

os mambana tinget deo. E
Cidade de Tarso pia Cidade
le. Espo q y Tarso se entade
denanda os pombos e os p
lia. Ep Iherusalé aqles q de
das almas e dos corpos. Po
s pidos q effra de Tarso a se
edema os pcegradores do au
fom e que pceja aos homs
ta dos gombos e dos pceja
pode q uyr aqha to panti
a paz e ledica e pze p to
obae toas tempo se fin e seu
dos pidos disseu os sabe
os carnes ta duras q no p
ta aqha com os cnes as
allho qas au moles e adup
y fomo ne enenta destmago

que dos pos en seu corpo. eo enteduro
e auomido pa nica conscenty nem
fizer ne luda coufa q seia cotm dea
e cotm sa alma ue enamo de ne grai.
e entd guardam semp ofica et nido a
si como a Serpente guarda semp a sa
cabeca.

algua dos
melhos m
las aas do
cotempy a
home pa f
te q por el
deleyta es
fayo. que
magnuac
to seu coo



Cores

Actas do VII Colóquio da
Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de
Literatura Medieval

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

[www. uab.pt](http://www.uab.pt)

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Uma arte do (des)engano – cores e texturas da escrita de *Guillaume d'Angleterre* a *Guillaume de Dole*.

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Aberta

CEIL – Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (UNL-FCSH)

*Quot noua terra parit flores, cum uere tependi
Vitis agit gemmas pigraque fugit hiemps,
Lana tot aut plures sucos bibit; elige certos;
Nam non conueniens omnibus omnis erit.*

Ovídio, *Ars amatoria*, III, 185-188¹.

Vnde et sunt quaedam picturae quae corpora veritatis studio coloris excedunt et fidem,
dum augere contendunt, ad mendacium provehunt.

Isidoro de Sevilha, *Etymologiarum libri*, XIX, 16, 1.²

O mercador de cores

Guillaume d'Angleterre e Guillaume de Dole, duas personagens romanescas separadas por menos de um século e em cujas trajetórias a cor desempenha uma função estruturante do ponto de vista narrativo, poético e simbólico; dois heróis em cujos nomes ecoa o significante do logro e da impostura por excelência, a *guile*, rejeitado por um e claramente assumida como princípio ético, ideológico e retórico por outro. Separa-os inquestionavelmente uma visão diferenciada do mundo e da escrita. No entanto, pela modernidade que exhibe, nomeadamente na forma oblíqua e, por vezes, irónica, como se relaciona com a (pseudo)fonte hagiográfica (lenda de Santo Eustáquio e de Santo Aleixo) encontrada no espaço (con)sagrado e legitimador do mosteiro de *seint Esmont* na qual se enraíza³, a narrativa de *Guillaume d'Angleterre* poderá prefigurar o romance de Jean Renart. A história é relativamente bem conhecida, a sua singularidade residindo essencialmente no desvio «romanesco» do poema em relação a um modelo literário e ideológico (o hipotexto hagiográfico) que começa por mimeticamente reproduzir (despojamento dos bens materiais, percurso sacrificial e purificador de Guillaume e Gracienne, apelo à santidade em resposta à injunção formulada pela Voz divina, etc.) e a sua progressiva transformação num conto inteiramente subordinado ao imaginário mercantil que estilhaça a economia

¹ Ed. bilingue de H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

² Ed. bilingue de J. Oroz Reta e M. A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1994, vol. II.

³ Ver prólogo: v. 1-17; ed. crítica de A. J. Holden, Genève, Droz, 1988.

oblativa patente tanto no paradigma cristão da *caritas* como na concepção nobiliárquica das relações sociais⁴.

Mas é na própria *textura* do romance e na singular *economia* (no sentido literal e mercantil do termo) das cores que o percorre que os dois pólos da trajetória do rei Guillaume (perda e reconstrução identitária) se manifestam de forma mais sensível. Com efeito, o paradigma hagiográfico molda inteiramente o percurso inicial de Guillaume e de Gracienne (até à separação do casal e dos gémeos que entretanto nasceram numa gruta), inflectindo o cromatismo do texto que se reduz então a uma espécie de grau zero da cor, reflexo dessa tendência cromofóbica da Igreja e do monaquismo primitivos sobejamente conhecida⁵. No abandono das peles luxuosas, bem como na rejeição de toda e qualquer cosmética corporal (que abrange, note-se, todos os membros da família real), ressoam passagens do *De cultu feminarum* (circa 198-200) de Tertuliano na sua radical condenação dos ornamentos diabólicos com que os homens (mas principalmente as mulheres) revestem os seus corpos (roupas, jóias, perfumes, maquilhagem, tintas, etc.), uma atitude consentânea com o seu veemente repúdio de tudo aquilo que, nas artes retóricas da Antiguidade, representa uma impura cosmética da ficção (pagã) que corrompe a simplicidade enquanto manifestação da verdade, integridade e autenticidade da Palavra e da Criação (a *plastica Dei*)⁶. Em Tertuliano, a conversão passa, por conseguinte, por uma renúncia total à sedução exercida pela retórica do corpo e pela adopção, por parte do cristão, de uma ética ornamental e linguística onde a túnica branca se torna isomorfa do silêncio (*De cultu*, II, 13, 3-7). Em *Guillaume d'Angleterre*, a trajetória descendente e ascética do herói culmina, em contrapartida, com a brusca e violenta emergência do vermelho num mundo incolor ou, pelo menos, marcado pelo silêncio das cores. Referimo-nos ao célebre episódio que marca o apogeu da crise identitária desta personagem quando recebe (embora a isso seja forçado pelos mercadores) uma bolsa cheia de dinheiro em troca de Gracienne (v. 720 sgs.), uma bolsa que lhe é abruptamente roubada por uma águia:

Une eigne vient par grant mervoillie,
Qui l'aumosniere vit vermelle
Si l'a au roi des meins osteel (v. 877-879).

⁴ Para uma análise mais detalhada desta obra, nomeadamente no respeitante à relação entre o imaginário económico e mercantil que a percorre e as concepções da escrita que vai pondo em cena através da trajetória diferenciada de cada uma das personagens, veja-se Carreto, Carlos F. Clamote, «Pour une poétique de l'usure. L'économie du signe dans *Guillaume d'Angleterre*», in Buschinger, Danielle et Sancery, Arlette (dir.), *Mélanges de langue, littérature et civilisation offerts à André Crépin à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Amiens, Presses du Centre d'Etudes Médiévales, Université de Picardie – Jules Verne, col. «Médiévales», 44, 2008, p. 74-94.

⁵ «De son tresor s'est lo reil alegiez / Et de son meuble se delivre, / Por Dieu lou donne tout et livre. / Et ausins done la reine / Son vair, son gris et son hermine / Et ses joiaus et ses deduiz» (v. 180-185); «Ceste', fet il lo mercadorl, 'n'est pas fardee, / N'i a ne bourre ne garmous'» (v. 634-35); «Cil lo mercadorl li done une chape buire la Goncelinl / Et heuse et esperons viez, / Dom li anfes se fist mont liez» (v. 1618-19). Para uma história da cores na indumentária monástica, ver Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 152-171.

