

A VERDADE DOS SIMULACROS: A (RE)CRIAÇÃO DO MUNDO NA NARRATIVA MEDIEVAL*

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO**

*N'en sont que trois materes à nul home entendant:
De France et de Bretagne et de Rome la Grant;
Ne de ces trois materes n'i a nule semblant.
Li conte de Bretagne s'il sont vain et plaisant
Cil de Rome sont sage et de sens aprendant
Cil de France sont voir chascun jour aparant.*

Jean Bodel, *Chanson des Saisnes*, vv. 6-11¹.

Dans ce jeu des interférences entre mensonge et vérité, qui inversent parfois leurs effets rhétoriques, l'identité d'un auteur participe, comme la source, du même malentendu et de la même indécidabilité[...]. Qu'elles soient fictives ou non, écrites ou orales elles [ce que la science moderne appelle les sources] représentent en réalité une vaste mémoire déformante, pleine de gisements d'où l'écrivain extrait ou pille les moyens d'agencer un dispositif formel de réminiscences en jouant avec les codes quels qu'ils soient, car c'est dans ce jeu, avec les règles et les fictions communes, que s'ouvre l'écart entre une écriture et celle qui l'a précédée.

R. Dragonetti, *Le mirage des sources: l'art du faux dans le roman médiéval*, p. 55.²

* Conferência apresentada no Laboratório de Estudos Medievais Ibéricos (*Scriptorium*) do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense (Rio de Janeiro, 20 de setembro de 2004).

(Traduções do Latim por Alexandre Agnolon e Geraldo Augusto Fernandes.)

** Universidade Aberta de Lisboa.

1. A. BRASSEUR (ed.), Genebra, Droz, 2 vols, 1989.
2. Paris, Seuil, 1987.

MENTIRA FICCIONAL E VERDADE TEXTUAL:

O PARADOXO DA FICÇÃO

Os caminhos trilhados pela narrativa ficcional, a *fabula*, para aceder ao elitista estatuto de uma escrita suscetível de transmitir uma verdade sobre o mundo nunca foram, como sabemos, fáceis nem lineares. Quando, no capítulo inaugural das *Etimologias*, Isidoro de Sevilha lança as bases do seu projeto enciclopédico, fá-lo também, sem sombra de dúvida, para legitimar seu discurso tornando-o homólogo à primeira e mais importante das sete artes liberais, a gramática, ciência da retidão (“ciência de discursar corretamente”³) e da *proprietas* verbais por excelência, na medida em que, através dela, o homem pode alcançar o momento primordial e paradisíaco da significação em que os *signa* e as *res* (na terminologia agostiniana desenvolvida ao longo do *De Doctrina Christiana*) se fundem nos mistérios da Criação⁴. O sonho alimenta-

3. *Scientia recte loquendi*, I, 5, 1.

4. “Nos primórdios da Arte da Gramática, surgiram as letras comuns, que os copistas e os responsáveis por cálculos adotaram. Costuma-se ensiná-las na infância, assim como um pouco de gramática, por isso também Varrão denomina esta disciplina de *estudos elementares*. As letras, porém, são os índices das coisas, os signos das palavras, que possuem tal poder, que mesmo em nossa ausência as palavras falam sem voz. As palavras, com efeito, introduzem-se pelos olhos, não pelos ouvidos. Descobriu-se o uso das letras em razão da memória dos fatos, pois estes ligaram-se às letras a fim de não fugirem para o esquecimento. Sem dúvida, por causa de tamanha variedade de assuntos, não se podia aprender tudo, nem contê-lo na memória, [apenas] ouvindo. Entretanto, as letras são ditas, quase lidas, quer porque oferecem aos leitores um caminho, quer porque são repetidas durante a leitura” [*Primordia grammaticae artis litterae communes existunt, quas librarii et calculatores sequuntur. Quarum disciplina velut quaedam grammaticae artis infantia est; unde et eam Varro litterationem vocat. Litterae autem sunt indices rerum, signa verborum, quibus tanta vis est, ut nobis dicta absentium sine voce loquantur. Verba enim per oculos non per aures introducunt. Usus litterarum repertus propter memoriam rerum. Nam ne oblivione fugiant, litteris alligantur. In tanta enim rerum varietate nec disci audiendo poterant omnia, nec memoria contineri. Litterae autem dictae quasi legiterae, quod iter legentibus praesent, vel quod in legendo iterentur*] (*Etimologías*, I, 3, 1-3. W.M.LINDSAY (ed.) e tradução de J. Oroz Reto e M.-A. Marcos Casquero, introdução Manuel C. Diaz y Diaz, 2 volumes, Madri, BAC, 1982). A idéia de retidão como garante e suporte da integridade e eficácia da palavra (idéia que, de resto, está bem patente quer na tradição bíblica do *Verbum Abreviatum* divino [*Job*, 6, 25, por exemplo], quer através do ideal platônico do nome que se deve caracterizar por ser “direito” ou “em linha reta”, qualidades que o *Crátilo* [390d] reúne sob o termo *orthos*) é expressa por SANTO AGOSTINHO no *De Doctrina Christiana* (II, 13, 19): “O que é, pois, a integridade do discurso, senão a conservação da língua alheia, firmada pela autoridade dos discursos antigos?” [Quid ergo *integritas locutionis*,

do pela concepção isidoriana da linguagem (que irá influenciar todo o Ocidente medieval, prolongando-se pelo menos até ao Renascimento) reflete-se nas mais diversas composições medievais, das *Cosmografias* aos bestiários, passando pelas Histórias Universais e pelos próprios Livros de Linhagens (pensamos no *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*, por exemplo), onde o objetivo último da escrita é sempre o de legitimar um nome (com as implicações políticas e ideológicas subjacentes a este ato) enraizando-o, através do fio ascendente e ininterrupto da História, nas linhagens bíblicas até se chegar ao Referente supremo que se esconde no Verbo e no Nome inefável de Deus⁵. A gramática é uma ciência tão vasta e diversificada nas suas manifestações que integra o estudo das mais variadas formas morfológicas, sintáticas e discursivas:

“Alguns autores, porém, contaram trinta as divisões da Arte Gramatical, a saber: as oito partes da oração, a pronúncia, a letra, a sílaba, os pés, o acento, a pon-

nisi alienae consuetudinis conservatio, *loquentium veterum auctoritate firmatae*]. (Ed. bilingüe, com introdução e notas de Fr. Baldino Martín, *Obras de San Agustín*, vol. XV, Madri, BAC, 1957). A retidão torna-se assim, naturalmente, na Idade Média, um ideal estilístico (retórica da *brevitas* face à ameaça de dispersão e perda de sentido subjacente à *amplificatio*) e uma disciplina (ou ciência) que funda e orienta a composição de qualquer discurso. Reencontramo-la, por exemplo, nas definições de gramática propostas por ISIDORO DE SEVILHA e por MARCIANO CAPELA, no livro III do *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (III, 229). Sobre esta questão, ver, entre muitos outros, os estudos de H. BLOCH (“La grammaire du haut Moyen Age”, em *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français*, Paris, Seuil, 1989, pp. 42-89), e de E. VANCE (“From *Grammatica* to a poetics of text”, em *From Topic to Tale*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, pp. 3-13), sem esquecer o imprescindível ensaio de M. IRVINE (*The making of textual culture, Grammatica and literary theory (350-1100)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994), um estudo quase exaustivo das fontes gregas, latinas e bíblicas acompanhado por valioso aparato de notas explicativas e por uma vasta e rica bibliografia. Sobre as repercussões mais amplas desta teoria gramatical sobre a concepção medieval do saber e da escrita, vejam-se os estudos de M. L. COLISH (*The mirror of language: a study in medieval theory of knowledge*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1983), de B. STOCK (*The implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1983) e de D. H. GREEN (*Medieval listening and reading. The primary reception of german literature: 800-1300*, Nova York, Cambridge University Press, 1994, pp. 3-54).

5. Sobre esta questão, vejam-se as nossas reflexões: C. CARRETO. “Nome, escrita e genealogia. O poder dos signos na narrativa de linhagens”, em M. J. FERRO TAVARES (org), *Poder e sociedade (Actas das Jornadas Interdisciplinares)*, Lisboa, Universidade Aberta, Centro de Estudos Históricos Interdisciplinares, 1998, vol. II, pp. 401-425.

tuação, os sinais, a ortografia, a analogia, a etimologia, os termos raros, as diferenças, os barbarismos, os solecismos, os vícios, os metaplasmos, as figuras, os tropos, a prosa, os metros, as fábulas e as histórias.”⁶

Nesta listagem aparentemente desordenada das componentes da gramática, torna-se difícil saber até que ponto as *fabulae* integram o domínio da retidão ortográfica, “pois *orto* quer dizer ‘corretamente’ [e] *graphia*, ‘escrita’”⁷, ou se, pelo contrário, pertencem ao manancial dos vícios lingüísticos, sendo, por conseguinte, uma manifestação imprópria da linguagem. As considerações isidorianas em torno do discurso histórico ajudam-nos a esclarecer a questão. Com efeito, se a História é “narração de façanhas”⁸ que implica um testemunho direto de um acontecimento temporalmente marcado (Isidoro faz ascender o vocábulo ao termo grego *historeîn* no qual se fundem as noções de “ver” e “conhecer”, sendo Moisés quem terá inventado as letras hebraicas e escrito a primeira História), nela se reifica o sonho etimológico (esta estranha nostalgia das origens) de uma simbiose ideal entre as palavras e as coisas. Se tivermos em consideração que a essência das *verba* assenta, também ela, na visão (sentido nobre por excelência, uma vez que no olhar se manifesta a própria alma, segundo uma vasta tradição – de cariz fortemente platônico – que remonta à Antigüidade clássica), ou seja, que as “as palavras, com efeito, introduzem-se pelos olhos, não pelos ouvidos”⁹, compreende-se que a História se integre exemplarmente no domínio da gramática, assumindo-se, por conseguinte, como arte literária por excelência:¹⁰

“Esta disciplina diz respeito à gramática, porque tudo que seja digno de memória, confia-se às letras. E por esta razão dizem que as histórias são monumentos,

6. *Divisiones autem grammaticae artis a quibusdam triginta dinumerantur, id est, partes orationis octo: vox articulata, littera, syllaba, pedes, accentus, positurae, notae, orthographia, analogia, etymologia, glossae, differentiae, barbarismi, solecismi, vitia, metaplasmi, schemata, tropi, prosa, metra, fabulae, historiae* (Etimologias, I, 5, 4).
7. *Orto enim recte, graphia scriptura dicitur* (Etimologias, I, 27).
8. *Narratio rei gestae* (I, 44).
9. *Verbas enim per oculos non per aures introducunt* (Etim., I, 3, 1).
10. Esta definição da História como ciência da retidão será retomada, entre muitos outros, por SANTO AGOSTINHO, no *De Ordine* (2, 12).

por isso lhe atribuem a memória de grandes façanhas. Entretanto, a série do que foi dito, metaforicamente, é atada de parte a parte por uma grinalda de flores.”¹¹

Se a História é discurso da verdade (“Aquila, pois, que se vê, profere-se sem rebuço”¹²), qual é então o estatuto e a natureza da ficção? As sucessivas definições de Isidoro são algo ambíguas, como já o eram, de resto, as que Santo Agostinho esboçara em vários momentos da sua reflexão, nomeadamente nos seus *Solilóquios*¹³, ao meditar – no âmbito de uma reflexão sobre a imortalidade da alma – sobre a espinhosa questão das diferenças entre *veritas* (a verdade imutável que Deus deposita na alma e à qual o homem poderá aceder através da Iluminação estimulada pelo estudo), *verum* (a verdade material, efêmera, corruptível e potencialmente falaciosa que emana da superfície dos signos) e *falsum*, uma questão através da qual aborda, em suma, o grande problema da representação, inclusive da representação artística e ficcional. Tudo seria mais fácil se, como o chega a pensar Agostinho, a diferença residisse numa simples dicotomia, num simples e inteligível contraste entre a luz e a sombra: “a similitude é mãe da verdade; a dessemelhança, [mãe] da falsidade”¹⁴. Todavia, como distinguir o verdadeiro do falso, o discurso que testemunha a verdade da mentira ficcional, se a poderosa essência do *falsum* reside, pelo contrário, na *similitude*, essa *mater falsitatis* (VI, 10), esse domínio da *mimesis* diabólica onde se torna impossível discernir o corpo da sua sombra (“*umbrae corporum*”, VI, 11), esse universo das *fallaciae* (X, 18), das *falsi colores* que se formam *in speculum cogitationis* (XX, 34) e que nos impedem de vislumbrar os rostos da verdade (*vera figura, facies veritatis*)? Contudo, ao mesmo tempo que os *Solilóquios* integram a mentira narrativa no campo dos simulacros (ou seja, no mun-

11. *Haec disciplina ad Grammaticam pertinet, quia quidquid dignum memoria est litteris mandatur. Historiae autem ideo monumenta dicuntur, eo quod memoriam tribuant rerum gestarum. Series autem dicta per translationem a sertis florum invicem comprehensarum* (*Etimologias*, I, 41).

12. *Quae enim videntur, sine mendacio proferuntur.*

13. *Soliloquiorum libri duo*, PL 32.

14. *Similitudinem veritatis matrem, et dissimilitudinem falsitatis* (VII, 13).

do da imaginação, seja ela *phantasia* ou *phantasmata*, XX, 34), acabam também por legitimar o recurso à ficção ao distinguirem a noção de *fallax* (a impostura, a decepção voluntária - *decepiare*) da noção de *mendax*, universo do fingimento e do *simulacrum* mimético em que a falsidade é motivada por necessidade própria - *necessitate* - e não por aspiração perversa à mentira (IX, 16-XI, 20). Veja-se o exemplo de Dédalo, continua Agostinho, em que a narrativa mítica só é verdadeira porque é absolutamente falso que o herói tenha voado. Ou então o do ator de teatro que só é verdadeiro ator na medida em que interpreta à perfeição uma personagem falsa. Ao apresentar-se como *mendacium* que visa, no entanto, a *utilitatem* para lá da *delectationem*, a fábula vê-se assim legitimada de forma absolutamente inédita por Santo Agostinho, voltando a integrar o domínio nobre das *artes disputandi* e da ciência gramatical da retidão. Da mesma maneira, também Isidoro de Sevilha admite que a mentira ficcional (*ficta narratione*) possa haver um significado oculto (*veraci significatione*). De resto, o próprio texto bíblico vinha, em última análise, dar o exemplo através do discurso da parábola, modelo por excelência do *exemplum* medieval. Com efeito, uma vez que os homens não estão preparados para ouvir a Verdade, tão ofuscante que os poderia cegar e lançar nas trevas, também o Cristo (Verbo Encarnado) teve de recorrer ao *véu* das divinas ficções¹⁵ para iniciar os neófitos ao Conheci-

