



DA MIMESIS AO AMOR. O PODER DA MEDIAÇÃO TEXTUAL EM JEAN RENART

Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Aberta

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário (FCSH da UNL)

53

Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative.

Paul Ricœur, *Temps et récit I*, p. 17¹.

«Quant por m'amor a mon onbre a
geté son anel enz el puis,
or ne li doi je ne ne puis
plis veer le don de m'amor.»

Jean Renart, *Le Lai de l'ombre*, v. 922-925².

Do simulacro ao real: trajetórias do imaginário

Inovadora e complexa, não raras vezes perturbadora, mas sempre extremamente lúcida quanto aos processos poéticos que (des)envolve, a escrita de Jean Renart (2ª metade do século XIII) insere-se num contexto paradoxal em que se multiplicam os vastos ciclos romanescos em prosa que, na sua visão escatológica do tempo, espelham um certo desencantamento em relação ao Mito manifesto no progressivo esboroamento do *logos* arturiano cujas falhas são cada vez mais gritantes, e, paralelamente, começa a emergir, através do chamado romance «realista» (ou «gótico»), uma concepção diferente da representação ficcional marcada por um claro distanciamento (irónico e/ou paródico) em relação à semiologia cortês e ao maravilhoso bretão e pelo enraizamento da escrita numa pseudo-referencialidade extra-linguística. Entre o maravilhoso do romance arturiano como dispositivo cultural em que os signos surgem como significantes que interpelam tanto o cavaleiro errante como o leitor, e o *realismo* como dispositivo retórico que faz da *mimesis* uma armadilha hermenêutica dominada pelo simulacro e o «trompe l'oeil», as obras de Jean Renart assumem um papel, cultural e poeticamente, mediador, convidando-nos a ir ao encontro dessa metáfora viva ricoeuriana que, nos limiares entre dois sistemas de representação contíguos embora parcialmente sobrepostos, reconfigura a linguagem, o sentido e o mundo (um sentido para o mundo) ao mesmo tempo que mantém em aberto os signos como significantes mediadores e permeáveis de um desejo de conhecimento (do outro, da letra, etc.) nunca satisfeito por natureza. Como é sabido, na concepção medieval de composição poética como acto contínuo de reescrita a partir de modelos discursivos que assumem a paternidade textual (*auctoritas*) – real ou fictícia, venerada ou sepultada – que cauciona o acesso à palavra ficcional, ganha particular relevo a noção aristotélica de *mimesis* entendida como operação dinâmica produtora de sentido e de formas, consubstancial ao processo de representação, e totalmente alheia, por conseguinte, à lógica da reprodução³. E, nesse âmbito, destaca-se particularmente o processo que Paul Ricœur designa de *Mimesis II*, ou seja, a configuração narrativa que instaura uma mediação entre

¹ Paris: Seuil, 1983.

² Ed. F. Lecoy. Paris: Champion, 1983.

³ Ver RICŒUR, Paul - *Temps et récit I*. Paris: Seuil, 1983, p. 57 sq.



Mimesis I (a experiência de um tempo pré-configurado que antecede, enquanto pré-compreensão do mundo⁴, a própria expressão poética) e *Mimesis III* que reenvia para a temporalidade reconfigurante do acto de leitura/recepção, reconfiguração que resulta da intersecção de dois sistemas – ou duas esferas (ontológicas e fenomenológicas) - de percepção e de representação⁵. Este conceito liga-se, por conseguinte, intimamente à noção de «mise en intrigue», à narrativização, que confere ao acto de contar a dimensão do *mythos* como ordenação do real sob um modo inteiramente discursivo. Daí que, da mesma forma que o «tempo apenas se torna tempo humano quando articulado a partir de um modo narrativo»⁶, é também pela operação configurante a que damos o nome de narrativa que o real (seja qual for a sua natureza ou consistência) emerge e se dá a conhecer, conduzindo, através da palavra, a um domínio simbólico (mas não menos efectivo) do tempo. Ora, Jean Renart intuiu claramente o poder criador da *mimesis*, a modernidade atribuída à sua escrita residindo em grande parte no estatuto conferido à ficção (mitos ou fragmentos textuais) como forma privilegiada – senão única – de aceder ao Real e ao Outro, à realidade do outro e ao outro como única maneira de dar consistência, através do amor, ao Real.

E assim entramos no universo de Conrad⁷, um jovem imperador, modelo das virtudes cortesãs, melancólico e aparentemente cansados dos prazeres da vida mundana (a caça, nomeadamente) que, um belo dia, decide afastar-se neste mundo demasiado codificado e saturado de sentido de que é emblema o vergel encantado da *fin'amor* que inaugura o romance (o intertexto é aqui claramente o de Guillaume de Lorris no seu *Roman de la Rose*)⁸ na única companhia do seu jogral (de nome Jouglet) que, para o curar da sua melancolia, decide contar-lhe a história de bela Liénor e do seu irmão, Guillaume. Ambas as personagens vivem com a mão no enigmático espaço do *plessié*, um lugar isolado do mundo onde se tecem e bordam histórias de amor que surge assim como o duplo secreto e não-codificado do pseudo-vergel cortês instituído por Conrad onde também as damas se dedicavam a costurar as vestes rasgadas dos cavaleiros que regressam da caça cheios de histórias para contar mas de mão totalmente vazias numa flagrante inadequação entre o discurso e o real, fractura que as mulheres procuram, através da sua arte de entrelaçar os fios, reequilibrar ou reconfigurar⁹. Aparentemente inócua embora inteiramente percorrida feita de paradoxos e contradições, a história narrada por Jouglet tem contudo o estranha poder de despertar o imperador para a

⁴ *Idem*, p. 87-100.

