

ROMA OU O FUNDO INIMAGINÁVEL DA SABEDORIA: *LE ROMAN DES SEPT SAGES* E *MARQUES LI SENECHAUS DE ROME*

Ana Paiva Morais *

Rome fut tout le monde, et tout le monde est Rome.

*Et si par mêmes noms mêmes choses on nomme,
Comme du nom de Rome on se pourrait passer,
La nommant par le nom de la terre et de l'onde:
Ainsi le monde on peut sur Rome compasser,
Puisque le plan de Rome est la carte du monde.*

Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*

A MÁQUINA DO ESPAÇO

Desde tempos muito recuados Roma ocupou um lugar de destaque no contexto da narrativa romanesca medieval que se desenvolveu na França do norte em língua vulgar, afirmação que se justifica se tivermos em consideração o conjunto dos lugares que constituem estações de itinerários heróicos obrigatórios¹, pontos marcantes de percursos de peregrinação², ou espaços de referência da autoridade religiosa e política³. Nesta última acepção, Roma aparece nas narrativas medievais como algo a que se poderia chamar um centro simbólico⁴ retirando precisamente do seu carácter multiplamente simbólico (activo nos planos histórico, político e religioso) a sua aptidão

* Universidade Nova de Lisboa.

1 É o caso dos heróis dos dois romances de que me ocupo aqui, o anónimo filho do imperador Vespasiano e Marques. *Le Roman Des Sept Sages* e *Marques li seneschaus de Rome*, adiante designados, respectivamente, por *RSS* e *Marques*.

2 “Le Fabliaus de Cocagne” .

3 *Le Roman d’Eneas*, vv. 3031-3065.

4 Jacques Ribard, 1984: 93. A este propósito, veja-se a análise da função que detém o espaço da corte de Artur como centro simbólico de reconhecimento da heroicidade de Perceval, tal como de outros dos heróis romanescos de Chrétien de Troyes, efectuada por Cristina Almeida Ribeiro, 1987.

para investir de qualidades notórias os seus heróis – cuja heroicidade depende justamente do reconhecimento da sua ‘prouesse’. Por outras palavras, a situação em Roma de determinados romances ou episódios de romances está estreitamente associada à necessidade, que percorre quase exaustivamente as narrativas medievais que assentam numa lógica da ‘aventura’, de legitimar o herói por meio da notoriedade e do reconhecimento, qualidades estas que, por sua vez, assentam na transformação figuracional deste numa imagem de si mesmo. Deste processo irá depender a irradiação de significação, sendo esta, finalmente, captada como sentido ‘heróico’ das acções da personagem.

A configuração de Roma como espaço de representação da especificidade heróica de determinada personagem apresenta alguns traços particulares que a afastam de outros espaços que representam a mesma função no romance medieval francês. Recorde-se que nas narrativas que integram aquilo a que, na esteira da sistematização de Jean Bodel na célebre passagem do prólogo da *Chanson des Saisnes*, se convencionou designar por ‘matéria de Bretanha’ tal espaço é de modo sistemático representado pela corte de Artur. É este o lugar de eleição do romance arturiano para o trabalho de hiperbolização do material composto pelas façanhas do herói narradas perante a figura tutelar do rei, cujo poder é intensificado no momento da narração pela presença dos seus cavaleiros. Na economia da narrativa arturiana, a reunião plenária da corte funciona como algo a que poderíamos chamar uma ‘caixa de ressonância’ dos feitos narrados, podendo estes, por via do seu carácter de ‘notícia’, constituir exemplos confirmativos da autoridade real e da reinserção desta num presente actual, acção que o rei se encontra impossibilitado de protagonizar pessoalmente; ao mesmo tempo, elas projectam o seu agente, por via dessas mesmas narrativas, no espaço simbólico da corte, da qual ele passa a fazer parte integrante, não como figura estática, ou mero elemento da sua ‘mesnie’, mas enquanto garante da integração desta no tempo.

No contexto das narrativas que têm por função a dignificação do herói, concorrendo, em última instância, para a produção de modelos de identificação humana, o espaço simbólico de Roma embora não seja alheio a esta lógica de representação de qualidades notáveis, apresenta aspectos que a afastam significativamente da situação acima referida.

Em primeiro lugar, como lembra Zumthor⁵, Roma constitui um dos quatro modelos míticos da cidade na Idade Média, dos quais as descrições de outras cidades

5 Paul Zumthor, 1993: 119.

se aproximam ou procuram demarcar-se postulando o seu contrário: a Jerusalém celeste (Ap. 6), termo para que tende toda a beatitude; o seu contrário, Babilónia, a maldita, (Ap. 17 e 18); Roma, lugar que sustenta a autoridade e a sabedoria; Bizâncio, muitas vezes representada por Constantinopla, como veremos em *Marques*, é a cidade das maravilhas longínquas, fonte inesgotável de tesouros e de relíquias. Às duas primeiras cidades – Jerusalém e Babilónia – que nos transportam além da história, à representação, respectivamente, do Paraíso e dos horrores da perdição, somam-se duas outras – Roma e Constantinopla – que nos conduzem à história e aos lugares terrenos. É, sobretudo, nas narrativas que se situam em Roma que se irão concentrar os esforços que a Idade Média empreendeu no sentido de explorar as ambiguidades da relação entre o tempo Antigo e o tempo Moderno⁶, entre o oriente e o ocidente, entre o universo pagão e o universo cristão, em favor dos valores que procurava promover.