⁶ Através deste processo, Tertuliano acaba por condenar todo o universo ornamental e retórico dos significantes que tomam o corpo (a letra) sujeito à concupiscência do desejo e do pecado (luxúria, idolatria, etc.). Ver *De cultu* II, 5, 2-4, por exemplo (ed. de M. Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1971). Sobre esta questão, veja-se a interessante reflexão de Leupin, A., *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1993, p. 41-58.

Antecedendo um *planctus* sobre a cegueira provocada pela cobiça (v. 884 sgs.), o vermelho surge assim como emblema da esterilidade absoluta de uma riqueza sobre a qual plana o espectro da usura cuja natureza ilusória a destina a esvanecer-se, condenando o sujeito a viver no desejo eternamente frustrado dos simulacros (daí a referência, neste contexto, a Tântalo: v. 901-902). Contudo, na medida em que conduz a águia a confundir o significante com o referente (um pedaço de carne), não evocará igualmente esta cor os riscos inerentes a uma concepção idolatra (também ela sedutora e carnal) dos signos e das palavras?

Amaldiçoado pelo brilho luciferino da cor, é também pela cor que Guillaume se redime e restaura, ao longo de vinte e quatro anos, a sua identidade e soberania. Convém, no entanto, evitar aqui qualquer simplificação redutora. Michel Pastoureau⁷ tem, decerto, razão ao afirmar que a experiência mercantil do rei (sistemática e veementemente rejeitada, note-se, pelos gémeos educados, também eles, por comerciantes de peles) constitui o ponto de viragem (narrativo, simbólico e ideológico)⁸ no romance e na trajectória do herói. Duvido, no entanto, que esta etapa represente apenas «la marque d'une grande déchéance letl aussi le signe d'une indéniable tromperie»⁹. Ao serviço do burguês de Galvaide, Guillaume transforma-se, decerto, num exímio mercador que supera todos os outros nesta arte («Qu'aventurex et bien cheans/ Fu sor touz autres marcheans», v. 1995-95). Fá-lo, todavia, não através do engenho e da manipulação verbal, mas sim através de uma prática baseada na teoria do *justum pretium*¹⁰, a actividade económica de Rei acabando assim por reificar o ideal poético do autor que, no prólogo, se mostrava desejoso de «conter un conte [...] sans rien oster et sans rien mestre» (v. 2-3). Por oposição à sua imagem negativa de corruptor da verdade (do sujeito e da narrativa) tal como era reflectida na altura do primeiro encontro com os mercadores, Guillaume e os lucros legítimos que obtém do comércio incarnam assim o princípio ético, moral, económico e gramatical de rectidão, situando-se agora nos antípodas de uma riqueza ilusória e usurária, ou seja, inteiramente colocada sob o signo do logro e do simulacro. Esta transformação identitária reflecte-se, por sua vez, tanto na alteração extremamente eloquente a nível do significante nominal que o herói amputa¹¹,

⁷ *Jésus chez le teinturier. Couleurs e teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 35-48.

⁸ Esta aventura inicia-se, de resto, sensivelmente a meio do romance (v. 1943 sgs.).

⁹ Cf. Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 37.

¹⁰ «Et li rois Guillaumes si vant/ D'autre part sa marchandise; / Mont la vant bien et molt la prise / A çaus qui de lui la bargignent / De nule chose ne l'angignent, / Car bien sot de chascun avoir/ Qu'il vaut et qu'an am peut avoir» (v. 2048-54). Sobre a questão fulcral do «justo preço», questão amplamente discutida por teólogos e canonista do século XII e que se torna, no século seguinte, uma casuística comum pensamento escolástico, ver Baldwin, J. W., «Medieval Theories of Just Price; Romanists, Canonists, and Theologians in the Twelfth and Thirteenth Centuries», in *Transactions of the American Philosophical Society*, 49, 4, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1959; Langholm, O., *The Aristotelian Analysis of Usury*, Universitetsforlaget Pub., 1984; *id.*, *Economics in the Medieval Schools. Wealth, Exchange, Value, Money and Usury according to the Paris Theological Tradition (1200-1350)*, Leiden/new York/Köln, E. J. Brill, 1992; *id.*, *The Legacy of Scholasticism in Economic Thought. Antecedents of Choice and Power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Nooman, J., *The Scholastic Analysis of Usury*, Cambridge, Harvard University Press, 1957; Roover, R. De, *La Pensée économique des scolastiques, doctrines et méthodes*, Paris, Vrin, 1971.

¹¹ «Li borjois vost son non savoir,/ Cil dit qu'il l'an dira le voir;/ Et il li dist couvertement/ De son nom lou comancement/ Mont bel, et la fin l'an reigne./ 'Sirel', fait il, 'lil me besoigne/ Que voir vous die, et jou vous di:/ An m'apelle an ma terre Gui'» (v. 997-1004).

passando a chamar-se Gui numa clara tentativa de apagar/exorcizar da sua experiência (individual e social) o espectro da falácia, a *guile*, que caracteriza um universo urbano dominado pela linguagem monetária e mercantil e que, por esta razão, tantas vezes rima com a palavra *ville*¹², como na actividade mercantil do rei centrada quase exclusivamente em matérias relacionadas com a arte da tinturaria. Guillaume não é, com efeito, um mercador qualquer: é um mercador de cores. É necessário ler atentamente as quatro passagens que apresentam os produtos em questão, não somente para evitarmos conclusões precipitadas, mas sobretudo, porque nelas se inscrevem, metafórica ou metonimicamente, as tensões que presidem ao percurso do rei e à sua iminente transformação. As duas primeiras sequências são, de resto, particularmente elucidativas, ao lançarem uma sombra sobre a identidade, ainda matizada, de Guillaume:

«Ja n’an perdrai marchié ne foire
La ou je puisse, mais oan;
Je me quenuis an cordoan
Et an alun et am bresil,
Et nes an gorges de volpil
Gueaigneré je oan assez» (v.1978-83).

Am piaus de chaz grises et noires
A touz ses deniers amploieez,
Si cercha foires et marchiez,
An counins et an violetes,
An escuriax et an brunetes,
Tant qu’assez plus i conquesta (v.1988-93).

Se o sintagma “je me conuis an cordoan» reenvia para a arte cada vez mais nobre e reconhecida do comércio, pode também sugerir a profissão desvalorizada, suspeita e aviltante de curtidor de peles (actividade veementemente rejeitada por um dos filhos de Guillaume, Marin – v. 1713-19) e de tintureiro¹³. As matérias-primas em questão (peles de gato, coelho, raposa e esquilo; tecidos apenas especificados pelas suas cores violeta e escura respectivamente¹⁴) não representam, de resto, os produtos exóticos, luxuosos e nobres (sedas, zibelina, púrpura, etc.) que reencontraremos, sob o signo de uma singular inversão carnavalesca, no final do poema, marcando o regresso à ordem ideológica dominante e a um universo que volta a ser desenhado a preto e branco. Por outro lado, ninguém ignora (e muito menos os bestiários medievais) que, sobre os animais referidos (nomeadamente a raposa e o esquilo), plana o espectro do engenho, da fraude e da *mimisis* diabólica que se

¹² Um significante no qual, por sua vez, ressoa a vil dimensão deste espaço: «Qui l’a amené en la vile, / Qu’il volt de molt malvaïse gille» (Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal* (ed. de W. Roach), Genève/Paris, Droz/Minard, 1959, v. 5221-22).