15. A noção do termo “véu” não é inocente. Com efeito, a relação de consubstancialidade entre a linguagem e a imagem das vestes é quase tão antiga como a história da própria Humanidade. Nas *Confissões* (XIII, 16), Santo Agostinho recorre a uma metáfora vestimentar para ilustrar o drama da Queda. Primordialmente, como sabemos, a Palavra de Deus é pura matéria, sendo consubstancial à Criação. O Pecado e a emergência do desejo (desejo carnal e desejo de conhecimento) vieram introduzir uma irremediável clivagem que transformou o Verbo num enigma que o homem procurará incessantemente decifrar. A imagem utilizada pelo bispo de Hipona é extremamente significativa na medida em que coloca o problema em termos de oposição entre a nudez e a dissimulação do corpo: da mesma maneira que Adão e Eva ocultam a pureza do Texto primitivo inscrito nos seus corpos cobrindo sua nudez, Deus faz da sua Palavra (as *Escrituras*) um pergaminho que se desenrola de forma a cobrir o seu rosto, o rosto de uma Verdade agora transcendental. Santo Agostinho recorre ao mesmo termo - *pellis* - para designar as vestes primitivas e a escrita, duas realidades isomorfas que traduzem uma mesma degradação dos signos e do processo de significação, que coincidem ainda com a dispersão genealógica, fruto do pecado original. Por conseguinte, as vestes tornam-se, ao mesmo tempo, signo de uma ruptura e de um exílio geográfico, genealógico

mento. Adivinhamo-lo facilmente: as fronteiras que separam a metáfora luciferina inerente à fábula pagã da metáfora (con)sagrada pelo texto bíblico e a sua exegese ao longo dos séculos são extremamente tênues e quebradiças. Fragilidade que não passa despercebida à literatura profana, que saberá tirar o máximo proveito desta colagem mimética (e sempre nos limiares de uma transgressão sacrílega) para legitimar o seu próprio discurso e reivindicar o seu lugar na vasta sintaxe do Mundo e da Lin-

e semântico em relação a uma *proprietas* original, e máscara (ou véu) que protege os mistérios agora inefáveis e inacessíveis da Divindade. Assiste-se à progressiva elaboração de uma vasta e complexa teoria cristã da metáfora e da hermenêutica. As “santíssimas ficções poéticas” assumem, para DIONISO AREOPAGITA (*Hierarquia Celeste*, II, 1-2) – herdeiro das reflexões de Fílon e Clemente da Alexandria (*Stromata*) – os contornos de uma via através da qual a alma, uma vez liberta do corpo (ou seja, da prisão do sentido literal), pode elevar-se para junto de Deus que é emanção arquetípica do Sentido. Foi numa perspectiva semelhante que SANTO AGOSTINHO teceu, no *De Doctrina Christiana* (III, V, 9 sgs), a apologia da palavra obscura e ambígua das *Esrituras* (“Mas aqueles que lêem ao acaso são logrados pelas muitas e variadas trevas da ambigüidade.” [*Sed multis et multiplicibus ibscuritatibus et ambuguitatis decipiuntur qui temere legunt*]) – reflexo da fecundidade do Verbo – antes de glossar o famigerado aviso de São Paulo aos Coríntios (II, 3, 6) contra o aprisionamento servil e letal do Homem à letra (morta) do Texto (“A letra morre, o espírito, porém, vivifica” [*Littera occidit, spiritus autem vivificat*]). Continuando a refletir e a alimentar esta tradição exegética, JOÃO ESCOTO (*Comentário sobre o Evangelho de João*) chegará mesmo a dizer que as *Sagradas Escrituras* são as vestes do Cristo, que simultaneamente ostentam e escondem os seus Mistérios. Através da metáfora vestimentar aplicada à Palavra e às limitações do entendimento humano, desenham-se também os desafios lançados à exegese cristã na sua tentativa de converter a retórica (pagã) numa forma sagrada de redimir o Homem através dos meandros da *littera*. Ainda nas *Confissões* (I, 13), SANTO AGOSTINHO retoma implicitamente a imagem do sofista em Platão, para condenar veementemente as ficções poéticas do paganismo (a *Eneida* nomeadamente), cujo véu sedutor e luciferino corrompera a sua educação, transformando-o num fornicador e num mestre de retórica, num “vendedor e comprador de literatura” que manipula falaciosamente a palavra e a verdade. Se é verdade que as *Confissões* têm como *fonction et enjeu d'exorciser le spectre diabolique de la culture antique qu'il ne cesse de figurer* (A. LEUPIN, *Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1993, p. 68), revoltando-se constantemente contra uma mercantilização simoníaca da linguagem e do saber, este processo inaugura-se essencialmente com TERTULIANO, cujo *De cultu feminarum* é um dos textos fundadores que moldam a visão misógina do mundo durante a Idade Média, texto no centro do qual reencontramos uma ética que, através da condenação dos ornamentos diabólicos da mulher (vestes, pinturas, jóias, perfumes), visa a condenar tudo aquilo que, nas artes retóricas da Antigüidade, é cosmético da ficção que corrompe a pureza, verdade e sinceridade da Palavra de Deus e da sua Criação. Esta noção de *plastica Dei* volta a emergir, alguns séculos mais tarde, através dos *Commentarii in somnium Scipionis*, de MACRÓBIO. Para este autor, com efeito, as

guagem. Todavia, como o afirmamos inicialmente, este caminho não é fácil e, menos otimista do que Santo Agostinho, Isidoro de Sevilha e muitos outros durante toda a Idade Média acabarão por reduzir a fábula a um discurso vão (subordinado essencialmente ao *delectare*) e falacioso, uma vez que assenta numa imitação das coisas que distorce a realidade, ou seja, uma vez que é sobretudo arte *contra natura* do fingimento¹⁶. Eis

fábulas, mentiras convencionadas (*falsi professionem*), dividem-se em duas categorias: as que têm por objetivo o único prazer do ouvido devem ser banidas do “santuário da sabedoria”; das que incitam à virtude, devemos essencialmente reter “as que têm como base fundamental a verdade, apesar de esta apenas transparecer através do véu diáfano da ficção” (I, 2). A metáfora têxtil volta assim a surgir ligada à idéia de representação (allegórica ou outra) como forma de proteger os mistérios sagrados, deslumbrantes e potencialmente mortais, dos olhares indiscretos, profanos e profanadores dos não-iniciados. Daí o fato de Macróbio endurecer o seu discurso quando condena a degradação do Divino (inefável e irrepresentável por natureza) através de puros simulacros iconográficos, ou seja, através de uma retórica da ornamentação característica da Antigüidade (*Commentarii* I, 2). Sobre as complexas mas fascinantes relações entre teologia e literatura na Idade Média e as tênues fronteiras que separam a concepção sagrada (e legítima) da ficção e da metáfora da sua sombra maléfica que emana da fábula pagã, remetemos para o aliciente ensaio de LEUPIN, *Fiction et incarnatio*, *op. cit.*

16. “Os poetas designaram as fábulas pelo fato de serem contadas, porque não são ações sucedidas [de fato], mas inventadas tão somente pelo discurso. Por isso, foram introduzidas, para que algum aspecto da vida dos homens fosse compreendido pelo diálogo entre si de animais mudos e imaginados. Os poetas compuseram algumas com o fim de deleitar, outras com o fito [de definir] a natureza das coisas e outras [ainda] para os costumes dos homens. Por exemplo, Plauto e Terêncio compuseram [fábulas] tais como aquelas que os autores ordinariamente afirmam serem feitas para o deleite; [os poetas também] conceberam fábulas para a natureza das coisas, como o ‘Vulcano Coxo’, porque de acordo com a natureza a chama nunca é direita, como [não é] aquela besta de três formas. Para os costumes, [há aquelas] como em Horácio, do rato que dialoga com o rato e da doninha [que fala] com a pequena raposa, [compostas] para que se obtenha um sentido verdadeiro através de uma narrativa inventada, executada com esse objetivo. Donde tais são as fábulas de Esopo, relatadas com fins morais, assim como no *Livro dos Juízes* [9,8], onde os lenhos buscam para si um rei e falam com a Oliveira, a Figueira, o Arbusto e o Framboeseiro. Isso é por inteiro inventado certamente para os costumes, a fim de se atingir o assunto que se tem em vista por meio de uma narração seguramente inventada, mas de verdadeira significação.” [Fabulas poetae a fando nominaverunt, quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae. Quae ideo sunt inductae, ut fictorum mutorum animalium inter se conloquio imago quaedam vitae hominum nosceretur [...]. Fabulas poetae quasdam delectandi causa finxerunt, quasdam ad naturam rerum, nonnullas ad mores hominum interpretati sunt. Delectandi causa fictas, ut eas, quas vulgo dicunt, vel quales Plautus et Terentius composuerunt. Ad naturam rerum fabulas fingunt, ut ‘Vulcanus claudus’, quia per naturam numquam rectus est ignis, ut illa triformis bestia [...]. Ad mores, ut apud Horatium mus loquitur muri et mustela vulpeculae, ut per narrationem fictam ad id quod agitur verax

a ficção pagã como a mais degradada de todas as formas de representação discursiva:

“Pois as histórias são ações verdadeiras, que [de fato] aconteceram; os argumentos, embora não tenham acontecido, podem, todavia, acontecer; as fábulas, sem dúvida, são [ações] que não aconteceram, nem podem acontecer, porquanto são contra a natureza.”¹⁷

Se, já à partida, a fábula se insinua como mero *vaniloquium*¹⁸; se, no imaginário lingüístico que lhe está subjacente, representa, por definição, o discurso da Queda e da corrupção da Humanidade; se emerge invariavelmente sob o signo do desvio em relação à propriedade das palavras e das coisas; se, por conseguinte, nunca pode pretender dizer o Real e enunciar a Verdade (quando muito limitar-se-á a apontar para uma verdade moral), compreende-se que, quando esta mesma fábula começa, a partir de finais do século XI (a célebre *Chanson de Roland*, por exemplo), a ousar manifestar-se numa das formas mais degradadas da linguagem, ou seja, numa das formas mais afastadas em relação à Língua sagrada e primordial que emanara do Verbo (o hebraico), o anátema que recaía sobre a ficção se torne mais terrífico ainda. A emergência do *romance*, enquanto língua (língua materna, ou seja, língua do desejo por excelência, que Dante procurará legitimar no seu *De Vulgari Eloquentia*¹⁹) e dicção narrativa e poética, implicava assim, de antemão,

significatio referatur. Unde et Aesopi tales sunt fabulae ad morum finem relatae, vel sicut in libro Iudicum (9, 8) ligna sibi regem requirunt et loquuntur ad oleam et ad ficum et ad vitem et ad rubum; quod torum utique ad mores fingitur ut ad rem, quae intenditur, ficta quidem narratione, sed veraci significatione veniatur [...]. (Etimologías., I, 40, 1-6).

17. *Nam historiae sunt res verae quae factae sunt; argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt; fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt* (Etim., I, 44, 5).
18. Para um mais amplo aprofundamento dos meandros doutrinários que envolvem os pecados da língua na Idade Média, remetemos para o incontornável ensaio de C. CASA-GRANDE e S. VECCHIO, *Les péchés de la langue*, Paris, Cerf, 1991.
19. Sobre esta questão, remetemos para os interessantes ensaios de R. DRAGONETTI, “Dante face à Nemrod. Babel mémoire et miroir de l’Éden?”, *Critique*, 387-388, 1979, pp. 698-706; E.VANCE, “Désir, rhétorique et texte. Semences de différence: Brunet Latin chez Dante”, *Poétique*, 42, 1980, pp.137-155; R. A. SHOAF, *Dante, Chaucer, and the currency of the word: money, images, and references in late medieval poetry*, Norman

um trabalho metapoético e metalingüístico com vistas à sua plena legitimação enquanto língua/linguagem e forma de representação simbólica (enquanto suporte e veículo de uma verdade válida sobre o mundo e sobre a própria linguagem) e discursiva (a ficção).

Se dificilmente se chega à redenção a partir da fábula escrita em vernáculo²⁰ (fábula que resulta, além do mais, de um amálgama de tra-

(Oklaoma), Pilgrim Books, 1983; M. DANESI; "Latin vs romance in the Middle Ages: Dante's *De vulgari eloquentia* revisited", em *Latin and romance languages in the early Middle Ages*, Nova York, Routledge, 1991, pp. 248-258; A. MAZZOCO. *Linguistic theories in Dante and the humanists. Studies of language and intellectual history in late medieval and early renaissance Italy*, Leiden/Nova York/Colônia, E. J. Brill, 1993.

20. O problema que se coloca ao vernáculo reside, como o afirmamos há pouco, no seu estatuto e prestígio em relação a uma língua mais próxima da sacralidade como o Latim. Não admira, por conseguinte, que os textos (literários e não só) desenvolvam várias estratégias (nos prólogos iniciais ou intercalados, no decorrer das narrativas e/ou nos epílogos) para legitimar esta língua de modo a estabelecer a sua própria autoridade/verdade discursiva. Nesta perspectiva, é particularmente interessante o *Mystère d'Adam* (*Ordo representationis Ade*, P AEBISCHER (ed.), Genebra/Paris, Droz/Minard, col. Textes Littéraires Français), drama paralitúrgico que data de meados do século XII, na medida em que encena um bilingüismo com um valor estrutural, estruturante (o latim enquanto suporte da *grammatica* e emanação mais tangível da verdade abrange a esfera dos elementos litúrgicos e instruções didáticas, ocupando o vernáculo quase todo o espaço destinado ao diálogo) e simbólico, centrando-se a peça, toda ela, na problemática da representação. Não somente da representação teatral, mas dos poderes e limites da representação que cabe a cada uma das línguas assumir ou não. Assim, o drama joga-se em dois níveis simultâneos de desfazamento em relação a uma suposta unidade original: por um lado, enquanto peça, o *Mystère* desvenda-se, à partida, como um desvio, uma *translatio*, em relação a um acontecimento mítico e primordial que o episódio bíblico, por sua vez, relatara. Por outro lado, numa primeira abordagem, o *romance*, enquanto língua própria da humanidade, define-se, de acordo com a tradição, como um acidente temporal associado a uma degradação motivada pelo desejo, face ao latim que, apesar de tudo, continua a encerrar e veicular uma saber intemporal e através do qual, sub-repticiamente, o poeta (nomeadamente no prólogo e nas didascálias cênico-didáticas) pode insinuar a sua *auctoritas*. A impropriedade lingüística é, como seria de esperar, encarnada essencialmente pelo Diabo, que, ao dirigir-se a Eva, utiliza um discurso predominantemente metafórico, discurso da sedução, sensitivo e carnal, que perverte os fundamentos e objetivos da retórica clássica. Verifica-se assim, nesta passagem, a clara analogia entre usurpação satânica da *proprietas* lingüística, de essência divina, pelo uso da metáfora ligada ao poder sugestivo e à sensualidade que emana do vernáculo (língua da tentação), e a ruptura no seio da humanidade nos limiares da Queda. No entanto, não deixa de ser notável o fato de, nos últimos versos da peça, a salvação crística e o Juízo Final com a promessa de ressurreição da Humanidade serem anunciados, respectivamente, por Isaías e Nabucodonosor (figuras emblemáticas da Lei, da Tradição), em *romance* e já não em latim (v. 913 sgs): ou seja, progressivamente, e através de uma certa maiêutica que o diálogo possibilita, o vernáculo autonomiza-se, reabilita-se e (auto)legitima-se, emergindo

dições culturais – contos de origem bretã ou oriundos da Antigüidade clássica, do folclore ou do saber erudito – distorcidas na névoa de uma irrecoverável e inconfontável oralidade que ofusca e ameaça a Ordem do universo ditada e propagada pela ideologia cristã), um dos modos mais acessíveis e cômodos de legitimação consiste em exorcizar o espectro da fábula e colocar de antemão a narrativa sob o signo da ordem gramatical ditada pelo discurso histórico, um discurso que a canção de gesta pretende idealmente re-presentar. É o caso de Jean Bodel, quando, no prólogo da gesta carolíngia que se prepara para contar (veja-se passagem citada em epígrafe) – *La chanson des Saisnes* [finais do século XII] – exclui do seu registro *li conte de Bretaine*, ou seja, a matéria arturiana veiculada pelo subversivo romance de cavalaria que rebaixa através dos atributos de *vain* e *plaisant*, bem como a matéria antiga (romance de Alexandre, de Tróia e de Enéias que datam da primeira metade do século XII e que, mesmo sendo suporte e veículo de uma verdade moral – *Cil de Rome sont sage et de sens aprendant* – nunca podem aspirar a enunciar o Real²¹), para subordinar a sua escrita à dicção épica, ou seja, histórica, enraizada na verdade testemunhada dos fatos (o atributo lexical *voir* significa em francês antigo ao mesmo tempo “verdadeiro” e “ver”). Não admira assim que um dos *topoi* mais recorrentes no romance como na canção de gesta consista justamente em afirmar esta verdade

como a língua privilegiada da Revelação e Encarnação divinas, ou seja, não apenas como língua do desejo (sensual e poético), mas também, e nessa mesma qualidade, como veículo por excelência da redenção (sobre este texto enquanto autêntica poética da Queda e da Redenção, remetemos para as interessantes reflexões de E. VANCE, *Marvelous signals: poetics and sign theory in the Middle Ages*, Lincoln/Londres, University of Nebraska Press, 1986, pp. 184-209). Como vemos, não estamos aqui muito longe do estatuto que Dante atribuirá à palavra e à poesia, termos pouco distintos, aliás, nos primeiros capítulos do *De vulgari eloquentia*. Nesse *volgare illustre* que tenciona dar (ou restituir) à Itália, Dante vê, com efeito, uma língua sem mediações convencionais, emanação pura do ser e da alma, análoga, por conseguinte, à língua paradisíaca falada por Adão. Se o drama da palavra depois da Queda e de Babel foi o de um enraizamento da linguagem no particular dentro do qual se fragmenta inelutavelmente, na e pela poesia ela pode reencontrar a sua essência universal, ecumênica, criadora.