Por outro lado, Roma constitui o lugar por excelência susceptível de proporcionar ao homem medieval, e à cristandade ocidental em expansão, a contemplação – seja ela sensorial ou simbólica – de uma Antiguidade donde ele sente que provém, mas sobre a qual ele é compelido, pela especificidade dos seus valores culturais, a construir um imaginário espacial fundado numa nova ordem. É notória, em número considerável de obras, a obsessão dos autores medievais de estabelecerem uma filiação entre o mundo da Antiguidade e os textos poéticos do seu tempo, fazendo imbricar a empresa ficcional na narrativa histórica. O esquema da viagem do oriente para o ocidente da tradição heróica romanesca obedece a uma lógica que conduz o texto de Grécia para Roma e de Roma para França (ou Bretanha). Na versão em prosa do RSS, reproduz-se fielmente o esquema da filiação troiana de França:

Jadis après la destruction de Troye la grant fut par une nourrice saulvé Marcomeriz filz de Priamus et frere de Paris et fut par ladicte nourrice aporté à Rome et depuis en Constantinopole, et luy venu en eage et en estat de discrecion obtint l'empire de Romme et de Constantinopole et fut roy de France et print par mariage la fille du roy de Cartage [...] ⁷.

As grandezas passadas, de que as tão celebradas ruínas de Roma⁸ sublinham a dupla componente de grandiosidade e de pertença a um passado extinto, proporcionam

⁶ Relativamente ao conceito de 'moderno' aplicado ao contexto medieval, veja-se Ernst Robert Curtius, 1986: 395-401, Alessandro Ghisalberti, 1992: 605-631 e Stephen G. Nichols, 1990: 45-72.

⁷ Gaston Paris (ed.), (1976). Citado por Jasmina Foehr-Janssens, 1994: 31-50.

⁸ A este propósito, veja-se o género literário erudito das *laudes civitatis* e, em particular, as elegias latinas de Hildeberto de Lavardin, compostas no século XII, sobre as ruínas Roma: Hildeberto de Lavardin, 1969.

o elemento modelar desencadeador de um imaginário de edificação de novas grandezas cristãs. Poder-se-á dizer que Roma é o espaço por excelência que configura o funcionamento da alegoria, ou, pelo menos, de um tipo específico de alegoria: aquela que permite fazer a transladação do Antigo para o Moderno. Edificada sobre as ruínas da Roma Antiga, mas que servem de símbolos de um conhecimento que fertiliza e faculta o conhecimento do homem medieval, Roma fornece as verdades arcaicas e, ao mesmo tempo, o esquema analógico que permite que aquelas sejam integradas numa lógica de renovação do conhecimento. Daí Roma constituir o espaço privilegiado das correspondências – entre o céu e a terra, entre o antigo e o moderno, entre o oriente e o ocidente, esta última excelentemente exemplificada em *Marques* cujo enredo se situa entre duas cidades que polarizam a acção do herói: Roma e Constantinopla.

Ao mesmo tempo, Roma constitui-se como pólo aglutinador da cristandade, tanto na sua dimensão urbana, como o comprovam as produções de catálogos descritivos dos monumentos de Roma conhecidos por *Mirabilia Urbis Romae*, a atestar a grandiosidade de outrora, como num novo imaginário que se desenvolve a par da imposição da Roma pontifical a grande parte dos soberanos europeus, através da sua refundação como lugar de confirmação da simbologia fundamental do universo cristão: a cruz, tal como a Santa Face, torna-se símbolo de eleição. O prólogo do *Roman des Sept Sages* fornece um dos mais interessantes exemplos desta transladação ao fazer convergir para Roma a lenda litúrgica de Verónica, vinda de Jerusalém a Roma, apresentando o Santo Sudário⁹ como relíquia capaz de curar a doença do imperador Vespasiano¹⁰, atingido pela lepra, em torno de quem irá girar a questão central desenvolvida ao longo do romance. Como sublinha Jean-Claude Schmitt, é do oriente que vêm a maioria dos modelos da geografia simbólica, política e religiosa da cristandade, e Verónica será o paládio da monarquia pontifical¹¹.

A referência destacada que merece, também, o episódio da descida aos infernos de Orfeu no prólogo do *RSS*, além de fornecer uma referência para o tema misógino

9 Existe uma ambiguidade quanto à relíquia utilizada no episódio da cura de Vespasiano: o texto refere o santo sudário ao mesmo tempo que introduz os elementos do episódio de Verónica. A sobreposição de elementos referentes às duas relíquias e aos dois momentos da Paixão e Morte de Cristo – o Pano de Verónica e o Santo Sudário – não eludem o carácter excepcional da síntese feita neste prólogo que concorre para o reinvestimento cristão de Roma relativamente ao desenvolvimento do imaginário.

10 As variantes mais conhecidas desta lenda referem que foi o imperador Tibério que solicitou a vinda de Verónica a Roma.

11 Jean-Claude Schmitt, 2002: 199-216.

da perfídia feminina em torno do qual se estrutura este romance, constitui um elemento que se vem acrescentar à complexa construção da *translatio imperii*. As narrativas míticas servem de fundo Antigo sobre o qual emerge um novo corpus narrativo dominado pela cristandade em expansão. No entanto, a circunstância de esta tradição ser usada para demonstrar o domínio da perfídia femina, enquanto a tradição cristã é aproveitada com o objectivo de promover os valores da cura e da virtude das relíquias, concorre para a valorização positiva do novo corpus sobre uma matéria narrativa de origem mítica cuja função no romance é manifestar a ilusão e o engano tanto da palavra ficcional como da feminina, realçando a palavra romanesca como espaço de produção de uma verdade moral: “Huimais porois romans oïr | Qui a toute gent doit plâisir; | N’est mie estrais de fausseté, | Anchois est fine verité.” (RSS, vv. 245-248). Veja-se como a imagem de Verónica joga semanticamente sobre o significado deste nome: imagem verdadeira (*Ver-onica*)¹².

