

A ficção medieval, uma linguagem à flor da pele

Carlos F. Clamote CARRETO
(Universidade Aberta)

"Li peus qui ert torné defors
C'est voirs, que tot jors porte enverse
Sa pel, quant il mels plot et verse.
Or avez oï sanz faillance
De vostre songe la senblance."

(*Le Roman de Renart, branche II, vv. 244-250*)

Materiam verbis veniat vestire poesis.
Quando tamen servire venit, se praeparet aptam
Obsequio dominae: caveat sibi, ne caput hirtis
Crinibus, aut corpus pannosa veste, vel ulla
Ultima displiceant, alicunde nec inquinet illud
Hanc poliens partem: pars si qua sedebit inepte,
Tota trahet series ex illa parte pudorem.

(Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 61-67²)

O corpo literal

A Idade Média foi particularmente sensível à função estética (*aisthêsis*, "sensação") da poesia, nomeadamente àquela que é exercida através do poder de sedução que emana dos significantes da linguagem. Esta extrema revalorização da corporalidade do signo linguístico é inerente à emergência em França, durante o século XII essencialmente, de uma prática da *literatura* em língua vernacular que procura libertar-se progressivamente dos modelos latinos e neolatinos (espécie de paternidade simbólica e textual simultaneamente inspiradora e sufocante) e legitimar, através de uma determinada forma discursiva (a narrativa em verso), a ficção enquanto suporte e veículo privilegiados do acesso a uma verdade sobre o mundo e sobre a própria escrita. O trabalho retórico que preside à construção textual irrompe assim frequentemente como uma linguagem, literal e metaforicamente, à flor da pele. Destas flores odoríferas, retenhamos as que transparecem nas imagens heliotrópicas que percorrem os prólogos de inúmeros obras (*Lais* de Marie de France, *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, gesta de *Raoul de Cambrai*, etc.) para simbolizarem a abundância e prodigalidade de uma palavra profana que aspira rivalizar com a fecundidade da própria natureza e que sonha, em última análise, enraizar a sua literalidade errática e potencialmente desviante na transcendência do Verbo divino infinitamente criador. Flor que pode ser rosa como no romance de *Guillaume de Lorris*, rosa que aponta alegoricamente para os tortuosos caminhos do amor, do desejo e da ficção (do amor da/pela ficção enquanto objecto de desejo inclusive). Quanto à natureza epidérmica da poesia, se evoca, por um lado, uma sensibilidade aguda à plasticidade dos significantes constitutivos da linguagem, remete, por outro lado, para a vocação ornamental da escrita. Não se pense que nessa vocação resida tão-