21. Sobre esta problemática, remetemos para a coletânea de estudos reunidos e organizados por E. BAUMGARTNER e L. HARF-LACNER, *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen Age*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997.

testemunhal da *estoire*, denegrindo toda a tradição oral veiculada e corrompida por jograis sem escrúpulos. É o que acontece em *Aiol* (séculos XII-XIII), que se inaugura com a referência, altamente simbólica, ao tempo da Criação no qual a narrativa épica procura, implícita e idealmente, enraizar-se²²:

*Signor, or escoutés, que Dieus vos soit amis
Li rois de sainte gloire qui en la crois fu mis,
Qui le ciel et le tere et le mont establi
Et Adan et Evain forma et benei !
Canchon de fiere estoire plairoit vos a oir ?
Laiissiés le noise ester, si vos traiés vers mi.
Cil novel jougleor en sont mal escarni :
Por les fables qu'il dient ont tout mis en obli ;
La plus veraie estoire ont laisiet et guerpi :
Je vos en dirai une qui bien fait a cierir.
A tesmoig en traïroie maint franc home gentil
Et maint duc et maint conte et maint riche marchis.
N'est pas a droit joglere qui ne set ices dis,
Ne doit devant haut home ne aler ne venir ;
Teus en quide savoir qui en set molt petit,
Mais je vos en dirai qui de lonc l'ai apris.
Il ot en douce France un boin roi Loeys,
Si fu fieus Karlemaigne qui tant resné conquist,
Qui de tant riche roi la corone abati (vv. 1-19)²³.*

22. Repare-se todavia que, se o tempo da Criação aponta para um ideal simbiótico, para um Referente primordial e supremo no qual sonha enraizar-se o sentido da canção de gesta, já a presença de Adão e Eva poderá veicular o espectro da cisão *diabólica* (no sentido próprio, ou seja, etimológico, do termo) que introduz um profundo rasgo na visão *simbólica* do mundo e da linguagem, um rasgo que a poesia em língua vernácula procura ao mesmo tempo exorcizar e celebrar.
23. J. NORMAND e G. RAYNAUD (eds.), Paris, Didot, Société des Anciens Textes Français, 7, 1877. É interessante observar, através deste prólogo, que a poesia épica se apresenta geralmente como ruptura (ou distanciamento) em relação ao tumulto (*destourber, tencent, noisent*) e ao indiferenciado babélico (veiculado pelas vozes ruidosas do público e dos jograis), que distorcem o conto e mancham a limpidez da sua mensagem, ao funcionarem como um ecrã que faz obstáculo à emergência da verdade ficcional. Neste sentido, o surgimento do canto épico implica sempre um regresso ao silêncio – um silêncio de certo modo matricial – no qual se purifica e do qual pode renascer a palavra poética. Sobre o extenso campo semântico relacionado com a polimorfa *noise* (o ruído) que envolve a narrativa medieval, veja-se o artigo de N. ANDRIEUX-REIX, “Les

Veja-se também o célebre prólogo do primeiro romance do célebre Chrétien de Troyes, *Érec et Énide* (circa 1170):

*D'Erec, le fil Lac, est li contes,
Que devant rois et devant contes
Depecier et corronpre suelent,
Cil qui de conter vivre vuelent.
Des or comancerai l'estoire
Qui toz jorz mes iert an memoire
Tant con durra crestiantez;
De ce s'est Crestiens vantez* (vv. 19-26)²⁴.

Repare-se igualmente no *incipit* da *Manekine* (primeira metade do século XIII) de Philippe de Rémi, onde o poeta tenta conciliar o princípio de prazer (*delitier*, v. 2), inerente à ficção romanesca, com a integridade da palavra poética (condenação dos jograis, encarnação dos pecados capitais), que se legitima na função quase iniciática que reivindica para si:

*Ce n'est courtoizie ne sem
De nul conteur destourber.
Autant ameroie tourber
En un marès comme riens dire
Devant aucune gent qui d'ire,
D'envie, d'orgueil sont si plain
Que tenu en sont pour vilain.
Par tel gent sont tuit revelé
Li mal qui amont sont levé;
Car du bien qu'ils sevent se taisent.
Et pour chou que il poi me plaisent,
Leur voel, anchois que je commans
La mater de mon romans,*

bruits et la rumeur: *noise* au Moyen Âge”, em *Et c'est la fin pour quoi sommes ensemble. Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993, v. 1, pp. 89-99. Sobre os diversos matizes do silêncio na literatura medieval, remetemos para as nossa reflexões: C. CARRETO, *Figuras do silêncio. Do interdito à emergência da palavra no texto medieval*, Lisboa, Estampa, 1996.

24. M. ROQUES (ed.), Paris, Champion, C.F.M.A, 1981.

*Prier de ci que il s'en voient,
Ou qu'il ne tencent ne ne noient.
Car biaux contes si est perdus,
Quant il n'est de cuer entendus,
Meismement a chiaus qui l'oënt* (vv. 10-27)²⁵

Alguns poetas mostram-se mais radicais ainda quando, optando por fazer tábua rasa de toda a tradição poética anterior (lírica como romanesca ou épica), tentam exibir a autenticidade das suas narrativas e construir a legitimidade do seu discurso através de uma colagem ao registro moral da literatura exemplar, edificante, sendo o maravilhoso e o inverossímil inerentes à ficção circunscritos e autorizados, neste caso, pela própria tradição cristã (veja-se, por exemplo, a função do milagre nas narrativas épicas). Longe da fábula e da mentira, a narrativa apresenta-se então como uma *aventure véritable* necessariamente proveitosa, uma vez que, através dela e do *pathos* que engendra, o leitor se purifica, podendo aspirar à redenção:

*Maint ont mis leur temps et leur cures
En fables dire et aventure;
Li uns dit bourdes, l'autre voir,
Si com il sevent concevoir;
Li uns de Gauvain nous raconte,
L'autre de Tristan fet son conte;
Li uns d'Yaumont et d'Agoulant,
L'autre d'Olivier et de Rollant,
De Perceval, de Lancelot;
De Robichon et d'Amelot
Li auquant chantent pastourelles;
Li autre dient en vielles
Chançons royaus et estempies,
Dances, noctes et baleriez,
En leüst, en psalterion,
Chascun selonc s'entencion,
Lai d'amours, descors et balades,*

25. *La manekine. Roman du XIII^e siècle*, H. SUCHIER (ed.), em *Oeuvres complètes de Philippe de Beaumanoir*, Paris, Société des Anciens Textes Français, vol. I, 1984-85.

*Pour esvatre ces genz malades.
En tiex truffes leurs temps despendent,
Qu'a nule autre chose n'entendent [...].
Quer, avec le bon examplaire
Qu'en en ot, doit miex aussi plaire
Chose qui est vraie prouuee
C'unne mençonge controuuee.
Pour ce m'est il volenté prise
Que je vous compte et vous devise,
En lieu de mençonge et de fable,
Une aventure veritable
Molt estrange et molt merueilleuse.
La matire en est molt piteuse [...] (vv. 1-20; 31-40)²⁶.*

A ficção da verdade (e a verdade da ficção) chega a assumir, por vezes, os contornos de um autêntico mito de fundação. Se é possível definir a eficácia de um *topos* a partir da sua capacidade em encontrar (retórica da *inventio*) e reenviar constantemente para os lugares-comuns do re-conhecimento onde reside uma (u)tópica origem da significação, nada melhor então, para garantir a veracidade de um conto, do que transformá-lo no espaço onde a própria realidade se enraíza e se revela. É assim que um texto como a *Prise d'Orange* (finais do século XII) funda sua autenticidade textual convertendo o local (fictício) onde os heróis épicos foram sepultados numa espécie de lugar santo que o leitor é convidado a visitar, para testemunhar a veracidade da narrativa contemplando as armas/reliquias que aí permanecem. Neste constante vaivém legitimador entre o poema que reinventa a realidade, que por sua vez é chamada a acreditar/autenticar a ficção, a canção de gesta deixa de ser mera comemoração de um passado (no qual se funda a integridade da comunidade poética) para se tornar numa autêntica liturgia épica com o seu panteão próprio de heróis/santos fundadores, as suas relíquias e as suas peregrinações aos lugares sagrados (à imagem de *Saint-Gilles*), criados e celebrados por uma mesma escrita ficcional:

26. J. MAILLART, *Le roman du comte d'Anjou*, M. ROQUES (ed.), Paris, Honoré Champion, 1931.

Oëz, seignor, que Dex vos beneïs,
Li gloriëus, li filz sainte Marie,
Bone chançon que ge vos vorrai dire!
Ceste n'est mie d'orgueil ne de folie,
Ne de mençoenge estrete ne emprise,
Mes de preudomes qui Espaigne conquistrent.
Icil le sevent qui en vont a Saint Gile,
Qui les ensaignes en ont veü a Bride:
L'escu Guillelme et la targe florie,
Et le Bertran, son neveu, le nobile.
Ge cuit mie que ja clers m'en desdie
Ne escripture qu'en ait trové en livre (vv. 1-12)²⁷.

VENERAÇÃO, IRREVERÊNCIA E PROFANAÇÃO:

RETÓRICA DAS FONTES E EMERGÊNCIA DA *AUCTORITAS* TEXTUAL

Com o progressivo, mas inelutável, esboroamento do imaginário feudal enraizado na integridade da palavra na qual assenta, por exemplo, o pacto de vassalagem, ou seja, com a desagregação do universo simbólico em prol de um universo cada vez mais subordinado ao império falacioso e sempre mutável do signo (que se reflete emblematicamente, a partir de finais do século XI, na monetarização das relações sociais aos mais diversos níveis, a qual atinge o seu apogeu na renascida cultura urbana e mercantil), abate-se um descrédito cada vez maior sobre todas as manifestações da cultura oral²⁸. Se a reorganização do poder, cada vez

27. *La prise d'Orange. Chanson de geste de la fin du XII^e siècle*, C. RÉGNIER (ed.), Paris, Klincksieck, 1986.

28. É impossível esboçar, num curto espaço, uma bibliografia, mesmo que parcial, sobre as diversas e profundas transformações que afetam a civilização medieval essencialmente a partir do século XII. Assinalemos, por conseguinte, apenas alguns marcos para um possível roteiro: *Actes du XX^e Congrès de la SMESP. Le marchand au Moyen Âge*, Nantes, Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, 1992; J. W. BALDWIN, *The scholastic culture of the Middle Ages, 1000-1300*, Illinois, Waveland, 1997; G. DUBY, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978; O. LANGHOLM, *Economics in the medieval schools. Wealth, exchange, value, money and usury according to the Paris theological tradition - 1200-1350*, Leiden/Nova York/Colônia, E. J. Brill, 1992; *The legacy of scholasticism in economic thought. Antecedents of choice and power*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; J. LE GOFF, *Marchands et banquiers au Moyen Âge*, Paris, PUF, 1956; IDEM, *Pour un autre Moyen Âge: temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977; IDEM, *La bourse et la vie. Économie et*

mais centralizado a partir do reinado de Filipe Augusto em 1180, e da justiça²⁹ em muito dependem agora de uma cultura da escrita e de uma progressiva laicização do saber, a ficção emergente em língua vernácula também não escapa a estas mutações. Doravante, já não é suficiente reivindicar a originalidade de um conto ou de uma *estoire* afirmando a sua vinculação a uma fonte fidedigna e consagrada, ou a partir do testemunho presencial de um espectador privilegiado. O livro, no qual se circunscreve e se consagra um saber sempre recuperável e cuja antigüidade e permanência são garantes, juntamente, claro está, com o prestígio da língua em que fora escrito – o latim, subentende-se – da autenticidade do conteúdo, torna-se, por si só, imagem de uma fonte íntegra que autoriza e legitima a escrita ficcional. O conceito de *inventio* (de *in-venire*) ganha aqui toda a sua força de *topos* literário, uma vez que aquilo que os poemas repetem até a exaustão (com maior ou menor originalidade numa constante variação sobre o Mesmo) é precisamente o ato de “ir ao encontro” da verdade textual que remanesce na fonte livresca geralmente delimitada e consagrada (qual relíquia ficcional, como tantas outras na Idade Média) pelo espaço de um qualquer mosteiro. Seria fastidioso enumerar, mesmo que parcialmente, as obras que se fundam nesta estratégia retórica. Recordemos apenas, no universo romanesco, o caso de *Cligès* (circa 1176), onde a *translatio imperii* surge subordinada a uma *translatio studii*. No prólogo desta obra, poder secular e conhecimento deixam todavia de ser transmitidos exclusivamente por príncipes ou sacerdotes (a primeira função – a Soberania – na óptica dumeziliana) para serem confiados à cavalaria arturiana e preciosamente recolhidos e guardados pelo romance, ou seja, pela própria ficção enquanto instituição,

religion au Moyen Âge, Paris, Hachette, 1986; R. de ROOVER, *La pensée économique des scolastiques, doctrines et méthodes. Conférences Albert-le-Grand 1970*, Montréal/Paris, Institut d'Études Médiévales, J. Vrin, 1971. Sobre a confluência entre a visão mercantil e monetária dos signos e a identidade singular da narrativa medieval, remetemos para as reflexões que tecemos ao longo da nossa dissertação de doutoramento: C. CARRETO, *O mercado de palavras ou as encruzilhadas da escrita medieval (1100-1270)*, Lisboa, Universidade Aberta, 2003 (texto policopiado).

29. Sobre esta questão central, remetemos para o ensaio de H. BLOCH, *Medieval french literature and law*, Berkeley/ Los Angeles/ Londres, University of California Press, 1977.

num gesto que não podia deixar de ser visto como eminentemente subversivo e ameaçador. Apelar estas fábulas de vãs (Jean Bodel, por exemplo) consistia, sem dúvida, numa forma de controlar e exorcizar este poder virtualmente transgressor que a fábula bretã se outorgara enquanto *translatio* privilegiada e algo sacrílega de uma fonte livresca primordial³⁰:

Ceste estoire trovons escrite,
Que conter vos vuel et retraire,
En un des livres de l'aumaire
Mon seignor saint Pere a Biauvez;
De la fu li contes estrez
Qui tesmoingne l'estoire a voire:
Por ce fet ele mialz a croire.
Par les livres que nos avons
Les fez des anciens savons
Et del siegle qui fu jadis.
Ce nos ont nostre livre apris
Qu'an Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui or est en France venue.
Dex doit qu'ele i soit maintenue [...] (vv. 18-34)³¹.

No universo épico, reframos apenas o caso de *Berte as grans piés*, de Adenet le Roi (1273-1274), particularmente interessante na medida em que, para reforçar a credibilidade da sua história, o poeta faz convergir as descrições espaço-temporais precisas (que conferem maior realismo à ficção) com os *topoi* do renascimento primaveril da natureza e com o conceito gramatical de retidão que se projeta no percurso que conduz o autor ao mosteiro de Saint Denis em Paris. É neste espaço (espaço da sagração régia por excelência, no qual é a própria escrita épi-

30. Sobre esta questão, vejam-se as considerações de D. KELLY, "Romance and the Vanity of Chrétien de Troyes", em K. e M. S. BROWNLEE (eds.), *Romance: generic transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover (New Hampshire), University Press of New England, 1985, pp. 74-89.