É, assim, como ponto de confluência de mundos distintos que Roma se irá configurar no imaginário do homem medieval. As narrativas situadas em Roma privilegiam a singular circunstância de esta cidade se oferecer simultaneamente como contexto histórico e lugar simbólico, utilizando o pano de fundo da “realidade” histórica – que tem como efeito acentuar a visão – para aprofundar o processo muito mais actuante da construção da visibilidade com base numa retórica da persuasão. O imperador de Roma, no RSS, Vespasiano, e, em *Marques*, o filho deste, são ambas figuras históricas¹³, mas constituem, em qualquer das obras, excepções na reunião da natureza histórica com o carácter ficcional. Em nenhuma das obras Roma é apresentada com o mero estatuto de espaço físico e geográfico, mas antes como um lugar tópico, espaço configurador de determinadas qualidades que afectam as suas personagens, as situações narrativas e a própria produção das micronarrativas exemplares encaixadas.

A construção de um tempo novo em torno de Roma assenta em larga medida na configuração tópica das personagens. Sobre o fundo tópico geral do ‘elogio dos contemporâneos’ – que cada um dos romances levará a cabo de modo diverso mas consonante ao colocar o imperador, dominado por uma autoridade hesitante, em confronto com o herói jovem (o seu filho, no RSS, e o jovem senescal, em *Marques*)

12 Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*: 226 e Claude Gaignebet, 1976: 45-60.

13 Apesar de em *Marques*, o imperador, filho de Dioclesiano (Vespasiano, no texto do RSS), nunca ser nomeado, a sua qualidade de imperador de Roma e a identificação de seu pai conferem-lhe uma certa realidade empírica que actua na construção de um horizonte de referência histórico no contexto do romance.

por rumores de traição na pessoa da imperatriz ou da princesa – desenvolvem-se dois *topoi* mais específicos: da ‘criança velha’ e do ‘velho jovem’. No primeiro caso, o filho do imperador revelar-se-á único em sabedoria, o que o torna capaz de refutar a acusação de ter traído o imperador tentando seduzir a imperatriz, destronando com as suas capacidades excepcionais os próprios sete sábios de Roma; também a virtude e a sabedoria do jovem e belo senescal de Roma, *Marques*, ultrapassam em muito as qualidades dos sete sábios, que se tinham disposto a argumentar em seu favor com o objectivo de o salvar da acusação de ter seduzido a princesa, que sobre ele pendia. Do lado oposto está o *topos* do ‘velho jovem’, representado pelo imperador, o qual, na sequência de uma vuvez precoce, contrai matrimónio com uma mulher mais nova, a qual será a fonte de todos os males que atingem Roma e das perfídias que recairão sobre os protagonistas de ambos os romances.

Estes dois *topoi* temporais reflectem de um modo muito claro a estrutura bipartida de ambos os romances em análise. No entanto, será necessário proceder a uma avaliação do alcance que esta bipartição tem nos próprios processos de produção de sentido. Ao assentar no pilar da convergência dos dois tempos passado-presente, a narrativa propõe, efectivamente, um esquema que lhe permite desenvolver, a partir do interior da matéria que trabalha, uma lógica de equivalências que está na base da estruturação alegórica do sentido, como referi já. O Antigo transporta-se para o Novo, não para que este o substitua, mas para sobreviver nele. O herói novo que encarna as virtudes do velho sábio constitui uma estrutura que veicula a passagem entre tempos distintos, recuperando um passado arruinado mas glorioso que frutifica no seu jovem ser.

Mas um problema está subjacente no esquema alegórico de sentido: a questão que se coloca tanto no *RSS* como em *Marques* é saber como controlar a máquina alegórica e impedi-la de reverter o sentido da analogia. Se o jovem-velho tem por função accionar o mecanismo da alegoria e permitir a transferência do Antigo para o Novo – assim contribuindo para sublinhar a função trasladrativa de Roma na relação de dois tempos/universos distintos –, também aqui se apresenta, em reflexo, a figura negativa do velho-jovem, representada pelo imperador, que põe em perspectiva a possibilidade de o Novo ser anulado perante a persistência do seu vetusto equivalente¹⁴.

14 Alexandre Leupin (1993: 47) referiu, já, o problema fundamental que a figuração representa para a Idade Média, desde uma época muito precoce: entender os valores como entidades envolvidas na figura conduzirá à abolição do mecanismo da referência e a uma redução daqueles ao fantasmático. No caso da Encarnação, questão de que trata especificamente Leupin, a redução do corpo de Cristo à metáfora é característica da heresia. Há que restaurar o elo referencial, a fidelidade do nome (*fides nominum*), a propriedade das designações.

O bloqueio da alegoria no processo figurativo é questão central nos dois romances, e está patente no duelo judiciário em que se defrontam a imperatriz e os sete sábios, que coloca a corte perante o impasse no acesso à verdade. A localização deste duelo em Roma também não deixa de apontar significativamente a equívocidade¹⁵ fundamental que estrutura simbolicamente esta cidade: lugar inalienável de aquisição e utilização da sabedoria, ao mesmo tempo, lugar de confronto do jovem filho do imperador Vespasiano e de Marques com a morte, dos sábios com os limites do humano (da possibilidade de a narrativa repor a verdade, e contribuir para afirmar o discurso humano como instituidor da moral contra o discurso como arte da ilusão representado pelas narrativas da imperatriz) e do encontro com o elemento feminino que configura a destruição.