somente o carácter aparentemente lúdico ou vão da narrativa medieval como o dissera Jean Bodel a propósito da matéria arturiana³, nem que nela se inscreva apenas uma simples e famigerada dicotomia entre forma e conteúdo, mensagem e expressão, pensamento e palavra, *materia* e *stilus* para retomarmos a terminologia de algumas artes poéticas dos séculos XII- XIII. A imagem da pele aponta para o corpo/substância invisível, indizível e inviolável que se esconde por detrás daquilo a que chamamos literatura. O que descobrimos à flor da pele é, por conseguinte, ao mesmo tempo a dimensão carnal da *littera* cuja sensualidade ameaça fazer sucumbir o leitor nos abismos da idolatria ou de uma espécie de *fornicatio* espiritual e verbal (pensamento que percorre vários escritos de Santo Agostinho⁴), e os próprios ornamentos retóricos que, ao participarem dessa mesma estratégia de sedução, funcionam igualmente como um véu que oculta sábia e, por vezes, perversamente, os mistérios do corpo, hipóstase da Verdade revelada⁵. Não admira assim que a imagem das vestes (esse tecido epidérmico de segundo grau que exhibe o corpo ao mesmo tempo que barra o seu acesso ao olhar e ao conhecimento) tenha sido, ao longo dos tempos, uma das metáforas mais emblemáticas e constantes da inadequação fundamental e fundadora entre o Significado (emanação da Natureza consubstanciada no corpo) e o significante; entre os signos, sujeitos às mais diversas contingências, e um Referente intangível, reflexo da *proprietas* imutável de essência divina, inadequação que origina e alimenta, desde sempre, a criação literária. No início da *Poetria nova* (v. 48) de Geoffroy de Vinsauf, *Poesis*, que fora convidada a contemplar o mundo dos arquétipos, tem por missão quase sagrada vestir a "matéria das palavras", devendo, para o efeito, apresentar-se ela própria com os seus melhores paramentos (passagem citada em epígrafe). Apesar de tópica, esta exigência revela que o sentido profundo da poesia assenta efectivamente no isomorfismo e no delicado equilíbrio entre a *veritas philosophica* e o *figmentum poeticum*, e que um simples rasgo ou desalinhamento na superfície (literal) do corpo é suficiente para perturbar a Ordem textual, semântica e simbólica. Mas é precisamente de hiatos e de rasgos que a ficção se *tece*, muito embora a *dispositio* narrativa assuma frequentemente, como se de um ponto de fuga do desejo se tratasse, os contornos falaciosos de um conto exemplar. Os motivos têxteis, a começar pelo vestuário, adquirem assim particular importância, não somente no âmbito de uma semiologia cultural como no de uma reflexão mais ampla sobre a escrita, uma reflexão que emana metaforicamente da ficção, o manto retórico por excelência que simultaneamente exhibe e (en)cobre a verdade do/no texto. Extremamente poroso mas protector, frágil mas perigosamente sedutor, transparente e linear à superfície mas intrinsecamente opaco, o tecido retórico pode não produzir apenas um deslumbrante encantamento. Com efeito, se a literatura medieval, pela dimensão simbólica que encerra e que a enforma, é exímia em engendrar e/ou forjar segredos que se esgueiram no limiar de uma revelação sempre diferida, também não é menos exímia em criar máscaras que põem continuamente à prova o leitor. Neste sentido, a sedução que exerce é também, e sempre, um exasperante jogo de poder. E se o segredo que aparentemente se esconde por detrás do corpo literal da ficção não for segredo algum, mas apenas logro ou superfície especular na qual o texto se projecta infinitamente? E se por detrás da máscara dos signos apenas estiver a nossa própria imagem de sujeito questionante confrontado com o silêncio abismal de uma escrita cujo sentido se tornou irrecuperável? A relação com o universo enigmático da *littera* não é pacífica. Apela à transgressão e, por vezes, à violência. Não estará, aliás, em boa parte, a história da hermenêutica ocidental percorrida, desde os tempos remotos dos Padres da Igreja, por esta angústia arcaica perante o silêncio e o vazio das origens, angústia que se manifesta em reiteradas tentativas (mas também tentações) para arrancar a letra à sua afasia sepulcral e levá-la a desvendar fragmentos da sua misteriosa verdade através da

infinita espiral da glosa e da exegese? Com o emblemático *Roman de la rose* ou de *Guillaume de Dole* de Jean Renart (circa 1212-1213), a literatura começa a exhibir, aos poucos, a sua identidade constitutiva: nem florilégio retórico, nem tecido epidérmico, nem traje ornamental, nem significado irremediavelmente oculto. Ou, pelo menos, não só. Antes uma singela e desarmante flor (uma rosa novamente) que se inscreve no corpo. Uma flor que ninguém consegue ver, que ninguém (d)escreve; uma flor cuja existência ninguém pode (ou quer) comprovar ou testemunhar e na qual reside, no entanto, o sentido e o segredo da ficção. Uma flor que não existe, em suma, para lá dos discursos que a afluam ou desfluam. Realidade puramente textual (ou ficcional se quisermos) cuja presença/ausência não revela outra verdade a não ser a da própria poesia enquanto arte da manipulação e do logro por excelência.