31. A. MICHA (ed.), Paris, Champion, 1982.

ca que renasce através da sua consagração) que um monge lhe mostra (a dimensão do testemunho visual é extremamente forte) o livro que contém a *vera estória* dos pais do imperador Carlos Magno, que o poeta se encarrega (supõe-se) de copiar. Este prólogo mostra claramente que aceder ao Livro é agora uma forma superior e privilegiada (logo extremamente ritualizada) de aceder ao Real, uma vez que não se trata apenas de contar uma história, mas sim a História, ou seja, de alcançar as origens (até então inéditas, segundo Adenet le Roi) da linhagem carolíngia e, por conseguinte, a pré-história primordial e oculta dos signos que constituem a história factual. Por outras palavras, como o sugere o poeta no final do prólogo, ler esta canção de gesta implica uma iniciação através da qual o leitor é introduzido nos mistérios deslumbrantes da significação, nos mistérios do próprio Tempo:

*A l'issue d'Avrill, un tans douç et joli,
Que herbeletes pongent et pre sont raverdi
Et arbrissel desirent qu'il fussent parflori,
Tout droit en cel termine que je ici vous di,
A Paris la cité estoie un venredi;
Pour ce qu'il ert devenres, en mon cuer m'assenti
K'a Saint Denis iroie por priier Dieu merci.
A un moine courtois, c'on nonmoit Savari,
M'acointai telement, Damedieu en graci,
Que le livre as estoire me moustra et g'i vi
L'estoire de Bertain et de Pepin aussi
Comment n'en quel maniere le lion assailli;
Aprentiç jougleour et escrivain mari,
Qui l'on de lieus en lieus ça et la conquielli,
Ont l'estoire fausse, onques mais ne vi si.
Illuecques demorai de lors jusqu'au mardi
Tant que la vraie estoire emportai avoec mi,
Si conme Berte fu en la forest par li,
Ou mainte grosse paine endura et soufri,
L'estoire iert si rimee, par foi le vous plevi,
Que li mesentendant en seront abaudi
Et li bien entendant en seront esjoy (vv. 1-22)³².*

32. A. HENRY (ed. crítica), Genebra, Droz, 1982.

Todavia, como o sugeriam os *Soliloquios* de Santo Agostinho, os limiares entre *fallax* e *mendax*, entre a mentira na verdade e a verdade da mentira, são extremamente tênues e enganadores. Quem está minimamente familiarizado com a leitura de textos medievais sabe perfeitamente que todo o cuidado a ter em relação às fontes (autoria, autenticidade, etc.) é pouco. Sabe também, e com maior razão ainda, que um autor que se multiplica em argumentos para assegurar a veracidade da sua escrita é sempre suspeito, tornando-se naturalmente mais suspeito ainda quando se arroga em único detentor da verdade que conta. No jogo da ficção, o paradoxo do mentiroso é, como não podia deixar de ser pela própria natureza do discurso em questão, ainda mais poderoso: se o romance bretão é demasiado fantasista para não esconder uma verdade mais profunda que se oculta por detrás do véu da *littera* ficcional, já o romance dito “realista” dos séculos XIII e XIV é, como o veremos a seguir, demasiado real e verossímil para ser verdadeiro e inteiramente credível enquanto fonte. Se o maravilhoso pagão ofusca pelo seu radical afastamento em relação ao universo conhecido, a multiplicação dos dispositivos miméticos conducente à criação de um poderoso e eficaz “efeito de real”³³ ofusca através desta *mater falsitatis* que engendra uma semelhança – um simulacro – da realidade (voltaremos a esta questão mais tarde). A referência às *auctoritates* consagradas pela tradição par-

33. A expressão deve-se a R. BARTHES a propósito dos pressupostos ideológicos e lingüísticos nos quais assenta o discurso auto-referencial da história: “Le discours de l’histoire”, *Poétique*, 49, 1982, p. 20. Sobre esta complexa problemática, vejam-se também, entre muitas outras possíveis, as reflexões de M. ACCARIÉ, “Récit et vérité”, em *Razo. Cahiers du Centre d’Études Médiévales de Nice*, 15, 1998, pp. 5-34; P. L. ALLEN, “A Frame for the text? History, literary theory, subjectivity, and the study of medieval literature”, *Exemplaria*, 3, 1, 1991, pp. 1-25; R. BELON, “Réalité, rhétorique et récit: l’espace romanesque dans le *Roman de Renart*”, em *Provinces, régions, terroirs au Moyen Âge: de la réalité à l’imaginaire* (Actes du Colloque International de Rencontres Européennes de Strasbourg), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, pp. 167-185; B. CASSIN, “Du faux ou du mensonge à la fiction (de *pseudos* à *plasma*)”, em *Le plaisir de parler: études de sophistique comparée* (Actes du Colloque de Cerisy), Paris, Minuit, 1986, pp. 3-29; Ph. LACOUÉ-LABARTHE, “Mimesis and truth”, *Diacritics*, 8, 1978, pp. 10-23; P. MATA-RASSO, *Recherches historiques et littéraires sur Raoul de Cambrai*, Paris, Nizet, 1962; R. MORSE, *Truth and convention in the Middle Ages. Rhetoric, representation, and reality*, Nova York, Cambridge University Press, 1991; P. ZUMTHOR, “Le texte médiéval et l’histoire: propositions méthodologiques”, *Romanic Review*, 64, 1973, pp. 5-14.

ticipa desta mesma dinâmica de ocultação/revelação. Como o afirmara R. Dragonetti numa obra cujo título é por si só revelador (*Le mirage des sources: l'art du faux dans le roman médiéval*), o poeta manipula constantemente as fontes: convoca-as, venera-as enquanto paternidade textual legitimadora, para, a seguir, melhor as desconstruir e sepultar. Variação poética em torno de um crime edipiano que permite justamente a emergência, no século XII, da modernidade literária e, com ela, a emergência de uma *auctoritas* literária que começa a reivindicar a sua plena originalidade:

Écrire, pour un auteur médiéval, n'est-ce pas avant tout se référer aux réserves d'une tradition dont les textes s'écrivent les uns dans les autres, copies de copies faisant palimpseste et la compilation sous la surface de l'écriture actuelle, par où le scripteur relit l'ancien dans le nouveau, et inversement, sans distinction historique? [...] Il arrive par exemple que tel ou tel écrivain, pour faire valoir clandestinement sa propre maîtrise, se couvre de l'auctoritas pour mieux la subvertir, voire la congédier, quitte à creuser, avec toute la dévotion requise, la tombe du maître vénéré.³⁴

Veja-se o emblemático prólogo de um romance como *Guillaume d'Angleterre* (meados do século XII):

*Crestiens se viaut antremestre,
Sans rien oster et sans rien mestre,
De conter un conte par rime
Ou consonant ou lionime,
Aussin com par ci lou me taille,
Mais que par lou conte s'an aillie;
Ja autre garde n'i prandra,
La plus droite voie tendra
Qu'il onques la puisse tenir,
Si que tost puisse a fin venir.
Que les estoires d'Angleterre
Voudroit ancerchier et anquierre
Une qui molt fait bien a croire,
Por ce que plaissant est et voire,
An troveroit a Seint Esmont;*

34. DRAGONETTI, *Le mirage des sources*, op. cit., p. 41.

*Se nus m'an demande le non,
La l'aille queirre se il viaut* (vv. 1-17)³⁵.

Esta passagem reúne todos os *topoi* que conferem legitimidade à escrita: a continuidade/integridade da narrativa em relação à sua fonte (veja-se o ideal aristotélico de justa medida, de meio termos: v. 2), o ideal de retidão que confere incontestável gramaticalidade ao conto (*la plus droite voie*), a presença de uma fonte enraizada na *estoire*, logo, no princípio de veracidade testemunhada que compensa uma simples estética lúdica (*plaisant est et voire*), e, finalmente, a identificação dessa fonte a um livro (situado na abadia inglesa de Santo Edmundo), para o qual o poeta reenvia quem quiser dar-se ao trabalho de confirmar a autenticidade da sua narrativa. Contudo, a verdadeira natureza do jogo que preside a esta estratégia retórica é surpreendentemente revelada no final do romance, quando o poeta, sem que qualquer necessidade de ordem narrativa a tal o obrigasse, desconstrói radicalmente seu próprio discurso (lançando assim profundas dúvidas sobre a própria trajetória dos heróis ao longo do conto e diferindo constantemente o acesso ao sentido, não obstante a promessa inicial em torno do conceito de retidão), fazendo da fonte primordial uma pura miragem, ou mesmo, uma pura e declarada mentira. A falácia poética volta a perder-se voluntariamente no abismo do *mendacium*, nos meandros da fábula vã e de uma tradição oral à qual o leitor é secretamente convidado a não dar crédito algum:

*Tele est de ce conte la fins,
Plus n'an sai, ne plus n'an i a.
La matiere si me conta
Uns miens compeins, Rogiers li cointes*³⁶,

35. A. J. HOLDEN (ed. crítica), Genebra, Droz, 1988.

36. É bem conhecido o gosto (diríamos mesmo a paixão) que a literatura medieval nutre pelos jogos em torno dos significantes da linguagem (homonímia, homofonia, paronomásia, etc, ou seja, aquilo que os tratados poéticos designam como retórica da *annominatio*). Daí as perspectivas hermenêuticas de cariz psicanalítico (essencialmente na sua vertente freudiana-lacaniana) terem sido das mais produtivas e aliciantes na tentativa de

Qui de meins pseudome iert acointes.

Explicit la vie seint Guillaume qui fu rois d'Angleterre (vv. 3102-06).

A ironia, signo de um distanciamento crítico dos poetas em relação aos mecanismos retóricos que constituem a narrativa, revela claramente uma consciência aguda da escrita que, cada vez mais, encerra em si mesma uma profunda, embora sempre discreta e implícita, reflexão metatextual e metalingüística.

O prólogo do célebre *Conte du Graal* (*Perceval*) – circa 1181-1185 – último romance de Chrétien de Troyes, é, deste prisma, um dos textos poéticos mais emblemáticos no respeitante à evolução de uma fábula que se legitima através de uma constante manipulação das fontes e das *auctoritates* discursivas. A Parábola do Semeador (*Mateus*, 13, 3-9; *Marcos*, 4, 1-9, *Lucas*, 8, 4-8)³⁷, que o poeta desenvolve a partir da pequena semente formada pela sentença proverbial do primeiro verso³⁸, constitui o *ornatus* privilegiado para Chrétien elaborar uma teia extremamente complexa de correspondências através das quais se tecem os contornos indefinidos deste paradoxal romance. O objetivo deste *incipit* consiste em fazer o panegírico do comendatário e destinatário da obra, o conde

desvendar os mistérios que se escondem por detrás da *littera* superficial e especular do texto medieval (vejam-se os numerosos estudos de autores tais como R. DRAGONETTI, C. MÉLA, A. LEUPIN, J.-C. HUCHET ou H. REY-FLAUD). Daí também as inúmeras dificuldades que se levantam à tradução destes poemas. Verso 3104 do excerto citado é um exemplo paradigmático da ambigüidade sintática e semântica que decorre do estatuto frásico do segmento *li cointes*. Se for considerado apostro do nome próprio (*Rogiers*), serve para caracterizar a personagem que transmitiu a história ao poeta, definindo-o como um conde (“A matéria [desta história] foi-me assim contada por um amigo meu, Rogério o conde); contudo, pode também ser complemento direto do verbo *conta*, significando então o próprio conto (“Assim me contou a matéria do conto um amigo meu, Rogério”).

37. Relembremos apenas os versos iniciais: *Ki petit semme petit quelz, / Et qui auques requieillir velt, / En tel liu sa semence expande / Que Diex a cent double li rande, / Car en terre qui riens ne valt, / Bone semence seche et fait, / Crestiens seme et fait semence / D'un romans que il encommence, / Et si le seme en si bon leu / Qu'il le fait por le plus pseudome / Qu'il soit en l'empire de Rome. / C'est li quens Phelipes de Flandre, / Qui valt mix ne fist Alicandre, / Cil que l'en dist qui fu si buens* (W. ROACH (ed.), Genebra/Paris, Droz/Minard, 1959 vv. 1-15).

38. A sentença proverbial representa, segundo a *Poetria nova* de GEOFFROI DE VINSAUF, a mais notável das oito formas possíveis de iniciar uma obra (“Assim os provérbios alumiam a obra” [*Sic opus illustrant proverbial*], v. 142).

Filipe de Flandres, inserindo-se, por conseguinte, o discurso parabólico na bem conhecida retórica da *captatio benevolentiae*. Estabelece-se assim uma primeira associação entre a idéia de semente (seis ocorrências) que cai em solo fértil e a palavra poética que encontrará no príncipe o terreno propício para germinar e se multiplicar. Todavia, a homonímia *contel comte* (vv. 63-64) permite igualmente assimilar este solo fértil ao próprio poeta, cuja missão consiste em se *delivrer* (v. 68) do livro do *Conte del Graal* que o conde lhe oferecera: *s'en delivrer*, ou seja, livrar-se do molde aprisionador da *littera* do conto (do conde?) primitivo, visto como uma fonte-origem incômoda e castradora (uma fonte que, fictícia ou não, se torna aliás pura miragem, sendo totalmente irrecuperável pelo leitor/exegeata), e/ou libertar/atualizar, através da glosa poética, o seu sentido oculto. Por intermédio da palavra evangélica, vislumbra-se então uma terceira rede de isomorfismos em que a imagem da semente remete simultaneamente para a capacidade de entendimento do conde³⁹ e para a natureza transformacional (ou germinal) da poesia como reescrita (natureza sugerida e exemplificada, desde o início, através da *amplificatio* do próprio provérbio), ligando-se, imediatamente a seguir, à noção de *caritas* (seis ocorrências, ou seja, as mesmas que o vocábulo *semence*), que se espelha exemplarmente na liberalidade, de contornos míticos (referência a Alexandre, cuja imagem se projeta na do próprio rei Artur), de Filipe de Flandres. Se o poeta é semeador que dissemina os germes da palavra poética no solo fértil (a caridade) do príncipe, este, à semelhança de Deus, deverá *a cent doubles li rand[r]e* (v. 4) as sementes plantadas⁴⁰. Assim, ao exaltar seu patrono, Chrétien não somente se glorifica a si próprio e à sua obra⁴¹, como espera, sem dúvida, rece-

39. A "Parábola do Semeador" em São Mateus termina precisamente com as palavras "Aquele que tiver ouvidos, oiça" (13, 9).

40. Para uma análise minuciosa das transformações sofridas pela parábola no Prólogo de Chrétien, remetemos para as interessantes observações de A. CLEJ, "La parole et le royaume: une variation romanesque sur un thème évangélique dans *Li Contes del Graal* de Chrétien de Troyes", *Romanic Review*, 78, 1987, pp. 271-290.

41. Como observara R. DRAGONETTI, *La vie de la lettre au Moyen Âge: le Conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980, p. III : *Le panégyrique obéit [...] à un mouvement circulaire où le donateur et le bénéficiaire sont pris dans un rapport spéculaire tel que c'est une seule et même*

ber os frutos (espirituais: a fama, o renome; e materiais: monetários) do seu investimento e da largueza/caridade do conde (pelo que reencontramos a dimensão do *conte*, oferecido ao *comte*, enquanto *compte*). Mas, como acontece invariavelmente sempre que lidamos com o universo das representações, as coisas nunca são tão lineares como parecem. Com efeito, o jogo das homofonias cria um véu *in-significante* que mina o discurso panegírico revelando as contradi(c)ções internas do prólogo e do próprio romance. Por um lado, comparar a magnanimidade do príncipe à de Alexandre não é forçosamente elogio, uma vez que são sempre extremamente tênues as fronteiras que separam a liberalidade, como ideal oblativo e simbólico, da prodigalidade como manifestação da *superbia* que conduz à dispersão do sujeito (e à dilapidação da sua riqueza)⁴². No caso do imperador grego, é sabido que a prática do dom resultava, aliás, de uma estratégia do poder situando-se nos limiares da tirania⁴³. Ora, neste simulacro de magnanimidade associado a uma arte da sedução verbal reside precisamente a essência de Gauvain, eminente representante do *logos* arturiano que a segunda parte do *Conte du Graal* desconstrói totalmente através da imagem do mercador de palavras, do sofista e do contador de fábulas vãs⁴⁴. Fazer a apologia de Filipe de Flan-

chose pour le romancier que de se glorifier soi-même et d'exalter son donateur. L'autre n'est donc qu'une image du même.

