX na Inglaterra recebeu uma nova proposta elaborada por um grupo de pintores auto-intitulados “Pré-Rafaelitas”. Essa “irmandade” como ficou conhecida no meio artístico da época e atualmente, procurou resgatar a pureza pictórica existente antes de Rafael (séculos XIV e XV) e buscou inspiração para suas obras na mitologia celta e nas narrativas medievais e arturianas. A obra de Sir Edward Burne-Jones, “Rei Marcos e a bela Isolda”, de 1862 nos apresenta o rei Marcos impedindo a tentativa de suicídio de Isolda. Essa cena é retratada com uma riqueza de detalhes e símbolos que permitem ao leitor compreender aspectos importantes não só da escola pré-rafelita, mas também da interpretação da imagem trágica de Isolda transposta da literatura medieval para a pintura Oitocentista. A proposta de análise realizando a interface pintura/literatura apoia-se na teoria do imaginário proposta por Hilário Franco Júnior e nos estudos de análise iconográfica de E. H. Gombrich, o que possibilita uma leitura clara da representação da mulher medieval e da herança narrativa celta para o estudioso do século XXI.

Palavras-chave: Literatura medieval, pintura pré-rafelita, temas celtas.

Résumé

La peinture de la deuxième moitié du siècle XIX en Angleterre a reçu nouveau une proposition a élaboré par un groupe automatique de peintres intitulé "Pré-Raphaelites". Cette "confrérie" comme elle a été connue de la manière artistique du temps et actuellement, recherchée pour sauver le pureness imagé existant avant Raphaël (siècles XIV et XV) et l'inspiration recherchée pour ses ouvres dans la mythologie celtique et les récits médiévaux et d'arturianas. L'exécution de monsieur Edward Burne-Burne-Jones, "Le Roi Mark et la belle Iseut", de 1862 dans eux présents le Roi bornes limites gênant la tentative du suicide d'Iseut. Cette scène est portraied avec une richesse des détails et les symboles qui permettent au lecteur de comprendre non seulement que les aspects importants de l'école quotidienne payent-rafelita, mais également de l'interprétation de l'image tragique d'Isolda transposée de la littérature médiévale pour la peinture d'Huitcente. La proposition d'analyse réalisant les appuis de l'interface penture/litterature dans la théorie d'imaginaire la proposition pour Hilário Franco Júnior et dans les études de l'analyse iconographique de et H. Gombrich, ce que possible elle rend à une lecture claire de la représentation de la femme médiévale et du celta narratif de transmission pour studieux du siècle XXI.

Mots-clès: literature medievale, peinture pre-raphaelite, thèmes celtiques.

*Istot ma drue, Istot m'amie
En vos ma mort, en vos ma vie!*
Gottfried de Strasburgo

Em 2003 o público brasileiro foi brindado com a publicação de *Aventuras da Távola Redonda. Estórias medievais do Rei Artur e seus cavaleiros* uma tradução excelente realizada pelo professor Antonio Furtado e que trouxe à luz narrativas arturianas fundamentais não somente pelo seu conteúdo estético mas que constituem fontes importantes para o estudo da literatura, sociedade, arte e cultura medievais. Dentre as várias narrativas constantes no volume há uma que nos apresenta uma das mais interessantes passagens de *Tristão e Isolda*¹, trata-se d'*O juramento ambíguo de Isolda*. Neste conto nos é apresentado como Isolda acusada de adultério – os barões da corte da Cornualha a acusam de trair seu esposo e rei - recorre a um falso juramento para inocentar-se e também ao seu amante, Tristão poupando assim, as suas vidas e, claro, fazendo ruir os planos dos que a desejavam incriminar retirar o trono da Cornualha das mãos do rei Marcos. O próprio título da narrativa já sugere que o juramento executado por Isolda é proferido com tal convicção que, mesmo sendo ambíguo – ou falso como preferem alguns! – está permeado de verdade que as personagens da narrativa bem como os leitores são convencidas da verdade. A ambigüidade do juramento² proferido pela rainha Isolda desfaz-se rapidamente pois a sua convicção é tamanha que não há como não crer nas suas palavras e toma-las como únicas e verdadeiras.