Mas antes de entramos neste universo poético, voltemos um pouco atrás, muito atrás aliás, no tempo, até a uma altura em que o tecido era efectivamente o Texto, em que os fios eram ficção, e em que Dama Retórica vestia sumptuosos paramentos para celebrar a aventura da escrita e garantir a integridade do sentido. A relação de consubstancialidade entre a linguagem e a arte têxtil é quase tão antiga como história da própria Humanidade. Várias iluminuras medievais mostram Eva e Maria a fiarem os destinos do Homem desde a Queda até ao Sacrifício regenerador, passando pelos mistérios da Encarnação do Verbo⁶. Neste sentido, se a primeira mulher inaugura o Texto, a mãe de Cristo, tecendo o véu do Templo e a túnica do seu filho, ambos destinados a rasgarem-se na altura da morte, representa a completude deste mesmo Texto e a emergência de uma nova escrita redentora. Nas *Confissões* (XIII, 16), Santo Agostinho recorre igualmente 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 nudez e dissimulação do corpo: da mesma maneira que Adão e Eva ocultam a pureza do Texto primitivo inscrito nos seus corpos cobrindo a 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*, a pele – 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. As vestes tornam-se, por conseguinte, ao mesmo tempo, signo de uma ruptura e de um exílio geográfico, genealógico e semântico em relação a uma *proprietas* original, e máscara (ou véu) que protege os mistérios agora inefáveis e inacessíveis da Divindade⁷. No tratado incontornável 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 sumptuosas vestes ornadas com todas as figuras que moldam o estilo, aliança que implica, como o observara Roger Dragonetti, "que le corps de la Dame et ses vêtements sont fait de la même substance langagière."⁸ No século XII, Alain de Lille (*Liber de planctu naturae*⁹) retoma e amplia esta imagem aplicando-a a *Natura* cujas vestes magnífica (reflexo da harmonia e integridade cósmicas) foram totalmente corrompidas pelos seguidores de Vénus: a sexualidade desregrada e *contra natura*, a multiplicação dos vícios, bem como as diversas formas de desvios sintácticos, lexicais e semânticos (os vários *abusi ad litteram*, 296), transformaram os paramentos da Natureza

divina em adornos de meretriz (296) e numa verdadeira manta de retalhos (*sed panniculorum infinita pluralitas, quos filiorum pluralis infinitas ei textuerat vestimentum*, 319)¹⁰.

Rasgos e dilacerações: mistérios de um verbo desencarnado

Esta tradição teológica, filosófica e retórica reflecte-se provavelmente, embora assumindo os mais variados contornos, em quase toda a produção literária medieval. Recordamos a "grosse chemise de canvene" (v. 1165)¹¹, 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 representado pelos ensinamentos de Gornemant¹², 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.¹³ 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 sujeito¹⁴. A inadequação fundamental entre *nature* e *norreture* (identidade e máscara dos códigos culturais)¹⁵ incarnada pelo herói/heroína 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 rectidão *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); "Il est desos les dras mescine" (v. 2480); "Quant li enfes pot dras user,/ Por se nature refuser/ L'ont 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 vesteüre/ Ki de tolt cho n'a mie cure" (vv. 2827-30). Mas 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 cobiçada, vendida, agredida, rasgada, dividida, na qual se projecta 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 (objecto 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. 410-1426), e XVII, em que um suspeito mercador de peles (e de palavras) é chamado a testemunhar a favor de Renart num julgamento de contornos nitidamente burlescos¹⁶. Uma das sequências 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 registo 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)¹⁷, 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 emblematiza frequentemente 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 sufoca¹⁸. 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 activados pelos sonho, 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,
 Tote blanche, mes molt ert dure:
 La chavesce, de travers fete,
 Estroite, qui molt me dehaite.
 Le poil avoit dehors torné" (vv. 197-203).

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 assume de tal forma a aparência da 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 nesta mesma *branche* (vv. 665-842) vem confirmar este imaginário e esta lógica discursiva, a pele rasgada de Renart reflectindo 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 moz retorne*, v. 699) selam os destinos comuns dos desvios linguísticos 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. Como acontece no final da *branche* Va, que relata o "Julgamento de Renart" (*circa* 1175), perseguida, agredida e cansada, a raposa vê-se ciclicamente obrigada a refugiar-se em Malpertuis (literalmente

o antro – ou cavidade – perigoso ou de difícil acesso)¹⁹, espaço secreto onde Renart volta a juntar os pedaços descosidos da sua pele, ou seja, a restaurar a integridade epidérmica do seu corpo, suporte do simultaneamente frágil e poderoso manto retórico da (sua) ficção. Ao simbolizar o refúgio onde a palavra e o corpo se reconstróem, este espaço poderá igualmente metaforizar, em última análise, o recinto onde a própria escrita regenera o tecido fragmentado e fragmentário (os diversos contos) da narrativa, ou seja, onde a literatura se reinventa e recria constantemente.

Refiramos 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 “novele robe” (v. 60)²⁰ confeccionada por Nature (apresentada como uma hábil tecelã), quer na versão de Jean de Meun onde a tela de cânhamo “grosse et mal tessue/ et desciree et recousue” (vv. 9269-70) representa o império de Vénus (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 amor²¹. É esta mesma dialéctica entre desnudamento e encobrimento, rasgo e unicidade, à qual se junta a tradição horaciana 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 acto da escrita²².