¹³ Sobre os tabus e interditos relacionados com estas actividades artesanais, veja-se Le Goff, J., «Métiers licites et métiers illicites dans l’Occident médiéval», in *Pour une autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977, p. 91-107, e Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 51-91; e *id.*, *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 173-195.

¹⁴ A não indicação da matéria (seda, zibelina ou arminho), como é frequente na descrição de matérias-primas luxuosas e nobres, permite-nos supor que estamos aqui perante tecidos mais vulgares.

projectam nomeadamente na pelagem ruiva e amarelada destes dois últimos¹⁵. Toda esta negatividade latente é, no entanto, contrariada (ou matizada) pelo tipo de tinturas utilizadas e vendidas por Guillaume, a começar pelo *brasil*, matéria corante extraída de madeiras de tom avermelhado importadas em pequenas quantidades a partir da Ásia, logo extremamente rara e dispendiosa no século XII. Pouco usada pelos tintureiros devido a dificuldades técnicas na sua aplicação, e suspeita de produzir “falsas cores”, ou seja, cores instáveis, não uniformes e desmaiadas¹⁶, a sua utilização exige assim, por um lado, uma grande mestria na arte tintorial, a sua aplicação obrigando, por outro lado, ao uso de um mordente particularmente eficaz para a conseguir fixar. Daí a presença do alúmen, geralmente reservado à tinturaria de luxo¹⁷. O senhor do lugar a quem o *valet* (na realidade sobrinho de Guillaume) revela as estranhas semelhanças entre o mercador e o rei desaparecido (que regressa assim ao espaço das origens: v. 2116-35), e que tenta então convencer (em vão, é claro) o herói a ocupar a função de senescal do reino, acentua esta textura narrativa à qual acresce, no entanto, uma tonalidade suplementar através da referência à *graine* que produz esse inconfundível vermelho-carmesim -

«Amis, assez iert qui vandra
Gregne et alun, bresil et cire» (v. 2174-75) -

constituindo a resposta negativa de Guillaume ao mesmo tempo uma síntese e uma ampliação desta paleta agora extremamente colorida:

«Sire, j'ai non Gui de Galvaide,
Ou j'ai assez garance et gaide
Et alun et bresil et gregne,
Dom je tieng mes dras et ma legne» (v. 2225-28).

A disposição sintáctica das cores não é aleatória. O herói começa por nomear a garança (produzida a partir de uma planta rubiácea – a granza – que nasce espontaneamente em várias regiões do Europa ocidental), uma matéria dispendiosa (não tanto pela sua raridade, mas pela morosidade do processo de fabrico) que produz todavia um vermelho com pouco brilho¹⁸. Da garança ao pastel (*guède*)¹⁹, do vermelho ao azul, de uma técnica que exige uma morosa aplicação a quente do mordente a uma técnica que permite tingir

¹⁵ Sobre a raposa, cujas facécias são celebradas ao longo do sobejamente conhecido *Roman de Renart*, os bestiários são unânimes, repetindo incansavelmente, com maior ou menor inflexão moral, as características veiculadas pelos *Physiologus*. A referência ao esquilo neste contexto narrativo e simbólico é igualmente reveladora. Descrito por alguns bestiários como “singé de la forêt” (Cf. Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 31) – o que poderá remeter para a dimensão mimética e fictícia da experiência de Guillaume colocada sob o signo da máscara e do anonimato -, este animal é tido como uma criatura maléfica, preguiçosa, lúbrica, estúpida e avarenta, uma vez que armazena mais comida do que aquela de que necessita, “pecado” que representa o espelho inverso da prática mercantil segundo Guillaume. Sobre esta questão, veja-se Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 26-35.

¹⁶ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 39-40.

¹⁷ Sobre este mordente (composto de sulfato de alumínio e de potássio) que serve simultaneamente para limpar as fibras e fixar as cores, vejam-se as observações de Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 46-48.

¹⁸ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 42-43.

¹⁹ Tal como para a garança, o preço elevado deste pigmento prende-se mais com as dificuldades na preparação do produto que exige uma mão-de-obra especializada, do que com a raridade da matéria-prima.

a frio e, por vezes (como acontece com o índigo), dispensar o uso de qualquer mordente, vai uma considerável distância com importantes implicações do ponto de vista ideológico, social e simbólico²⁰. Poderá, como argumenta M. Pastoureau²¹, a introdução desta cor significar a entrada num novo paradigma estético e ideológico onde o azul, depois de um longo período de depreciação, se torna progressivamente na cor predilecta do poder régio (nomeadamente dos Capetos), sendo assim o prenúncio da reabilitação/regeneração de Guillaume? Será este novo eixo vermelho/azul uma forma de exorcizar (ou neutralizar) uma cor que veicula o espectro da usurpação e do simulacro (a bolsa vermelha)? Ou tratar-se-á, pura e simplesmente, de projectar neste violento contraste os pólos opostos de uma trajectória que agora, no sincretismo das cores, se reúnem numa notável *coincidentia oppositorum*? Seja como for, esta nova tonalidade azul surge inteiramente circunscrita pelo vermelho cuja aura exótica, longínqua e preciosa, volta a emergir em todo o seu esplendor através da última matéria referida pelo rei, a *grefne*, o carmesim, «la matière colorante la plus chère pour teindre en rouge»²² que produz, esta sim, tons luminosos, densos, resistentes e intensos. No espectro cromático da narrativa, esta cor marca a transformação iminente de Guillaume e o início de um percurso ascendente na restauração da identidade genealógica, social e textual. Neste sentido, será por acaso que a descrição termina com uma nova referência à delicada e onerosa arte de tingir a vermelho («Dom je tieng mes dras et ma legne», v. 1128)²³? Tendo em conta, por um lado, o fio ténue, mas não menos visível e coerente, que liga e contrapõe, ao longo do conto, a experiência da deriva (da narrativa e das personagens) à aventura mercantil subordinada ao universo têxtil, e, por outro lado, a tradição solidamente enraizada na Idade Média que faz da arte retórica a arte da textura (enquanto tessitura e tingimento) por excelência²⁴, não será esta dupla actividade do herói (mercador e tintureiro) uma projecção metafórica da própria actividade poética?

Vermelho-carmesim: uma poética da diferença

Alguns anos mais tarde, o *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* parece movido pelo secreto desejo de verbalizar aquilo que, em *Guillaume d'Angleterre*, se mantinha habilmente na esfera do não-dito ou nos equívocos inscritos nas tonalidades discursivas deste rei-

²⁰ Com efeito, nos dois eixos (com valor de arquétipo cultural) formados pela oposição branco-vermelho e branco-preto, o azul insere-se no segundo, introduzindo assim uma ruptura num universo tintorial dominado pelos tons vermelhos. Também a tonalidade violeta referida no v. 1991 se aproxima, na Idade Média, mais do vermelho do que do azulado, uma vez que é produzida geralmente a partir da garança à qual se junta um mordente específico (Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 60).

²¹ *Jésus chez le teinturier*, p. 43-46; 96-112.

²² Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 40 (ver os preciosos comentários deste autor sobre esta tinturas nas páginas 40 a 43).

²³ Perante a aparente incongruência (ideológica) desta passagem, Pastoureau, M., (*Jésus chez le teinturier*, p. 48) prefere todavia «comprendre que Guillaume ne teint pas lui-même, mais qu'il 'fait' teindre son draps et sa laine, c'est dire qu'il est suffisamment riche et puissant pour faire travailler des teinturiers spécialisés dans différentes matières colorantes.».