42. Tivemos a oportunidade de abordar mais longamente esta questão na conferência proferida no Seminário Internacional sobre *Os Pecados Capitais na Idade Média*, organizado pelo GT de Estudos Medievais da ANPHU/RS (13-15 de Setembro de 2004): C. CARRETO, “Para uma retórica do pecado: avareza e economia da redenção na literatura medieval - séculos XII-XIII”.
43. *Depuis l'ouvrage de Paul Meyer sur Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge, il n'est plus nécessaire de démontrer que la largesse d'Alexandre était une façon d'accroître son pouvoir. Ce don équivoque, remède et poison, qui lie les sujets par le charme de la largesse, cette redoutable force est à jamais associée au moyen âge à la figure “double” du Grec menteur: Timeo Danaos et dona ferentes (DRAGONETTI, La vie de la lettre au Moyen Âge, op. cit., p. 113).*
44. Citemos apenas uma das passagens mais reveladoras que marca o início da desagregação desta personagem através das acusações de Keu, o pérfido mas acutilante senescal do rei Artur: *Gavains, cent devez ait mes cols! Se vos estes mie si fols! C'on ne puist bien a vos aprendre;/ Bien savez vos paroles vendre,/ Qui molt sont beles et polies./ Grans oltrages, grans felonnie;/ Et grat orgueil direz vos ja?! Que debés ait qui le quida! Ne qui le quide, qui je soie./ Certes, en un bliaut de soie! Porrois ceste besoigne faire;/ Ja ne vos i convendra traire! Espée ne lance brisier./ De ce vos poëz vous prasier! Que se la langue ne*

dres apenas através do ideal cortês da *larguitas* equivaleria a vinculá-lo a um modelo cultural, poético e ideológico (modelo que se espelha, nostálgica ou ironicamente, no universo arturiano) esgotado e que parece definitivamente votado ao fracasso. Daí, através do intertexto evangélico, Chrétien subordinar, na segunda parte do prólogo (a partir do verso 28), a largueza ao princípio de *carité*. E fá-lo de uma forma surpreendente e paradoxal, atribuindo a São Paulo as palavras de São João na sua *Primeira Epístola* (“Deus é amor, e aquele que permanece em seu amor, permanece em Deus e Deus, nele”⁴⁵):

*Diex est caritez et qui vit
En carité selonc l’escrit,
Sainz Pols le dist et je le lui*⁴⁶,
*Il maint en Dieu, et Diex en lui.
Dont sachiez bien de verité
Que li don sont de carité
Que li bons quens Phelipes done* (vv. 47-53).

Roger Dragonetti⁴⁷ foi o primeiro a mostrar, de forma convincente, a estratégia retórica subjacente a este lapso aparentemente involuntário, explicando que, na tradição medieval, pesava sobre São Paulo, por detrás da imagem do apaixonado Evangelista, o espectro da *superbia* e do *vaniloquium* que emanava da sua prodigiosa eloquência. Daí a *Legenda Áurea*, de Jacopo de Varazze (vol. I, p. 441⁴⁸), redobrar em esforços no sentido de exorcizar esta imagem negativa da auto-exaltação do sujeito

vos faut[...]/ *Bien le sarez aplanier/ Si c’on aplanie le chat* (vv. 4381-4401). Esta degradação da personagem de Gauvain é sintomática das transformações que uma nova visão do mundo incutem sobre a concepção cavaleiresca e cortês da linguagem (sobre esta questão, remetemos para as nossas reflexões em C. CARRETO, “As estranhas aventuras de Gauvain, o mercador de palavras”, em *O mercador de palavras*, op. cit., pp. 491-513).

45. *Deus caritas est: et qui manet in caritate, in Deo manet et Deus in eo*, João, I, 4, 16.

46. É aqui surpreendente este reforço testemunhal que refere a consulta direta do texto, sugerindo que a falsa atribuição desta passagem a São Paulo poderá efetivamente não ser um mero equívoco.

47. *La vie de la lettre*, op. cit., pp. 123-126.

48. J. DE VORAGINE, *La légende dorée*, trad. de J.-B. M. Roze, Paris, Garnier-Flammarion, 2 vols, 1967.

no qual se instrumentalizava a palavra de Deus, reinterpretando (glorizando) o discurso inflamado e o comportamento orgulhoso do Evangelista como modelo da palavra fértil:

C'était un plus grand mérite à lui de parler de soi que de taire ses louanges, car s'il ne les avaient pas dites, il eût été plus coupable que ceux qui se vantent à tout propos [...]. Paul a mérité plus en se glorifiant qu'un autre qui aurait caché ce qui le distingue: celui-ci par l'humilité qui fait cacher ses mérites, gagne moins que celui-là en les manifestant (sublinhados nosso).

Remeter a humildade para o universo do silêncio estéril, eis uma forma original de reler a Parábola do Semeador, o exemplo de São Paulo fornecendo então a Chrétien – esse exímio manipulador das fontes e das *auctoritates* textuais – o elo que faltava para conciliar, por um lado, a eloquência poética com a fertilidade da retórica sacra e o ideal de *caritas*, e ligar, por outro lado, a auto-glorificação da obra (e do poeta) à exaltação do príncipe⁴⁹.

A LITTERATURA OU A ARTE DO SIMULACRO

Começamos assim a perceber os perigos que espreitam quem possa ter a veleidade de esquecer momentaneamente a essência da representação ficcional ou mesmo a essência da linguagem enquanto sistema de representação em si. Como começamos também a desconfiar dos riscos que corremos quando, ao utilizarmos a ficção como possível fonte para a historiografia, cedemos à sedução exercida pelos significantes da linguagem e à miragem referencial sabiamente construída pelos “efeitos de real” (sucumbindo assim à idolatria carnal dos signos, à prisão mortal da *littera*), no lugar de procurarmos libertar um sentido oculto e vivificador⁵⁰ através daquilo a que Gilbert Durand cha-

49. Tivemos a oportunidade de aprofundar esta problemática na conferência proferida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (17 de setembro de 2004): C. CARRETO, “Do Verbo à literatura ou as ambivalências do signo usurário na ficção medieval”.

50. Recordemos a glosa fundadora de SANTO AGOSTINHO (no *De doctrina christiana*, III, V, 9), onde o bispo de Hipona lança as bases da hermenêutica cristã, chamando

mava uma “epistemologia do significado”⁵¹. Vejamos o caso de uma seqüência sobejamente conhecida de um outro romance de Chrétien, *Le chevalier au lion* (*Yvain*) – circa 1177-1181 –⁵². Trata-se do episódio de *Pesme Aventure* (v. 5101 sgs.), a “pior das aventuras” - que narra a derradeira prova de Yvain, que se depara com uma estranha tradição em que os dois filhos de um *netun* (um diabo) mantêm prisioneiras e numa situação de extrema pobreza, trezentas donzelas *qui diverses oeuvres feisoient:/ de fil d’or et de soie ovoient/ chascune au mialz qu’ele savoit* (vv. 5189-91). Este episódio tem sido amplamente comentado pela crítica que se interrogou (e ainda se interroga) sobre a súbita irrupção, no seio de um romance arturiano, do princípio de realidade. Alguns historiadores, como Régine Pernoud⁵³, para nos limitarmos a um único exemplo, leram esta seqüência como um reflexo mais ou menos fidedigno da situação operária na industrializada região de Champagne em

reiteradamente, na esteira de São Paulo aos Coríntios (3, 6), a atenção para os perigos subjacentes a uma interpretação literal do texto bíblico: “A letra morre, o espírito, porém, vivifica. Com efeito, quando assim se toma algo figurativamente, como se fosse dito com propriedade, compreende-se de modo carnal [...]. A [letra] é precisamente o penoso cativo da alma: não se poderiam tomar os signos no lugar das coisas e elevar os olhos da razão acima da matéria corpórea a fim de contemplar o eterno”. [Littera occidit, spiritus autem vivificat. *Cum enim figurate dictum sic accipitur, tanquam proprie dictum sit, carnaliter sapitur [...]. Ea demum est miserabilis animae servitus, signa pro rebus accipere; et supra creaturam corpoream, oculum mentis ad hauriendum aeternum levare non possit*].

51. “Épistémologies du signifié”, em *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, pp. 45-78. Esta “epistemologia do significado” consiste num reiterado desafio a descobrir, por detrás da superfície retórica e especular dos *topoi* (espécie de véu *in-significante* do discurso, o *integumentum* herdado da Antigüidade clássica), as estruturas profundas do imaginário, bem como o modo como este se manifesta e se atualiza num determinado momento histórico. Como o sublinhara o medievista A. LABBÉ a propósito da encenação do espaço nas canções de gesta, quanto mais estereotipado for o universo descrito, mais *significante* se torna, uma vez que *le recours aux topoi désigne l’un des lieux d’écriture où, plus lisibles sans doute à nos yeux qu’elles ne le furent aux poètes eux-mêmes, émergent le plus nettement des structures profondes de l’imaginaire [...]. Sans pour autant forcer le texte, il est loisible d’y discerner l’obscur, d’y déchiffrer ce qui, sous le voile de l’implicite, s’énonce dans l’innommé: sens au-delà du sens accessible en scrutant en quelque sorte l’envers du récit, là où parfois se dessine plus vraie, plus vive en son involution, “l’image dans le tapis” (L’architecture des palais et des jardins dans la chanson de geste, Paris/Genebra, Champion/Slatkine, 1987, p. 209)*.
52. M. ROQUES (ed.), Paris, Champion, CFMA, 1982.
53. *Histoire de la bourgeoisie en France, 1: des origines aux temps modernes*, Paris, Seuil, pp. 68-70.

finais do século XII. Em total desacordo com uma inédita veia realista e mimética de Chrétien de Troyes, Philippe Walter⁵⁴ tentou demonstrar que este fragmento textual possui nítidos contornos bíblicos e míticos, tratando-se de uma figuração do destino humano (representado na tecelagem), aprisionado num tempo e num espaço que se assemelha ao Inferno ou ao recém-criado lugar intermédio do Purgatório. Já para Eugene Vance⁵⁵, este espaço permite questionar metaforicamente a relação da escrita com as transformações econômicas e culturais a que assiste (e em que participa) Chrétien. Estas teses não são totalmente inconciliáveis, esta aventura apresentando-se, a meu ver, como uma simbiose (ou confluência) perfeita entre o imaginário mítico-lendário e bíblico, as realidades sociais e uma reflexão sobre o estatuto da própria palavra poética⁵⁶. Note-se, antes de mais, que o surpreendente na con-

54. "Moires et mémoires du réel. La complainte des tisseuses dans *Yvain*", *Littérature*, 59, 1985, pp.71-84.

55. *Marvelous Signals, op. cit.*, pp. 146-149.

56. Reticências idênticas perante uma demasiado apressada identificação do signo literário a um referente histórico concreto podem ser formuladas em relação a muitos outros textos poéticos, não somente no universo do chamado romance "realista" dos séculos XIII (que consideraremos a seguir), mas também no domínio do próprio romance arturiano. Veja-se, por exemplo, o célebre episódio do *Conte du Graal* em que o cavalo de Gauvain se desferra, o que é sintomático, à entrada de Escalalon (vv. 5692-5702). Chega assim, sem o saber, e conduzido por dois cavaleiros que não o reconhecem, *La ou de mort le heent tuit* (v. 5750), ficando ironicamente hospedado em casa de Guingambresil, onde alimenta uma exemplar, mas profundamente ambígua, relação cortês com a irmã do cavaleiro, ou seja, a filha de quem supostamente matara o pai. É nesta seqüência que Gauvain, o mercador de palavras, fica fascinado pelo universo urbano e o fervilhar das suas atividades comerciais e artesanais (vv. 5758-82), visão paradisíaca que rapidamente se transforma num autêntico inferno quando o herói é reconhecido e *desmarcado* por um *vavasour* (vv. 5832 sgs). A sublevação dos habitantes que atacam a torre, símbolo do poder senhorial, foi freqüentemente interpretada (à semelhança de *Pesme Aventure*, em *Yvain*) como marca "realista" de Chrétien, que encenaria assim a revolta dos burgueses em defesa da sua comuna. Não obstante este episódio refletir incontestavelmente uma determinada visão da ordem social e ideológica, escusado será dizer quão redutor é este tipo de leitura tendo em conta o contexto narrativo e simbólico no qual se insere. Em primeiro lugar, interessa notar que se esta revolta opõe, decerto, os cidadãos ao responsável pela morte do seu senhor, opõe também uma cidade dominada por uma concepção extremamente positiva do comércio ao falso mercador, e, mais ainda, ao mercador sobre o qual recai o anátema diabólico lançado por uma visão (feudal, aristocrática e clerical) pejorativa da atividade comercial. Traduz assim, por outro lado, uma demarcação clara entre dois tipos de discurso: um discurso fértil (o mercantil), na medida em que promove a relação com o outro e com o mundo (caso dos mercadores que chega-

dição das donzelas é um contraste nos limiares do oxímoro: a sala onde trabalham encontra-se num *prael clos* (espaço tópico do universo cortês que remete, quer para o *locus amoenus* dos encontros amorosos, quer para os lugares onde se realizam torneios ou duelos judiciais), e os tecidos preciosos e luxuosos que confeccionam (de elevado valor mercantil, como sabemos) emergem como flagrante antítese em relação às vestes rasgadas que as donzelas ostentam miseravelmente. Quanto ao salário irrisório que recebem não podia estar mais afastado da noção de *justum pretium* que os juristas e os teólogos medievais, impulsionados pelas reflexões da Escolástica, debatem fervorosamente nessa altura:

*Del pain avons a grant dongier
au main petit, et au soir mains,
que ja de l'euve de noz mains
n'avra chascune por son vivre*

ram ao reino de Blanchefleur, por exemplo), e o discurso de Gauvain, vazio porque perdeu o contato com sua memória fundadora (os crimes ocultos; desagregação reiterada da *persona* do herói depois do episódio de Tintagel) e porque, à imagem do de Perceval na primeira parte do romance, alimenta uma relação superficial com o Outro. Revela-se assim progressivamente a verdadeira identidade daquele que era considerado *el meilleur chevalier del monde* (Yvain, v. 4785). É este encontro com o Outro-Mundo da própria morte que *Esc-avalon* prepara através da dissolução simbólica da ordem social (que sustenta ideologicamente a máscara de Gauvain). A revolta da população contra o herói e a princesa é significativa desta inversão quase carnavalesca: os trabalhadores (os *vilains*) subvertem a função dos instrumentos do labor e da paz (*hace, gisarnes, var:* vv. 5936-39), transformando-os em armas de guerras, enquanto que Gauvain e a donzela defendem a torre com as peças de um xadrez (vv. 5886-6011), num gesto que simboliza claramente o estilhaçar da ordem social organizada a partir das três funções, ordem que pretendia espelhar, como sabemos, a própria ordem cósmica e divina. Na torre de Escavalon reflete-se, por outras palavras, a imagem diabólica da cidade babélica onde se inscreve a origem da confusão dos códigos e das leis. Não é por acaso se, neste episódio, vemos Guingambresil, preso ao *topos* e às normas da hospitalidade, ser obrigado a proteger Gauvain contra a sua vontade, adiando assim o confronto do herói com seu crime primordial e com a morte; também não é por acaso se a prova que substitui ou desloca metaforicamente esta morte consiste na busca da Lança que prefigura a destruição do reino de Logres, ou seja, do mundo arturiano (vv. 6164-73). Ao aceitar este desafio, Gauvain, por oposição a Perceval, caminha nitidamente no sentido da libertação da sua *persona* cavaleiresca, sacrificando o universo de Artur à verdade das origens e do sujeito. Sobre o percurso antitético e complementar de Perceval e Gauvain no *Conte du Graal*, remetemos para as aliciantes e muito perspicazes leituras de H. REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, Paris, Payot, 1998; IDEM, *Le Chevalier, l'Autre et la Mort. Les aventures de Gauvain dans le Conte du Graal*, Paris, Payot, 1999.

que quatre deniers de la livre;
*et de ce nos poons nos pas
assez avoir viande et dras*
car qui gaaigne la semainne
vint solz n'est mie fors de painne.
*Mes bien sachiez vos a estros
que il n'i a celi de nos
qui ne gaaint cinc solz ou plus.
De ce seroit riches uns dus!* (vv. 5298-5310)⁵⁷.