O juramento de Isolda acontece num dado momento da narrativa onde a verdade sobre o relacionamento dos amantes pode ser revelada ou a inocência pode ser provada. É, portanto um momento de tensão narrativa onde o leitor depara-se com a possibilidade de Isolda ser morta, pois aquele que mente é queimado pelo ferro em brasa. Ao mentir, ou melhor, jurar que os únicos homens que estiveram entre suas coxas foram o rei Marcos e o mendigo que é Tristão disfarçado Isolda, fazendo uso da ambigüidade salva a sua reputação e o seu romance com Tristão.

O tema da ambigüidade apresentada na obra literária – um falso juramento que inocenta a rainha, seu amante e o relacionamento de ambos – é resgatado séculos mais tarde, no século XIX durante a Era Vitoriana pelos pintores pré-rafaelitas³. Essa “confraria” de pintores, escritores e mestres de artes e ofícios como mais tarde ficou conhecida, procurava resgatar uma pureza e simplicidade pictóricas que existiam antes de Rafael⁴ (séculos XIV e XV). O resgate dessa pureza era refletido na temática das pinturas: elementos da mitologia celta e das narrativas arturianas e medievais. Ao recorrerem a esses temas os pré-rafaelitas não pintavam somente cenas descritas nas narrativas, mas permitiam-se novas interpretações não só de alguns episódios narrados mas também de toda a narrativa.

Na pintura de 1862 de Sir Edward Burne-Jones⁵ “Rei Marcos e a bela Isolda” podemos observar que a jovem rainha está prestes a cometer suicídio e que é impedida pelo rei Marcos. Essa cena não aparece na narrativa de Béroutl, estabelecida no final do século XII. Em nenhum momento Isolda tenta o suicídio por acreditar que o seu amor por Tristão será descoberto. A representação da tentativa de suicídio de Isolda é uma licença poética do pintor.



O rei Marcos e a bela Isolda, tela de Sir Edward Burne-Jones de 1862, Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham, UK site: www.artrenewal.or/asp/database/art.asp?aid=72&page=4

Na pintura, podemos observar que Isolda tenta atirar-se sobre uma espada, uma Montante⁶. Essa espada devido as suas dimensões era utilizada em duelos rituais e que provavelmente culminavam na morte de um dos desafiantes. Ao colocar essa espada em sua tela o pintor talvez tenha procurado dar um caráter mais simbólico para a tentativa de suicídio. A espada – arma essencialmente masculina enquanto a adaga ou o punhal são os mais utilizados por mulheres – com o seu tamanho e posicionamento na tela sugere que Isolda irá se jogar contra ela fazendo com que a sua lâmina transpasse seu corpo. A espada, arma utilizada pelos cavaleiros e que em muitas narrativas medievais recebiam nomes especiais, como Excalibur, a espada do rei Artur e Durandal a espada de Rolando, essas armas, portanto, possuíam um caráter simbólico, não só bélico.

Nas tradições cristãs, a espada é uma arma nobre que pertence aos cavaleiros e aos heróis cristãos. (...) À espada está associada a idéia de luminosidade, de claridade; a lâmina é qualificada de cintilante. (Chevalier, 2002: 393).

A espada e o fuso simbolizam, respectivamente, morte e fecundidade, os dois contrários. (...) a espada é símbolo de extermínio físico e de decisão psíquica. Por isto compreende-se que, durante a Idade Média, fosse considerada símbolo preferencial do espírito ou da palavra de Deus. (Cirlot, 1984: 236,7).

Como símbolo de algo brilhante e também redentor, Isolda procura numa espada ritualística para o seu suicídio e redenção. Joga por terra a sua coroa abdicando assim da sua condição de rainha e num impulso tenta lançar-se sobre a ponta da espada, mas é imediatamente impedida por Marcos. No decorrer da narrativa literária não há nenhuma menção a uma suposta tentativa de suicídio da personagem Isolda. Encontramos

somente uma descrição do seu desespero antes de arquitetar seu plano para inocentar a si e a Tristão.