A Roma de Vespasiano (no *RSS*) e a de seu filho (em *Marques*) aparece, então, como lugar de encenação de um vazio transportado pela figura em si mesma, mas, ao mesmo tempo, como espaço-tempo de instauração de uma lógica que possibilita ultrapassar o impasse figurativo e (re)fundar esquemas de sentido capazes de restaurar o elo de referência imprescindível à significação. No primeiro destes romances, esse vazio é visível no mutismo do príncipe, que respeita o silêncio imposto pelos sábios que, ao observarem os astros, tinham previsto que uma catástrofe recairia sobre ele se falasse durante o tempo interdito de sete dias; no segundo, ele está na impossibilidade de Marques se apresentar perante o imperador para comprovar a sua inocência. O silêncio é gerido aqui de modo a apontar a ameaça de vazio de sentido que comporta a figuração, e mostra que esse vazio desempenha uma função complementar da do discurso loquaz da fábula inútil, acentuando o impasse a que conduz a simetria das narrativas alternadas dos sete sábios e da imperatriz. Veremos, contudo, como o silêncio funciona de modo ambivalente, contribuindo para gerar novas modalidades de produção de sentido.

Os romances do ciclo dos sete sábios constituem um corpus imprescindível para se poder perceber a construção do sentido simbólico que está activa no romance bretão e arturiano. Sem se tomar em linha de conta a cena do vazio representada em Roma e sem se atender aos modelos de resolução deste problema propostos nos romances deste corpus, estará limitada a compreensão do investimento simbólico de outros lugares que funcionam como polarizadores do sentido no universo poético

15 Veja-se (Bruno Roy, 1992) a análise do equívoco como estrutura fundamental do sentido na cultura medieval.

medieval entendido no seu conjunto, pelo menos se considerarmos o perímetro geográfico de influência dos romances franceses.

Compreende-se que se renuncie, nestes romances, aos grandes espaços da aventura, do mundo estranho, do desconhecido, assim como aos lugares encantados da maravilha. Roma aparece como o cenário de eleição do lugar estático – com ecos indiscutíveis no espaço representado pela corte de Artur, lugar residual dos problemas que ensombram todo o universo cavaleiresco –, onde se desenrola o episódio central do romance, a história misógina baseada no tema bíblico da ‘mulher de Putifar’, fixada no *Sindibad*, proto-romance do ciclo dos Sete Sábios de Roma¹⁶. O estatuto narrativo de Roma, sobretudo no *RSS*, tem, ainda, um outro aspecto singular: não só a narrativa-quadro se situa nesta cidade, como também a maioria dos episódios narrados nos *exempla* pelos contendores aí se desenrolam. A hiper-representação de Roma tem como efeito uma concentração do sentido no próprio contexto espacial, fazendo dele uma das chaves para a interpretação do enigma da verdade que está encerrado em cada *exemplum* e que o imperador se revela incapaz de resolver.

O IMPÉRIO DO SENTIDO

Enquanto espaço funcional, Roma constitui-se como cidade visível, ou melhor, como lugar onde radica a visibilidade¹⁷, a qual, por sua vez, investe semanticamente a linguagem romanesca. Como antecâmara dos lugares ocidentais que são recorrentes nas narrativas medievais (muito em particular a Bretanha) Roma polariza o imaginário visual das cidades orientais, absorvendo grande parte da capacidade destas para criarem um universo visual.

As maravilhas de Roma tal como são representadas no *RSS* podem ser entendidas à luz da *translatio*, como aspectos de uma lógica especular que não só está ao serviço da relação oriente-ocidente (reflexo do brilho espiritual das relíquias de Jerusalém ou do esplendor das incomparáveis riquezas de Bizâncio) como, ainda, se oferece como cena para a produção de imagens (re)fundadoras de uma nova origem narrativa no ocidente.

¹⁶ Para uma apreciação da estrutura deste ciclo nos ramos oriental e ocidental, veja-se “Préface” de Jean Misrahi a *Le Roman des Sept Sages* e María Jesús Lacarra, 1996. Para o ramo ocidental em língua vulgar francesa poder-se-á colher informação adicional em Yasmina Foehr-Janssens, 1994: 13-29.

¹⁷ De um modo geral, as cidades na narrativa medieval são lugares privilegiados para fazer sobressair a dimensão visível do universo.

O espelho de Virgílio, incluído no último *exemplum* narrado pela imperatriz no *RSS*, poderá ser considerado como a mais significativa maravilha, entendendo-se este conceito na acepção acima referida: o espelho via-se de toda a cidade e irradiava a luz com tal intensidade que os habitantes de Roma prescindiam de usar candeias para iluminar o seu caminho: não havia noite, por mais escura que fosse, que o espelho não iluminasse com intensidade suficiente para desencorajar ladrões e malfeitores. As virtudes iluminadoras do espelho garantem, também, a segurança em Roma, que nenhum monarca se atreve a atacar. Porém, a ganância do imperador, persuadido, por inimigos ao serviço do rei da Hungria, de que um tesouro se ocultava debaixo do espelho, acaba por precipitar a destruição desta relíquia e o início de uma época de guerras e de pilhagens.

O espelho mágico de Virgílio resume a luz de Roma, o seu brilho e sua irradiação sobre todas as nações, mas, em contrapartida, representa também a sede de autoridade e poder. Virgílio aparece no *RSS* como uma figura em torno da qual se reúnem as qualidades de Roma na sua ambiguidade: a sua sabedoria e o poder material unem-se para desafiar o tempo. Embora Virgílio represente a força significativa das maravilhas admiráveis, representa também a ocasião de contar o seu fim e a sua destruição.