Por outro lado, esta prova situa-se nos antípodas da visão cortês do mundo: com medo das represálias, todos recusam oferecer hospitalidade ao cavaleiro (vv. 5150-52). Esta desconstrução de um dos *topoi* mais recorrentes da literatura cortês e mais emblemáticos do universo simbólico por ela cultivado é um signo tangível e inequívoco (se é que existem signos inequívocos) das mutações civilizacionais em que o imaginário oblativo (sistema tradicional do dom e do contra-dom) cede progressivamente seu lugar ao imaginário mercantil subordinado à economia monetária e urbana na qual, através da monetarização de cada gesto, se anula a dívida simbólica contraída com o Outro. Chrétien ironiza, através das donzelas, sobre este *topos* romanesco, sugerindo que, ao decidir ficar, Yvain pagará muito caro a sua estada, o seu elevado preço significando a eventual penhora do nome, ou seja, a destruição da sua própria identidade:

57. Como o observa P. JONIN ("Aspects de la vie sociale au XII^e siècle dans *Yvain*", *Information Littéraire*, 16, 1964, p. 42), *leur travail rapporte ainsi à leur employeur soixante fois plus qu'à elles-mêmes [...]. Les salaires les plus bas pour les travailleurs des champs sont ceux du vacher et du bouvier, qui en Provence en 1264 gagent par jour l'un un denier un tiers, l'autre un denier un quart. Si nous passons aux gains des ouvriers d'intérieur ou d'atelier, nous voyons que dans les premières années du XIII^e siècle un passementier et un pelletier gagnent à Henin-Liétard dans le Nord huit deniers par jour [...]. Les hommes sont payés plus que les femmes [...]. Or, d'après les observations précédentes, les ouvrières du château de Pesme Aventure devraient gagner moins qu'un pelletier ou un risserrand, puisqu'elles sont des femmes, mais beaucoup plus qu'un vacher ou un bouvier. C'est dire que leur salaire journalier devrait se situer autour de deux deniers au minimum, même en comptant au prix fort la misérable nourriture qu'on leur donne, et que leur salaire hebdomadaire devrait s'élever à douze deniers au moins. Or ce salaire hebdomadaire n'est que de quatre deniers.* Sobre esta questão, veja-se também as considerações de J.-C. PAYEN, "Le peuple dans les romans de Chrétien de Troyes [Sur l'idéologie de la littérature chevaleresque]", *Europe*, 642, 1982, pp. 72-75.

*l'ostel molt chieremant achatent,
ausi con vos feroiz demain
que trestot seul, de vostre main,
vos convendra, voilliez ou non,
conbatre, et perdre vostre non
encontre les deus vis deables (vv. 5326-31).*

Esta advertência antecede imediatamente o contraste mais fulgurante que se verifica neste episódio: face ao trabalho árduo das tecedeiras, o narrador descreve-nos o estilo de vida ocioso do senhor do lugar e da sua família. Sentado num vergel (agora com nítidos contornos idílicos), Yvain vê, com efeito,

*un riche home qui se gisoit
sor un drap de soie; et lisoit
une pucele devant lui
en un romans, ne sai de cui;
et por le romans escoter
s'i estoit venue acoter
une dame; et s'estoit sa mere,
et li sires estoit ses pere (vv. 5357-64).*

Alguns críticos, como Jean-Charles Payen⁵⁸, viram nesta imagem uma representação da nobreza e da literatura pervertidos pelo poder do dinheiro e o desejo de lucro; outros, como Judith Kellogg⁵⁹, avançam a hipótese de este senhor espelhar uma poderosa burguesia que tenta imitar os rituais e o modo de vida aristocrático. Seja como for, o que mais chama a atenção nesta seqüência é a própria representação da escrita romanesca que aqui se tece, uma escrita totalmente desligada do contexto que a envolve. Uma escrita de costas viradas para a realidade? Talvez. Repare-se, contudo, que não estamos perante uma composição qualquer, mas sim um romance (tal como este poema de

58. "Le peuple dans les romans de Chrétien de Troyes...", *op. cit.*, pp. 72-75.

59. *Medieval artistry and exchange: economic institutions, and literary form in Old French narrative*, Nova York/Berna/Frankfurt am Main/Paris, Peter Lang, American University Studies, II, 1989, pp. 87-88.

Chrétien⁶⁰). O verbo *escoter* é o mesmo que o narrador utilizara para anunciar o início do seu conto (v. 34), para designar, em contraponto com a forma *entandre* utilizada por Calogrenant (v. 169), um acesso superficial aos signos e ao sentido. Fica assim reforçada a idéia de que a leitura deste romance é subordinada ao único princípio de prazer, desvinculada de qualquer desejo de conhecimento e de interiorização do sentido. Repare-se ainda que o fato de este texto (sem origem assinalável, por oposição a Chrétien, que sela suas obras com seu nome) aparece como um signo meramente ornamental, um objeto de luxo análogo às peças de seda (provavelmente tecidas pelas donzelas) sobre as quais se sentam estas personagens. Nesta perspectiva, se a escrita aqui encenada traduz a ameaça que pesa sobre a ficção ao tornar-se numa fábula vã (pensamos na advertência subjacente ao prólogo), espelho de uma ética cavaleiresca e cortês obsoleta, desvenda também o sonho do romance em se tornar, num contexto de crescente monetarização das relações sociais e do próprio objeto estético, num signo autônomo e quase auto-referencial⁶¹, num puro significante do desejo que se alimenta da sua própria verdade ficcional, jogando constantemente às escondidas com a realidade:

En définitive, c'est le délicat problème du rapport de l'écriture au réel et à l'histoire que Chrétien contribue à poser dans l'épisode de Pesme Aventure; il formule en même temps la condition sine qua non de toute écriture romanesque: la création d'un pseudo-référent. Car si le roman courtois donne à voir une réalité, c'est une réalité tissée, une réalité textuelle et non la réalité historique objective. Ce qui est décrit, reproduit ou représenté dans le texte littéraire, ce n'est qu'un tissu du réel où les lois de la mémoire ont tramé leurs figures réelles et fantasmatiques à la fois [...]. Lieu éphémère d'une réalité sitôt créée et sitôt abolie, le château de Pesme Aventure fait se dissoudre les frontières entre le réel et l'imaginaire et l'on y saisit tous les paradoxes de la littérature. Le lieu d'avènement de l'aventure, de la pire aventure, est aussi le lieu d'une expérience extrême de l'écriture et du tissage. Entrevu dans les feuilles de l'horizon familier, l'Autre

60. *Del Chevalier au lyeon fine! Crestiens son romans ensi* (vv. 6804-05).

61. Repare-se ainda a que leitura do romance contrasta com a situação em que Yvain se enamorara de Laudine que, durante o cortejo fúnebre, está a ler um luxuoso livro de *Salmos*: na passagem do Livro ao romance, Chrétien poderá assim estar a encenar a própria autonomização da literatura vernácula em relação à *auctoritas* bíblica e ao Latim.

*Monde des aventures ressemble à l'Autre Monde du Roman: territoire magique et réel où s'écrit le destin nouveau du langage. Là, dans un pays sans nom, un pays de pure mémoire, le texte tisse des effets de réalité qui sont surtout les jeux conjurés du Réel, du Langage et de l'Imaginaire*⁶².

O ENIGMA DA ROSA OU A MIRAGEM REFERENCIAL

O inelutável esboroamento da visão simbólica do mundo que sustenta o edifício do feudalismo (situação que se acompanha de um questionamento, cada vez mais sistemático, da relação entre a Linguagem e a Verdade, abrindo-se uma autêntica “crise da significação” e da Referência) motiva a emergência de um novo modo de representação literário subjacente ao chamado romance “realista” do século XIII. Ora, poder-se-ia pensar que, com a emergência deste singular modo de representação textual marcado por um notável afastamento da narrativa em relação ao universo mítico-mitológico e ideológico que caracterizava a ficção arturiana e a narrativa cavaleiresca e cortês em geral, o texto medieval concretizasse finalmente o sonho, eternamente adiado e impossível, de uma sólida aliança entre o nome e o objeto nomeado, entre os signos verbais e o mundo da Referência, através de uma singular multiplicação dos “efeitos de real”⁶³. Desengane-se o leitor. Com efeito, a função refe-

62. WALTER, “Moires et mémoires du réel”, *op. cit.*, p. 84.

63. Os críticos integram geralmente nesta categoria nove romances do século XIII (romances, de resto, assaz diferentes uns dos outros quanto à própria maneira como concebem ou encenam o real): *L'escoufle* (1200-1202) e *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (1212-1213) de JEAN RENART; *Galeran de Bretagne* de RENAUT (1216-1220); o *Roman de la violette* de GERBERT DE MONTREUIL; *Joufroi de Poitiers*, o *Roman du Castelain de Coucy et de la Dame de Fayel* de JAMEKES; *La Manekine e Jehan et Blonde* de PHILIPPE DE REMY, bem como o mais tardio *Roman du comte d'Anjou* de JEAN MAILLART (1316). Alguns medievistas alargam este corpus a outros romances de aventuras de cariz não arturianos, tais como *Amadas et Ydoine* ou *Guillaume de Palerme*. A. FOURRIER (*Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*, Paris, Nizet, vol. I, 1960) foi o primeiro erudito a refletir sobre as relações entre a literatura medieval e a realidade, questionando a novidade de Jean Renart à luz das narrativas ficcionais do século anterior. Para uma síntese das características centrais da estética realista (distanciamento em relação ao maravilhoso de cariz bretão, ênfase sobre as inflexões que as contingências do “real” – motivo do dinheiro, necessidade de trabalhar, mundo da burguesia etc. – incutem sobre a trajetória dos heróis e essencialmente das heroínas, entre muitos outros aspectos), remetemos para a tese de B. CÉRETTI-MALINOWSKI, *Loïn d'Arthur et de la courtoisie: le 'nouveau roman médiéval' dans la*

rencial nesses romances não passa de um imenso dispositivo mimético tanto mais falacioso quanto habilmente construído e manipulado do ponto de vista retórico. Se um autor medieval é sempre suspeito quando afirma possuir e dizer a verdade, mais suspeito se torna – dissemo-lo há pouco – quando pretende imitá-la e reproduzi-la fielmente. Nesta perspectiva, o espaço literário que se abre com estas obras não podia ser mais enganador: ao desdobrarem-se em referências, até então praticamente inéditas, ao cotidiano social e econômico, o texto vira-se paradoxalmente para si mesmo, ostentando uma linguagem que se define como arte do engenho, da manipulação, do simulacro e da contrafacção. Aliada ao poder do dinheiro que assume uma função narrativa cada vez mais importante, esta arte surge agora como a única arma verdadeiramente eficaz de que dispõem heróis e heroínas para vencer no universo urbano marcado pelo interesse, o calculismo e a falácia. A produção do sentido deixou de obedecer ao princípio moral e gramatical de retidão, para se tornar numa construção retorce, sedutora, oblíqua, entrelaçada, que a retórica do romance projeta, narrativa e metaforicamente, na imagem, fértil e eloqüente, da tecelagem. Ostentando sua natureza de signo fiduciário (no qual ninguém pode nem deve confiar, como já o evidenciara claramente a contradi(c)ção existente entre o prólogo e o epílogo de um romance como *Guillaume d'Angleterre*, onde o poeta subverte, total e voluntariamente, o pacto/contrato narrativo selado com o leitor), a palavra poética emerge assim como a falsa moeda do sentido por excelência, sugerindo que a única realidade tangível da/na literatura consiste apenas no fato de ser uma obra de arte sutil e engenhosamente tecida⁶⁴.

littérature du XIII^e siècle, dissertação de doutoramento - sob a orientação de F. Dubost - apresentada à Universidade Paul Valéry, Montpellier III, 1999.

64. Esta metáfora não é certamente inocente e permite estabelecer uma clara rede de isomorfismos (ou de analogias) entre o motivo da tecelagem e a arte retórica que preside à escrita poética, analogia já presente, como acabamos de ver, no episódio de *pesme aventure* em *Yvain* e que vai ser desenvolvida (desfiada) no romance do século XIII, beneficiando-se indubitavelmente da significação econômica e social (importância acrescida da atividade têxtil na economia francesa desse período) que a tecelagem vai ganhando, significação aprofundada através da convergência deste motivo econômico com as suas conotações mítico-simbólicas (o tempo cósmico nomeadamente) e com a importância que assume no âmbito da hermenêutica cristã (veja-se a nota 8). Assim, no tratado in-

contornável que fixa, para muitos séculos, o conceito de *litteratura* bem como todas as formas do saber clerical centradas na prática das letras, Marciano Capela (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, Livro V, “De Rhetorica”), espelha e aprofunda esta tradição, ao apresentar a Retórica através da figura emblemática de uma Dama cujo elegante corpo é coberto por suntuosas vestes ornadas com todas as figuras que moldam o estilo, aliança que implica, como o observara R. DRAGONETTI, *que le corps de la Dame et ses vêtements sont fait de la même substance langagière*. (*Le mirage des sources*, op. cit., p. 50). No século XII, ALAIN DE LILLE (*Liber de planctu naturae*) retoma esta imagem aplicando-a a *Natura*, cujas vestes magníficas (reflexo da harmonia e integridade cósmicas) foram totalmente corrompidas pelos seguidores de Vênus: a sexualidade desregrada e *contra natura*, a multiplicação dos vícios, bem como as diversas formas de desvios sintáticos, lexicais e semânticos (os vários *abusi ad litteram*, PL 210, col. 296) transformaram os paramentos da Natureza divina em adornos de meretriz (col. 296) e numa verdadeira manja de retalhos (“é infinita, porém, a pluralidade dos retalhos que, na qualidade de sua vestimenta, foram tecidos pela infinidade plural dos filhos” [*sed panniculorum infinita pluralitas, quos filiorum pluralis infinitas ei texuerat vestimentum*], col. 319). Esta tradição teológica, filosófica e retórica reflete-se provavelmente, embora assumindo os mais diversos contornos, em quase toda a produção literária medieval. Recordamos a *grosse chemise de canvene* (v. 1165) tecida pela mãe de Perceval, que o herói insiste em guardar entre o corpo e a armadura que acabara de conquistar ao Cavaleiro Vermelho: figuração de uma palavra ancestral das origens que re-presenta a imagem obsessiva de uma mãe morta, sendo apenas abandonada e substituída quando o jovem cavaleiro acaba por se render ao império do *logos* constitutivo da ideologia cavaleiresca representada pelos ensinamentos de Gornemant, uma opção que o impedirá, em grande parte, de colocar as questões férteis que viriam regenerar a Terra Gasta do Pescador e do Graal, território claramente relacionado com o universo materno. Mais tarde, também o *Roman de Silence* de HELDRIS DA CORNUALHA (segunda metade do século XIII) - espécie de canto do cisne do romance arturiano em verso - se apresenta como uma vasta metáfora poética que reúne, numa mesma rede de isomorfismos, a linguagem, o desejo, a imagem de vestes inadequadas ou dilaceradas, o corpo e todas as questões ligadas à representação (textual inclusive) e à emergência do sentido e da verdade do/no sujeito. A inadequação fundamental entre *nature* e *norreture* (identidade e máscara dos códigos culturais), encarnada pelo herói/heróina, é assim expressa, ao longo do texto, por uma multidão de imagens vestimentares que reforçam não apenas um radical divórcio em relação a um significado *próprio* (ideal de retidão *gramatical* e sexual), como sugerem também a natureza retoricamente disforme (ou fragmentária) de *Silence* e da linguagem poética que encarna: *Li cors n'est mais fors sarpilliere* (v. 1845 da edição de L. THORPE, Cambridge, Heffer, 1972); *Il est desos les dras mescine* (v. 2480); *Quant li enfes pot dras user, / Por se nature refuser! Lont tres bien vestu a fuer d'ome* (vv. 2359-61); *Ti drap qu'as vestut, et li halles, / Font croire as gens que tu iés malles. / Mais el a sos la vesteürel Ki de tolt cho n'a mie cure* (vv. 2827-30). A narrativa singular de HELDRIS DA CORNUALHA não é caso único. As diversas *branches* do *Roman de Renart* são igualmente percorridas, de forma quase obsessiva, pela metáfora de uma linguagem à flor da pele, uma pele incessantemente cobiciada, vendida, agredida, rasgada, dividida, na qual se projeta emblematicamente a natureza caleidoscópica do conto e os destinos de uma palavra, também ela fragmentada porque sujeita a uma constante manipulação que subverte/perverte a sua (impossível) relação com a verdade: vejam-se, entre muitas outras, as *branches* III, onde assistimos a uma interessante disputa entre mercadores sobre o valor da pele de Renart (objeto de desejo por excelência, uma vez que somatiza o poder da ficção representada pela arte do engenho e