Outro elemento simbólico importante que aparece na pintura e na narrativa é a fonte. As fontes⁷ assim como os lagos e rios possuíam um caráter sagrado para os celtas, pois além de suprirem com água elemento essencial à vida estão sempre associadas a fertilidade da terra. A narrativa de Béroutl inicia-se com um capítulo intitulado “Le rendez-vous de la fontaine” (“O encontro na fonte”). Nesse capítulo os amantes marcam um encontro em uma fonte que fica embaixo de um pinheiro. Avisado por um anão adivinho, Marcos sobe na árvore para flagrar os jovens. Mas como é noite de lua cheia Tristão vê refletido nas águas da fonte a imagem de Marcos e quando Isolda se aproxima ele por meio de gestos avisa que estão sendo observados. Com desenvoltura Isolda começa a dizer a Tristão que ambos estão sendo vítimas das maledicências de alguns nobres, mas que são inocentes de tais acusações. Percebemos neste trecho que a fonte serviu como protetora dos amantes denunciando a presença do rei que pretendia ver e ouvir as trocas de juras amorosas entre sua esposa e seu sobrinho. Na pintura de Burne-Jones, há também uma fonte, posicionada atrás da espada e dela jorra água cristalina em uma espécie de pia. A fonte está posicionada no extremo esquerdo da tela ao lado do rei Marcos que se interpõe entre a espada e Isolda, colocando-se assim na qualidade de salvador da jovem rainha.

Um outro aspecto que está presente na tela e que possui um conteúdo simbólico muito grande são os lírios que estão ao lado da fonte. Os lírios⁸ brancos são flores relacionadas a pureza e ao amor, mas também em alguns países como a Inglaterra estão intimamente ligadas à morte, sendo largamente empregados nos adornos fúnebres. Temos, então, uma dupla interpretação do simbolismo da flor: ao mesmo tempo que simboliza a pureza, simboliza a morte, portanto podemos “ler” o lírio de duas formas nesta pintura de Burne-Jones: a primeira, como símbolo da inocência de Isolda frente as acusações de adultério e a segunda como o desejo de morte, pois ela não pode concretizar o desejo de estar ao lado daquele que ama, então só lhe resta procurar a morte e assim finalizar o seu sofrimento.

Ao pretender dar cabo da própria vida Isolda, antes de tudo abdica da sua condição de rainha. Na pintura vemos que a coroa, símbolo máximo da realeza está no chão, aos pés da rainha mostrando que para essa jovem mulher nada importa seja a coroa, seja reinar sobre as Cornualhas se não puder provar sua inocência e ter o homem que ama ao seu lado.

O caráter trágico dessa pintura nos mostra a predileção dos pré-rafaelitas por temas trágicos que evocam o eterno par Amor e Morte, e que está presente em muitas das narrativas medievais que serviram de inspiração para a composição de vários de seus trabalhos. Há uma narrativa de origem celta que segundo alguns estudiosos é a matriz de Tristão e Isolda trata-se da aventura amorosa intitulada *Diarmaid e Grinné* que foi compilada no século X. Grinné é uma jovem que vai ser entregue como concubina ao rei Finn, mas ela se apaixona por Diarmaid, jovem cavaleiro e fiel servidor do rei. Sabendo da paixão dos jovens o rei Finn finge que desistiu de manter a jovem como concubina, mas durante uma caçada ele constrói uma armadilha para que Diarmaid morra. Ao perceber a trama de morte inevitável Grinné não consegue avisar seu amado e, ao vê-lo morto deixa-se morrer ao seu lado. Essa “aventura” é a *schemata* arquetípico de uma das mais conhecidas narrativas do Ciclo Arturiano, *Tristão e Isolda*, onde os jovens incapazes de concretizarem seu amor em vida se deixam morrer para que o sentimento sobreviva após a morte e possa se consumir. O tema do amor que só é possível se concretizar após a morte sempre trágica ou violenta dos amantes é recorrente

na literatura ocidental desde a Antigüidade e para os românticos foi um tema profícuo, não só pelo fascínio que ele exercia e que foi representado tanto na prosa como na poesia dos autores dessa escola literária, mas que inspirou também pintores e escultores que representaram com beleza as malezas arquitetadas por Eros e Tanatos.