Numa outra versão do *RSS*, o *Roman de Dolopathos*, a função de Virgílio na configuração de Roma como espaço simbólico chega mesmo ao ponto de o apresentar como o oitavo sábio, o mais importante da corte de Vespasiano, aio do príncipe Lucémien e aquele que será responsável pelo desenrolar da condenação e salvação deste quando estala o conflito. É a sabedoria, agora radicada na cidade de Roma, que é figurada por Virgílio. A figura histórica do poeta latino é obliterada pela personagem de Virgílio ‘nigromante’, o influente perceptor do jovem Lucémien, exímio nas sete artes liberais, e, muito em especial, na arte da astronomia, que ele, mais rápida e eficazmente do que qualquer dos sete sábios, transmite ao seu discípulo. É ele que produz os modelos interpretativos que permitirão a Lucémien orientar-se no labirinto da verdade/ocultação em que se vive na corte de Roma o qual mantém o imperador Vespasiano numa situação de catastrófica hesitação que é reveladora da sua impossibilidade de assumir o poder e a autoridade. O domínio da arte da leitura nos astros confere a Virgílio o estatuto de mestre na interpretação dos signos da verdade (no *Dolopathos*, Virgílio é o sábio, na qualidade de aio de Lucémien) e de construtor da principal maravilha de Roma que a mantém sob a acção da iluminação sobre o real (o ‘nigromante’ no *exemplum* ‘Virgilius’ no *RSS*). O poder interpretativo de Virgílio representa metaforicamente o poder de Roma. Se o lugar é inerte, do ponto

de vista da construção do sentido, é a personagem que assume o gesto actuante; é nela que se resume metaforicamente o poder da cidade. No *RSS* (como no *Dolopathos*), Virgílio é o herói de Roma e, mesmo, a própria figura em quem se encarna o poder de Roma e que o viabiliza.

Em *Marques*, esta função é representada pelo senescal de Roma. Marques, que é filho do sábio Catão e fora criado com o imperador, detém a função de duplo quer dos sete sábios, integrando a dimensão da sabedoria, quer do próprio imperador, cuja falha nos planos intelectual, cavaleiresco e amoroso ele supera.

O problema interpretativo tinha sido já enunciado pela imperatriz, que não se exime de apontar a brecha na personalidade do imperador que mantém a sua decisão suspensa numa perpétua oscilação, bem como a falta de condições estruturantes da lógica exemplar em que assenta o duelo judiciário: “sire empereres, vos semblez le batel es ondes, qui ore besse et ore hauce; ensi est vostre coraiges en diverses manieres: maintenant vus volez venchier, maintenant est chose oubliee” (cap. CI, p. 256), afirmação que se sucede a um discurso proferido após o fracasso do seu terceiro exemplo em que sobressaem os perigos da hesitação e a ameaça de a verdade ser encoberta pela zombaria ou chufa (“truffe”):

“Ore, sire emperere”, dist l’empereriz, “ne fu la requeste assez buene, que li senechax requist, ne n’i mist pas molt de paroles, et eins en gita son fil de peril? Et li rois Daires ne fu il deceüz par buene requeste et par petit de parole”? “Certes, dame, dist li empereres, “oïl”. “Certes, sire”, dist ele, “des que li rois Daires fu deceüz par petit de parole, ne n’ot puis pooir de venchier soi de son anemi, dont ne me merveil ge mie, se vous estes deceüz par grant plante de paroles ne se vous n’avez pooir de vos venchier de vostre anemi, quar ge vos fas bien a savoir quae les paroles de cez VII Saiges vos greveront. Quidiez vous or oïr lor paroles et vous venchier? Ce ne puet estre, quar, se vous estiez d’acier, si vous amoloieroient il tout quant il parolent. Quiex truffes vous font il entendre, quant vous veez tout cler que Marques vous a si mal bailli. (cap. XCVIII, p. 248).

É, de resto, na oniromancia que se inicia a actividade de Marques como sábio: a imperatriz desafia-o a dar uma interpretação do seu sonho perante a corte. À ‘rampone’ da imperatriz opõe-se o discurso avisado e clarificador da interpretação que o senescal fornece. O método interpretativo que este adopta, contudo, tem alguns aspectos que importa destacar: começando por se basear no esquema alegórico de leitura, por meio do qual procura encontrar para cada um dos elementos narrativos do sonho o seu equivalente no sistema ético-religioso universalmente aceite, Marques

cedo se afasta dele para apresentar uma explicação global e pessoalmente moralizada do sonho. A sua síntese final é explícita quanto à negligência da alegoria, que é substituída, sob o alibi da interpretação, por uma crítica fortemente pessoalizada da conduta da imperatriz: “que vous ferai ge lonc conte? C’est a dire tout plainement que, se vous viviez mil anz, vous ne feriez ja bien, tant comme vous peüssiez mal fere” (cap. LVIII, p. 168). Marques abre a possibilidade de ultrapassar o esquema alegórico da interpretação. A interpretação dos sonhos não proporciona, já, um encontro do indivíduo com esquemas transcendentais constitutivos da sua identidade, moral, política, ou outra, como se pode verificar no *RSS*, mas aparece num novo contexto romanesco em que o episódio da leitura do sonho funciona no âmbito da economia narrativa, pondo em destaque a lógica textual sobre a lógica moral. Perante o recuo manifesto do esquema alegórico, a reacção dos notáveis da corte de Roma ao discurso de Marques é o riso geral, revelando como o romance se desvia do discurso didáctico para a produção de leis próprias, e é significativa da autonomização que Marques parece alcançar enquanto personagem.