da (dis)simulação renardianas), XV, onde o gato Tibert e os dois monges discutem sobre a divisão da pele do herói (vv. 410-426), e XVII, em que um suspeito mercador de peles (e de palavras) é chamado a testemunhar a favor de Renart num julgamento de contornos obviamente burlescos (e carnavalescos). Uma das seqüências mais notáveis, na medida em que oferece uma possível chave hermenêutica para a decifração destes contos, reside no encontro entre Renart e o galo Chantecler (*branche II – circa 1175 – vv. 1-468*): num registro que imita ironicamente a exemplaridade da canção de gesta e retira, o que é igualmente significativo, quer aos *fabliaux*, quer ao romance antigo (os nefastos amores entre Helena de Tróia e Páris) e bretão (a não menos subversiva relação entre Tristão e Isolda) a sua preeminência cultural e poética (vv. 1-9), esta história propõe-se narrar os primórdios da terrível guerra fundadora entre a raposa e o lobo Ysengrin. Tudo começa com o sonho mântico do galo Chantecler (v. 125 sgs), assombrado pela visão de uma criatura que o força a enfiar ao contrário uma pele ruiva (uma cor que emblematicamente freqüentemente os seres do Outro-Mundo no imaginário celta, sendo, por vezes, reinterpretada culturalmente como um atributo diabólico), delimitada (bordada) por salientes ossos, que o estrangula e sufoca. A forma como esta pele/invólucro é descrita é particularmente reveladora: não são as imagens da dilaceração e do rasgo que predominam, não obstante a presença dos fantasmas do engolimento e da devoração ativados pelos sonhos, mas sim as de uma sedutora (ou, pelo menos, admirável) impressão de unidade: *Bien fete sanz cizel et sanz force [= sem cortes ou costuras]:/ Sil me fesoit vestir a force./ D'os estoit fete l'orleüre./ Tore blanche, mes molt ert dure./ La chavesce, de travers fete./ Estroite, qui molt me debaite./ Le poil avoit dehors torné* (vv. 197-203 da edição bilingüe M. de C. DU GRÈS e J. SUBRENAT, Paris, Union Générale d'Éditions, 2 vols, 1981). Esta visão será interpretada pela galinha Pinte – que se vê assim elevada ao estatuto caricatural de hermeneuta dos sonhos (função geralmente desempenhada pelo sábio ermitão do romance arturiano) – como uma profecia da vinda próxima de Renart, que virá devorar Chantecler (daí, a um primeiro nível, a imagem da pele invertida que o galo é forçado a vestir, o rebordo feito de ossos simbolizando os dentes: v. 218 sgs). Mas a interpretação de Pinte tem repercussões bem mais profundas, assumindo nítidos contornos poéticos a partir do momento em que assimila claramente (passagem citada em epígrafe: vv. 247-248) a exterioridade da pele ao princípio de realidade e, por conseguinte, a interioridade ao universo dos simulacros enganadores que sufocam e devoram o sentido (o corpo). Neste sentido, longe de ser mero *mençoigne* (v. 220) e fábula (v. 275), o sonho de Chantecler e a sua *semblance* (v. 251) encerram não apenas uma verdade textual (codificada alegoricamente na visão) que antecipa o devir da narrativa, como revelam uma profunda verdade metafórica sobre a própria ficção renardiana: uma palavra que se apresenta de tal modo sob uma aparência de integridade e unicidade que se cola (como uma máscara) ao corpo, usurpando mimeticamente a verdade e subvertendo totalmente a relação com o sentido e com o mundo através de um sistemático processo de inversão. O motivo da pele invertida reifica assim o universo do logro, do engenho e do simulacro ao qual Renart recorre sistematicamente para distorcer o sentido através de uma carnavalização poética da linguagem. O seu encontro com o gato Tibert, na mesma *branche* (vv. 665-842), vem confirmar este imaginário e esta lógica discursiva, a pele rasgada de Renart refletindo agora a impotência momentânea do herói face a esta personagem: para proteger/salvar a sua pele das garras do seu adversário, Renart deverá recorrer, uma vez mais, a um subterfúgio no qual as fórmulas *retourner la peau* e *retourner les mots* (*ses mox retourne*, v. 699) selam os destinos comuns dos desvios lingüísticos e da inversão vestimentar nos quais se inscrevem os contornos da palavra poética e ficcional. Mas nem sempre o herói consegue sair ileso das suas constantes provocações à Ordem (simbólica, ideológica e verbal), sendo

ainda e sempre à flor da própria pele que se fazem muitas vezes sentir os efeitos simultaneamente devastadores e regeneradores do comportamento transgressor de Renart. Reframos finalmente, na mesma linha poética e filosófica do *Roman de Silence*, do *Roman de Renart* e de ALAIN DE LILLE, a presença desta rede de analogias ao longo do *Roman de la Rose*, quer na versão cortês de GUILLAUME DE LORRIS, onde o *topos* do renascimento primaveril que marca a emergência do desejo e da própria narrativa é expresso através da *novèle robe* (v. 60 da edição de F. LECOY, Paris, Champion, 3 vols, 1973-1985), confeccionada por *Nature* (apresentada como uma hábil tecelã, quer na versão de JEAN DE MEUN onde a tela de cânhamo *grosse et mal tessuel et desciree et recousue* (vv. 9269-70) representa o império de Vênus (associado ao simulacro urbano, à sedução do discurso sofisticado e da beleza exterior dos signos, à simonia e à perversão monetária, bem como à *fornicatio* e práticas sexuais *contra natura*), que desvia o amante da integridade da linguagem e da verdade do amor. É esta mesma dialética entre desnudamento e encobrimento, rasgo e unicidade, à qual se junta a tradição clássica em torno do ambíguo motivo dos retalhos estilísticos, que reencontramos, como vimos inicialmente, nas artes poéticas dos séculos XII e XIII, onde *vestire* e *exonare* são dois sinónimos reiteradamente utilizados para designar os processos retóricos através dos quais a linguagem se reinventa eternamente no próprio ato de escrita: pensamos, por exemplo, na noção negativa de *intextum* em QUINTILIANO (quando se refere a um estilo fragmentado e multicolor que obscurece o brilho da eloquência). Antes de Quintiliano, já HORÁCIO explorara abundantemente, na sua *Arte poética*, as analogias entre a arte da descrição e os motivos da costura, da tecelagem e das vestes: nos versos 14 a 23, os *panni purpurei* denunciam, por detrás da junção de peças constituídas por luxuosos tecidos, um mosaico composto e desleigante de estilos. Mas, antes de Horácio, já a *Retorica ad Herennium* (IV, 6, 9) ironizava sobre os teóricos do estilo (que se aproveitam dos exemplos dos outros em vez de criarem novas imagens), comparando-os a mercadores de púrpura que convidam os clientes a comprarem produtos que eles mesmos adquiriram a terceiros. Herdeiro de uma tradição retórica em que o *pannus* (trapo ou pedaço de tecido) traduz igualmente o oxímoro entre a preciosidade da matéria e o aspecto dilacerado dos seus contornos (PLÍNIO, *História natural*, 26, III, 29, 64, por exemplo), para CÍCERO (*Orator*, LXX, 235) *texere*, tecer um discurso, significa essencialmente *apte dicere*, ou seja, falar entrelaçando adequadamente os argumentos. (Sobre esta questão, remetemos para o sintético, mas elucidativo artigo de R. WOLF-BONVIN, “Lambeaux de pourpre et mauvaise lune”, *Littérature*, 74, 1989, pp. 100-109 - que chama justamente a atenção para os desafios poéticos inerentes à metáfora têxtil em Cícero e em toda a tradição oriunda de Horácio). Esta tradição metafórica prolonga-se naturalmente no pensamento teológico e retórico dos séculos XII e XIII. O termo *integumentum* (invólucro, manto, veste, máscara), geralmente associado à Escola de Chartes, a GUILHERME DE CONCHES e aos comentários sobre a *Eneida* e MARCIANO CAPELA atribuídos a BERNARDO SILVESTRE, assume uma importância central no âmbito da alegorese (a interpretação alegórica) medieval, sugerindo a idéia de um disfarce (um véu) ficcional que encobre o sentido e a verdade filosóficos (BERNARDO SILVESTRE descreve assim Virgílio como um filósofo que escreve *sub integumento*: “Tal é seu modo de compor: no argumento, o espírito humano, assentado temporariamente no corpo, descreverá o que o impele ou o que convém [à obra] [...]. O *integumentum* é gênero demonstrativo, que [deste modo] envolve o intelecto sob uma narração fabulosa da verdade, donde também é chamado de *involuturum*”. [*Modus agendi talis est: in argumento describit quid agat vel quid paciatur humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus [...]. Integumentum est genus demonstrationis [sic] sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde etiam dici-*

Não podemos aqui analisar em pormenor os meandros desta sutil estratégia que transforma a literatura medieval numa autêntica poética do simulacro (ou do *trompe l'œil*)⁶⁵. Limitemo-nos a exemplificá-la através de uma seqüência central e decisiva do *Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dole* (primeiro quartel do século XIII), de Jean Renart⁶⁶. O conteúdo narrativo em si – essa outra camada epidérmica do romance – é bastante simples, baseando-se num motivo folclórico bem

tur involucrum]: Comentário sobre o primeiro livro da Eneida de Virgílio, apud R. COPELAND e S. MELVILLE, “Allegory and Allegoresis, Rhetoric and Hermeneutics”, *Exemplaria*, 3, 1991, 169-179). Na esteira da concepção de *fabula* em MACRÓBIO e FULGÊNCIO, e da interpretação da *allegoria* como *alieloquium* em ISIDORO DE SEVILHA (*Etimologias*, I, 37, 22), a noção de *integumentum* (ou *involucrum*) resulta mais de um processo de significação *in verbis* (construída através das figuras de retórica) do que de um funcionamento simbólico da linguagem através da analogia ou da similitude, o que equivale a dizer que o sentido literal de um texto é sempre figurado, ou seja, que a escrita (obras sacras ou ficções pagãs) é sempre e fundamentalmente *imprópria*. A alegorese (sem a qual não existiria, em última instância, alegoria) consiste assim, paradoxalmente, num retirar do véu (para tornar visível/legível o texto), que cria um novo *integumentum* que volta a (en)cobrir a *proprietas*. Na sua *Poetria Nova*, GEOFFROY DE VINSauf refere também a ornamentação retórica como uma verdadeira transformação/reinvenção da própria linguagem (“[...] Tomo-a de empréstimo! e, de uma velha veste, transformo-a em nova para mim” “[...] *Mutuo illam! et mihi de veste veteri transformo novellam*], vv. 768-769). Poder-se-iam multiplicar os exemplos: vejamos, por exemplo, as considerações de GEOFFROY DE VINSauf no seu *Documentum de arte versificandi* (II, 3, 156), de MATTHIEU DE VANDÔME (*Ars versificatoria*, II, II, 34, 46; III, 45) e de JOHAN DE SALISBURY no *Metalogicon* (I, 24). Sobre esta complexa e fascinante problemática, remetemos para as nossas reflexões: C. CARRETO. “Tecer e bordar o indizível”; “Tecedoras de ficções”, em *O mercador de palavras*, op. cit., pp. 713-824.

65. O romance alegórico joga igualmente com esta ilusão mimética ao pôr em cena personagens que encarnam conceitos. Estamos perante uma escrita em que a verdade emerge à flor da pele da própria figura de retórica, ou seja, em que o signo verbal parece coincidir com o significado e o referente. A sedutora e temível figura de *Faux Semblant* no *Roman de la Rose* (essencialmente na parte composta por JEAN DE MEUN) vem contudo advertir-nos contra as falácias inerentes a este processo simiesco (logo, potencialmente diabólico) de identificação (sobre esta questão, vejamos os notáveis artigos de R. DRAGONETTI, “Le ‘Singe de Nature’ dans le *Roman de la Rose*”, em *Mélanges Jean Rychner: travaux de linguistique et de littérature*, vol. XVI, 1, Strasbourg, 1978, pp.150-160; “Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le *Roman de la Rose*”, em *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genebra, Droz, 1986, pp. 345-380).

66. Sobre esta obra, vejamos, entre muitas outras, as interessantes leituras de M. ZINK (*Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose* ou de Guillaume de Dole de Jean Renart, Paris, A. G. Nizet, 1979) e de R. DRAGONETTI (*Le mirage des sources*, op. cit., pp. 151-199).

conhecido⁶⁷, que Jean Renart⁶⁸ utiliza como mero pré-texto ficcional particularmente propício à manipulação da e pela escrita. O imperador Conrad apaixonou-se por uma ficção elaborada pelo seu jogral (Jougllet), uma ficção no centro da qual figura Liënor. Neste sentido, esta mulher não é verdadeiramente uma personagem narrativa. A sua descrição, inteiramente tópica, confere-lhe a (in)consistência de um corpo retórico, sendo, por conseguinte, o sentimento de Conrad mais a expressão de um desejo da letra (da *literatura*) do que um qualquer desejo erótico, um desejo que acaba por criar a própria ficção que, por sua vez, vem dar corpo ao desejo do imperador. Liënor vive, com o irmão Guillaume e a mãe, no enigmático espaço do *plessié*, que encerra metaforicamente os segredos da escrita que presidem à organização do tecido narrativo do romance⁶⁹. O senescal do imperador, cheio de inveja da nova e privile-

67. Este romance assenta, em parte, no chamado *cycle de la gageure* (amplamente estudado nas suas variantes por G. PARIS, "Le cycle de la gageur", *Romania*, 32, 1903, pp. 480-551), cuja estrutura reflete a dos contos-tipo 882 e 892 do repertório de A. THOMPSON (motivos K 2112, I e N 15 do *Motif-Index of Folk Literature* de St. THOMPSON). Consiste essencialmente no seguinte: na seqüência de uma aposta, uma personagem propõe obter os favores de uma mulher. Não consegue, mas afirma o contrário, o que provoca a ruína do marido (que penhorou os bens, apostando na virtude da sua mulher), ou o desespero do irmão (que planeava casar a mulher com um senhor ou um príncipe). A difamação assenta na obtenção de um pormenor íntimo (um segredo, um sinal, etc.) obtido ludibriando, por exemplo, uma criada. O processo de reabilitação da mulher pode assumir vários contornos, passando todavia sempre por acusar o culpado de um crime que não cometera, levando-o assim a desmascarar-se. As semelhanças com o romance de *Guillaume de Dole* seriam evidentes, não fosse este ser um poema da *gageure* sem o motivo da *gageur*, e de ser Liënor e a sua mãe quem, desde o início, prendem o senescal na sua própria armadilha. Sobre a transformação/inversão/deslocação deste motivo no romance de Jean Renart, remetemos para as reflexões de M. ZINK (*Roman rose et rose rouge*, *op. cit.* pp. 45-63) e de B. CERETTI-MALINOWSKI (*Loïen d'Arthur et de la courtoisie*, *op. cit.*, pp. III-III5).
68. *Jean Renart*, um significante nominal enigmático no qual poderá também se inscrever a dimensão do logro e do simulacro: com efeito, qual oxímoro, este nome remete simultaneamente para a ingenuidade (*Jean* é um nome popular frequentemente associado, na Idade Média, à simplicidade de espírito), para a dignidade aristocrática e eclesiástica (o nome de *Renart* evoca o de um grande senhor eclesiástico contemporâneo do autor) e para a dimensão do engenho e da dissimulação (o célebre *Roman de Renart*).
69. É o que observa DRAGONETTI, *Le mirage des sources*, *op. cit.* p. 159: *Le mot plessié, au sens de maison fortifiée, protégée soit par une palissade soit par une haie de défense, e parfois appelée repaire dans le texte (v. 936 et 2954), désigne un lieu fermé et d'accès difficile. C'est là que s'abritent la renardie d'un Guillaume, généreux et expert en tournois, non moins que celle de sa soeur Liënor et de sa mère, l'une et l'autre douées de l'art du chant et du tissa-*

giada relação de amizade que se estabeleceu entre Conrad e Guillaume, quer arruinar a todo o custo o projeto de casamento com Liënor. Qual ladrão solitário (v. 3210⁷⁰), deixa assim, num dia de inverno (v. 3210)⁷¹, a corte. É interessante notar que, por oposição aos hábeis manipuladores dos signos e das situações (Guillaume, Liënor e a mãe) que se antecipam sempre sobre os acontecimentos e o sentido (o que é natural, já que ambos são fabricados por eles), o ingênuo senescal dirige-se para o *plessié* sem nenhuma estratégia prévia em mente. Apenas tem a certeza de que, *par engien ou par boïdie* (v. 3213), conseguirá evitar a união. Erro fatal o dele. Com efeito, a vinda providencial do senescal vem dar corpo ao sonho eternamente adiado de Liënor de sair do espaço restrito e sufocante das origens. Desta feita, é a mãe que conduz as operações. A estratégia, profundamente maquiavélica, consiste em dar ao senescal a ilusão de que é ele quem domina a comunicação, de que é ele quem detém um extraordinário poder sobre o outro. Para seduzir a mãe, que lhe recusara o acesso à contemplação deste signo retórico tão perfeito e afamado, Liënor, o senescal imita na perfeição a linguagem cortês da *fin'amors*, oferecendo a esta insólita amada (*druie*) um magnífico e valioso anel (vv. 3340-45)⁷². Fingindo-se deslumbrada por este presente e totalmente seduzida por um discurso digno de um Gauvain, a mãe *li a conté tot l'afaire/ de la rose desor la cuise* (vv. 3360-61):

*Ja mes nuls hom qui parler puisse
ne verra si fete merueille
come de la rose vermelle*

ge. Aucune fiction n'aurait pu être mieux choisie pour symboliser le double revêtement qui caractérise la rhétorique d'un roman qui 'conte d'armes et d'amors/ et chante d'ambedeus ensamble' (v. 25-26). Encore faut-il rappeler que les rhétoriques abondent en tropes qui font d'un texte le lieu privilégié de métaphores textiles?

70. F. LECOY (ed.), Paris, Champion, C.F.M.A, 1979.

71. O calendário sazonal tem muita importância neste romance, sendo o simbolismo cíclico, patente no universo folclórico, igualmente instrumentalizado pela estratégia de Liënor.

72. A precipitação com que a mãe aceita o objeto denuncia claramente um olhar irônico (e sarcástico) sobre os rituais cortesões, o valor simbólico do objeto sendo totalmente destruído e subvertido através da sua conversão imediata e pragmática num valor mercantil, monetário (vv. 3346-49).

*desor la cuisse blanche et tendre.
Il n'est merveille ne soit mendre
a oïr, ce n'ès nule doute.* (vv. 3362-67).

É interessante notar que, não obstante a sensualidade que dela emana, a mãe nunca descreve verdadeiramente esta rosa, puro signo que aflora à superfície da pele e do texto, insistindo claramente sobre a dimensão unicamente verbal desta maravilha. O objetivo é levar-nos a acreditar (a nós leitores e ao senescal) que a mãe traiu imprudentemente Lienor (re encontramos aqui o motivo tradicional da *mulier linguata*) quando, na verdade, estamos perante uma estratégia calculada (como a da própria literatura, ou não fosse essa marca na coxa da donzela uma inscrição análoga à que as *graines* produzem à superfície de um *dras*/ texto tingido de fresco, segundo o prólogo, vv. 8-15), que fabrica e desmonta os seus próprios segredos. Finalmente, a troca do valioso anel contra este (pseudo) segredo traz de volta a poética do logro: à imagem de Conrad face às narrativas inventadas por Jouglet, o senescal paga um preço elevado por uma bela história, por um simulacro ficcional da verdade.

Preso nas armadilhas retóricas do *plessié*, o senescal parte convencido de que sua estratégia resultou plenamente e de que é agora detentor de um poderoso segredo que, ligeiramente manipulado, virá comprometer a virgindade da donzela (que ele próprio terá conhecido sexualmente), inviabilizando-se assim o casamento e desfazendo-se os laços privilegiados que unem Guillaume e Conrad. Ora, se a revelação da *veraie ensaigne* (v. 3589) anula, de fato, a união, não consegue todavia separar os amigos e companheiros (vv. 3390 sgs). Estamos em finais do mês de Abril (v. 4026) e Lienor prepara o seu enxoval (vestido e jóias), para se encaminhar para a corte e provar agora a sua inocência no intuito de restaurar assim uma virgindade na qual assenta a verdade do texto, ou seja, em última análise, a virgindade do próprio suporte literário que servira de fonte para o romance⁷³. A entrada em Mayence colo-

73. DRAGONETTI, *Le mirage des sources*, op. cit., p. 175.

ca-se inteiramente sob o signo da abundância e da fertilidade: a cidade estava ornamentada para celebrar o casamento do imperador e a festa de Maio, na qual se celebra a chegada da Primavera (vv. 4170-4260). Liënor, em cujo nome resplandecem o brilho do ouro e a alegria contagiante da natureza, assume-se assim estrategicamente como a donzela de Maio do folclore. Tirando partido do imaginário da alternância cíclica ligado à regeneração cósmica, o aparecimento/renascimento de Liënor volta a pôr em cena uma retórica da ocultação e da ostentação. A donzela percorre a cidade rosto cabisbaixo e dissimulado por um capuz, evita o centro aventurando-se nas estreitas *rues d'encostes* (v. 4214) e hospeda-se, finalmente, na casa de uma burguesa situada numa *rue auques foraine* (v. 4221). É neste *ostex [...] biaux et genz* (v. 4233), apesar de modesto, que a donzela elabora sua derradeira obra retórica/têxtil (vv. 4289-4334): virando o feitiço contra o feiticeiro, ou seja, utilizando, como o fizera o senescal em relação à mãe, a linguagem do ritual oblativo cortês, Liënor envia ao senescal, através de um mensageiro, uma pregadeira, um pedaço de tecido e uma *aumosniere* (uma bolsa) bordada com as armas da *chastelaine* de Dijon (a *drue* do senescal ou, pelo menos, a mulher desejada como tal). Esta bolsa contém ainda um *anel a une esmerau-de* (v. 4294-95), provavelmente o mesmo que a mãe recebera em troca da “traição” do segredo. Estes dons não podiam ser mais eloqüentes: a pregadeira (*affichal*) remete novamente para o motivo da ocultação/revelação através do manto que cobre o corpo, um motivo que percorre e estrutura a totalidade do poema. Por sua vez, este tecido que o senescal deverá colocar entre as suas vestes e o próprio corpo recria claramente o segredo da rosa inscrita na coxa de Liënor. Finalmente, a *aumosniere* e o anel espelham a trajetória falaciosa dos signos através de uma constante manipulação (ou instrumentalização) do dom, uma vez que espelham os sedutores presentes oferecidos a Nicole (o mensageiro do imperador junto de Liënor que recebera uma pregadeira e uma bolsa sobre as quais se silenciou totalmente) e, mais importante ainda, permitem agora confrontar os signos com as suas origens, ou seja, em última instância, confrontar um determinado texto fraudulento com o seu autor, com a

sua fonte (referimo-nos ao anel inicialmente dado pelo senescal, que se transforma ironicamente em destinatário do seu próprio dom). Como seria de esperar, o senescal, esse leitor superficial dos signos, fica novamente deslumbrado pela magnificência dos presentes (vv. 4385-4451). Liënor pode então construir habilmente a sua imagem. Não pode todavia incorrer num excesso ornamental (da hipérbole) que comprometeria a idéia de pureza, como também não pode optar por uma singeleza total que denunciaria uma pobreza econômica (a que provavelmente caracterizava o espaço do *plessiê*) que o texto se esforçou por apagar. O vestido e os adornos com que se reveste apontam assim para uma retórica da contenção e da mesura, sendo precisamente esta harmonia que vai deslumbrar os burgueses perante os quais já se pode agora exibir quando se dirige a caminho do palácio (vv. 4539-42). Tendo conseguido chamar a atenção de todos, Liënor pode agora representar plenamente o seu papel, construindo habilmente a sua imagem em torno de dois pólos quase contrários, o da sedução e da sensualidade (a donzela solta os seus longos cabelos: vv. 4730-43) e, por outro lado, o da donzela desesperada e frágil que cai, submissa, aos pés do imperador (vv. 4744-46). Esta aparente fragilidade (epidérmica) não visa senão a desarmar a corte que ficará totalmente atônita perante o poder retórico e argumentativo de Liënor. O que não admira: além de hábil tecedora e bordadora de ficções, o narrador sublinha seu domínio perfeito das leis (v. 4768), o que lhe permite manipular inteiramente o duelo verbal e judicial que a opõe ao senescal. A seqüência é bem conhecida: o senescal é acusado de ter violado a donzela que ele diz não conhecer (o que é verdade), com base nas provas intangíveis forjadas por Liënor (vv. 4763-4889)⁷⁴. Os barões tentam ainda inocentá-lo, argumentando (com razão, aliás) que os signos podem ter sido falsificados ou então – último recurso de uma argumentação desesperada – colocados no senescal *par enchantement* da donzela (v. 4962). Ameaçados nos seus privilégios econômicos (do senescal

74. Este episódio assenta numa oposição bem marcada entre a ocultação da identidade (Liënor) e o progressivo desnudamento do senescal (levado a mostrar o tecido que traz junto ao corpo).

depende a gestão das finanças do reino), os nobres suplicam ao imperador que remete a decisão jurídica de se recorrer (ou não) ao ordálio (ou julgamento de Deus) para Liënor (vv. 4932-94). Nesta fase do processo, a donzela já ocupa nitidamente uma posição de poder e um total controle sobre todas as partes envolvidas no julgamento. Nada tem aliás que recear do julgamento de Deus, que também instrumentaliza a seu favor, uma vez que, ao revelar a inocência do senescal, o ordálio leva este último a confessar a verdade e a inocentar a própria Liënor (vv. 4995-5093). A identidade é finalmente revelada e o conselho autoriza, pela segunda vez, o casamento marcado para o dia da Ascensão (o que não podia ser mais revelador, tendo em conta a trajetória social de Liënor!). Quanto ao destino do senescal, fica novamente nas mãos da futura imperatriz, que joga então sua última cartada: a vida do perverso traidor (condenado ao exílio da cruzada) contra a lealdade dos barões (vv. 5516-5622). Num universo paradoxal em que vemos a retidão da verdade (do conto) emergir do desvio e da manipulação/falsificação dos signos, a descrição da captura do traidor é particularmente significativa:

*Il n'en puet mes aler sans perte,
car il le tient [o imperador] pires q'escoufles.
Il fu en aniaus et en moufles
de fer orainz mis en la tor.
S'il puet eschaper a cest tor,
dont savra il mout de Renart (vv. 5416-21).*

Através da homofonia criada à volta do substantivo *tor* (torre e passe mágico, engenho, astúcia), o senescal aparece como o “duplo” privilegiado do poeta. Escapar às voltas e reviravoltas das armadilhas retóricas montadas pelas personagens do *plessié* exige uma arte digna do herói do *Roman de Renart* e digna do próprio Jean Renart. Não é, de resto, por acaso que o narrador/poeta e o senescal partilham, no final do romance, um destino comum⁷⁵ no qual se poderá vislumbrar sua inteira rendição

75. O senescal parte para a cruzada e o narrador finge retirar-se para o mundo da religião: *qui le jor perdi son sornon! qu'il entra en religion* (vv. 5654-55). A relação especular é ainda

à excelência com que Liënor (e, na sombra, sua mãe) exerceu a arte de entrelaçar os fios do poema. Através do suntuoso manto da imperatriz *quë une fee ouvra* (v. 5324) – um irônico piscar de olhos ao romance arturiano (pensamos no manto oferecido a Érec na altura da sua coroação, no final do primeiro romance de Chrétien de Troyes) – a imagem têxtil e vestimentar volta a cruzar-se com a natureza essencialmente intertextual⁷⁶ deste romance bordado agora com a história de Helena de Tróia, revisitada por Jean Renart⁷⁷. De hábil manipuladora dos signos, Liënor transforma-se numa espécie de ícone ornamental da beleza, suporte de uma nova ficção textual que continua todavia a ser potencialmente subversiva e ameaçadora para a ordem e a harmonia que acabam de ser instauradas. O final do romance convoca ainda, para os exorcizar ou sublimar, os modelos literários de Tristão e Isolda (vv. 5507-10) e de Lanval – um dos doze *Lais* de Marie de France - (v. 5511), a união de Conrad com a bela Liënor parecendo significar o ideal (constantemente diferido) de uma ficção que encarna finalmente num corpo e num nome. Plenitude restaurada do símbolo ou novo simulacro? Os exemplos (simultaneamente positivos e negativos) de Tristão e de Lanval estão justamente presentes para nos lembrar que a relação com o Outro (e com o texto) se coloca irremediavelmente sob o signo do interdito

visível a um outro nível: ao afirmar ter perdido o nome, o poeta reencontra o senescal, que permanece anônimo ao longo de todo o romance. Afinal, como o sublinha DRAGONETTI (*Le mirage des sources, op. cit.*, p. 197), *Quoi de plus naturel, alors, que le poète perde son surnom d'auteur, en l'occurrence celui de 'rusé' ou de 'Dolé' porté par l'un de ses doubles, lorsqu'à la fin du roman il se voit berné par de plus rusés que lui? Tout comme le sénéchal ou un losengier quelconque, il ne lui reste que la solution d'entrer en religion ou de se faire croisé, car c'est dans les guerres de religion, exposés sur les champs de bataille ou retirés dans les couvent, lieux de méditation sur les plus hauts mystères de la foi, que les stratagèmes des embuscades ou la sophistique d'une dialectique consommée offrent les plus belles ressources pour l'incarnation du verbe poétique dans une rose mystique qui n'existe que par sa fable.*

76. Veja-se, por exemplo, a discreta mas constante relação com *L'Escoufle* (também de Jean Renart), que volta a insinuar-se no verso 5417.
77. Tal como as peças líricas estrategicamente dispersas ao longo da trama deste poema, a história de Helena de Tróia (provavelmente na versão apresentada por BENOÎT DE SAINTE-Maure no seu *Roman de Troie*) – Helena, essa que também fora, à sua maneira, uma hábil manipuladora - vem oferecer-nos nova perspectiva para a leitura da trajetória de Liënor.

(ou seja, num romance onde domina a arte da filigrana, do inter-dito) e de um *sorplus* de sentido inacessível. Ora, este *sorplus* (v. 5510), ao qual o imperador tem acesso e que é negado ao leitor, traz de volta o enigma da rosa sobre a coxa. Se ela existe ou se foi pura invenção, não sabemos, já que Conrad opta por um estranho, conveniente e conivente (com o poeta) silêncio. Decididamente, enquanto signo que se exhibe e oculta, que se desloca e apaga num corpo feito palimpsesto, esta ludibriosa, sensual e inacessível flor (retórica) que ornamenta a coxa (texto) de Lienor é a imagem perfeita de um real eternamente ausente da linguagem e da ficção poética, essencialmente da que, irônica e paradoxalmente, se apresenta sob o véu engenhoso e sutil do “realismo”.