O enigma da rosa sobre a coxa ou a miragem referencial

Poder-se-ia pensar que, com a emergência, no século XIII, do chamado romance “realista”²³, ou seja, em termos muito genéricos, com o 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 os signos verbais e o mundo da Referência através de uma singular multiplicação dos “efeitos de real”²⁴. Desengane-se o leitor. Com efeito, a função referencial nesses romances não passa de um imenso dispositivo mimético tanto mais falacioso quanto habilmente construído e manipulado do ponto de vista retórico. Não podemos aqui analisar em pormenor os meandros desta subtil estratégia que transforma a literatura medieval numa autêntica poética do simulacro (ou do “trompe l’oeil”)²⁵. Limitemo-nos a exemplificá-la através de uma sequência central e decisiva do *Roman de la rose ou de Guillaume de Dole* de Jean Renart²⁶. O conteúdo narrativo em si – essa outra camada epidérmica do romance – é bastante simples, baseando-se num motivo folclórico bem conhecido²⁷ que Jean Renart²⁸ 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, através da *inventio* da personagem feminina, ao desejo do imperador. Liënor vive, com o irmão Guillaume e mãe, no enigmático espaço do *plessié* que

encerra metaforicamente os segredos da escrita que presidem à organização do *tecido* narrativo do romance²⁹. O senescal do imperador, cheio de inveja da nova e privilegiada relação de amizade que se criou entre Conrad e Guillaume, quer arruinar, a todo o custo, o projecto de casamento com Liënor. Qual ladrão solitário (v. 3210³⁰), deixa assim, num dia de inverno (v. 3210)³¹, 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 ingénuo senescal dirige-se para o *plésié* sem nenhuma estratégia prévia em mente. Apenas tem a certeza que, "par engien ou par boidie" (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 quem conduz as operações. A estratégia, profundamente maquiavélica, consiste em dar ao senescal a ilusão de que domina a comunicação, de que 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, de forma exímia, a linguagem da *fin'amors*, oferecendo a esta insólita *drué* um magnífico e valioso anel (vv. 3340-45)³². 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 merveille
come de la rose vermelle
desor la cuise blanche et tendre.
Il n'est mervelle ne soit mendre
a oïr, ce n'es 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 objectivo é levar-nos a acreditar (a nós leitor e ao senescal) que a mãe traiu imprudentemente Liënor (reencontramos 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 (peudo) 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 *plésié*, o senescal parte convencido de que a 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 facto, a união, não consegue todavia separar os amigos e companheiros (vv. 3390 sgs). Estamos em finais do mês de Abril (v. 4026) e Liënor prepara o seu enxoval (vestido e jóias) para se encaminhar para a corte e provar 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 romance³³. A entrada em Mayence coloca-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 [...] biaus et genz" (v. 4233), apesar de modesto, que a donzela elabora a 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 *druë* do senescal ou, pelo menos, a mulher desejada como tal). Esta bolsa contém ainda um "anel a une esmeraude" (v. 4294-95), provavelmente o mesmo que a mãe recebera em troca da "traição" do segredo. Estes dons não podiam ser mais eloquentes: a pregadeira (*affichal*) remete novamente para motivo da ocultação/revelação através do manto que cobre o corpo, um motivo que percorre e estrutura, implícita ou explicitamente, a totalidade do poema. Por sua vez, o 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 (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 podia todavia incorrer num excesso ornamental (da hipérbole) que comprometeria a ideia de pureza, como também não podia optar por uma singeleza total que denunciaria uma pobreza económica (a que provavelmente caracterizava o espaço do *plessié*) que o poema tanto se esforçou por apagar. O vestido e os adornos com que se reveste têm antes de apontar para uma retórica da contenção e da mesura, sendo precisamente esta harmonia que vai deslumbrar os burgueses perante os quais a donzela já se pode exhibir quando se dirige para o 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 antitéticos, 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 desarmar a corte que ficará totalmente atónita perante o poder retórico e argumentativo de *Liënor*. O que não admira: além de hábil tecedora e bordadora de ficções, o narrador sublinha o seu domínio perfeito das leis (v. 4768) o que lhe permite manipular inteiramente o duelo verbal e judicial que a opõe ao senescal. A sequência 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)³⁴. 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 económicos (do senescal depende a gestão das finanças do reino), os nobres suplicam o imperador que remete a decisão jurídica de se recorrer (ou não) ao ordálio (ou julgamento de Deus) para Lienor (vv. 4932-94). Nesta fase do processo, a donzela já ocupa nitidamente uma posição de poder e um total controlo 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 Lienor (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 trajectória social de Lienor!). Quanto ao destino do senescal, fica novamente nas mãos da futura imperatriz que joga então a sua última cartada: a vida do pérfido traidor (condenado ao exílio da cruzada) contra a lealdade dos barões (vv. 5516-5622). Num universo paradoxal em que vemos a rectidão 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 criado 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 *plésié* exige uma arte digna do herói do *Roman de Renart* e digna do próprio Jean *Renart*. Não é, de resto, por acaso se o narrador/poeta e o senescal partilham, no final do romance, um destino comum³⁵ no qual se poderá vislumbrar a sua inteira rendição à excelência com que Lienor (e, na sombra, a sua mãe) exerceu a sua arte de entrelaçar os fios do poema. Através do sumptuoso manto da imperatriz “quë une fee ouvra” (v. 5324) – novo piscar de olhos à narrativa arturiana (pensamos nomeadamente no manto de Érec, no primeiro romance de Chrétien de Troyes) – a imagem têxtil e vestimentar volta a cruzar-se com a natureza essencialmente *intertextual*³⁶ desta obra bordada agora com a história de Helena de Tróia revisitada por Jean *Renart*³⁷. De hábil manipuladora dos signos, Lienor transforma-se agora numa espécie de ícono 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 (re)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 Lienor 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 (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, nunca o saberemos, 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, irónica e paradoxalmente, se apresenta sob o véu engenhoso e subtil do "realismo".