Durante o período em que Marques se afasta de Roma e permanece na corte do imperador de Constantinopla, onde construirá uma fama de sábio idêntica à que conseguiu em Roma, a sua pretensão à mão da irmã do imperador, Laurine, irá desencadear uma série de reflexões em que se desenvolve o tema da identidade do herói sábio e o do valor da sabedoria em confronto com o da linhagem. A invasão de Constantinopla pelo Duque de Atenas e o Senhor da Frísia elevam Marques à condição de conselheiro do imperador, contribuindo para confirmar a sua sabedoria, tanto no reconhecimento pelo imperador de Constantinopla, como tinha já sido, e será novamente no final pelo imperador de Roma, que o consulta para tudo, como na astúcia de que Marques dá provas. Neste aspecto, a autonomização de Marques enquanto personagem é marcada pela aproximação da sabedoria virtuosa à sabedoria artilosa, mais característica de Renart na epopeia animal. Não estão ausentes deste romance certos desvios, ainda que muito pontuais, para o universo de Renart, nomeadamente na tentativa por parte da imperatriz de estabelecer a raposa como termo de comparação para a sabedoria de Marques – “Vous semblez le gourpil, qui touz menjue les poucins d’une couvee” (Cap. CX, p. 274) – ou no recurso aos provérbios de animais – “Il sembloit estre I sainz hom, et ce estoit I traitres. Il sembloit estre pastres, et il estoit loux » (cap. LXXXVII, p. 228). No entanto, este discurso está assente numa base do imaginário animal em que a manha da raposa é, fundamentalmente, uma versão da perfídia da própria imperatriz: “autel privance comme il a entre le coc et le gorpil avoit entre

[Marques] et l'empereriz” (cap. LXXXII, p. 218), e contrasta com a virtude que, em Marques, se conjuga com a sabedoria, como sobressai na insistência deste na castidade perante os avanços de Laurine (Cap. LXXIV, p. 204). Mas o estatuto superior que a virtude poderá conferir a Marques, que por nascimento não pertence à nobreza, é problemático e afecta a própria construção da sua identidade heróica. É com esta preocupação na mira que se procura estabelecer uma linhagem da sabedoria: Marques é filho de Catão, o único dos sete sábios cujo nome liga a uma figura histórica, por sua vez fortemente associada ao universo da sabedoria, constituindo este dado um fundamento adicional de uma genealogia do saber. Isto mesmo comunicará o imperador de Roma a seu primo, o imperador de Constantinopla, com o objectivo de confirmar a excepcionalidade do senescal: “Marques est de bones genz, mes il ne puent pas tuit estre roi, ne empereur, et, se bontez coronoit l'ome, Marques seroit rois de tout le monde” (cap. LXXI, p. 198). Esta afirmação vem juntar-se à imagem que Laurine faz de Marques como de um cavaleiro perfeito: “Par foi [...] se beaute et sens et proece et valeur fussent anemies, il eüst grant meslee el senechal de Rome, quar il en est plains, que il [en] seuronde” (cap. LXXI, p. 198). Mas, esta constituição de uma linhagem pela sabedoria é feita a partir do exterior, pelo processo do reconhecimento, isto é, através do olhar dos outros – “qui est cist chevaliers? Or ne le connoissons nous. Certes ce est *li nonpareuz del monde*” (Cap. XLIV, sublinhado meu). Marques apresenta-se sem imagem. É, a este título, significativa a sua chegada à corte de Constantinopla, depois de abandonar a Roma do imperador e a Lombardia, reino do pai da imperatriz, lugares ameaçadores, e onde se refugia da ira da imperatriz até reconstruir a sua fama de figura virtuosa: é incógnito que começa por aparecer, adoptando posteriormente uma falsa identidade; o nome escolhido, seguindo os modelos mais correntes da pseudonímia medieval, modela-se simetricamente sobre o nome verdadeiro: “Marques de Rome” passa a “Forrez le Lombard” (Cap. XLIII).

Como no *RSS*, em *Marques*, Roma (que se oculta, no nome falso, por detrás do topónimo ‘Lombard’) encerra todos os mistérios, todos os tesouros a descobrir, muito em especial o tesouro do sentido. As cartas que circulam neste romance acrescentam ao esquema do duelo judicial por meio de narrativas um dispositivo discursivo capaz de aumentar a complexidade do conflito entre a verdade e a ilusão. Quando Marques, inocente do ardid da imperatriz, entregara a seu pai, o Duque de Lombardia, a carta que continha a sua sentença de morte, está a representar o papel conjunto de mensageiro da imperatriz e de algoz de si mesmo. O que a carta mostra é que tudo se esgota no endereço, num endereço à partida mortífero, e que toda a letra (enviada,

enunciada) está votada a matar. Na lógica epistolar se encerra o principal problema da veridicção no romance, antes de ele ser exposto em toda a sua dimensão no duelo judiciário que se irá travar entre os sábios e a imperatriz: como fazer com que a mensagem ultrapasse o endereço, como fazer a missiva chegar ao destinatário sem ser interceptada? Na entrevista entre o imperador de Roma e o Duque da Lombardia toca-se mais uma vez, esta questão central do romance: a ameaça da equivalência das “paroles d’une fauxe feme” e dos “diz d’un verai home” (cap. LXIV, p. 184). É também por carta que os três últimos sábios procuram fazer chegar ao imperador as suas narrativas, processo que evidencia mais ainda o fracasso da verdade discursiva: “Li dires et li feres ne sont pas pareil” (cap. LXV, p. 184), afirmará Marques. É precisamente a falha do mecanismo de equivalência entre o dizer e o fazer, e, com ele, o processo de referência e o da designação figurativa, que faz vacilar o universo do sentido alegórico.