⁵ *Idem*, p. 109-129.

⁶ Ver citação de P. Ricœur em epígrafe.

⁷ *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole* (circa 1214). Paris: Champion, 1979.

⁸ Ver, sobre esta questão, as reflexões de ZINK, M. - *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Paris: A. G. Nizet, 1979.

⁹ A actividade têxtil que se desenvolve nestes espaços dominado pelo feminino (que evoca o gineceu subjacente a um texto como *L'Évangile des Quenouilles*, por exemplo) confere-lhe, como sublinhara R. Dragonetti, uma proximidade com a própria arte de contar: «Le mot *plessié*, au sens de maison fortifiée, protégée soit par une palissade soit par une haie de défense, e parfois appelée *repaire* dans le texte (v. 936 et 2954), désigne un lieu fermé et d'accès difficile. C'est là que s'abritent la renardie d'un Guillaume, généreux et expert en tournois, non moins que celle de sa sœur 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» (DRAGONETTI, Roger - *Le Mirage des sources. L'Art du faux dans le roman médiéval*. Paris: Seuil, 1987, p. 159).



vida. Na sequência deste conto (autêntica estratégia retórica de assalto ao poder, como veremos), Guillaume, apresentado como um cavaleiro de grande renome (embora nunca ninguém tenha alguma vez ouvida falar no seu nome!), desenvolve uma verdadeira arte da sedução e da ostentação, e torna-se no favorito de Conrad, preparando o terreno para o encontro com Liënor. Tomado pelo ciúme e a inveja, o senescal do imperado (duplo anónimo do célebre Keu da tradição arturiana) dirige-se ao *plessié* com o intuito de impedir a união. A troca de um anel, a mãe revela ao senescal o segredo da rosa vermelha sobre a coxa branda de Liënor, segredo que este transmitirá a Conrad como signo tangível da sua união sexual com a donzela, inviabilizando assim o casamento. No início de Maio, Liënor dirige-se em grande pompa para a corte a fim de provar a sua inocência: no duelo verbal que trava contra o senescal, este é forçado a revelar que nunca vira Liënor. É preso e a donzela torna-se imperatriz.

O *Lai de l'ombre* (circa 1221-1222) é um conto ainda mais depurado do ponto de vista narrativo, Jean Renart parecendo agora essencialmente interessado em centrar-se naquilo que fizera já a essência do anterior romance, a saber, o estatuto da imagem e da ficção (da imagem ficcional) na construção do amor, na mediação para o Outro e na criação da própria realidade. Anónimos (e Jean Renart insiste sobre este aspecto), os actores envolvidos neste drama minimalista não chegam sequer a ter a consistência de personagens, surgindo antes como *arquipersonagens*¹⁰ - ou significantes vazios, em latência - que assumem determinada configuração literária em função do contexto mítico-poético e narrativo que os envolve. Deparamo-nos agora com um cavaleiro que tanto se poderia chamar Conrad como Gauvain ou Tristão (figuras emblemáticas da tradição arturiana com as quais o herói é sucessivamente comparado), também ele modelo de mesura e eloquência cortesões, que, num belo dia, se apaixona pela imagem verbal (o renome) de uma dama. Vai ao seu encontro, exibindo uma arte retórica da sedução através da qual sonha obter uma conquista fácil. Mas engana-se e, perante o retumbante fracasso da linguagem cortês, recorre a uma estratégia corporal e imagética para aprisionar a dama ao seu próprio desejo: desviando momentaneamente a atenção da amada, o cavaleiro consegue pôr-lhe subrepticiamente um anel no dedo, e parte, fingindo, tristeza e desalento. Descobrendo a armadilha, a dama convoca o cavaleiro para um segundo encontro lírico-cortês junto de um poço. A aporia espreita já que ambos os actores estão firmemente decididos a não cederem à vontade (ao desejo) do outro, a dama tencionando devolver o anel ao cavaleiro quer tudo fará para não o aceitar de volta. O cavaleiro acaba por receber o anel que entrega à imagem da dama reflectida no fundo do poço a quem dirige o seu discurso amoroso. A dama rende-se à subtileza e ao engenho demonstrados pelo pretendente, fazendo-lhe dom do seu próprio anel. Que conclusões tirar destas narrativas (pouco) exemplares?

O poder dos nomes (*Guillaume de Dole*)

A principal novidade do romance de Jean Renart – amplamente publicitada pelo autor no prólogo do *Roman de la Rose* – consiste numa mudança de paradigma textual: a noção de *conjointure*, desenvolvida por Chretien de Troyes em *Érec et Énide*, e enraizada numa lógica da combinação – por sobreposição ou justaposição – de matérias e materiais narrativos heterogéneos para criar um novo sentido para o texto, é agora substituída pela técnica intertextual que consiste em entrelaçar os

¹⁰ Sobre este conceito operativo, ver GODINHO, H. - «Os parentescos simbólicos em Vergílio Ferreira». In MOURÃO-FERREIRA, D. - *Afecto às letras*. Lisboa: INCM, 1984, p. 230; «O mitoestilo de Vergílio Ferreira». *Colóquio/Letras*, 103 (1988), p. 72-74.