²⁴ Sobre esta questão, remetemos para a excelente síntese de Wolf-Bonvin, R., «Lambeaux de pourpre et mauvaise lune», *Littérature*, 74, 1989, p. 100-109.

mercador. De imediato, e seguindo uma manobra que poderíamos qualificar de publicitária, o poema apresenta-se sob o signo da novidade absoluta. Esta novidade não corresponde à novidade evocada por Michel Stanesco a propósito do romance bretão²⁵ na sua admirável capacidade de acolher e integrar elementos narrativos e imaginários exógenos à tradição cultural e poética medieval. Não evoca, tão pouco, essa *novèle conjointure* que Chrétien de Troyes erguia, desde o primeiro poema conhecido (*Érec et Énide*), em princípio narrativo e retórico (*dispositio*) a partir do qual se organiza a escrita romanesca. A novidade situa-se agora, e de forma explícita, na esfera da textura do poema:

Car aussi com l'en met la graine
Es dras por avoir los et pris,
Einsi a li chans et sons mis
En cestui *Romans de la Rose*,
Qui est une novele chose
Et s'est des autres si divers
Et brodez, par lieus, de biaux vers
Que vilains nel porroit savoir (v. 8-15)²⁶.

A convergência entre arte poética e arte da tecelagem (a arte de bordar, mais precisamente), baseada na intertextualidade explícita e estrutural entre a escrita narrativa e a poesia lírica²⁷, subordina-se de antemão a um notável entrelaçar entre o princípio retórico da *dispositio* e a delicada, refinada e exorbitantemente onerosa arte de tingir os têxteis a vermelho-carmesim. Qual capitular ornamentada e realçada por preciosas filigranas, esta cor intensa e luminosa torna-se emblema do próprio poema ao ligar-se directamente ao enigma da rosa, que não é rosa, mas vermelho inscrito sobre fundo branco, como veremos a seguir. Através desta engenhosa associação, Jean Renart faz com que se multipliquem os possíveis eixos de isomorfismos semânticos: não somente porque a coloração e o bordado do texto põem em relevo uma (ou várias) narrativa(s) subliminar(es) que perturbam e complexificam a superfície do poema, transformando a verdade numa realidade caleidoscópica²⁸, mas também porque permitem uma constante flutuação entre o sentido literal (a materialidade

²⁵ «À l'origine du roman: le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire», in Poirion, D. (dir.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Paris, SEDES, p. 141-165.

²⁶ Ed. de F. Lecoy, Paris, Champion, 1979.

²⁷ Jean Renart insere ao todo no seu romance quarenta e oito peças líricas pertencentes a oito géneros (ou subgéneros) poéticos distintos. Sobre esta complexa questão, vejam-se os comentários de Jung, M.-R. («L'empereur Conrad, chanteur de poésie lyrique: fiction et vérité dans *Le Roman de la rose* de Jean Renart», *Romania*, 101, 1980, p. 35-50), Cerquiglino, J. («Pour une typologie de l'insertion», *Perspectives médiévales*, 3, 1977, p. 9-14), e Boulton, M. Barry McCann («Lyric Insertions and the Reversal of the Romance Conventions in Jean Renart's *Roman de la Rose* or *Guillaume de Dole*», in Durling, N. V. (ed.), *Jean Renart and the Art of the Rose. Essays on Guillaume de Dole*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 85-104). Contudo, o intertexto lírico não será o único a ser convocado pelo *Roman de la Rose* que revisita – num claro intuito de operar um distanciamento irónico – inúmeros poemas da tradição arturiana e épica, passando pela matéria antiga e, claro está, o outro *Roman de la Rose*, essencialmente a parte composta por Guillaume de Lorris. Sobre a questão das fontes em *Guillaume de Dole*, remetemos para as reflexões de Dragonetti, Roger, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, p. 97-101.

²⁸ Ver Psaki, R., «Jean Renart's Expanded Text. Liënor and the Lyrics of *Guillaume de Dole*», in Durling, N. V. (dir.), *Jean Renart and the Art of the Rose*, p. 122-141.

corpórea dos significantes) e o sentido metafórico exemplarmente projectada na ambivalência inerente ao *pris* desta *graine* – cor e grão destinado a ser guardado ou semeado no terreno fértil do(s) destinatário(s) da obra - enquanto valor simbólico, económico e poético²⁹. Neste prisma, *Le Roman de la Rose* demonstra cabalmente que, na análise da cor, como reconhece, embora com alguma relutância³⁰, Michel Pastoureau, podem perfeitamente coincidir a percepção da cor como sistema cultural e ideológico, a sua natureza arquetípica e a sua função estritamente poética e textual ao serviço de uma determinada estratégia retórica. Neste último caso, a cor (enquanto representação de uma representação) vem naturalmente reforçar a natureza auto-reflexiva desta obra³¹.

Consideremos assim apenas alguns dos elementos ou algumas das tendências mais marcantes do sistema cromático (regido necessariamente por um jogo diferencial de oposições e de complementaridades, de proximidades e distâncias, de harmonias e de contrastes mais ou menos violentos) que compõe a textura singular deste romance onde o código vestimentar assume, como seria de esperar, uma dimensão fundamental³². Uma vez que a obra se coloca sob o signo do vermelho-carmesim, uma abordagem possível poderá consistir em seguir os rastros deixados por esta cor intensa ao longo da narrativa. O que nos permite, desde já, chegar a uma conclusão surpreendente: a *graine*, matéria-prima na composição no texto, apenas surge em três contextos (exceptuando o prólogo), nunca estando associada a nenhuma das personagens principais, o que é, por si só, revelador quanto à importância das personagens de segundo plano (a filigrana?). Na primeira ocorrência, impregnada da atmosfera cortês, caracteriza uma nobre dama que entoa uma *carole*, ou seja, uma forma lírica em que o canto se entrelaça harmoniosamente com os movimentos do corpo na dança:

²⁹ Da mesma forma que a *graine* aumenta o preço (*pris*) do tecido, também a inserção de poesias líricas faz crescer o valor (*pris*) da composição poética e do seu autor cujo renome virá, por sua vez, engrandecer a fama do destinatário da obra, o *preu* Milon de Nanteuil. Apreciador de tecidos luxuosos e refinados, esta personagem saberá certamente apreciar e entender uma obra subtil “brodez [...] de biaux vers” e, reconhecendo o seu valor (poético e económico), saberá também, sem dúvida, recompensar magnanimamente o seu criador. Sobre o prólogo com arte da sedução, remetemos para as reflexões de Jones, Nancy A., «The Uses of Embroidery in Romances of Jean Renart. Gender, History, Textuality», in *Jean Renart and the Art of the Rose*, p. 40. Para uma contextualização da novidade apresentada por Jean Renart no âmbito da tradição poética medieval, vejam-se os comentários de Zink, Michel, *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole de Jean Renart*, Paris, A. G. Nizet, 1979, p. 25-26.