É certo que o Duque de Lombardia, que se queixa de que Marques fala com demasiada subtilidade e da dificuldade em entender o seu discurso, leva o senescal a recorrer ao sistema alegórico para se fazer entender. Mas este esquema de construção do sentido, que já tínhamos visto adaptado à explicação dos sonhos, tem aqui um outro alcance: extrapolando do universo onírico, e alheio a objectivos interpretativos, este método torna-se uma verdadeira ferramenta discursiva para todo o serviço, e não serve apenas o objectivo do acesso às verdades fundamentais transcendentis; o método alegórico tornou-se um recurso para a comunicação, e o seu uso imoderado parece parodiar a alegoria.

Já no RSS o discurso, quer dos sábios quer da imperatriz, estava afectado de raiz pela ambiguidade da retórica. É o último sábio a intervir junto do imperador, Berous, que mais claramente evoca este problema. Mas a denúncia das palavras falsas que recaí sobre a imperatriz não deixa de apontar um problema que afecta também as próprias palavras por ele proferidas. A garantia do conhecimento das sete artes liberais confere uma legitimidade acrescida aos sábios – bem como ao jovem, sendo determinante no apuramento final da verdade sobre a sua inocência. É na lógica da *translatio* que a autoridade da sabedoria se afirma. A herança grega de uma base do conhecimento, que depois encontra em Roma o seu campo de acção, mais eficazmente confirma a legitimidade de um saber associado a este novo universo.

A este respeito, será importante recordar que a tradição dos sete sábios está associada à fundação da filosofia. Diógenes Laércio situava os sete sábios na origem dos filósofos ilustres de cujas vidas nos legou uma descrição de pendor biográfico¹⁸.

18 Diogène Laërce (2004), (vol. I): 51-97.

Na sua obra procura sublinhar a distinção fundamental entre ‘sabedoria’ e ‘filosofia’: a criação do termo ‘filosofia’ é atribuída a Pitágoras, que considerava que nenhum homem podia ser propriamente sábio, pois a sabedoria era privilégio dos deuses; aquele que se dedicava às coisas da sabedoria, se tivesse uma alma elevada, era designado ‘sábio’, enquanto o filósofo, por outro lado, estava limitado a procurar alcançar a sabedoria.

Visto por este prisma, a (re)instituição da sabedoria em Roma reveste-se de uma importância fundamental em todo o processo de transferência de valores culturais e políticos do oriente para o ocidente e na apropriação destes como valores ocidentais legítimos. O problema que se vive em Roma, ao qual assistimos no *RSS* e em *Marques*, resulta, no entanto, da interferência da retórica (e do discurso) na lógica da sabedoria, vindo acrescentar-lhe o elemento perturbador da sedução. Dominar a força da retórica e reimpor a sabedoria antiga torna-se o principal desígnio dos sábios:

A tant es vous venu Berous
De cortois avoit le los,
Que seul dis et uit ans n’avoit
Et les siet ars toutes savoit.

[...]

– Ne sait que dire, dist li rois,
Par Diu ki establi les loys.
Ma femme velt mon fil dampner,
Et vous le revolés sauver
Ne sai, par Diu l’esperial,
Ki le fait por bien ne pour le mal. (*RSS* vv. 4173-4182 [...] 4197-4202)

A narrativa de Berous é a última por parte dos sábios: este, de certo modo, antecipa a perícia do jovem que, na derradeira narrativa do romance, derrota definitivamente o poder da sedução pela palavra e repõe a ordem da verdade. Berous domina sobre todos os outros as sete Artes Liberais, onde se inclui a própria Retórica. O texto dá-nos, ainda, informação sobre a juventude do sábio, revelando que apenas tem dezoito anos. Também a sua narrativa, intitulada ‘inclusa’, aborda, de modo absolutamente explícito, o tema da astúcia feminina (‘art’) e a corrupção dos nobres cavaleiros. Subtilmente, Berous desenvolve a questão da ‘art’ no masculino (“cil chevalier savoit molt d’art”, v. 4351; “li soldoiers a tant erré”, v. 4543, sublinhados

meus), denunciando o terreno resvaladiço que pisam todos os contendentes sem excepção.

A sabedoria, implicando uma relação entre os homens e o divino transcendente, deverá situar-se para além da cena da corte de Roma e da situação imediata, quase doméstica, que a envolve. É esta relação que nenhum dos intervenientes pode estabelecer, e apenas no desenlace ocorre a peripécia que tudo resolverá. A figura sobre a qual recai o peso do discurso dominado pela retórica é o imperador de Roma, que é, efectivamente, afectado no estatuto da sua autoridade. Incapaz de identificar o corpo de leis que são representadas na sua pessoa, a sua actuação enquanto juiz resulta na negação desta função.

O jogo das interpretações contraditórias está activo em todo o *RSS* e em *Marques* não só na parte final em que se dá o duelo judiciário que opõe os sábios à imperatriz, mas, sobretudo, no facto de a sabedoria de Marques assentar num jogo deste tipo: ele é o único capaz de encontrar um sentido na complexidade das situações políticas que se vivem quer em Roma quer em Constantinopla, e, naturalmente, no emaranhado das interpretações contraditórias que nem mesmo os sete sábios conseguem desfazer. Que Roma seja o lugar escolhido como cenário para o problema da verdade tem, segundo creio, um significado de grande relevância na instituição dos mecanismos de sentido num universo que procura confirmar-se como lugar da autoridade. Tanto avaliar a desqualificação do imperador ao reflectir na sua pessoa a volatilidade do juízo feminino, como fragmentar a figura da autoridade, o que é denunciado pela própria imperatriz quando exprime a incapacidade daquele para se fixar num juízo final acerca do herói em cheque em ambos os romances constituem modos de testar o poder da autoridade na figura do imperador, o que é, também, uma maneira de controlar o poder de uma Antiguidade que sobrevive através de reflexos de si mesma (recorde-se a lição de 'Virgilius' e de 'Roma' no *RSS*). Compreende-se que seja o mutismo do jovem filho do imperador e as extraordinárias capacidades intelectuais de Marques a exprimir uma outra ordem do sentido que parte do princípio de que a aparência trai o valor íntimo do homem.