fos da narrativa com as vozes do discurso lírico. A arte da filigrana complexifica, como obstáculo e mediação para o sentido, a construção textual e a sua hermenêutica, uma vez que as peças líricas associadas às principais sequências diegéticas funcionam, por si só, como ficções (ou micro-ficções) relativamente autónomas (com contornos poéticos, culturais, ideológicos e míticos próprios) que criam uma imagem-écran que reconfigura incessantemente a narrativa principal¹¹. Ora, um dos intertextos líricos mais interessantes (e importa aqui sublinhar que o intertexto não é mais do que uma mediação textual que se instaura entre uma narrativa primeira e a sua reconfiguração mimético-ficcional moldada pelos ecos ou fragmentos da tradição poética) diz precisamente respeito ao célebre tema do *amor de lonh* introduzido pelas *canço* provençais de Jaufré Rudel na primeira metade do século XII. A manifestação explícita deste intertexto encontra-se todavia deslocada em relação ao seu epicentro simbólico e narrativo, já que apenas aparece nos versos 1301-1307 através do canto entoado pelos companheiros de Nicole, o mensageiro de Conrad, a caminho do *plessié*¹², quando, na verdade, se esboça a partir do verso 657 que inaugura a narrativa fundadora (na plena acepção da palavra) de Jouglet quando este inventa (no sentido retórico do termo) a figura de Lienor. A descrição da donzela pelo jogral é inteiramente tópica, o seu poder residindo na forma como convoca os arquétipos da beleza feminina, filtrados ou reconfigurados pela retórica cortês (v. 691-722) que Jouglet domina na perfeição¹³. Neste tempo primordial e decisivo da narrativa, o imperador não se apaixona por um corpo (e, muito menos, pela visão de um corpo, de acordo com a vasta tradição herdada de Platão), mas sim pelos significantes poéticos que moldam este corpo cujas características convergem na sugestiva e poderosa imagem sonora projectada num nome, *Liënor*¹⁴, e no seu re-nome, ou seja, na infinita

¹¹ Jean Renart insere no seu romance um total de quarenta e oito peças líricas pertencentes a oito géneros (ou subgéneros) poéticos distintos: dezoito *rondets de carole* (cantares para dança), três refrãos, duas pastorelas, uma canção histórica, seis *chansons de toile* (género sobre o qual insistiremos mais, tendo em conta a sua íntima relação com o feminino e o universo têxtil), um fragmento do *tournoi de dame*, estrofes de dezasseis *chansons d'amour* típicas da poética da *fin'amors*, e uma *laisse* de uma canção de gesta. Sobre esta complexa questão, veja-se JUNG, M.-R. - «L'empereur Conrad, chanteur de poésie lyrique: fiction et vérité dans *Le roman de la rose* de Jean Renart». *Romania*, 101 (1980), p. 35-50); CERQUIGLINI, J. - «Pour une typologie de l'insertion». *Perspectives médiévales*, 3 (1977), p. 9-14; BARRY MCCANN BOULTON, M. - «Lyric Insertions and the Reversal of the Romance Conventions in Jean Renart's *Roman de la Rose* or *Guillaume de Dole*». In DURLING, N. V. - *Jean Renart and the Art of the Rose. Essays on Guillaume de Dole*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. 85-104. R. PSAKI («Jean Renart's Expanded Text. Liënor and the Lyrics of *Guillaume de Dole*». In. DURLING, N. V. - *Jean Renart and the Art of the Rose. Essays on Guillaume de Dole*, p.122-141) interpreta, de forma particularmente interessante, a pluralidade inerente às citações líricas como um modo de o romance fazer convergir na unicidade de um mesmo espaço narrativo visões diferentes da realidade e do mundo, ou seja, de construir a verdade a partir da multiplicidade.

¹² «Lors que li jor sont lonc en mai,/ m'est biaux dous chant d'oiseil de lonc./ Et quant me sui partiz de la,/ menbre mi d'une amor de lonc./ Vois de ça embruns et enclins/ si que chans ne flors d'auspessin/ ne mi val ne qu'ivers gelas» (v. 1301-07).

¹³ Domínio, discreta e ironicamente, assinalado pelo próprio narrador: «N'aprist pas pas hui si a descriere/ qui l'embeli en tele maniere» (v. 711-712).

¹⁴ Com efeito, o significante nominal que designa a heroína – uma das mais hábeis manipuladoras dos signos e do sentido da literatura medieval – espelha simultaneamente a imagem do ouro – *or* – (riqueza e poder) que tanto fascina a donzela, a sua alegria (*lié*) contagiante que a aproxima das mulheres cantadas pela *fin'amors*, prenunciando ao mesmo tempo a sua assimilação, no final do romance, à donzela de Maio do folclore, emblema da fertilidade, e o sintagma *li enors* que aponta para o motivo central da narrativa (a honra supostamente perdida através da sua «entrega» física ao senescal e da revelação do segredo



reprodução/multiplicação acústica do significante nominal através da qual a identidade ficcional da donzela se engrandece hiperbolicamente nos limiares da dispersão ou da fragmentação¹⁵. Não se apaixona por uma personagem, mas sim por uma construção textual que, por sua vez, vai estimular o surgimento de imagens arquetípicas ligadas ao desejo (veja-se os contornos de um sistema cromático dominado pela sensual cor vermelho sob fundo branco) e criar uma figura narrativa. O amor nasce assim da disponibilidade de Conrad (como leitor, ouvinte e hermeneuta do texto lírico actualizado por Jouglet) para receber/acolher um conjunto de signos/significantes textuais como «novidade», como «metáfora viva» que voltam a dar sentido ao seu mundo através do amor. É, por conseguinte, da mediação da palavra poética que emerge a realidade poética do outro. E, como no universo narrativo dos mitos, esse mundo emerge de uma relação de amor com a palavra e não de uma relação directa, abrupta e potencialmente desestruturadora, com a materialidade confusa e ilegível do real. Daí que, de Lacan a Roger Dragonetti¹⁶, a psicanálise literária tenha insistentemente chamado a nossa atenção para a importância que ocupa – na escrita medieval – o desejo da letra (do significante) como dupla e incontornável dimensão simbólico-poética dessa letra do desejo que se manifesta em todas essas narrativas que, invariável e inevitavelmente, falam de amor.