Notas

¹ Edição com introdução, tradução e notas de Micheline de Combarieux du Grès e Jean Subrenat, 2 Vols, Paris, Union Générale d'Éditions, col. 10/18, Série "Bibliothèque médiévale", 1981.

² Edição E. Faral, in *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1982, pp. 197-262.

³ "Li conte de Bretagne s'il sont vain et plaisant (...)", *Chanson des Saisnes*, vv. 6-11 (ed. A. Brasseur, Genève, Droz, col. Textes Littéraires Français, 2 vols, 1989).

⁴ A única via para se conseguir escapar a esta concupiscência exegética que acentua o sentimento de exílio em relação ao Sentido e a Deus, reside, por conseguinte, na prática de uma hermenêutica da *caritas*, como o sugere E. Vance a propósito das *Confissões* ("Désir, rhétorique et texte. Semences de différence: Brunet Latin chez Dante", *Poétique*, 42, pp.152-153).

⁵ Sobre esta questão, remetemos para o excelente ensaio de A. Leupin (*Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 1993) que nos oferece uma muito elucidativa abordagem das complexas - e nem sempre pacíficas - relações entre teologia e literatura (entre os mistérios da Encarnação e os fantasmas da *littera*, entre a concepção exegética da metáfora e a sua *translatio* poética) desde os primórdios do Cristianismo até ao século XIV (com Guillaume de Machaut).

⁶ Sobre esta questão, veja-se o aliciante estudo de Ch. Raynaud: "Quand Ève et Sardanapale filaient", *Bulletin du CRISIMA (Centre de recherche interdisciplinaire sur la société et l'imaginaire au Moyen Age)*, Montpellier, Presses de l'Université de Montpellier, 2000.

⁷ Estamos perante uma vastíssima e sólida tradição. As "santíssimas ficções poéticas" assumem, por exemplo, para Dionísio Areopagita (*Hierarquia Celeste*, II, 1-2) – herdeiro das reflexões de Filon 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), se pode elevar para junto de Deus que é emanação arquetípica do Sentido. Continuando a reflectir e a alimentar esta tradição exegética, João Escoto (*Comentário sobre o Evangelho de João*) chegará 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*. Um dos marcos incontornáveis desta tradição reside indubitavelmente no *De cultu feminarum* de Tertuliano, 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 condenar tudo aquilo que, nas artes retóricas da Antiguidade, é cosmética 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 que divide as fábulas, mentiras convencionadas ("falsi professionem"), em duas categorias: as que têm por objectivo o único prazer do ouvido devem imperiosamente ser banidas do "santuário da sabedoria"; quanto às 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: tradução e sublinhado nossos a partir da edição bilingue de M. Henri Deschamps, in *Oeuvres de Macrobe*, T. III, Paris, C. L. F. Panckroucke Éditeur, 1847). Assiste-se assim à progressiva elaboração de uma complexa teoria cristã da metáfora e da hermenêutica, irónica e paradoxalmente, herdeira da própria Antiguidade Clássica: 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 deselegante de estilos. Mas, antes de Horácio, já a *Retórica 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 mesmo 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 a aspecto dilacerado dos seus contornos (Plínio, *História natural*, 26, 111; 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 Romaine 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.