A narrativa de *Tristão e Isolda* que tem a sua matriz em *Diamaid e Grinné* teve desde o século XII várias versões. No século XII Bérout e Thomás de Inglaterra compuseram duas das mais conhecidas e estudadas versões, Gottfried de Estrasburgo no século XIII compôs uma versão mesclando elementos da cultura celta com a cultura germânica e que no século XIX serviu de inspiração para Richard Wagner compor a sua versão operística da tragédia dos amantes. E, no final do século XIX, Joseph Bédier, filólogo francês estabeleceu uma versão onde mescla elementos das três narrativas medievais mas que se iguala em beleza e elementos fundamentais para se estudar a força do mito do amor eterno que sobrevive após a morte.

O amor dos jovens Diarmaid e Grinné e Tristão e Isolda é um sentimento puro, que se encontra em seu estado “natural”, ele ainda não foi corrompido por convenções sociais, podemos dizer que, grosso modo, esse sentimento é algo sentido apenas por bárbaros, pessoas que não receberam o refinamento social devido e é por essa mesma razão que os românticos – tanto escritores como pintores – tão avessos às convenções vão eleger o “amor bárbarico” como um dos principais temas de suas obras, representando assim toda a sua rebeldia e insatisfação com as leis, padrões e moldes sócio-culturais vigentes.

Esse “amor bárbarico” levado sempre às últimas conseqüências quando não é possível realizá-lo em vida reforça ainda mais o gosto e a busca pela tragicidade dos pré-rafaelitas que procuram colocar em suas telas. A busca pela morte torna-se tema constante nas pinturas sempre carregadas de simbolismos que têm as suas raízes nas narrativas medievais e que são fundamentais para uma maior compreensão da pintura e uma interpretação mais detalhada da literatura.

Todas essas narrativas compostas na sua maioria no século XII quando a literatura e a música estavam recebendo grande atenção dos reis da Europa Ocidental, principalmente nas cortes do Noroeste da França, na figura da rainha Leonor d’Aquitânia que a exemplo de seu avô o duque Guilherme IX da Aquitânia não poupava esforços – e muito menos a sua bolsa! – para ter na sua corte uma das mais refinadas Europa os mais talentosos trovadores. Essas composições literárias eram inspiradas nas antigas narrativas de origem celta⁹ que, por tratarem de lugares e temas distantes fascinavam que as ouvia. É, portanto nesse clima de encantamento promovido pelas narrativas que o imaginário medieval foi ficando povoado de imagens, lugares e personagens capazes de modificar em alguns aspectos o comportamento tanto de homens como de mulheres, principalmente no que diz respeito a forma de amar, o que muitas vezes contrariava o padrão imposto pela Igreja. Se entendermos que o *imaginário é um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração* (Franco Júnior: 2002: 95,6) podemos então “ler”, tanto o episódio do falso juramento de Isolda que está presente em nas versões de Bérout, Thomás, Gottfried e Bédier como uma suposta tentativa de suicídio que está representada na tela de Burne-Jones e, essas imagens representam não a realidade, mas o que tanto autores como pintor desejariam ter acontecido. E, claro, sempre colocando a mulher num papel submisso. A ideologia medieval que delegava à mulher um lugar subalterno desmerecendo todos os seus feitos não podia representá-la nas artes – principalmente na literatura, que durante todo o século XII foi a catalisadora das

emoções e também das estruturas mentais e religiosas que norteavam toda a sociedade, conferindo assim à mulher representada nas narrativas sempre um papel maléfico, como as Melusinas e seu caráter diabólico ao oferecer poder e riquezas aos seus maridos mas que nunca explicavam que essas eram oriundas de feitos mágicos e do poder que essas “criaturas” possuíam, talvez pela suas ligações com entes feéricos ou até mesmo com o próprio demônio. A construção de um discurso que representasse socialmente a mulher e o seu papel dentro dessa mesma sociedade foi construído utilizando-se da visão masculina e, portanto impregnando esse mesmo discurso de misoginia. Em *Tristão e Isolda* a construção desse discurso – de representação da mulher como sujeito social, capaz de proporcionar modificações à sociedade e a maneira como eram vistas nas artes em geral – nos remete à imagem puramente feminista de Isolda, já que na narrativa medieval ela, além, de ser a personagem principal, possui mobilidade e visibilidade e, em momento algum se critica as suas atitudes ou os homens a repreendem. Isolda, na narrativa tem a mesma mobilidade da rainha num jogo de xadrez é a única peça que pode se mover com total liberdade pelo tabuleiro sem sofrer nada.