O acesso ao espaço do Outro (seja ele espaço do amor ou do poder) e do Conhecimento é aliás, neste romance, sempre um acesso mediatizado pela imagem: veja-se o caso de Guillaume que faz anteceder a sua chegada à corte de uma autêntica ficção identitária¹⁷ construída tanto pela descrição de Jouglet

pela mãe). Neste sentido, também não será por acaso que o protagonista do romance (de ambos os romances de Jean Renart, aliás) é conhecido por *Guillaume*, um nome no qual ecoa incontornavelmente a dimensão da *Guile*, ou seja, da mentira e da arte de enganar, consubstanciada, no *Roman de la rose*, através do atributo espacial de *Dole* (que se associa à dor – *doloir*, *dol*, *duel* – mas também à fraude – do latim *dolus*) que antecede dois versos onde *vile* rima significativamente com *guile*. Sobre este questão, ver TERRY, P. - «On the Untranslatable Surface of *Guillaume de Dole*». In DURLING, N. V. - *Jean Renart and the Art of the Rose. Essays on Guillaume de Dole*. Gainesville: University Press of Florida, 1997, p. 142-153.

¹⁵ Encontramos inúmeros exemplos deste poder mediador/criador do conto enquanto imagem do Outro (re)criada através da narrativa na literatura medieval. Citemos apenas, a título de exemplo, o emblemático romance do século XIII *Durmart le Galois* em que o herói (o filho do rei de Gales) parte em busca da rainha de Irlanda por quem se apaixonara ouvindo o relato das suas qualidades cortesias e da sua beleza. Um belo, cruza-se providencialmente com ele, mas não a reconhece, como se existisse uma fractura entre o corpo (como signo referencial) e a imagem do corpo (o significante do desejo) construída pelo conto, fractura que a trajectória do herói terá por função de reparar (*Durmart le Galois*, ed. GILDEA, J. Villanova, Pennsylvania: The Villanova Press, 1965). Num registo paródico (mas não menos estruturante e revelador do ponto de vista poético e cultural), relembremos que é também através da fama e do renome (beleza, no caso feminino, e qualidades guerreira, no caso masculino) que nasce o amor entre Baudoin e a bela sarracena Synamonde (espelhado mais tarde no amor entre o jovem *Bâtard* e Ludie) numa canção de gesta de meados do século XIV, *Le Bâtard de Bouillon* (ed. COOK, R. F. Genève/Paris: Droz/Minard, 1972).

¹⁶ LACAN, J. - «L'amour courtois en anamorphose» (1960). In *Le séminaire. Livre VII: l'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, p.167-184; DRAGONETTI, R. - *La Vie de la lettre au Moyen Âge: le Conte du Graal*. Paris: Seuil, 1980; LEUPIN, A. - *Le Graal et la littérature*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982; HUCHET, J.-Ch. - *Littérature médiévale et psychanalyse: pour une clinique littéraire*. Paris: PUF, 1990.

¹⁷ Se Liénor é a encarnação da *fin'amor*, Guillaume representa – tanto no sentido especular como espectacular do termo – o perfeito cavaleiro cortês.



(cúmplice nesta estratégia de tomada do poder) onde domina a hipérbole económica e ornamental (sumptuosidade das vestes) que em nada coincide com a «realidade» do *plessié*, ou seja, com a verdade do signo), como pela retórica da ostentação desenvolvida pelo próprio cavaleiro ao exhibir, perante Conrad, todos os sinais exteriores (e convencionais) da riqueza e do prestígio nobiliárquico que se projectam ainda numa magnanimidade nos limiares da *folle largesse*. Literal como metaforicamente, Guillaume surge como uma personagem que investe publicitariamente na sua imagem para transformar, aos olhos do imperador, os simulacros em signos tangíveis do poder numa estratégia que culmina na dor espectacularmente exteriorizada pelas ruas da cidade na altura em que finge escandalizar-se com a revelação pública daquilo que há muito sabia - o segredo familiar da rosa sobre a coxa.