É a relação da imagem com um fundo invisível (e inefável) que se busca em Roma. Talvez o engano do imperador de Roma não tenha sido em vão, nem um momento fugaz de alguns longínquos romances. Talvez esta percepção da tensão que envolve a imagem entre fundo e superfície na busca medieval de uma solução para o problema da verdade tenha traçado caminhos inevitáveis para a discussão filosófica moderna da imagem. Poderemos imaginá-lo ao ler as palavras de Jean-Luc Nancy escritas recentemente:

Nietzsche disait que “nous avons l’art afin de n’être pas coulés au fond par la vérité”. Il faut cependant préciser que cela ne se fait pas sans que l’art touche à la vérité. Ce n’est pas comme un filet ou comme un écran que l’image se tient devant le fond. Nous ne coulons pas, mais le fond monte à nous dans l’image. La double séparation de l’image, son décollement et sa découpe, forme à la fois une protection contre le fond et une ouverture à lui. En réalité, le fond n’est distinct comme fond que dans l’image: sans elle, il n’y aurait qu’adhérence indistincte. Et plus précisément encore: dans l’image, le fond se distingue en se dédoublant lui-même. Il est à la fois la profondeur d’un possible naufrage et la surface du ciel lumineux. L’image flotte, en somme, au gré de la houle, miroitant au soleil, posée sur l’abîme, trempée par la mer, mais ainsi luisante de cela même qui la menace et qui la porte en même temps. Telle est l’intimité, tout ensemble menaçante et captivante depuis l’éloignement où elle se retire¹⁹.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos citados

DIOGÈNE LAËRCE. (2004): *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres* (Robert Grenaille, ed.). Paris: Garnier-Flammarion, I-II [1.^a ed.: Garnier Frères, 1965].

HERBERT. (1997): *Le Roman de Dolopathos* (Jean-Luc Leclanche, ed.). Paris: Honoré Champion Éditeur, I-III.

HILDEBERTO DE LAVARDIN. (1969): *Carmina Minora* (A. Brian Scott, ed.). Leipzig: B. G. Teubner.

“*Le Fabliaus de Cocagne*”. (1947): (Väänänen, Veikko, ed.), *Neophilologische Mitteilungen*, 48, 1: 3-36.

Le Roman des Sept Sages (Jean Misrahi, ed.). (1933): Paris, Droz: [Reimpr.: Genève, Slatkine, 1975].

Marques li Senechaus de Rome (Bruno Panvini, ed.). (1933): Messina, Rubbettino.

¹⁹ Jean-Luc Nancy, 2003: 31.

Estudos

- BAUMGARTNER, E. e HARF-LANCNER, L. (eds.). (1997): *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen Age*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- CURTIUS, Ernst Robert. (1986): “Les «anciens» et les «modernes», in *La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin*. Paris: Presses Universitaires de France, Agora, [1.^a ed.: 1956].
- FOEHR-JANSSENS, Yasmina. (1994): *Le Temps des fables. Le “Roman des sept sages” ou l’autre voie du roman*. Paris: Honoré Champion/Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 27: 31-50.
- GAIGNEBET, Claude. (1976): “Véronique ou l’image vraie”. *Anagrom: sorcellerie, alchimie, astrologie* 7/8: 45-60.
- GHISALBERTI, Alessandro. (1992): “I Moderni”, in *Lo Spazio letterario del medioevo. La Produzione del Testo*, Vol. I, Tomo I, Roma, Salerno Editrice.
- GRAF, Arturo. (1882-1883): *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medio Evo*, Torino, I-II.
- LACARRA, María Jesús. (1996): “Introducción”. *Sendebarr*. Madrid: Catedra/Letras Hispánicas.
- LEUPIN, Alexandre. (1993): *Fiction et Incarnation, littérature et théologie au Moyen Age*. Paris: Flammarion (Idées et Recherches).
- NANCY, Jean-Luc. (2003): *Au fond des images*. Paris: Galilée.
- NICHOLS, Stephen G. (1990): “Remodelling the models: modernism and the Middle Ages”, in *Modernité au Moyen Age*. Brigitte Cazelles et Charles Méla, eds. Genève: Droz, Recherches et Rencontres, 1.
- PARIS, Gaston (ed.). (1976): *Deux redactions du Roman des Sept Sages de Rome*. Paris: Firmin Didot, (Société des Anciens Textes Français).
- RIBARD, Jacques. (1984): *Moyen Age. Littérature et symbolisme*. Paris: Librairie Honoré Champion, Essais, 6.
- RIBEIRO, Cristina Almeida. (1987): *La Forêt aventureuse. Essai sur les romans de Chrétien de Troyes*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1987 (tese de doutoramento inédita).

Le Roman d'Eneas. (1997): (Aimé Petit, ed.). Paris: Librairie Générale Française/Le Livre de Poche (Lettres Gothiques), vv. 3031-3065.

ROY, Bruno. (1992): *Une Culture de l'équivoque*. Paris-Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal-Champion-Slatkine.

SCHMITT, Jean-Claude. (2002): *Le Corps des Images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*. Paris: Gallimard/Le Temps des Images.

ZUMTHOR, Paul. (1993): *La Mesure du Monde*, Paris: Éditions du Seuil: 111-141.