A representação de Isolda tanto na literatura medieval como na pintura pré-rafaelita nos dá a dimensão da importância dessa personagem – e de tudo o que ela representa – que até os dias de hoje fascina e provoca não só o imaginário mas ainda suscita debates em torno da sua importância tanto na literatura como nas artes plásticas.

Os pré-rafaelitas – mais especificamente a tela de Burne-Jones que esboçamos aqui uma análise – inspiraram-se nos temas celtas e medievais não só com o intuito de ali buscarem inspiração para suas obras e a tão sonhada pureza pictórica, mas de resgatarem personagens e passagens idílicas que representassem os seus ideais de vida, mesmo que esses fizessem referências diretas a morte e a tragicidade pois esses dois temas foram e ainda são fontes de inspiração constante para a arte.

A imagem do homem e da mulher celta que foi construída durante os séculos tanto na literatura como nas artes plásticas, em muitos momentos não foi uma imagem negativa, mas procurou exaltar determinadas virtudes resgatadas pelos jovens idealistas românticos pré-rafaelitas. Portanto a tela de Burne-Jones retratando o suicídio, que como o juramento de Isolda é ambíguo, nos oferece uma nova perspectiva de análise da representação das personagens celtas presentes na literatura e de figuras que ainda hoje povoam nosso imaginário e nos encantam.

Bibliografia

- BÉROUL. *Tristan et Yseut*. Paris: Gallimard, 2000.
- CAMPOS, Luciana de. *Em busca da bela dos cabelos de ouro: um estudo da representação da mulher/rainha Celta em Tristão e Isolda de Béroul*. Tese de doutorado em Teoria Literária (Linha de pesquisa: História, Cultura e Literatura). Unesp/São José do Rio Preto, 2005.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 17^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002.
- DUBY, Georges. *Heloísa, Isolda e outras damas no século XII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva barbada*. São Paulo: Edusp, 1996.

-
- _____. “O escudo de Perseu e o fogo de Prometeu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário.” In: *Signum*, no. 5, 2003.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LE ROUX, Fraçoise e J. GUYINVARC’H, Christian. *A civilização celta*. 2^a ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.
- MARKALE, Jean. *Nouveau dictionnaire de mythologie celtique*. Paris: Pygmalion/Gérard Watelet, 1999.

Notas

¹ Tomamos como referência a versão de *Tristão e Isolda* estabelecida por Bérout na França em finais do século XII e que é o tema de estudo de nossa tese de Doutorado em Teoria da Literatura intitulada *Em busca da bela dos cabelos de ouro: um estudo da representação da mulher/rainha Celta em Tristão e Isolda* de Bérout. Tese de doutorado em Teoria Literária (Linha de pesquisa: História, Cultura e Literatura). Unesp/São José do Rio Preto, 2005.

² - *Senhores, respondeu ela, pela mercê de Deus, vejo aqui santas relíquias. Agora escutai como aqui juro e asseguro ao rei: assim me ajude Deus e Santo Hilário, juro sobre estas relíquias e sobre este santuário, bem como sobre todas as relíquias que não estão aqui, sobre todas as que estão espalhadas pelo mundo, que entre minhas coxas jamais entrou homem, fora o leproso que se fez de montaria e me carregou através do vau, e o rei Marcos meu esposo. A esses dois eu excluo mais ninguém dentre todos os homens. O leproso esteve entre minhas pernas (assim se deu diante de vossos olhos!). Se alguém quiser que eu ainda acrescente algo mais, estou pronta a fazê-lo aqui mesmo.*

Todos os que a ouviram jurar não puderam mais conter-se:

-Deus!, diziam, com que firmeza ela jurou! E o fez na melhor forma de direito! Incluiu mais do que os felões alegavam e requeriam. Não lhe cumpre refutar mais nada além do que nós, grandes ou pequenos já ouvimos – ressalvado o juízo do rei Artur e de seu sobrinho. Ela jurou e fez voto de que entre suas coxas ninguém entrou, senão o leproso que a carregou ontem, por volta da hora Terça, através do vau, e o rei Marcos, seu esposo. Maldito seja quem jamais duvidar disso! (Furtado, 2003: 176).