No seio desta complexamente tecida trama, apenas emerge uma voz dissonante, a do senescal cuja estratégia - mais do que a simples e redutora expressão de um ciúme malévolo - consiste na criação de uma narrativa alternativa à que fora engendrada por Jouglet e Guillaume. Mas esta narrativa não é uma ficção inédita, duplicando mimeticamente o chamado «cycle de la gageure», e consistindo, neste sentido, num esquema narrativo relativamente simples¹⁸ de que a mãe de Lienor (hábil tecedora de ficções que age permanentemente na sombra dos filhos e nos bastidores da narrativa) permite que o senescal se aproprie, criando nele uma ilusão de poder, como se desse domínio da narrativa do pseudo-segredo da rosa dependesse agora o domínio do próprio mundo. Quanto à defesa de Lienor perante a corte surge como uma nova ficção alternativa em relação à narrativa secundária (ou contra-narrativa) criada pelo senescal, bem como à micro-ficção inventada (ou reproduzida) inicialmente por Jouglet a seu respeito¹⁹. Como vemos, chegados a esta fase do romance, a relação com o outro (com a realidade do outro), surge mediada por, pelos menos, três narrativas (excluindo os fragmentos líricos) em busca de um autor responsável pela produção dos signos e de um sentido para o texto: Jouglet/Guillaume, senescal/mãe, Lienor/Condessa de Dijon, Lienor/senescal. No duelo judicial que opõe Lienor ao senescal, este último surge claramente como usurpador de uma narrativa que não lhe pertence (a história da rosa), bem como hermeneuta ludibriado pela evidência dos significantes que

¹⁸ PARIS, G. - «Le cycle de la gageure». *Romania*, 32 (1903), p. 481-551. Baseadas nos 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), as narrativas que integram este ciclo contam resumidamente a seguinte história: 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 mulher com um senhor ou um príncipe). A difamação assenta na obtenção de um pormenor íntimo (um segredo, um sinal, neste caso, a visão erótica da rosa sobre a coxa direita de Lienor) obtido ludibriando, por exemplo, uma criada (neste caso, a mãe). 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 ser Lienor e a sua mãe quem, desde o início, prendem o senescal na sua própria armadilha. Sobre a transformação/inversão/deslocação deste motivo no romance de Jean Renart, ver ZINK, M. - *Roman rose et rose rouge. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. Paris: A. G. Nizet, 1979, p. 45-63.

¹⁹ Lienor conta que o senescal terá abusado dela, como o provam os objectos (uma pregadeira e uma bolsa bordada ostentando os emblemas da condessa de Dijon) que estão efectivamente na posse do senescal, já que a donzela lhos enviara fingindo tratar-se de uma oferta da condessa, a verdadeira amante do senescal. Ao revelar a trajetória destes signos, o senescal é obrigado a reconhecer a nunca vira Lienor, inocentando a donzela.



formam a escrita ínvia da donzela. Repare-se, contudo, que o senescal (que exhibe sintomaticamente as armas de Keu no seu escudo: v. 3260) não é o único usurpador do romance: também Liënor se apropria de um intertexto mítico para tornar a sua chegada à corte tão espectacular e ofuscante que provocará a cegueira de todos. Com efeito, qual Perséfone vindo resgatar o reino gasto da semiologia cortês encarnado pela melancolia inaugural de Conrad, a donzela irrompe em Mayence nos primeiros dias de Maio quando a cidade se prepara para celebrar os rituais da chegada da Primavera (v. 4153 *sq.*). Assimilada explicitamente pelos espectadores à donzela de Maio do folclore («Vez mai, vez mai», v. 4606), Liënor apropria-se e manipula o subtexto mítico para deslumbrar os habitantes e precipitar a alternância simbólica. Este (re)nascimento para o mundo e para a narrativa (na qual passa a ocupar/usurpar o primeiro plano) desdobrar-se-á noutros interessantes marcadores textuais e simbólicos: na data do casamento entre a donzela e o imperador, por exemplo, que terá lugar no dia da Ascensão, uma data cujo significado teológico é secundarizado, ocultado, pela acepção ideológica que o termo assume no contexto da trajectória social de Liënor, da sua família, bem como desse eterno cúmplice chamado Jouglet. Neste sentido, se é verdade, como sugeria Jean Dufournet²⁰, que a tríade formada por Liënor, Guillaume e o jogral reflecte as três funções dumezilianas, sintetizadas, no final do romance, por Conrad, enquanto emblema da soberania plena, também não é menos verdade que este complexo simbólico resulta de uma sistemática subversão do substrato (ou contrato) mítico-poético subjacente à configuração destas personagens, Jouglet transformando a função mágica atribuída à poesia numa poderosa retórica narrativa que engendra e molda figuras (Guillaume et Liënor) à imagem do desejo de Conrad.

E é novamente uma mediação mítica e textual que domina os últimos versos do romance. No dia do casamento, o sumptuoso manto de Liënor (bordado mas não tecido [v. 5326], pormenor que acentua a ilusão de homogeneidade e de unicidade deste singular *texto* que se opõe assim radicalmente às vestes rasgadas e cozidas da velha poética cortês encenada no episódio inicial da caça), confeccionado por uma fada (v. 5324), reenvia explicitamente para a sequência final da coroação em *Érec et Énide* e, conseqüentemente, para o imaginário poético da *conjointure*. Contudo, as formas e figuras que emergem do bordado deixam de ser as quatro artes liberais (matemáticas) como forma de transcender as limitações próprias da linguagem, mas sim a história de Páris e Helena da qual se destaca o motivo do Cavalo de Tróia (5330 *sq.*) enquanto triunfo do engenho e do simulacro (ficcional/discursivo) como única forma viável para se aceder ao espaço do Outro e do Amor. O regresso à matéria antiga na qual se projecta metaforicamente a estratégia de Liënor para conquistar o espaço de Conrad, não testemunha necessariamente (ou apenas) um desejo de distanciamento em relação ao imaginário arturiano de Chrétien de Troyes. Sugere, sim, que que, consubstancial às próprias origens do *romance* (enquanto língua e discurso poético), está sempre e inevitavelmente a celebração de uma ficção mediadora (enquanto desdobramento especular da própria essência do romance) que preside à corporalização do desejo e à reconfiguração da realidade e da Ordem. Neste processo, os significantes voltam a assumir um papel preponderante enquanto componentes privilegiados de mediação entre a linguagem, o intertexto, o imaginário e o real. Assimilado a uma verdadeira ave de rapina pela forma como usurpa a narrativa do segredo de Liënor, o senescal é descrito como sendo «pires q'escoufles» (v. 5417) – referência que nos remete directamente para o universo do primeiro romance de Jean Renart

²⁰ «Les romans gothiques du Moyen Âge». *Le Moyen Âge*, 110 (2004-2), p. 371-375.



igualmente dominado pelo simulacro -, sendo preso por «aniaus» (os ferros, mas também o anel que dera à mãe de Liënor para comprar um pseudo-segreto da rosa que acaba por se virar contra ele e aprisioná-lo) e encarcerado numa «tour», espaço que não é mais do que o emblema das voltas e reviravoltas («ceste tor») de toda esta trama narrativa de que o senescal fora vítima e da qual só consegue escapar quem «savra [...] mout de Renart» (v. 5421), como afirma o narrador numa clara referência autográfica ao próprio poeta e à tradição narrativa do *Roman de Renart*.

Repare-se finalmente – e talvez seja este o detalhe mais decisivo do romance – que a ficção a partir da qual se constrói e desconstrói o amor, a relação com o outro, bem como o acesso à soberania, se coloca inteiramente sob o signo de um vazio, de uma invisibilidade fundadora que nega qualquer referencialidade aos significantes nos quais se enraízam os mais diversos desejos: o enigma da rosa inscrita sob a coxa branca de Liënor de que todos falam mas que ninguém vê nem conhece, e sobre a qual o próprio imperador (o único a poder dissipar qualquer dúvida) prefere silenciar-se, vedando assim definitivamente ao leitor/hermeneuta o acesso ao centro desse vergel encantado da *fin'amor* onde reside o sentido e o conhecimento.

O abismo da imagem (*Le Lai de l'ombre*)

No *Lai de l'ombre*, este fascínio pela mediação atinge uma espécie de paroxismo, alimentado pela ambivalência inerente ao processo mimético de representação no seio do qual a mediação pode tanto constituir um obstáculo que impede e difere constantemente o encontro com o Outro e a realidade do/no amor, como surgir como a única via possível para se aceder a esse mesmo real. Fundar a relação com o mundo exclusivamente através da sua projecção imagética e sugerir o primado ontológico da imagem sobre a realidade imanente, permite a Jean Renart ultrapassar o conhecido dilema agostiniano (apresentado com notória acuidade nos *Soliloquios*) da representação enquanto *mimesis* baseada no princípio da similitude que tanto pode ser «mater falsitatis» (II, 6, 10²¹), condenando, na esteira de Platão, todo acto de representação a um simulacro corruptor (oposição entre *verum* e *veritas*), ou como única possibilidade para se alcançar a verdade matricial conservada no interior de cada homem («similitudinem veritatis matrem et dissimilitudinem falsitatis», II, 7, 13). Como inicialmente referi, as figuras encenadas por Jean Renart não possuem o estatuto pleno de personagens, na acepção que a narratologia tem vindo a conferir a esta categoria, funcionando antes como tipos, formas simples, arquipersonagens ou meros significantes textuais cujos contornos semânticos vão sendo sucessivamente (re)configurados através de um complexo jogo de mediações (inter)textuais. A semelhança de Gauvain (v. 61), o cavaleiro surge como emblema da cortesia; como Tristão, o seu duplo mítico-poético privilegiado que, no entanto, supera, é exímio no manejo das armas bem como nas artes do xadrez e do amor (v. 105, 124-125, 456-457). Os sinais exteriores do sofrimento (lágrimas, suspiros, etc.), que resultam do amor não correspondido, retomam a tradição lírica provençal filiando igualmente o *lai* na tradição do *Roman d'Énéas* ou de *Cligès*, o êxtase amoroso (*panser, obli*, etc.) que condenam o herói à errância, convocando textualmente a figura da Lancelot no *Chevalier de la Charette* de Chrétien de Troyes. Poder-se-iam multiplicar os exemplos. Contudo, o hipotexto mais poderoso parece residir, como em *Guillaume de Dole*, no lirismo da *fin'amor*. Com efeito, à imagem de Conrad, o cavaleiro não

²¹ Santo Agostinho, *Soliloquiorum libri duo*, PL 32; DE LABRIOLLE, P. (trad.) – *Saint Augustin. Soliloques*. Paris: Éditions de la Pléiade, 1927.



se enamora pela visão ou presença de um corpo, mas sim pela imagem do Outro mediatizada (filtrada) por um conjunto de significantes tópicos:

La grant biauté et le *douz nom*
d'une dame li mist el cuer (v. 130-131 – *itálico* nosso).

61

Como na relação instituída pelo *amor de lonh* celebrado por Jaufré Rudel, embora numa expressão mais depurada ainda, na medida em que o desejo não está, nesta etapa inicial do conto, orientado para qualquer pré-figuração do outro, o amor emerge de um vazio fundador, totalmente preenchido pelo significante (a imagem acústica do nome, seguida da descrição puramente retórica do corpo feminino) que impulsiona o desejo de ir ao encontro desse outro imaginário (ou imaginal) que se confunde e coincide assim com o próprio desejo de conhecimento.

Ao longo do conto é, de resto, a trajectória aparentemente aleatória (ou autónoma) do significante que dita o percurso das personagens e a organização da própria narrativa, ambos subordinados a uma malarmeana poética do acaso cósmico enunciada por Jean Renart desde o prólogo:

Et miex vient de boné eure nestre
qu'estre de bons, c'est dit pieça [...].
Et miex vient a un honme avoir
eür que avoir ne amis (v. 20-21; 26-27).

Neste sentido, note-se ainda que é a errância e o *penser* («Il chevauche liez et penssis/ en son pensser et en sa voie», v. 216-217) e não qualquer percurso predefinido que levam o cavaleiro a desviar-se (*desvoie*, v. 218) da sua rota, separando-se dos seus companheiros, e a chegar providencialmente ao castelo da dama (v. 214-221). Sobressai deste lugar, de contornos míticos, a dimensão da intransponibilidade, tanto na sua vertente física (os altos muros) como simbólica e social (à imagem *domna* da lírica provençal, a dama é casada – v. 262-264), aliada ao tema do interdito, o acesso ao espaço do amo implicando uma iniciação, ou seja, um percurso feito de mediações. Repare-se finalmente que, no seu panegírico em voz alta à beleza do castelo (entende-se, por indiscreta metonímica, da dama: v. 227-233), o cavaleiro não procura, num primeiro momento, dirigir-se directamente à dama, deleitar com a visão da sua presença, continuando antes a projectar especularmente o seu desejo na imagem verbal da sua beleza. Veja-se o pedido que dirige aos guardas do castelo a quem suplica

Qu'il parlaissent de la biauté
la dame qu'il aloit veoir (v. 232-233).

A precedência da palavra sobre a visão sugere, uma vez mais, a primado do significante sobre o significado e o referente: a realidade do outro, do seu corpo, é antes de mais a realidade construída por uma narrativa sobre o outro que assume o estatuto e a função de um *mythos* fundador.

A segunda prova iniciática reservada ao cavaleiro reside, de resto, numa prova igualmente verbal: recorrendo aos *topoi* da lírica trovadoresca e do modelo ficcional cortês (imaginário oblativo – anel, cinto, jóias: v. 513 -, expressão do sofrimento, tema da morte por amor – v. 512, etc.), o cavaleiro procura convencer a dama a aceitá-lo como *drut*. Mas a estratégia retórica orgulhosamente exibida pelo amante fracassa totalmente, o modelo poético e cultural da *fin'amor* revelando-se uma mediação inadequada/inoperante que se estilhaça sob o riso e as palavras sarcásticas da dama. A interessante expressão «desfet son conte» (v. 389),



utilizada pelo narrador no verso 389 para caracterizar a reacção da amada, é particularmente significativa, sugerindo claramente que o revés sofrido pelo pretendente deve ser lido como uma autêntica desconstrução da narrativa mediadora que ele escolhera para aceder ao Outro²². Repare-se aliás que o único argumento que acabará por deixar a dama pensativa e receptiva ao amor (desencadeando, de resto, uma casuística tipicamente cortês centrada da dialéctica entre amor e razão que encontramos tanto em *Lancelot* como, poucos anos mais tarde, no *De tractatus de amore* de Andrea Capelanus, por exemplo), não reside nem na manifestação da dor, nem, tão pouco, na fundamentação lógica desenvolvida pelo cavaleiro, mas sim na feliz e providencial expressão (poética) que este encontra para reunir, num só verso, a tradição lírica e a tradição tristianiana através do tema da morte por amor:

«Dire tout el vous en estuet,
dame, fet il, por moi garir.
Se vous me lessier morir
sans estre amez, ce seroit teche,
se cil biaux vis plains de simplece
estoit omecide de moi» (v. 536-541).

O facto de a dama considerar «cil bel mot plesant et poli» (v. 546) reforça novamente esta lúcida e singular concepção do amor como fruto de uma experiência estética e ontologicamente transformadora que passa exclusivamente pelo significante. Neste sentido, o fracasso da estratégia retórica do cavaleiro é apenas aparente, uma vez que cumpre, na realidade, o seu objectivo supremo de simulacro («Por les faus senblanz qu'il m'a fez» - v. 596 - clara alusão ao *Roman de la Rose* de Jean de Meun), de «trompe l'oeil»²³, que leva a dama a centrar exclusivamente a sua atenção nas armadilhas do discurso das quais procura defender-se, e a descurar a oblíqua linguagem do corpo. A narrativa cortês surge assim como estratégia retórica (uma arte: v. 621) que (dis)simula a acção do desejo manifesta nesse gesto através do qual o cavaleiro passa, sub-reptícia e furtivamente, um anel no dedo da amada acabando por ludibriá-la. Este sucesso não passa todavia de uma efémera vitória que anuncia a aporia final.

Com efeito, o desenlace do conto reside na tentativa de conciliar duas vontades e duas narrativas, aparentemente inconciliáveis, sobre o sujeito e sobre o Outro.

²² Esta interpretação permite iluminar uma expressão particularmente enigmática do poema utilizada pelo cavaleiro depois de a dama ter recusado o anel - «Il me sanble que vous m'apraigniez, / fet il, a chanter de Bernart» (v. 814-815 - *italico nosso*) -, expressão a que o editor atribui o sentido aproximado de «destoar», sem explicar, no entanto, a sua origem precisa. Avancemos então com uma hipótese alternativa. Terá, com efeito, a fórmula com valor já proverbial no século XIII origem numa célebre *tenso* entre os dois trovadores Bernard de Vantadour e Peirol («Peiròl, com avètz tant estat/ Que non fezetz vers ni chansó?») em que o primeiro tenta convencer o segundo de que não é preciso sentir o amor para o poder cantar, o canto sendo consubstancial ao próprio amor? Se assim for, a presença, embora discreta, deste intertexto lírico viria reforçar a problemática central que percorre o conto: o estatuto mediador da narrativa (uma ficção do/sobre o outro) na criação do amor e na configuração do próprio mundo. Não é, neste sentido, de estranhar que seja o cavaleiro a invocar o nome de Bernard, sendo ele quem incarne este poder criador dos significantes ficcionais (ver BEC, P. - *Anthologie des troubadours. Édition bilingue*. Paris: Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1979).

²³ Ver ZINK, M. - *Le Moyen Âge et ses chansons ou un passé en trompe-l'œil (leçon inaugurale de la chaire de Littératures de la France Médiévale du Collège de France faite le 24 mars 1995, suivie du cours donné en mai 1995)*. Paris: Éditions de Fallois, 1996, p. 135-160.



Como dois hábeis jogadores de xadrez, cada uma das personagens procura antecipar-se à jogada do seu adversário: a dama, imaginando que o cavaleiro não aceitará o anel de volta, convida-o para um encontro junto de um poço situado novamente no vergel tópico da *fin'amor*, tencionando atirar esse objecto para as águas profundas. Para o cavaleiro, o dilema é ainda maior: que fazer com o anel que a dama (como bem intui) tentará devolver-lhe e que ele tudo fará para recusar? Perante este impasse que ameaça suspender o próprio conto, é de novo a instância do acaso, ou seja, o poder do significante na construção de uma narrativa alternativa, que virá desbloquear uma situação dominada pelo equívoco («cest error», v. 828) e a *dúbia locutio* que dissolvem totalmente as ténues fronteiras entre a mentira e verdade (da) narrativa²⁴, como acontece nestas palavras premonitórias que o cavaleiro dirige à dama na altura em que esta lhe devolve o anel:

«Douce dame, fel il, encore
quant m'en irai, si l'avrez vous» (v. 734-735).

E assim acontece. Seguindo, em perfeito amante cortês, os mandamentos da dama (v. 855), o cavaleiro aceita o anel e, com «mout grant sen» (v. 876), entrega-o à imagem da dama reflectida no fundo do poço a quem dirige, na sua nova qualidade de duplo dialógico e imaginário, o seu discurso amoroso (v. 901-907)²⁵. A *inventio* providencial do cavaleiro convence a dama a aceitar o seu amor, selado com a dádiva do seu próprio anel. Emblemático e exemplar aos mais diversos níveis, este conto sugere que o acesso ao outro e à realidade do amor não passa tanto pela mediação da linguagem e dos diversos modelos textuais e culturais que esta necessariamente convoca, mas sim através da imagem como puro significante do desejo que antecede a construção de um significado (de um sentido) para o texto (e para o mundo), e cuja trajectória escapa a ambas as personagens, fugindo igualmente, em última instância, ao poeta e ao próprio leitor/hermeneuta a quem Jean Renart lança, em jeito de provocação, o desafio de resolver o irresolúvel enigma do conto enquanto aritmética do desejo:

Ici fenist li *Lais de l'onbre*;
contez, vous qui savez de nonbre (v. 961-962).

Pela sua própria dimensão de metáfora obsidiante na obra deste poeta, é finalmente impossível não reparar na notável recorrência do motivo do anel e na sua singular analogia morfológica com o poço, duas formas circulares que circunscrevem um vazio fundador e abismal que perturba ou impede o processo referencial, e que apenas a imagem, incerta, vacilante e fluida, do Outro no sujeito

²⁴ Neste sentido, a sequência final do poço não deixa de lembrar o célebre episódio do *Mal Pas* no *Tristan* de Béroul.

²⁵ Este episódio convoca talvez um novo intertexto. Com efeito, a *branche XV* do *Roman de Renart* («Ysengrin dans le puit» - *circa* 1175-1180) introduz o motivo do poço associado ao logro dos significantes imagéticos e ao processo de inversão semântica que caracteriza este romance caleidoscópico. Espreitando para o fundo de um poço, Renart confunde o seu reflexo com o corpo da sua mulher Hermeline e, na tentativa de a resgatar, fica preso nesse espaço. Chega então Ysengrin que, no seu reflexo ao lado de Renart, julga ver a raposa com a sua própria mulher, Hersent. Renart consegue convencê-lo de que ambos estão mortos fruindo agora das bem-aventuranças do paraíso terrestre. Seduzido pela dupla imagem ficcional construída tanto pelo jogo de reflexos como pela narrativa de Renart, desce até ao fundo do poço, libertando Renart e ficando ele próprio prisioneiro do abismo do desejo e da imagem.



ou do sujeito no Outro pode colmatar sob forma de uma ficção mediadora²⁶. Neste sentido, tanto no *Lai de l'ombre* como no *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole*, aquilo que a literatura medieval muito lucidamente nos sugere, é que o acesso à realidade (como experiência amorosa ou cognitiva) resulta inevitavelmente de um processo de reconfiguração mimético e narrativo dessa mesma realidade como sistema de representação (ou de representações) que constantemente convida e interpela o imaginário.

²⁶ Ver, sobre esta questão, as nossas reflexões em «Les (en)jeux de l'ombre ou le miroir troublé de l'écriture médiévale». *Sigila*, 16 (2005), p. 21-42.