³⁰ Com efeito, apesar de insistir, ao longo das suas obras, sobre o facto de a cor ser, antes de mais, ideológica, reflectindo questões de ordem política, social e cultural num contexto determinado e, por conseguinte, desprovida de qual universalismo («L'historien doit constamment se souvenir qu'il n'existe aucune vérité universelle de la couleur, ni pour ce qui concerne ses définitions, ses pratiques ou ses significations, ni même pour ce qui concerne sa perception. Ici aussi, tout est culturel, étroitement culturel», *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 133), este historiador da cor acaba por reconhecer a existência de um funcionamento arquetípico de certos eixos cromáticos (o branco, o vermelho e o negro, por exemplo), herdado, em parte, do imaginário indo-europeu e ainda claramente visível/legível no sistema das cores patente em inúmeros contos populares (*Jésus chez le teinturier*, p. 113-117).

³¹ Ver, a este propósito, as reflexões de Psaki, R., «Jean Renart's Expanded Text», p. 123.

³² «Ce sont les teintures, l'étoffe et le vêtement qui [...] aident le plus efficacement à cerner les véritables enjeux de la couleur» (Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 13).

Une dame s'est avanciee
Vestue d'une cote en graine
Si chante ceste premeraine (v. 511-513).

Este vermelho-carmesim consubstancia textualmente o programa poético anunciado pelo prólogo, irrompendo num contexto dominado pelos tecidos luxuriantes e preciosos envergados pelas damas que habitam este artificial (ou seja, inteiramente tópico) vergel da *fin'amor* recriado por Conrad. Um vergel do qual o imperador exclui (como acontece no outro *Roman de la Rose*, o de Guillaume de Lorris) os «viex chenuz croupiers» (v. 168) que incarnam os vícios («jalous», «envieus», v. 174), enviando-os para a caça, enquanto que os jovens se deleitam com damas e donzelas acompanhados por «beaus chans e [...] beaus diz» (v. 229). Jean Renart vai, contudo, ainda mais longe nesta subtil denúncia dos simulacros da cortesia: as fabulosas histórias (as «merveilles qu'il lor contoient», v. 458) contadas pelos caçadores (os relatos das inúmeras presas que mataram: v. 437-444), são apresentadas como puras mentiras que se consomem imediatamente no riso («Il se rit de ce qu'il mentoient,/ mes c'est coustume de tiex genz», vv. 459-460). Por outro lado, face à elegância do príncipe e dos jovens amantes, vemos os velhos cavaleiros regressarem das suas maravilhosas aventuras num estado lastimoso, «toz deschous, manches descousues» (v. 261), cabendo às donzelas coser estes trapos de uma retórica cortês ultrapassada que erguem agora, graças aos adornos (têxteis e líricos), em emblemas de uma nova retórica ficcional³³. Nesta atmosfera idílica em que as cores desenham uma espécie de retórica do deslumbramento que participa dessa estética do *trompe l'oeil* ou do simulacro que Michel Zink e Roger Dragonetti³⁴ puseram em revelo nessa obra, as cores formam um eixo arquetípico branco/preto que permite fazer sobressair as matizes brilhantes e luminosas, próximas do branco (pele de arminho), ou destacar hiperbolicamente o próprio branco através do ouro, como é o caso dos tons dourados reflectidos nos cabelos *sors* das donzelas, nos bordados, nas sedas ou nos botões que ornamentam os mantos³⁵. O facto de estas colorações e texturas remeterem, por um lado, para a novidade poética exibida pelo prólogo, prova-o a presença do sintagma “söef flerans” (ou variantes: v. 239, 1539, 1816, 1827, 5353) que vai percorrer, como um leitmotiv, o poema, e onde a qualidade e frescura da cor (definida pela sua homogeneidade, resistência, densidade e brilho³⁶) é reforçada pela sinestesia entre o olfacto e o olhar. O facto de estas cores remeterem, por outro lado, para o universo cristalizado, codificado e tópico da cortesia, prova-o, por outro lado, a inclinação,

³³ «Ainçoi qu'il cousissent lor manches,/ levent lor oils et lor beaus vis. / Les puceles, ce m'est vis, / lor atorment fil de filieres / qu'eles ont en lor aumosniere.» (v. 272-276).

³⁴ Respectivamente em *Roman rose et rose rouge* e *Le Mirage des sources*, p. 151-199.

³⁵ «S'ont lles damesl chevox ondoianz et sors, / Chapelez d'or a clers rubiz. / Et ces contesses en samiz / Et en draz d'or emperials [...]» (v. 198-201); «De samiz, de draz d'outremer, / De badequins d'or a oiseaus / Orent et cotes et manteaus, / A penes fresches bien ovrees, / D'ermine et de gris chevronees, / A sables noirs, söef flerans» (v. 234-239). A relação dialéctica que o ouro estabelece com as outras cores mereceria certamente um estudo mais aprofundado, já que, mais do que uma cor, o ouro e matéria, reificação da própria luz, uma luz que, pela sua intensidade circunscreve, controla ou põe em revelo as outras cores, mas que, devido a sua extrema densidade, também as pode apagar e ofuscar. Sobre esta questão, ver Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, p. 145-147.

³⁶ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 61-62.

patente ao longo do todo o romance, para uma certa heraldização/conceptualização das cores³⁷ enquanto signos arbitrários (no âmbito de um sistema relativamente estanque), logo manipuláveis (à semelhança dos objectos e palavras que circulam ao longo do poema), inclinação que possibilita a analogia entre este sistema semiótico e o outro no qual se insere, o da própria escrita³⁸.

A ruptura introduzida no eixo branco/preto pela emergência do vermelho-carmesim participa, por conseguinte, desta poética da diferença publicitada no prólogo e prefigura o surgimento daquele que é e será o cromatismo emblemático deste texto: vermelho sob fundo branco. Curioso será notar que Conrad não participa nos jogos cortesies, ou melhor dizendo, neste simulacro monótono de cortesia, que ele próprio organiza, preferindo deleitar-se o universo poético e ficcional. É neste contexto que vemos surgir a admirável e complexa figura de Jouglet, o «violor» (v. 637) imperial, que *inventa* (no sentido retórico do termo) a história de Liënor, um conto/canto que arrebatava totalmente Conrad ou não tivesse o jogral aprendido a arte da *descriptio* nas melhores escolas de retórica («N'aprist pas hui cil a descrire/ qui *embeli* en tel maniere», v. 711-712). Investindo nos *topoi* da hiperbólica e inefável beleza da donzela (v. 695-722) e multiplicando os dispositivos miméticos conducentes a criar um auto-legitimador efeito de verdade («Ce sachiez vos de verité/ qu'ele ert tel com ge la devis», v. 721-722), Jouglet transforma a realidade em imagem poética e ficcional totalmente filtrada e reconstruída através dos ornamentos da retórica cortês (Liënor como nova encarnação do *amor de lonh* de Jaufré Rudel: v. 1301-07) que funciona então como mediação para aceder a um real metamorfoseado. Conrad, espécie de novo Pigmalião³⁹, apaixona-se pela imagem poética de uma mulher à qual a ficção (do jogral e de Jean Renart) virá dar corpo⁴⁰. Mas, qual Perceval perante a três gotas de sangue sobre a neve onde se reflecte e apaga a visão de Blanchefleur (*Conte du Graal* de Chrétien de Troyes), o que verdadeiramente prende o imperador à letra do conto, não é tanto o corpo retórico de Liënor, nem o desejo que lhe desperta um significante nominal por si só encantatório no qual resplandece a miragem do ouro, nem mesmo essa dimensão errante dos signos através do renome (v. 749-752), mas sim o poder sedutor que advém de uma miragem habilmente construída por Jouglet a partir do eixo cromático branco/vermelho que põe Conrad em contacto com uma dimensão arcaica, arquetípica, do desejo:

«Sa bloie crigne recercele
En ondoiant aval le vis;
A flor de rose, a flor de lis

³⁷ Com o nascimento da heráldica (um dos códigos sociais e cromáticos mais elaborados) no século XII, surge a tendência para uma certa codificação/conceptualização das cores que afecta todos os domínios de representação: da liturgia à guerra, passando pela indumentária, os torneios ou a iconografia (Pastoureau, M., *Une histoire symbolique du Moyen Age*, p. 151-152).