⁸ *Le mirage des sources: l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 50.

⁹ Editado por J.-P. Migne, in *Patrologiae Latinae*, 210, Turnhout, Brepols, pp. 430-482.

¹⁰ Reencontramos esta imagem no início do *Anticlaudianus* (Livro I, cap. I a IV, 323-326).

¹¹ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*, editado por William Roach, Genève/Paris, Droz/Minard, 1959.

¹² Um significante no qual se espelha curiosamente o espectro da falácia (da mentira) sob a máscara da verdade (*Gor-ne-mant*), bem como toda a dimensão de uma retórica ornamental (*Gornemant*), a do mundo arturiano, sobre a qual plana cada vez mais a sombra do *vaniloquium*, como o ilustra o enigmático percurso de Gauvain, o sobrinho do lendário rei, na segunda parte do *Conte du Graal*.

¹³ H. Rey-Flaud (*Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*, Paris, Bibliothèque Scientifique Payot, 1998, p. 37) nota ainda que as vestes maternas (feitas de pele de Veado) relembram a tradição fúnebre dos Celtas que cobriam os corpos com as peles de animais tutelares (ou totêmicos) das almas dos mortos. A mãe de Perceval envolve assim o filho com um tecido que é hipóstase da morte e do espectro das origens que moldam irremediavelmente a trajetória do herói.

¹⁴ Com efeito, este romance, como tantos outros aliás, inaugura-se com uma visão dos efeitos destruidores, mortíferos, do desejo mimético que levam o soberano Ébain a proibir a sucessão por via feminina, ou seja, cognática (vv. 314-316 da edição de Lewis Thorpe, Cambridge, Heffer, 1972), estabelecendo-se, a seguir, uma clara analogia entre perturbação genealógica (ameaça de interrupção da linhagem e da transmissão do seu património) e perturbações de ordem semiológicas e semânticas. Com efeito, o nascimento de uma filha a Cador e Eufémie (filha única, por sua vez, do duque da Cornualha) obriga o casal a inventar uma estratégia para colmatar a ausência de um filho primogénito: “Il iert només Silencius;/ Et s'il avient par aventure/ Al découvrir de sa nature/ Nos muerons cest -us en -a./ S'avra a non Scilencia./ Se nos li tolons dont cest -us/ Nos li donrons *natural us*./ Car *cis -us est contre nature*./ Mais l'altres seroit par nature” (vv. 2074-82). Colocada nestes termos, a problemática central da falsa nomeação oferece-nos a chave para a interpretação da obra: se a natureza está ligada ao nome *próprio*, ao princípio de diferenciação (sexual, gramatical) e às noções de rectidão e de linearidade (regra da sucessão da riqueza através do primogénito, continuidade da tradição e da memória - *Ius -*, etc.), já o artifício e a dissimulação verbal (“Le nos doinst celer et taisir”, v. 2071), bem como a atribuição de um nome *impróprio* e a inversão sexual, integram o domínio da transgressão e da perversão *contra natura*. Silence incarna assim a ruptura máxima entre o nome e o corpo, o ser e o parecer, o desejo e a lei, a verdade do signo e os simulacros da sua representação, um ruptura sentida e expressa, desde a adolescência, através da inadequação entre *Nature* e *Norreture* que se reflecte, de forma quase obsessiva, ao longo de todo o romance. Se Silence é apresentado/a como uma quimera física e nominal, surge igualmente como uma espécie quimera retórica. Ele/ela próprio/a se define aliás como um sofisma da natureza (“Dont se porpense en lui meisme/ Que nature li fait sofime”, vv. 2539-40) cuja obra foi corrompida através de uma impropriedade gramatical (“Que s'uevre li ont bestornee”, v. 2259). Melhor ainda: pela sua identidade hermafrodita – e oximórica – (“De malle femiele”, v. 2041; “vallés meschine”, v. 3763), Silence personifica o princípio de indiferenciação – ou indeterminação – (sexual, gramatical) que Alain de Lille (*Liber de planctu naturae*, 294-295) considerava bem mais grave ainda do que os barbarismos e os solecismos no plano linguístico, mais grave também do que o adultério no plano sexual, e que associava, na ordem da representação, à natureza iminentemente perigosa e subversiva da criação poética enquanto arte do simulacro. Sobre este singular e fascinante poema, remetemos para as análises pioneiras e perspicazes de Howard Bloch baseadas na relação entre desejo, diferença sexual e escrita (“Silence and holes: the *Roman de Silence* and the Art of the Trouvère”, *Yale French Studies*, 70, 1986, pp.81-99; *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français*, Paris, Seuil, Col. Des Travaux, 1989, pp. 262-264), e para as leituras de K. M. Cooper (“Elle and L: sexualized textuality in *Le Roman de Silence*”, *Romance Notes*, vol. 25, 3, University of North Carolina at Chapel Hill, 1985, pp. 341-360), M. Perret (“Travesties et transsexuelles: Yde, Silence, Grisandole, Blanchandine”, *Romance Notes*, vol. 25, 3, 1985, pp.328-340) e Peter L. Allen (“The Ambiguity of Silence. Gender, Writing, and *Le Roman de Silence*”, in *Sign, Sentence, Discourse. Language in Medieval Thought and Literature*, ed. J. N. Wasserman & L. Roney, Syracuse, University of Syracuse Press, 1989, pp. 98-112).