³ Para o teórico Arnold Hauser, os pressupostos do pré-rafaelismo residiam em seu caráter poético/literário, espiritualista, histórico e simbólico: “(...) são idealistas, moralistas e eróticos envergonhados, como a grande maioria dos vitorianos (...) une um realismo que encontra expressão num deleite em ínfimos detalhes, na reprodução prazenteira de cada folha de grama e de cada prega de saia (...) exageram os sinais de perícia técnica, talento imitativo e perfeito acabamento”. HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 840-842.

⁴ *A mesma preocupação com a realidade, a mesma impaciência com o pretensiosismo teatral da arte oficial, que levaram o grupo de pintores de Barbizon e Coubert na direção do “realismo”, fizeram com que um grupo de pintores ingleses enveredasse por um caminho muito diferente. Meditaram sobre as razões que tinham levado a arte a cair em tão perigosa rotina. Sabiam que as academias se proclamavam representantes da tradição de Rafael e do que é conhecido como o “Estilo Grandiloqüente”. Se isso era verdade, então a arte tomara obviamente um rumo errado com Rafael – e através dele. Foi ele e seus seguidores quem exaltaram os métodos de “idealizar” a natureza e se esforçaram por obter beleza às custas da verdade. Se a arte tinha que ser reformada era necessário, portanto, remontar mais além de Rafael, ao tempo em que os artistas ainda eram artífices “sinceros e fiéis à obra de Deus”, e se empenhavam em copiar a natureza, sem pensar na glória terrena, mas na glória de Deus. Crentes em que a arte se tornara insincera através de Rafael e em que lhes incumbia a missão de retornar à “Idade da Fé”, esse grupo de amigos autodenominava-se a “Irmandade Pré-Rafaelita”. (Gombrich, 1979: 404)*

⁵ *Sir Edward Burne-Jones*: pintor e desenhista inglês (Birmigham 1833 - Londres 1898). Aluno de Rosseti, uma das figuras marcantes do pré-rafaelismo; sua obra mistura mitologia antiga, lendas medievais e a religião cristã. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1998, vol. 5, p. 996.

⁶ Grande espada antiga que se brandia com as duas mãos para acutilar do alto, pelo que também se lhe dava o nome de *espada de âmbalas mãos* (*Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, 1998, p. 4063).

⁷ Para os gauleses, as fontes são divindades que têm principalmente, as propriedades de curar feridas e de reanimar os guerreiros mortos (*Chevalier*, 2002: 446).

⁸ *O simbolismo das águas acrescenta-se aqui ao da Lua e dos sonhos para fazer do lírio a flor do amor, de um amor intenso, mas que, na sua ambigüidade, pode ficar irrealizado, reprimido ou sublimado. Se ele é sublimado, o lírio é a flor da glória. Essa noção não é estranha à equivalência que se pode estabelecer entre o lírio e o lótus, elevado acima das águas lamacentas e sem forma. Trata-se então de um símbolo de realização das possibilidades antitéticas do ser* (*Chevalier*, 2002: 554).

⁹ Bardos vindos da Cornualha e do País de Gales provavelmente começavam a recitar essas lendas uns trinta anos antes na corte do avô de Henrique II, o rei Henrique I, também ele duque da Normandia. Elas haviam sido acolhidas com a maior aceitação, um pouco como acolhemos hoje o reggae ou a salsa e pelas mesmas razões: essas histórias faziam viajar, arrastavam o ouvinte a um outro lugar, surpreendiam, rompiam hábitos, convidavam a lançar um novo olhar sobre a vida. As mais fascinantes falavam do amor, mas de um amor selvagem, indomável, amor louco. Ou melhor, do desejo louco, essa força misteriosa que atrai reciprocamente um homem e uma mulher tomados de uma sede inextinguível de se fundirem no corpo do outro. Um impulso torrencial e tão poderoso, tão avesso a qualquer controle que, como as mortes inexplicáveis que se explicavam então com naturalidade pela intervenção de uma poção mágica, parecia brotar acidentalmente, cegamente, graças a um sortilégio. No centro dessas histórias, figuravam assim o filtro, as misturas, as infusões, o “vinho com ervas”, preparados segundo receitas cujo segredo as mulheres transmitem umas às outras (*DUBY*, 1995: 96).