³⁸ Veja-se o testemunho do léxico: «de gris chevrenees» (termo que designa a divisão do escudo em número igual de bandas de cores alternadas), «De la rose desor la cuise, / Li dit mout veraie *ensaigne*» (v. 3588-89), «N'onques nule si bele chose lla rosel / Ne fu n'en rosier n'en escu» (v. 3726-27), «Brodee d'or, a escuciaus» (v. 4346: escudetes exibidos pelos cavaleiros ao serviço de Liënor), «A biaux escuciaus de ses armes» (v. 5171: Guillaume de partida para a corte para assistir ao triunfo de Liënor).

³⁹ Zink, M., *Roman rose et rose rouge*, p. 31-33.

⁴⁰ Dragonetti, R., *Le Mirages des sources*, p. 173.

Samble la face de color,
Car la rougeur o la blanchor» (v. 695-700).

Esta imagem obsessiva⁴¹, lancinante e estrategicamente reproduzida de boca em boca (imagem já inscrita no prólogo, recorde-se), prolonga-se no pseudo-enigma da rosa sobre a coxa que, como bem sabemos, apenas aponta, na realidade, para um lugar vazio, para uma invisibilidade referencial, para uma escrita impossível de confrontar com a sua fonte/origem, logo, impossível de autenticar⁴² (e talvez seja por este motivo que todos, tal como o leitor medieval perante a «miragem das fontes» de que falava Roger Dragonetti, são levado a acreditar nela), pelo menos fora do seu própria sistema de representação:

Si i a conté la mãe de Liënor ao senescall tot l'afaire
De la rose desor la cuise:
«Ja mes nuls hom qui parler puisse
Ne verra si fete merveille
Come de la rose vermelle
Desor la cuise blanche et tendre.
Il n'est merveille ne soit mendre
A oïr, ce n'est nule doute.»
La grant beauté li descrit tote
Et la maniere de son grant (v. 3360-69)⁴³.

Cor inaugural de uma nova textura narrativa, eis que o vermelho se insinua cada vez mais como a cor por excelência do simulacro poético e amoroso. Será então de estanhar o facto de estar intimamente associada a Guillaume (irmão de Liënor), Boidin (o seu camareiro) e o jogral?

Guillaume cuja fama e prestígio são, segundo Jouglet, (re)conhecidos em todo o reino, mas de quem estranhamente o imperador nunca ouvira falar, é uma personagem que não hesita em endividar-se, recorrendo a empréstimos usurários, para investir na sua imagem. Não admira que as vestes que ostenta e que oferece magnanimamente aos seus seguidores na altura do seu primeiro encontro com o imperador reproduzam mimeticamente as cores e os tecidos preciosos – situadas no espectro branco/preto - que caracterizavam o

⁴¹ Melancólico, Conrad observa os raios solares a iluminarem, pela manhã, o seu leito cuja colcha de zibelina e seda ostenta precisamente essas «roses d'or» (v. 920) sugeridas pela ficção de Jouglet.

⁴² Ninguém chega a ver, com efeito, esta rosa de que todos falam: realidade meramente literal paradoxalmente ausente do romance “realista” e cuja veracidade ninguém pode, por conseguinte, testemunhar e acreditar - excepto Guillaume, a mãe de Liënor e, no final, o imperador; mas todos adoptam um estranho e cúmplice silêncio sobre esta matéria central do conto.

⁴³ Vejam-se igualmente os versos 3584-89 (falsas revelações do senescal a Conrad), 3724-27 (desabafo de Conrad perante Guillaume que encena uma vistoso *planctus*) e 3984-89 (em que o sobrinho de Guillaume admoesta a mãe por ter revelado o segredo ao senescal, acrescentando, no entanto, um pormenor interessante ao indicar – aspecto nunca referido por ninguém – que o sinal se situava na coxa direita). Todos os indícios confirmam que o famigerado segredo não passa, na verdade, de um segredo de polichinelo.

espaço cortês reconstruído por Conrad no início do romance⁴⁴. O problema com a criação deste simulacro conducente ao reconhecimento social de Guillaume enquanto membro da elite nobiliárquica, é que pode conduzir à uniformização e ao esbatimento dos tons, logo à invisibilidade. Ora Guillaume tem de marcar a diferença, tem de se dar em representação, em espectáculo: daí optar, na altura do torneio de Saint-Trond, por uma retórica da exuberância, tingindo estrategicamente de tons vermelhos o tecido da narrativa. Primeiro pelas luxuriantes vestes com que reveste os seus fiéis companheiros (ou cúmplices), Boidin e Jouglet, e das quais emana ainda o perfume fresco e suave da valiosa tintura carmesim⁴⁵. O facto de Jouglet – duplo do poeta e mestre na arte de estimular o desejo e de converter os simulacros retóricos em princípio de realidade – trocar imediatamente o *mantel gris* (v. 723) que lhe oferecera Conrad em recompensa pela sua ficção sobre Liënor por esta *chape* luminosa, não é inocente, reforçando o laço privilegiado que une o vermelho à textura do conto e à prática inovadora da escrita encenada por este romance. Tendência que se reflecte também nas próprias vestes de Guillaume que exibem agora deslumbrantes (e ofuscantes) tons vermelhos e dourados⁴⁶, bem como nos próprios adornos do seu corcel dos quais sobressai então um vivo contraste entre o branco e o vermelho que reactiva (no leitor e no imperador) a imagem arquetípica de Liënor⁴⁷. Adivinha-se assim, através da filigrana vermelha que percorre esta narrativa, uma relação de consubstancialidade entre esta cor e os agentes (poeta, Dama, Liënor, Guillaume, Jouglet) que participam de uma ficção de segundo grau, conferindo a este poema os contornos de uma «peinture en trompe-l’oeil [quil feint de vouloir tromper l’oeil, mais quil, ce faisant, attire en réalité son attention sur son excès d’artifice]»⁴⁸. Cor do artifício (e do artífice) poético, do simulacro e do fingimento⁴⁹, esta é também a tonalidade da usurpação: usurpação de uma identidade própria que Guillaume recria ficticiamente à altura das suas ambições; usurpação do espaço

⁴⁴ «D’escarlate noir come meure / Ot robe fresche a pene hermine;/ Mout soëf flerant et mout fine/ La vesti lués q’en ot mangié. / ‘Ha! fet Juglés, Dex! or voi gié / Robe de la taille de France. / Tant i ot li de segnorance, / Li biaux, li prous, li debonaires, / Que li autres orent penes vaires / A sables noirs soëf flairanz l...l. / La pucele dona chapel, / A chascun, d’indes flors trop beles/ Blans ganz et ceintures noveles...» (v. 1530-46). Repare-se que, nesta descrição, até as «indes flor» ornamentais reproduzem artificialmente as «florete indes et blanches» (v. 271) da paisagem cortês.