¹⁵ vv. 2293, 2423, 2653, 2987, 5997 sgs, por exemplo.

¹⁶ Num registo próximo destes contos, não podemos deixar de referir os *fabliaux*, nomeadamente o paradigmático *Mantel mal taillé* (primeiro quartel do século XIII) exemplarmente estudado por H. Bloch ("Le manteau mautailié des fabliaux: comique et fétichisme", *Poétique*, 54, 1983, pp.181-198).

¹⁷ É, nesta perspectiva, interessante notar que os diversos contos que constituem o ciclo do *Roman de Renart* não encerram apenas uma vasta crítica que desconstrói, através de uma carnavalização do mundo, muitos dos alicerces da civilização feudal (na sua vertente política, social, jurídica, religiosa, etc.), como integra também, sob o véu da ironia ou do sarcasmo, uma importante reflexão sobre os principais géneros poéticos vigentes e os pressupostos ideológicos nos quais assentam e que veiculam. Para uma introdução ao universo renardiano, remetemos, entre muitas outras possíveis, para as reflexões de Jean Batany (*Scènes et coulisses du "Roman de Renart"*, SEDES, Paris, 1989).

¹⁸ "Et del peliçon se mervelle/ Que la chevece ert *en travers*;/ Et si l'avoit vestu *envers*" (vv. 146-148).

¹⁹ "Tant ont li chien Renart pelé/ Et desachié et detiré,/ Que en bien plus de treize leus/ Li est aparissanz li jeus./ A la parfin l'ont tant mené,/ Tant traveillié et tant pené: Tant l'ont folé et debatu,/ Qu'en Malpertuis l'ont enbatu" (vv. 1265-72). A forma como o texto insiste, através da repetição anafórica e sinonímica, sobre as feridas incutidas a Renart, conferem a esta violência um sentido expiatório com contornos sacrificiais. Os fantasmas da dilaceração, consciência aguda de um verbo desencarnado, ou seja, que deixou de fazer plenamente corpo com o Sentido, não deixam, neste sentido, de reflectir o sonho, por mais longínquo que seja, de um regresso a uma palavra novamente enraizada na sua *proprietas* original.

²⁰ Guillaume de Lorris et Jean de Meun, ed. de Félix Lecoy, 3 vols, Paris, Champion, CFMA, 1973-1985.

²¹ 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 Chartres, 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, e sugere a ideia 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*: "Modus agendi talis est: in agumento 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 dicitur involucrum": *Comentário sobre o primeiro livro da Eneida de Virgílio*, apud Rita Copeland e Stephen Melville, "Allegory and Allegoresis, Rhetoric and Hermeneutics", *Exemplaria*, III, nº 1, 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* e o sentido.

²² Na *Poetria Nova*, Geoffroy de Vinsauf refere ainda a ornamentação retórica como uma verdadeira transformação/reinvenção da própria linguagem ("[...] Mutuor illam/ et mihi de veste veteri transformo novellam", vv. 768-769. Poder-se-iam multiplicar os exemplos: vejam-se também, por exemplo, as considerações de Geoffroy de Vinsauf no seu *Documentum de arte versificandi* (II, 3, 156), de Matthieu de Vandôme (*Ars versificatoria*, II, 11, 34, 46; III, 45), e de João de Salisbúria no *Metalogicon* (I, 24).

²³ 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*. Anthime Fourrier (*Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age*, vol. I, Paris, Nizet, 1960) foi o primeiro erudito a reflectir 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, universo urbano da burguesia, etc – incutem sobre a trajetória dos heróis e essencialmente das heroínas, entre muitos outros aspectos), remetemos para a tese de Béatrice Céretti-Malinowski (*Loin d'Arthur et de la courtoisie: le 'nouveau roman médiéval' dans la littérature du XIII^e siècle*, dissertação de doutoramento - sob a orientação de F. Dubost - apresentada à Universidade Paul Valéry – Montpellier III, 1999).

²⁴ A expressão deve-se a Roland Barthes a propósito dos pressupostos ideológicos e linguísticos nos quais assenta o discurso auto-referencial da história: “Le discours de l’histoire”, *Poétique*, 49, 1982, p. 20.

²⁵ Repare-se que o romance alegórico joga, também ele, 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, vejam-se os notáveis artigos de R. Dragonetti: “Le “Singe de Nature” dans le *Roman de la Rose*”, in *Mélanges Jean Rychner: travaux de linguistique et de littérature*, T. XVI, 1, Strasbourg, 1978, pp. 150-160; “Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le *Roman de la Rose*”, in *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, pp. 345-380).

²⁶ Sobre esta obra, vejam-se, 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*, ed. cit., pp. 151-199).

²⁷ Este romance assenta, em grande parte, no chamado “cycle de la gageure” (amplamente estudado nas suas variantes por Gaston Paris: “Le cycle de la gageur”, *Romania*, 32, 1903, pp. 480-551) cuja estrutura reflecte a dos contos-tipo 882 e 892 do repertório de Aarne-Thompson (motivos K 2112, I e N 15 do *Motif-Index of Folk Literature* de St. Thompson). Consiste essencialmente no seguinte: na sequência 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 seus bens, apostando na virtude da sua mulher), ou o desespero do irmão (que planeava casar a irmã 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 *gageur* sem o motivo da *gageur*, e de serem Lienor e a sua mãe e a sua mãe, 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 (*op. cit.*, pp. 45-63) e de B. Ceretti-Malinowski (*op. cit.*, pp. 111-115).

²⁸ Jean Renart, um significante nominal enigmático no qual poderá também inscrever-se 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*).

²⁹ É o que observa R. Dragonetti (*Le mirage des sources*, ed. cit. p. 159): “Le mot *plessié*, au sens de maison fortifiée, protégée soit par une palissade soit par une haie de défense, et 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 Liénor et de sa mère, l'une et l'autre douées de l'art du chant et du tissage. 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?”

³⁰ Edição de Félix Lecoy, Paris, Champion, C.F.M.A, 1979.

³¹ O calendário sazonal tem uma importância significativa neste romance, sendo o simbolismo cíclico, patente no universo folclórico, igualmente instrumentalizado pela estratégia de Lienor.

³² A precipitação com que a mãe aceita o objecto denuncia claramente um olhar irónico (e sarcástico) sobre os rituais cortesês, o valor simbólico do anel sendo totalmente destruído e subvertido através da sua conversão imediata e pragmática num valor mercantil, monetário (vv. 3346-49).

³³ R. Dragonetti, *Le mirage des sources*, ed. cit., p. 175.

³⁴ Este episódio assenta numa oposição bem marcada entre a ocultação da identidade (Lienor) e o progressivo desnudamento do senescal (levado a mostrar o tecido que traz junto ao corpo).

³⁵ 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 visível a um outro nível: ao afirmar ter perdido o seu nome, o poeta reencontra o senescal que permanece anónimo a logo de todo o romance. Afinal, como o sublinha R. Dragonetti (*Le mirage des sources*, ed. cit., p. 197), “Quoi de plus naturel, alors, que le poète perde son surnom d’auteur, en l’occurrence celui de ‘rusé’ ou de ‘Dole’ 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.”

³⁶ Veja-se, por exemplo, a discreta mas constante relação com *L’Escoufle* (também de Jean Renart) que volta a insinuar-se no verso 5417.

³⁷ Tal como as peças líricas estrategicamente dispersas, ou fertilmente semada, 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 uma nova perspectiva para a leitura da trajetória de Lienor.