⁴⁵ «Quant li chamberlenz [Boidin] prist congié / Un sorcot, qui feroit la graine, / Qui fut fez en cele semaine / Descarlate et de vairs entiers / Li fist li gentis chevaliers / Aporter par un soen vallet; / Si fres et si cler et si net / L’a cil pris, qui l’en mercia. / ‘Ha Dex’, fet Juglés, ‘com ci a / Biau sorcot et net por esté’ / Une chape, qui ot esté / Tote fresche o tot le sorcot, / Qui la graine encore fletot, / Refet lués son oste aporter. / Erroment, sans plus arrester, / Dona Juglet sa robe hermine» (v. 1815-30).

⁴⁶ «La pene ert d’un cendal vermeil / S’ert trop bele au col herminé, / de pesnes et de boutons dorés / Avoit un trop beau chapelet (v. 2200-2203).

⁴⁷ «A tornoiement n’avoit tel / Palefroi com estoit li soens, / Qu’il estoit plus blans en toz senz / Que ne soit nule noiz negie; / La samblue estoit detranchie, / De samit vermeil jusq’en terre: / Plus bele riens nestovoit querre, / Que li blans ist de la rougeur» (v. 2492-99).

⁴⁸ Zink, M., *Roman rose et rose rouge*, p. 25.

⁴⁹ Da exuberância no tingir às falácias do fingir próprias do universo ficcional vai apenas, como sabemos, um passo, como sublinha Isidoro de Sevilha, não em relação à cor em si (cuja etimologia faz derivar do substantivo *color*: *Etimologias*, XIX, 17), mas às cores conseguidas artificialmente (*ceteri finguntur*) através de mesclas ou à sua aplicação na arte pictórica, criadora por excelência de simulacros (*Etimologias*, XIX, 16). Sobre esta questão, vejamos também os comentários de Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 32-35, 84-88.

do poder, uma vez que não é Conrad mas sim Guillaume quem paradoxalmente ostenta agora os tons vermelhos emblemáticos da soberania imperial.

Verde, amarelo e negro: da ostentação à (dis)simulação

Como observámos inicialmente, a figura de Conrad destoa algo da atmosfera cortês por ele criada. Apesar do que a narrativa adianta, a descrição do imperador introduz uma tonalidade diferente num espectro cromática do qual emerge agora uma ambígua cor verde⁵⁰. Tratar-se-á de pôr em relevo a harmonia entre Conrad e a natureza verdejante deste vergel da *fin'amor*? De salientar a sua força e jovialidade que prefiguram o surgimento do desejo amoroso isomorfo de um renascimento poético, de acordo com os *topoi* da lírica trovadoresca? Será que esta cor remete para uma certa agitação interior que se manifesta na sua profunda melancolia (v. 646)⁵¹? Será prenúncio de uma viragem narrativa e interior prestes a acontecer? Será a cor emblemática da instabilidade e do equívoco num conto onde o acaso se conjuga habilmente com as estratégias mais calculistas? Será por mero acaso que esta cor mediadora, húmida como o azul e frio como o negro, se confunde homofonicamente com a cor *vairs et clairs plus que n'est rubis* dos olhos de Liënor descritos por Jouglet (v. 706) onde reencontramos, como termo de comparação, uma pedra preciosa, e onde nos deparamos novamente com uma semântica da mutação e da instabilidade?⁵² Este paradigma da Diferença é ainda reforçado pelo facto de Conrad ser o único da corte (v. 243) a ostentar um manto composto por duas peças («de .ii. samis de l'un en l'autre/ fu la soe robe bendee», v. 244-245) entrelaçadas e ornamentadas com pedras preciosas por uma donzela (v. 246-258). Incarnará então Conrad os entrelaces entre o canto lírico e a narrativa que preside à composição do romance e à encenação deste episódio? Ou serão as suas vestes metáfora emblemática do duplo discurso do imperador que simula uma atmosfera cortês para melhor desconstruir o universo da *fin'amors*? Questões que transformam esta personagem numa figura complexa e dúbia que não se reduz a ser a vítima inocente das estratégias ínvias de Guillaume e Liënor como alguns críticos sugeriram.

Conrad não é o único a ostentar cores suspeitas (ou sob suspeita). O invejoso senescal (espelho irónico de Keu) que deseja impedir o casamento com Liënor manchando

⁵⁰ «L'empereres ne se vout mie / Miex vestir que firent li autre: / De .ii. samis de l'un en l'autre / Fu la soe robe bendee. / Savez qui mout l'a amende? / Une pucele li atache / De ses mains une blanche atache / Des laz de sa blanche chemise l...l. / A une corroiete blanche; / Or la gard bien, la preuz, la franche, / Que, sanz l'or, valent bien les pierres, / Les esmeraudes verz com ierres l...l» (v. 242-256); «Li lieus n'estoit mie vilains, / Ainz estoit verz com en esté, / Et si avoit mout grant plenté / De floretes indes et blanches» (v. 268-271).

⁵¹ A esmeralda e a hera estabelecem uma relação metonímica e metafórica entre o imperador e o verde. Com efeito, no seu *Liber subtilitatum de divinis creaturis*, Hildegarda de Bingen sublinha o poder revigorante da esmeralda que participa simultaneamente dos princípios frio e quente (cap. I, p. 206-208 da tradução de P. Monat, *Le Livre des subtilités des créatures divines*, Grenoble, Éditions Jérôme Milon, 2002), e refere que os pigmentos contidos na hera possuem propriedades contra estados melancólicos (cap. 1005, p. 111).

⁵² Apesar de o adjectivo *vert* (do latim *viridum*) ser etimologicamente diferente do adjectivo *vair* (de *varium*), a sua proximidade fonética e um simbolismo comum relacionado com a transformação e a instabilidade, atrai magneticamente os dois termos. O segundo volta, de resto, a ecoar nas várias referências, disseminadas ao longo do poema, das preciosas, exóticas e requintadas peles e tecidos *vairs* que diversas personagens exibem. Sobre a relação química e simbólica do verde com a instabilidade, ver Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 72-79.

a sua reputação, mas que acabará por ser vítima dos engenhos destas hábeis tecedoras de ficções que habitam o *plessier* (v. 784) – lugar onde se fabricam e moldam os destinos das personagens, onde se manipulam signos, discursos e desejos, onde, em suma, se tecem secretamente os fios da própria ficção romanesca, como sublinhara Roger Dragonetti⁵³ –, monta um cavalo inteiramente negro («Ou palefroi noir come meure/ Monta, quant il ot pris congié», v. 3379-80). Esta cor sombria, opaca e ameaçadora (pelo menos fora do contexto monástico e até à sua reabilitação social e ideológica nos séculos XIV-XV⁵⁴), emblema do engenho diabólico, lança retrospectivamente uma forte suspeita sobre o manto exibido por Guillaume, um manto *d'escarlate* também ele *noir come meure* (v. 1513), ou sobre a magnífica zibelina *noirs come meure* (v. 1859) que este oferecera a Jouglet, vestes nas quais ecoa, por paronomásia, a imagem da própria morte. Poder-se-ia legitimamente pensar, de acordo o cromatismo esboçado pelo jogral e, reiterada e habilmente, disseminado por Guillaume na textura do conto, que o retrato de Liënor estaria inteiramente subordinado a uma retórica do vermelho sob fundo branco. Engano o nosso. A caminho da corte para supostamente defender a sua honra junto de Conrad, paramenta a sua pequena corte de magníficas e luxuriantes vestes novas e bordadas nas quais volta a dominar (como no cortejo do irmão e no vergel de Conrad) a alternância entre cores claras e escuras⁵⁵. Contudo, sendo doravante necessário ocultar e exorcizar a imagem negativa subjacente a esta rosa vermelha do desejo desflorada pelo senescal, Liënor reescreve o seu corpo, adornando-o agora com novas e reveladoras cores:

La soe robë apareille
Ses niez, qui est bele a mervelle,
D'un samit inde a pene hermine;
Onques si blanche ne si fine
Ne fu nule, ne miex ouvree.
Sor chemise blanche aflouree
En vesti la cote en puret,
Mes el estoit d'un cendal vert
Tote forree et cors et manches (v. 4350-59).

Além do *samit inde* (v. 4352, 4726) – uma das cores (o azul índigo) mais luminosas e raras do sistema cromático do texto que prefigura eventualmente uma alternância a

⁵³ Ver Dragonetti, R., *Le Mirage des sources*, p. 159. Como seria de esperar, a tonalidade dominante neste espaço do deslumbramento é o ouro no qual se inscreve em filigrana o nome de Liënor. A chegada do mensageiro de Conrad (Nicole) ao *plessier* dá, de resto, lugar a uma sequência interessante que poderá metaforizar a verdadeira natureza deste espaço no qual os atributos da escrita (o selo de ouro) se convertem em adornos corporais (uma pregadeira de ouro) e onde a retórica do corpo (através da arte de tecer, bordar e tingir as vestes) se transforma em arte poética: «D'un sien coutel le revercha lle seël d'orl / Si en trest le parchemin fors. / Sa suer, la bele Liënor, / En ot l'or por un suen fermail» (v. 1000-03). Repare-se ainda que, se o selo é a marca da integridade e autenticidade da palavra contida na carta, a pregadeira assume uma função semelhante em relação ao corpo que revela e/ou esconde.

⁵⁴ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 121-126.

⁵⁵ «As chevaliers dit qu'il n'i a / Que de vestir les robes vairs / Qu'el lor fist acheter n'a gaires / D'une escarlate violette. / Blans ganz et une ceinturete / Broudee d'or, a escuciaus, / A doné a chascun de ciaus / En l'onor des robes noveles / Mout envoisiees et mout beles» (v. 4341-49).

nível do poder⁵⁶ -, e contrastando com as tonalidades brancas, emergem outras cores das quais se destacam o verde - no qual se reflecte a imagem inicial do imperador (que, desta forma, se identificará facilmente com Liënor ao projectar-se neste espelho ficcional do outro) – e o amarelo que forra o manto que cobre o cavalo *pomelez* da donzela⁵⁷. Para a sensibilidade medieval, esta sobreposição do verde e do amarelo, duas cores opostas no espectro cromático, não podia ser mais violenta⁵⁸, sendo também, por conseguinte, a mais indicada para quem desejava chamar a atenção de todos. Poderão estas cores, que anunciam o extraordinário engenho e poder retórico que Liënor exhibirá perante a corte, irromper como emblema triunfante da fraude e do simulacro poético que percorre a narrativa? Note-se que o cavalo da donzela já não exhibe agora uma cor uniforme (nem preta, como o corcel do pérfido senescal, nem branca, como o de Guillaume), mas sim *gris pomelez* (malhado) veiculando assim, não tanto uma policromia ameaçadora que caracteriza, de acordo com uma tradição amplamente atestada nos bestiários medievais, vários animais suspeitos de manterem uma qualquer relação com forças malignas e caóticas, mas antes uma hábil e estratégica simbiose (ou alternância) entre a luz e a sombra, entre a revelação e a dissimulação. Esta dissonância cromática culmina com a referência ao forro amarelo do tecido que cobre precisamente o dorso deste corcel. Ao insistir sobre a visibilidade desta cor que irrompe através das malhas da colcha *deffertee* (de malhas largas?), o poema traz para primeiro plano um tom que a tradição bíblica, literária e iconográfica, bem como os códigos vestimentares, interpretam unanimemente como sendo a cor por excelência da traição, do logro, da falsidade, da diferença, da alteridade absoluta⁵⁹. Não admira que Liënor a transforme em novo emblema das estratégias ficcionais e retóricas que presidem à sua notável trajectória social, narrativa e simbólica.

O fim da aventura torna naturalmente desnecessário o recurso à exuberância retórica marcada pela policromia e o jogo diferencial em torno das cores. Através do sumptuoso manto da imperatriz «quë une fee ouvra» (v. 5324) – piscar de olhos ao manto de Érec no primeiro romance de Chrétien –, a imagem têxtil e vestimentar volta a entrelaçar-se com a natureza essencialmente intertextual deste romance recentemente tingido e bordado (mas não tecido) do qual emergem agora, já não as artes matemáticas do *quadrivium* como no final de *Érec et Énide*, mas a história de Helena de Tróia revisitada por Jean Renart (v. 5320-57). De hábil manipuladora dos signos, Liënor transforma-se então numa espécie de ícone ornamental da beleza, suporte uma nova textualidade em que a ficção e os signos encarnam finalmente num corpo e num nome. Plenitude restaurada do símbolo reflectida nesta alternância harmoniosa e resplandecente do branco e do negro da qual desertou

⁵⁶ Por oposição ao pastel (a *guède*) vendido por Guillaume d'Angleterre, o índigo é um produto exótico extremamente eficaz e poderoso (não necessita de qualquer mordente) e cujo preço chega a ser trinta a quarenta vezes superior (Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 117-121).

⁵⁷ «Li siens fu ferranz pomelez, / Si ot la crigne bien assise; / Li lorains fu biaus a devise / Et la sambue jusqu'en terre / D'une escarlate d'Engleterre, / S'iert d'une cendal jaune foree: / L'escarlate ert deffertee / Si qu'en vit bien par mi le jaune » (v. 4485-92).

⁵⁸ Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 58-63.

⁵⁹ Sobre as cores nos bestiários, ver Pastoureau, M., *Jésus chez le teinturier*, p. 146-156; 160-161 e *id.* *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, p. 197-209.

qualquer tonalidade instável *grise ne vaire* (v. 5352)⁶⁰? Ou novo simulacro inscrito no *sorplus* (v. 5510) de sentido metaforizado por esta rosa vermelha sob fundo branco que o imperador consegue finalmente colher, mas cujo acesso continua vedado ao leitor, uma rosa eternamente escondida por detrás dos sucessivos véus da ficção «tot ondiant de l'un en l'autre» (v. 5355)?

⁶⁰ «Hom qui si biau drap seüst faire. / La pene n'iert grise ne vaire, / Ainz ert soëf fleranz et fine, / De noirs sebelins et d'ermine, / Tot ondoiant de l'un en l'autre. / Mout se pot bien consirer d'autre / Robe vestir, qui cële ot» (v. 5351-57).

O VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de
Literatura Medieval e as respectivas
Actas contaram com o apoio de:

