

## **Carlos F. Clamote Carreto**

Universidade Aberta, Lisboa

### **A palavra esquecida: amnésias e poética da anamnese na ficção medieval**

Non enim tantum inventa tenere ut disponamus, nec deposita ut eloquamur, sed etiam verbis formata memoriae mandare debemus; hac enim omnia quaecumque in orationem conlata sunt continentur.

*Quintiliano, Institutio oratoria, 3, 3, 10.*<sup>1</sup>

Ergo cum memoriam memini, per se ipsam sibi praesto est ipsa memoria; cum uero memini obliuionem, et memoria praesto est et obliuio, memoria, ex qua meminerim, obliuio, quam meminerim. Sed quid est obliuio nisi priuatio memoriae quomodo ergo adest, ut eam meminerim, quando cum adest meminisse non possum?

Santo Agostinho, *Confessiones*, Liber X, XVI, 24.<sup>2</sup>

#### **Fragments de uma retórica da memória**

No início era a Memória e, um belo dia, a Memória fez verbo poético. Assim se poderia rescrever o mito da criação do mundo segundo Hesíodo que nos relata, nos primeiros versos da *Teogonia* (vv. 53-67), a união sagrada entre Zeus e Mnemosina. Desta hierogamia primordial que se prolongou durante nove noites nasceram as nove musas. A premência deste mito para o nosso propósito prende-se não somente com o facto de colocar a memória no começo dos tempos, mas sobretudo de a elevar ao estatuto de uma matriz criadora não tanto da matéria viva, mas de uma palavra susceptível de libertar e de tornar inteligível aos homens – através do canto e da

---

<sup>1</sup> Edição e tradução de Donald A. Russel (Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2001).

<sup>2</sup> Edição e tradução de Pierre de Labriolle (Paris: Les Belles Lettres, tomo II, 1954).

representação – essa mesma realidade. Através das suas filhas (e não será certamente por acaso se a memória, se a genealogia da memória, se declina mítica e antropológicamente no feminino como o reflectirá amplamente a canção de gesta quando, ao conservar os vestígios de um mundo matrilinear e matriarcal, depositará reiteradamente na mulher a função de manter a integridade da memória épica), Mnemosina emerge como epónimo de um real consubstancial ao canto poético que o faz existir e lhe dá forma, garantindo a sua permanência e inviolabilidade através da sua eterna celebração – ou comemoração – verbal. Com efeito, a característica mais notável deste mito reside no facto de todas as musas estarem, em maior ou menor grau, relacionadas com um tipo peculiar de eloquência que se perfila na dicção poética (seja ela de feição lírica, trágica ou épica) que *re-presenta*, no eterno presente da sua actualização ritualística e vocal, a harmonia do cosmo e da criação. A segunda destas musas, Clio, não é naturalmente a menor de entre essas singulares oficiantes na celebração *poiética* do mundo, uma vez que, através do canto épico, instaura o discurso da História, tecendo os fios do Tempo com os quais a humanidade foge à deriva e à sedução do caos, para se poder reconhecer, ou seja, identificar, no *mythos* exemplar, logo estruturante, dos seus heróis fundadores. Nesta perspectiva, se é possível extrair alguma verdade epistemológica deste mito especular de Mnemosina (especular na medida em que toda a narrativa mítica tem, em si mesmo, uma incontornável função mnemónica), esta verdade apresenta-se sem dúvida como um convite a esquecermos momentaneamente as importantes especulações teóricas sobre a memória e a restaurarmos os laços primordiais entre memória e criatividade, entre memória e retórica da *inuentio*. Aspecto crucial no qual têm incidido os trabalhos inovadores de Mary Carruthers<sup>3</sup> quando, ao desvincular-se radicalmente das embora valiosas conclusões de Frances Yates<sup>4</sup> – que acabava por considerar a arte da memória como uma

---

<sup>3</sup> Remetemos essencialmente para dois ensaios particularmente relevantes: *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) e *The Craft of Thought: Meditations, Rhetoric and the Making of Images – 400-1200* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000). No que se refere a esta última obra, utilizamos a edição francesa: M. Carruthers, *Machina Memorialis: Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge* (Paris: Gallimard, 2002).

<sup>4</sup> *The Art of Memory* (Chicago: University of Chicago Press, 1966).

arte essencialmente estática, visando apenas gerir imagens previamente armazenadas no pensamento através dos *topoi* veiculados pela tradição – recusava restringir a *machina memorialis* a uma simples arte mimética da re-presentação como reprodução/variação em torno do Mesmo, elevando-a a um subtil, complexo e dinâmico processo de criação. Conclui, neste sentido, que, durante toda a Antiguidade clássica e a Idade Média (latina e românica), dos círculos monásticos à esfera literária, a memória foi essencialmente (e já não é pouco), uma arte da invenção e da composição, ou seja, uma verdadeira arte retórica e poética que se desenvolveu e actuou independente da existência ou não de tratados técnicos concebidos como tal.<sup>5</sup> Não admira, neste prisma, que, ao reformular o pensamento de Cícero (nomeadamente na *Rhetorica ad Herennium*) através de uma mais radical “tropização do bios” (de acordo com a excelente fórmula de Alexandre Leupin)<sup>6</sup> em que a eloquência é mais do que uma arte retórica para se tornar numa autêntica arte de viver através de uma ética da linguagem (daí a insistência, em vários momentos da *Institutio oratoria* – no Livro 2.5, nomeadamente – sobre os efeitos perversos das impropriedades verbais), Quintiliano faça da memória uma espécie de *mathesis* universal que coloca na quarta posição entre as cinco componentes da retórica (“*inventione dispositione elocutione memoria pronuntiatione sive actione*”, 3, 3)<sup>7</sup> não somente porque lhe cabe a ela dispor os elementos nos seus respectivos lugares (*loco*) na sintaxe da linguagem e do mundo, mas essencialmente na medida em que é a memória que preside a cada um dos processos retóricos individualmente e na sua interrelação dinâmica, constituindo assim um repositório de que o orador dispõe para simultaneamente tornar presente,

---

<sup>5</sup> “Je le répète: la rhétorique mnémotechnique n’avait pas pour but de donner aux étudiants une mémoire prodigieuse où serait stocké tout le savoir qu’ils étaient susceptibles d’avoir à répéter à l’examen, mais de donner à l’orateur les moyens d’inventer son matériau à l’avance et, surtout, sur le moment. Il est donc plus opératoire de considérer la *memoria* comme un art de la composition. Les arts de la mémoire font partie des arts de la pensée et favorisent notamment ces deux qualités cultes que sont aujourd’hui l’‘imagination’ et la ‘créativité’”. M. Carruthers, *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> A. Leupin, *Fiction et Incarnation. Littérature et Théologie au Moyen Âge* (Paris: Flammarion, 1993), p. 32.

<sup>7</sup> Vejam-se também as considerações tecidas no penúltimo livro (11.2) da *Institutio*.

ordenar e reinventar incessantemente o universo que o rodeia.<sup>8</sup> A memória insinua-se assim como um jogo dos possíveis retóricos, argumentativos e narrativos.

Neste jogo, pouco importa que a memória assente na verdade ou na mentira (basta termos em conta a longa reflexão em torno da legitimação da mentira na *Institutio*, IV, 2, 88 sgs), uma vez que a retórica se define essencialmente como uma estratégia ficcional (conceitos de *fingere*, de *fictio*) situada nos antípodas da Referência ou da Causalidade. Melhor ainda: a reconstrução retórica da memória visa, muito pelo contrário, uma sublimação do Real, na medida em que protege o orador e o seduzido público “de la douloureuse rencontre avec le réel et la chose, par l’imaginaire d’une maîtrise rhétorique du *bios* et du langage”.<sup>9</sup> Ora, a partir do momento em que os destinos da memória ficam suspensos aos fios do discurso e da eloquência, acabam igualmente por ficarem reféns das próprias ambiguidades inerente à elaboração retórica do mundo. Ironia para a qual aponta Marciano Capela quando, no *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, coloca justamente Filologia a tecer um elogio extremamente dúbio à musa da história, Clio:

Tu parles comme le rhéteur, et, par passion, tu libères l’accusé, tu harmonises les sentiments contraires, amassant les sophismes, énumérant les arguments, liant les choses par les règles de la grammaire, habile à l’usage du don de belle oraison, qui te permet de jouer avec les mots: et ceux-ci détruisent le sens propre par leur ambiguïté (*De nuptiis*, 122).<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Reencontramos aqui a polivalência semântica inerente à noção de *inuentio*: “L’inventaire suppose un ordre. Inventorier, c’est dénombrer des éléments et les placer en certains endroits d’une structure de façon que chaque article puisse être aisément et immédiatement accessible [...]. Dresser un ‘inventaire’ est une condition pour l’‘invention’. Affirmer cela revient à dire non seulement qu’on ne peut pas créer (‘inventer’) sans un fonds de mémoire (un ‘inventaire’) dans lequel on peut puiser, mais encore que ce fonds de mémoire est lui-même effectivement ‘inventorié’, ce qui signifie que ses éléments sont placés dans des ‘lieux’ où ils sont promptement accessibles. Une forme ou une autre de structure ‘localisante’ constitue donc une condition préalable à toute pensée inventive”. M. Carruthers, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>9</sup> A. Leupin, *op. cit.*, p. 30.

<sup>10</sup> *Apud* A. Leupin, *op. cit.*, p. 95.

Definição reveladora uma vez que subordina a harmonia do universo (a *coincidentia oppositorum*) e a libertação do sentido através do ideal de rectidão gramatical que garante a integridade da linguagem ao logro do discurso retórico. A construção da memória por via do discurso histórico fica assim vinculada ao mesmo *plasma*, ao mesmo *pharmakon* sofisticado da ficção, ambos alheios a uma *proprietas* que seria consubstancial a uma verdade primordial, una e transcendente. Perante esta deriva potencialmente ameaçadora da retórica da memória que conduz ao esquecimento das próprias origens, compreende-se que, desde muito cedo, os pensadores cristãos tenham procurado *homonimizar* (a noção é novamente de Alexandre Leupin) os conceitos herdados da Antiguidade clássica, procurando reconduzir os significantes constitutivos do saber e da cultura pagãos a um Significado e a um Referente únicos e unos que se vislumbram nos inefáveis Nomes de Deus tornados manifestos aos homens através do mistério da Incarnação através do qual podem finalmente ascender à nomeação, ficar acessíveis à própria linguagem. De Tertuliano (*De carne Christi*) a Hugo de São Vítor (no *Didascalicon*, por exemplo), passando por Santo Agostinho, entre muitos outros, a memória configura-se então como uma viagem (metáfora que não é em si mesmo inovadora) que consiste em encontrar (retórica da *inventio*, poética do *trobar*) e visitar (sob forma de uma eterna *peregrinatio*) os *lugares comuns* que conduzem inevitavelmente a Deus, à memória de Deus,<sup>11</sup> o lugar supremo do *reconhecimento* por excelência.

---

<sup>11</sup> Escusado será dizer que, nesta óptica, o conceito de *lugar comum* é inerente ao de memória inventiva. Vejam-se os comentários de M. Carruthers (*Machina Memoria...*, pp. 26-38) ou os de Alexandre Leupin quando afirma que a tópica, ou seja, a língua dos lugares comuns tão característica da literatura medieval e da sua matriz oral oriunda do conto, do folclore, “n’a rien a voir avec le cliché répétitif et banal des dogmes romantiques de l’expression et de l’originalité [...]”; il est au contraire source vive de la pensée, mettant sous l’empire de la domination l’orateur comme l’auditeur, l’écrivain comme le lecteur, qui se rejoignent dans la reconnaissance du déjà-là” (A. Leupin, *op. cit.*, p. 29). Daí a hermenêutica da literatura medieval ter necessariamente de assentar naquilo a que Claude Gilbert-Durand chamava uma “epistemologia do significado” que consiste num reiterado desafio a descobrir, por detrás da superfície retórica e especular dos *topoi* (espécie de véu *in-significante* do discurso, o *integumentum* herdado da Antiguidade Clássica), as estruturas profundas do imaginário, bem como o modo como este se manifesta e actualiza num determinado momento histórico.

O êxtase admirativo e de uma rara eloquência de Santo Agostinho no bem conhecido Livro X das *Confissões*, perante o infinito poder da memória (“Magna ista uis est memoriae, magna nimis, deus meus, penetrale amplum et infinitum”, X, 8, 15), é por si só revelador da natureza deste singular projecto autobiográfico em que a reminiscência das coisas sensíveis bem como inteligíveis (abstractas) que visa interrogar a linguagem silenciosa da memória (X, 8, 13) é claramente concebida como uma trajectória no espaço através dos signos que se oferecerem à decifração, ou seja, como um itinerário da mente para Deus (segundo a belíssima expressão de São Boaventura) feito à imagem de um percurso pelos vastos palácios (ou santuários, X, 25, 36) da memória “ubi sunt thesauri innumerabilium” (X, 8, 12). Reencontramos aqui um notável e persistente lugar comum da retórica da memória como arca onde ficam guardados os preciosos tesouros da vida e do pensamento. Esta passagem central das *Confissões* condensa aliás, reorientando-os para uma exegese cristã do mundo, os principais traços que a Antiguidade clássica e a Idade Média latina atribuíram à memória. Que a arte da memória seja uma arte essencialmente tópica visando um *reconhecimento* que ultrapassa a esfera individual, prova-o claramente o facto de o bispo de Hipona a conceber como um língua universal em que – num processo de sinonímia global – os vários significantes constitutivos das línguas particulares (grego, latim ou outras) se fundem num mesmo significado (X, 20, 29). Veja-se o caso da felicidade. Mesmo que apenas nos lembremos dos momentos menos felizes da nossa existência, não haverá ninguém no mundo que não aspire à felicidade. Mesmo que a tenhamos esquecido, continua Agostinho (que aparentemente nunca se esqueceu dos mecanismos mais retóricas da argumentação sofisticada), continuamos a ter consciência do nosso esquecimento, continuamos a lembrar-nos que esquecemos (X, 20, 29). O desejo universal de aspirar à felicidade demonstra, por sua vez, que a memória da felicidade está inscrita em nós independentemente da nossa trajectória pessoal, talvez enquanto reminiscência da nossa condição adâmica,<sup>12</sup> uma condição interrompida pelo pecado que torna o regres-

---

<sup>12</sup> “Nescio quomodo nouerunt eam ideoque habent eam in nescio qua notitia, de qua satago, utrum in memoria sit, quia, si ibi est, iam beati fuimus aliquando, utrum singillatim omnes, na in illo homine, qui primus peccavit, in quo et omnes mortui sumus et de quo omnes cum miseria nati sumus, non quero nunc, sed quaero, utrum in memoria sit beata uita.” (*Confessiones*, X, 20, 29).

so ao lugar *u-tópico* do paraíso, espaço-tempo da *beata uita*, bem mais sinuoso e complexo. Esta universalidade da memória, ou, pelo menos, da memória que transcende o sensível, permite a Santo Agostinho, numa viragem radical em relação ao pensamento retórico da Antiguidade clássica, relacioná-la directamente com a Verdade, Verdade que, por seu turno, é, adivinhamo-lo, manifestação de Deus e da Criação no interior do homem, autêntica iluminação. Neste sentido, desde a memória dos sons (“sonos uerborum”, X, 12, 19) – ou seja, dos significantes da linguagem – que evocam experiências e sensações diversas, bem como convocam referentes distantes e ausentes,<sup>13</sup> até à memória do próprio esquecimento, sem a qual o homem cairia num insuportável e mortífero abismo semelhante à visão angustiante de uma página branca, imaculada, da qual todos os signos se teriam retirado, impossibilitando até o próprio acto de reminiscência, passando pela memória dos números e das linhas matemáticas, tudo contribui, nas *Confissões*, para encontrar (*inuentio*), ordenar (*dispositio*) e combinar imagens com vista simultaneamente a reconstituir um passado no qual o sujeito se projecta e identifica e a criar um saber susceptível de moldar o futuro. A memória volta assim a estar intimamente relacionada com a problemática da representação. E se a memória é incapaz de trazer à nossa presença a realidade física e tangível dos objectos (e muito menos de objectos imateriais como é o caso dos conceitos), remetendo-nos apenas, num infinito jogo especular, para imagens, ou para imagens de imagens (X, 15, 23), inerente à representação volta a insinuar-se o espectro do simulacro e da falácia. A questão é delicada e, sempre que aborda o problema da memória,<sup>14</sup> Agostinho aplica-se a demonstrar que, neste domínio, nunca existem nem respostas simples nem certezas absolutas. As reflexões finais dos *Soliloquios*<sup>15</sup> deixam todavia entrever uma saída no centro da qual volta a estar o papel fundamental da memória. Com efeito, perante o espectro do logro e da mentira inerente ao universo da imaginação (universo da fantasia e

---

<sup>13</sup> O poder da memória em Santo Agostinho reside assim igualmente na sua capacidade de fazer coexistir o infinitamente grande do universo com o infinitamente pequeno do palácio da memória: “Intus haec ago, in aula ingenti memoraie meae. Ibi enim mihi caelum et terra et mare praesto sunt cum omnibus, que in eis sentire potui, praeter illa, quae oblitus sum” (X, 8, 14).

<sup>14</sup> Veja-se também a *Epístola VII* e o *De Trinitate* (XI, 11-18; XIV, 13-16; XV, 39, 40).

<sup>15</sup> *Soliloquiorum libri duo*, PL 32 (ed. Migne).

dos *phantasmata*) que produz as *falsi colores* formadas *in speculum cogitationis* (XX, 34-35) de que a literatura profana é tão fértil, só a Iluminação ou a reminiscência permite aceder ao verdadeiro Conhecimento. Ora, o que é a reminiscência (veja-se a recorrência de termos como *recor-dationi, recognoscimus*, etc.) senão uma forma privilegiada de desenterrar (*refodere*), ou seja, de redescobrir, de reinventar, através da oração, da meditação constante enraizada na leitura e na rememoração dos textos sagrados (a *pagina sacra*), da contemplação, do estudo e de uma contínua ruminação<sup>16</sup> da Palavra, o Saber e a Verdade que Deus depositara em nós e que a vida terrena foi tornando cada vez mais distantes e opacos. A memória de Deus (a *mnêmê theou* dos primeiros monges do deserto) permite, por conseguinte, aceder ao universo dos arquétipos (de contornos visivelmente platónicos), lugar comum por excelência (o das origens edénicas e o do regresso escatológico à plenitude do Sentido), onde é dada ao homem a possibilidade de contemplar, longe das ambiguidades retóricas, dos hiatos e das amnésias nos quais se insinuam as consequências do drama da Queda, as figuras da verdade (*ueras figuras; facies ueritatis*) cuja imutabilidade oferece um referente supremo, estável, e sempre disponível, do qual podem doravante renascer as formas, a linguagem e o próprio sentido.

Ora, é precisamente esta relação entre simulacro, memória e *inventio* que voltamos a encontrar no centro da problemática da representação poética medieval. Uma questão que se coloca com mais acuidade ainda no delicado e complexo período de transição (a partir de finais do século XI) em que assistimos a profundas mutações na *imago mundi*. O crescimento das cidades aliado a uma notável explosão demográfica, a progressiva laicização do saber em parte motivada pelas novas exigências profissionais e culturais de uma população burguesa e mercantil em franca expansão, a propagação da Palavra em todas as esferas de um tecido urbano extremamente heterogéneo através da acção das Ordens mendicantes, a reformulação do pensamento teológico promovido pelas várias correntes da

---

<sup>16</sup> Esta metáfora digestiva representa um dos mais usuais *topoi* relacionados com a memória. Nas *Confissões* (X, 14, 21), Santo Agostinho compara a memória ao estômago (*venter*) da alma alimentado pela alegria e a tristeza. Quando estas impressões são transmitidas à memória onde serão armazenadas, sofrem uma transformação perdendo o seu sabor (*sapere non possunt*), um sabor que só voltarão a reencontrar no acto da reminiscência.



Escolástica, as incontornáveis repercussões de uma economia baseada no signo monetário (e apoiada pelo crescente papel da escrita numa sociedade cada vez mais burocratizada) sobre a concepção simbólica do mundo que começa a esboroar-se, lenta mas inexoravelmente, são apenas alguns exemplos das transformações (transformações que configuram uma autêntica viragem epistemológica na civilização do Ocidente medieval) que conduziram à criação de uma nova dinâmica retórica (muito diferente da que era exigida numa sociedade mais elitista e fechada em que o conhecimento se restringia à esfera monástica) cujo emblema literário pode ser encontrado na emergência da ficção em língua romance. Seria sem dúvida abusivo considerar que o paradigma da memória sofre profundas modificações nesse momento crucial em que uma cultura marcadamente oral cede progressivamente o seu lugar ao império do signo escrito, uma vez que os princípios retóricos da arte mnemónica continuam a ser comuns a ambas as manifestações da linguagem. Contudo, e na medida em que sobre a ficção profana em língua vernácula recaía constantemente o espectro de uma palavra vã, potencialmente subversiva e diabólica (enquanto fábula amoral ou imoral veiculada por uma linguagem que se situa, além do mais, nos antípodas das línguas consagradas pela tradição bíblica, exegética e mesmo retórica – o Hebraico, o Grego e o Latim), o *topos* da memória transforma-se num estratégico argumento retórico para legitimar o próprio discurso ficcional. Quem não se lembra, neste sentido, do célebre prólogo dos *Lais* de Marie de France em que a poetisa começa por recorrer às figuras heliotrópicas da época clássica para subrepticamente assimilar a sua eloquência a uma manifestação privilegiada do dom divino da palavra (elevando assim subtilmente o discurso ficcional ao estatuto do próprio Verbo)<sup>17</sup> que, depois de semeada pela tradição oral recolhida nos contos da Bretanha, renasce e floresce graças à escrita de Marie de France? Uma escrita que, neste prisma, não somente monumentaliza, fixando-a para as gerações vindouras, a memória (*remembrance*) da vivência oral do conto, como se apresenta igualmente como uma verdadeira poética da memória entendida como um processo dinâmico e criativo que pressupõe a retórica da *inuentio* (inventá-

---

<sup>17</sup> Sobre esta questão, vejam-se as notáveis reflexões de B. E. Fitz, “The Prologue to the *Lais* of Marie de France and the *Parable of The Talents*: Gloss and Monetary Metaphor” (*Modern Language Notes*, vol. 90, 4, 1975), pp. 558-564.

rio e recriação através de uma glosa que visa simultaneamente colmatar e deslocar – para futuras glosas – os hiatos e os não-ditos contidos na *letre* das origens) da *dispositio*, da *elocutio* (“m’entremis des lais assembler/ par rime faire e reconter”), bem como da *actio* que se manifesta no espaço-tempo da actualização de cada *lai* através do canto e da música.<sup>18</sup> A *ars memoria* aplicada à literatura ficcional motiva, por sua vez, a criação de um outro *topos* característico da narrativa medieval (presente nomeadamente no *incipit* de inúmeras composições): o da escrita enquanto guardiã privilegiada de uma palavra ancestral cuja integridade é incessantemente ameaçada por jograis sem escrúpulos que, seduzidos pela miragem do lucro fácil ou do poder, deturpam a palavra do conto e corrompem a memória das origens, oferecendo ao público um simulacro de verdade, um falso e perigoso modelo de identificação.<sup>19</sup>

Se as amnésias controladas ou involuntárias que fragmentam a tradição oral são por si só de uma extrema gravidade, compreender-se-á facilmente que a manipulação da memória através de uma escrita com a vocação de fixar e cristalizar esta palavra onde supostamente se recolhem os segredos

---

<sup>18</sup> “Qui Deus a duné esciēnce/ e de parler bone eloquence,/ ne s’en deit taisir ne celer,/ ainz se deit voluntiers mustrer./ Quan uns granz biens est mult oïz,/ dunc a primes il est fluriz,/ e quant loëz est de plusurs,/ dunc a expandues ses flurs./ Custume fu as anciēns,/ ceo testimoine Presciēns,/ es livres que jadis faiseient/ assez oscurement diseient/ pur cels ki a venir esteient/ e ki aprendre les deveient,/ que peüssent gloser la letre/ e de lur sen le surplus metre [...].Des lais pensai k’oï aveie;/ ne dutai pas, bien le saveie,/ ke pur remembrance les firent/ des aventures k’il oïrent/ cil ki primes les comencierent/ e ki avant les enveierent./ Plusurs en ai oï conter,/ nes vueil laisser ne oblïer./ Rimez en ai e fait ditié,/ soventes fiez en ai veillié./ En l’honor de vus, nobles reis,/ ki tant estes pruz e curteis,/ a ki tute joie s’ncline,/ e en ki quer tuz biens racine,/ m’entremis des lais assembler,/ par rime faire e reconter./ en mun qoer pensoe e diseie,/ sire, ques vos presentereie” (*Lais*, Prólogo, vv. 1-16; 33-50. Edição de Karl Warnke, com tradução, apresentação e notas de L. Harf-Lancner [Paris: Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1990]. Os sublinhados são sempre nossos).

<sup>19</sup> Vejam-se, entre muitos outros exemplos possíveis, as advertências de Chrétien de Troyes no prólogo do seu primeiro romance, *Érec et Énide* (circa 1170): “D’Erec, le fil Lac, est li contes,/ Que devant rois et devant contes/ Depecier et corronpre suelent/ Cil qui de conter vivre vuelent./ Des or comancerai l’estoire/ Qui toz jorz mes iert an memoire/ Tant con durra crestiantez;/ De ce s’est Crestiiens vantez” (vv. 19-26 da edição de M. Roques [Paris: Champion, 1981]).

das origens seja bem mais preocupante. Daí que, inerente à retórica da memória surjam também angústias ligadas ao espectro do esquecimento. Não é, de resto, por acaso se a ficção medieval – que entrega, à semelhança do que sucedera com Clio de acordo com Marciano Capela, os destinos da construção da memória à falácia e às ambiguidades do signo escrito – está inteiramente percorrida pelos fantasmas do esquecimento, da lacuna, da amnésia. Quem não se recorda do último romance de Chrétien de Troyes, o famoso *Conte du Graal*, em que a derradeira prova, de contornos místicos e iniciáticos, que o herói deverá procurar ultrapassar reside justamente numa tragédia do esquecimento: depois de a sua aventura no universo do Rei Pescador ter aparentemente fracassado (porque uma palavra, ou porque a Palavra redentora ficou por dizer), Perceval (acentuando o drama parcialmente vivenciado, tempos antes, a Yvain no *Chevalier au Lion*), vê-se condenado a viver um exílio de cinco longos e penosos anos durante os quais perde a memória de si mesmo e de Deus, o Referente supremo. Decerto, tal como não existe linguagem sem silêncio, também a memória se estrutura frequentemente a partir do seu duplo aparentemente negativo, o esquecimento. No seu sermão *Ad clericos de conuersione*, São Bernardo lembra aos jovens eclesiásticos que a vivência plena da experiência do claustro, que os deverá conduzir a reencontrarem a memória de Deus, implica sempre uma conversão profunda, e que esta conversão passa necessariamente pelo esquecimento da *memoria mundi*.<sup>20</sup> Que não se confunda todavia esta experiência com um apelo a uma amnésia radical do passado. Trata-se antes, como acontece com os heróis do romance arturiano, de um convite a apagar e rescrever o passado, ética e estética do palimpsesto,<sup>21</sup> análoga, de certo modo, ao desejado regresso à “língua branca” e inarticulada do êxtase que Santo Agostinho preconizava nas *Confissões* (IX, 10, 25) para fazer face à natureza fragmentária e imperfeita (porque inevitavelmente sujeita à degradação do tempo, às limitações do homem e às ambiguidades do sentido) da linguagem humana (“Cotidiana fornax nostra est humana lin-

---

<sup>20</sup> Sobre a relação entre esquecimento e conversão, vejam-se as reflexões de M. Carruthers, *op. cit.*, pp. 125-130.

<sup>21</sup> Voltaremos a esta imagem particularmente rica e eloquente do palimpsesto no final das nossas reflexões.

gua”, *Conf.*, X, 27, 60). Esta lógica da rescrita torna-se particularmente visível (legível) quando, em vários textos, a amnésia dá lugar a uma autêntica poética da anamnese. O fragmento da *Folie Tristan* de Oxford<sup>22</sup> em que o herói oculta tão perfeitamente a sua identidade – disfarçando o seu corpo, a sua voz (“sout bem muer as voiz”, v. 212) e o seu nome (que assume, numa inversão especular dos significantes, a forma *Tantris*) – para penetrar no espaço interdito da amada que nem esta o consegue (ou não quer) reconhecer, é emblemático deste processo. De facto, não deixa de ser estranho e significativo o facto de Isolda, noutras alturas tão hábil a decifrar os mais subreptícios signos que constituem o elaborado código amoroso incessantemente reinventado pelos amantes, oferecer agora tanta e tão persistente resistência ao discurso (decerto profundamente criptado e metafórico) do louco *Tantris* no qual deveria ler e reconhecer a sua própria história. Pouco importa, neste contexto, procurar saber quais os motivos que estão na origem desta amnésia, se é inconsciente ou se corresponde, pelo contrário, a uma estratégia calculada de Isolda que domina constantemente, ao longo de todos os poemas constitutivos do ciclo tristaniano, a produção e a circulação dos signos, do sentido e do poder. Interessa é notar o esforço desenvolvido pelo herói que responde à amnésia da rainha (uma amnésia recorrente, saliente-se de passagem, já que também se observa em momentos fulcrais da própria versão de Béroul) com uma verdadeira retórica da anamnese sustentada pelas repetições anafóricas do sintagma interrogativo “ne vus membre?”<sup>23</sup> na qual se reflectem e condensam os momentos mais importantes da história dos amantes. Para lá de todas as conotações simbólicas ou psicológicas que possamos atribuir a este episódio, a problemática da memória surge aqui antes de mais associada a uma arte retórica e, mais precisamente, a uma estratégia narrativa visando salvaguardar a integridade da palavra ficcional (e, por conseguinte, salvaguardar a própria verdade do conto, da tradição,

---

<sup>22</sup> *Folie Tristan* (de Oxford), texto editado, traduzido e anotado por D. Lacroix e Ph. Walter, in *Tristan et Iseut: les poèmes français, la saga norroise* (Paris: Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1989), pp. 234-281.

<sup>23</sup> Vejam-se apenas alguns exemplos: “Bele, ne vus membre il”, v. 659; “Ysolt, membre vus de la lai...?” (v. 817), “Isolt, member vus en dait ben? (v. 895); “Remembre vus cum al verger...?” (v. 943).

que lhe está subjacente) contra as ameaças de corrupção e de fragmentação que o esquecimento sobre ela faz recair, transformando-a de novo num discurso potencialmente vão, inverosímil e falacioso.<sup>24</sup>

### A memória forjada ou o (pseudo) discurso das relíquias

Ao passarmos do discurso romanescos para a dicção épica, o drama da memória amplia-se consideravelmente. Esta situação é, de resto, perfeitamente expectável. Com efeito, se para um pensador como Isidoro de Sevilha (exponente de uma cultura solidamente enraizada na tradição clássica e exegetica), o discurso da História, enquanto “*narratio rei gestae*”

---

<sup>24</sup> Repare-se, neste sentido, nas implicações do revelador discurso metapoético de Thomas da Inglaterra quando aborda a delicada e fulcral questão das fontes nas quais se enraíza a sua versão da lenda. Ora, no centro desta reflexão, está justamente a problemática da diversidade da matéria poética disponível, uma diversidade que fragmenta e distorce a memória, deturpando a verdade do conto. Voltamos assim a reencontrar os processos de inventariação, selecção, disposição e unificação dos elementos narrativos na base da arte poética da memória: “*Seignurs, cest cunte est mult divers,/ E pur ço l’uni par mes vers/ E di en tant cum est mester/ E le surplus voil relessier./ Ne vol pas trop en uni dire/ Ici diverse la matyre./ Entre ceus qui solent cunter/ E del cunte Tristan parler./ Il en cuntent diversement:/ Oï en ai de plusur gent./ Asez sai que chescun en dit/ E ço qu’il unt mis en escrit,/ Mé sulun ço que j’ai oï,/ Nel dient pas sulun Bréri/ Ky solt lé gestes e lé cuntes/ De tuz lé reis, de tuz lé cuntes/ Ki orent esté en Bretagne./ [...] coment pust il [Gouveral] dunc venir/ Sun service a la cort offrir/ Al rei, as baruns, as serjanz,/ Cum fust *estrange marchanz*,/ Que hum issi coneüz/ N’i fud mult tost aparceüz?/ Ne sai coment il se gardast,/ Ne coment Ysolt amenast./ Il sunt del *cunt forsveié*/ *E de la verur esluingné*,/ E se de ço ne volent granter,/ Ne voil vers eus estriver;/ Tengt le lur e jo le men:/ La raisun s’i pruvera ben!” (ms. Douce, vv. 837-886 da edição com tradução e notas de D. Lacroix e Ph. Walter, *Tristan et Iseut: les poèmes français, la saga norroise* [Paris: Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1989], pp. 336-483). É difícil, por outro lado, não se vislumbrar, nesta passagem, a analogia que o poeta discretamente tece entre o “*estrange marchanz*” – v. 876 – (ou seja, Gouveral, nas versões rejeitadas, porque incoerentes, do conto) e a imagem do “*cunte forsveié*” (v. 881), i.e., contrário à “*verur*” da lenda veiculada pela narrativa fundadora e autorizada de Bréri (vv. 847-853) que assenta no ideal de rectidão.*

(*Etimologias*, I, 44), é aquele que mais se aproxima da fusão *u-tópica* entre as *uerba* e as *res*, dando corpo ao sonho de uma reincarnação sacramental da Verdade na linguagem através do itinerário etimológico dos significantes,<sup>25</sup> logo, no plano poético, a canção de gesta (cujos prólogos procuram legitimar a dicção épica, reproduzindo incansavelmente este discurso, e opondo a verdade da *estoire* à mentira da ficção inerente à *fable* enquanto puro simulacro)<sup>26</sup> deverá surgir como o registo mais apto a conservar – como se de uma imensa relíquia verbal se tratasse – a memória do passado e os vestígios das coisas gravados nas próprias palavras. Acresce a esta vertente a dimensão ideológica e social da poesia épica que se enraíza (ou finge enraizar-se) inteiramente numa vivência oral, desenvolvendo-se à imagem de um rito poético que pretende celebrar uma memória fundadora na qual se espelha e consolida a identidade do corpo social (nobiliárquico essencialmente) e da qual depende a validade e legitimidade da escrita que veicula e sustenta este acto comemorativo. O facto de esta celebração (ou comemoração) se desenrolar tendo como pano de fundo

---

<sup>25</sup> “Nam historiae sunt res verae quae factae sunt; argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt; fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt” (*Etim.*, I, 44, 5).

<sup>26</sup> Veja-se, por exemplo, o prólogo de *Aiol* (séculos XII-XIII): “Signor, or escoutés, que Dieus vos soit amis/ Li rois de sainte gloire qui en la crois fu mis,/ Qui le ciel et le tere et le mont establi/ Et Adan et Evain forma et benei!/ Canchon de *fiere estoire* plairoit vos a oir?/ Laisiés le noise ester, si vos traiés vers mi./ *Cil novel jougleor en sont mal escarni:/ Por les fables qu’il dient ont tout mis en obli;/ La plus veraie estoire ont laisiet et guerpi:/ Je vos en dirai une qui bien fait a cierir./ A tesmoig en traicroie maint franc home gentil/ Et maint duc et maint conte et maint riche marchis*” (vv. 1-12 da edição de J. Normand e G. Raynaud [Paris: Didot, Société des Anciens Textes Français, 7, 1877]). Ou ainda o de *Berte as grans piés* de Adenet le Roi (circa 1273-74): “A l’issue d’Avrill, un tans douç et joli,/ Que herbeletes pongent et pre sont raverdi/ Et arbrissel desirent qu’il fussent parflori,/ *Tout droit en cel termine* que je ici vous di,/ A Paris la cité estoie un venredi;/ Pour ce qu’il ert devenres, en mon cuer m’assenti/ K’a Saint Denis iroie por prier Dieu merci./ A un moine courtois, c’on nonmoit Savari,/ M’acointai telement, Damedieu en graci,/ Que le livre as estoire me moustra et g’i vi/ L’estoire de Bertain et de Pepin aussi/ Comment n’en quel maniere le lion assailli;/ *Aprentiç jougleour et escrivain mari,/ Qui l’on de lieus en lieus ça et la conquailli,/ Ont l’estoire fausse, onques mais ne vi si./ Illuecques demorai de lors jusqu’au mardi/ Tant que la vraie estoire emportai avoec mi*” (vv. 1-17 da edição crítica de Albert Henry [Genève: Droz, Textes Littéraires Français, 1982]).

mítico-histórico o *topos* das cruzadas e das guerras de reconquista não é inteiramente irrelevante. Com efeito, pretendendo a canção de gesta rivalizar com a história enquanto paradigma da rectidão inerente ao conceito de gramática, essa “*scientia recte loquendi*” (*Etim.*, I, 5, 1) por excelência, a reconquista do espaço territorial usurpado pelos infiéis assemelha-se em tudo à reconquista da *proprietat* ameaçada na sua integridade pelos mais diversos desvios. Assim sendo, a luta dos incansáveis guerreiros pela recuperação da terra perdida emerge como um acto eminentemente retórico, tópico, na medida em que visa justamente recuperar (e reerguer) os *lugares comuns* da memória colectiva nos quais se inscreve/escreve, se funda e se reconhece a civilização cristã medieval, de forma a restaurar o ideal de rectidão aos mais diversos níveis (simbólico, ideológico, económico, verbal e poético).<sup>27</sup> Da integridade da memória depende a integridade da palavra (e vice-versa) e, por conseguinte, da própria narrativa ficcional. Dela depende também a forma singular que se pretende dar ao Tempo. Quando ameaçada pela fragmentação, a dúvida, o espectro do esquecimento ou, pior ainda, pela obsessão de uma reminiscência potencialmente traumática e desestruturadora, é necessário reconstruí-la, recriá-la, nem que para isso seja necessário manipulá-la ou forjá-la, devolvendo-lhe uma exemplaridade identificadora pseudo-referencial.

O célebre poema da *Chanson de Roland*<sup>28</sup> (no seu manuscrito mais antigo, o de Oxford, que data de finais do século XI) é provavelmente o exemplo mais acabado desta manipulação retórica da memória conducente à criação de uma gesta aparentemente tão exemplar que foi, durante longos anos, elevado pela crítica ao estatuto de paradigma do discurso épico no seu

---

<sup>27</sup> Sobre esta questão, vejam-se, entre muitos outros possíveis, os estudos de H. Bloch: “La grammaire du haut Moyen Age”, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français* (Paris: Seuil, 1989), pp. 42-89, e de E. Vance: “From *Grammatica* to a Poetics of Text”, *From Topic to Tale* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 3-13, sem esquecer o imprescindível ensaio de M. Irvine: *The Making of Textual Culture: Grammatica and Literary Theory – 350-1100* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994) – um estudo quase exaustivo das fontes gregas, latinas e bíblicas acompanhado por um valioso aparato de notas explicativas e por uma vasta e rica bibliografia.

<sup>28</sup> Edição crítica com tradução e notas de Ian Short (Paris: Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1990).

estado mais puro e de modelo de identificação colectivo. Contudo, vários estudos têm vindo a demonstrar que mesmo este sacrossanto poema catalizador das mais diversas utopias românticas e nacionalistas poderá não ser tão transparente, coeso e homogéneo, tão estranho ao dialogismo, à ambiguidade, à polissemia e a uma poética da denegação quanto parece à primeira vista.<sup>29</sup> Se, como o afirmara Eugene Vance,<sup>30</sup> esta obra ilustra emblematicamente o ponto (ou a zona) de transição entre uma cultura dominada pela oralidade e uma civilização onde impera a escrita, ou seja, a passagem entre uma cultura dominada pela visibilidade das transacções simbólicas (sejam elas de natureza económica, verbal ou ritual) para uma civilização onde, à semelhança do que acontece com o fenómeno monetário e a burocracia, a comunicação com o Outro é cada vez mais mediatizada pelos signos, tornando-se mais invisível ou opaca,<sup>31</sup> é compreensível que dela irrompam também sinais, ainda que confusos e contraditórios é certo, de uma nova concepção do mundo e da linguagem, uma concepção que abre inevitavelmente falhas a nível da representação poética.<sup>32</sup> Na impossibilidade de acederem à nomeação e de se assumirem plenamente ao nível do dito,

---

<sup>29</sup> Vejam-se, entre muitas outras possíveis, as notáveis reflexões de J. Alter: “L’esprit antibourgeois exorcisé dans la *Chanson de Roland*” (*Romanic Review*, 78, 3, 1987), pp. 253-270.

<sup>30</sup> Em “Roland et la poétique de la mémoire” (*Cahiers d’Études Médiévales*, 1, 1974, pp.103-115), E. Vance interpreta por exemplo a intervenção inicial de Ganelon, pronto a aceitar a proposta de paz oferecida por Marsile, como uma leitura superficial dos signos que ameaça subverter a gesta do ponto de vista ético e poético. O impasse ao qual conduz a *Chanson de Roland* revela, neste sentido, a tensão, longe de vir a ser revolvida, entre um ideal de transparência (subordinado a uma concepção do mundo e da linguagem subsidiária de uma cultura da oralidade) e a opacidade que a escrita e o nominalismo emergentes incutem na visão épica da *Chanson*. Sobre esta questão, vejam-se também as suas considerações em “Roland, Charlemagne, and the Poetics of Illumination” (*Olifant*, vol. 6, 3-4, 1979), pp. 213-225.

<sup>31</sup> Sobre esta problemática, remetemos para as importantes reflexões de Marc Shell, “The Ring of Gyges”, *The Economy of Literature* (Baltimore: John Hopkins Univ. Press, 1978), pp. 11-62.

<sup>32</sup> Sobre esta ampla e complexa questão, remetemos para as nossas reflexões em *O mercador de palavras ou as encruzilhadas da escrita medieval (1100-1270)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Aberta (Lisboa: 2004; ed. policopiada).



estas falhas acabam por minar a ordem discursiva, infiltrando-se no tecido metafórico do poema e nas suas entrelinhas (os não-ditos), gerando-se então uma constante tensão entre o inconsciente textual (que poderá conservar os vestígios de lições mais arcaicas do conto?) e as pressões ideológicas que operam à superfície literal da narrativa no intuito de silenciar, desdizer ou reinterpretar as incômodas e perturbadoras dúvidas que emanam da estrutura profunda do *Roland*. Trata-se, em suma, de manipular o programa narrativo da gesta primitiva (ou das várias gestas primitivas) de modo a criar uma nova memória textual. Não é nosso propósito determo-nos sobre todas as falhas que emergem deste poema e que foram outrora, ampla e notavelmente, assinaladas por Jean Alter.<sup>33</sup> Veja-se, por exemplo, o episódio que relata a violência fratricida de Olivier (novo Caim?) contra Roland, reinterpretada e legitimada (mas o texto não o podia dizer de outra forma) através do *topos* do não-reconhecimento (vv. 1989-2009). Esta revolta secreta e inconfessável do fiel companheiro traduz apenas o culminar de um conflito latente que, por duas vezes, opusera as duas personagens em torno do *cor*;<sup>34</sup> sequência na qual se inscreve, pela primeira vez, a famigerada antítese entre a proeza do sobrinho de Carlos Magno e a *sapientia* de Olivier (“Rollant est proz e Olivier est sage”, v. 1093), e, através dela, a questão fulcral da memória da qual dependem os desígnios da canção. Com efeito, Olivier, na sua frieza, atinge, nessa altura, Roland nas suas convicções mais profundas: responsabilizando-o claramente pela morte dos Franceses, o que lhe valerá a reprovação da linhagem, é a própria integridade da memória e da gesta (no sentido familiar como poético) – uma gesta cuja exemplaridade Roland queria obsessivamente preservar ao recusar de tocar o corno – que se encontra agora dramaticamente fragmentada e assombrada pelo espectro da *male cançon*, ou seja, de uma memória potencialmente infame veiculada por uma palavra poética, literal como metaforicamente, *mal-dita*.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> “L’esprit antibourgeois exorcisé dans la *Chanson de Roland*”, *op. cit.*

<sup>34</sup> Relembremos que, nestas duas ocorrências simetricamente invertidas, é primeiro Olivier quem suplica Roland de tocar o *cor* para conseguir o auxílio de Carlos Magno. Este recusa sucessivas vezes e, quando finalmente se prepara para o fazer, já é demasiado tarde, como o sublinha Olivier (*laissez* 83-86; 128-134).

<sup>35</sup> “Dist Olivier: ‘Vergoigne sereit grant/ E *reprover a trestuz viz parenz*;/ Icesto hunte direit a lur vivant!’/ [...] Ço dit Rolland: ‘Forz est nostre bataille;/ Jo cornerai, si l’orrat li reis Karles.’/ Dist Oliver: ‘Ne sereit vasselage!/ Quant je l’vos dis, compa-

“Or quart chascuns que granz colps i empleit,  
*Male cançun de nus chantét ne seit!*  
Païen unt tort e chrest]iens unt dreit.  
*Malvaise essample n’en sera ja de mei*” (*Laisse 79*, vv. 1013-16).

[...] “Ne placet Damnedeu  
Que mi parent pur mei seient blasmét  
Ne France dulce ja chëet en viltét!” (*Laisse 84*, vv. 1062-64).

“Que ço seit dit pur nul hume vivant  
Ne pur païen que la seie cornant!  
*Ja n’en avrunt reproece mi parent*” (*Laisse 85*, vv. 1074-76).

O resto do poema poder-se-á ler como a trágica expressão do desejo (vital) de esquecer a memória traumática da derrota de Roncevaux e de apagar (deslocando-a nomeadamente para a esfera do implícito, do não-dito) do texto a responsabilidade que nela poderão ter tido os heróis fundadores como Roland e Carlos Magno. A manipulação subliminar da memória passa então a actuar a todos os níveis da narrativa, desde os silêncios cúmplices e comprometidos em torno da atitude ambígua de Olivier no campo de batalha e da descrição da sua morte algo indigna para uma personagem da sua estirpe, até ao estranho cansaço ontológico e metafísico que se apodera, no final do poema, do lendário imperador quando a voz de São Gabriel o impele a socorrer Vivien, ou seja, a suportar os desígnios da gesta vindoura,<sup>36</sup> passando pela não menos dúbia e complexa figura de Ganelon transformado em bode expiatório de um imenso mal-estar semiológico e civilizacional que transcende completamente o seu desejo inicial de

---

inz, vos ne deignastes./ S’i fust li reis, n’i oüsum damage./ Cil ki la sunt n’en deivent aveir blasme.’/[...] Ço dist Rolland: ‘Porquei me portez ire?’/ E il respont: ‘Cumpainz, vos forsfeïstes,/ Kar vasselage par sens nen est folie:/ *Mielz valt mesure* que ne fait estultie./ *Franceis sunt morz par vostre legerie;/* Jamais Karlon de nus n’avrat servise./ [...] Vostre proëcce, Rolland, mar la veïmes!’” (vv. 1705-07; 1713-18; 1722-27; 1731).

<sup>36</sup> “Li emperere n’i volsist aler mie:/ ‘Deus!’ dist li reis, ‘si penuse est ma vie!’” (vv. 3999-4000).

vingança.<sup>37</sup> Culmina, todavia, a meu ver, na sequência que descreve a morte do herói épico por excelência. A disposição dos elementos narrativos (depois de tentar quebrar Durendal, a sua espada-relíquia, o herói deita-se debaixo de um pinheiro com o rosto virado para os pagãos, reza, e São Gabriel desce para levar, numa última – e única verdadeira – homenagem solene do poema, a sua luva para junto de Deus: *laisse* 173-177) parece deixar transparecer um sentido simbólico bastante límpido. Contudo, se é clara a razão pela qual Roland não pode perder Durendal, menos clara é a obsessão que manifesta, a partir da *laisse* 168, para com o *olifans* no qual se reifica exemplarmente toda a poética da falha e da memória: “Prist l’olifan, que reproce n’en ait” (v. 2263). Depois de um último combate no qual utiliza este instrumento para matar o pagão, “Fenduz en est mis olifans el gros./ Caüz en est li cristals e li or” (vv. 2295-96). Mesmo assim, na hora da morte, “Desuz lui met s’espee e l’olifan” (v. 2359). Se pensarmos que este precioso objecto está directamente relacionado com o drama ideológico, verbal e simbólico que percorre o poema e que culmina com Roncevaux, compreende-se facilmente que no *olifans* se inscreva a própria culpabilidade de Roland, e a imagem obsessiva da sua gesta potencialmente maldita, uma falha que se projecta metaforicamente na fissura que se abre neste objecto

---

<sup>37</sup> Daí aquilo que era inicialmente um simples e legalmente justo direito à vingança ser reinterpretado, ao longo do julgamento, como um crime lesa-majestade de traição. De resto, depois de ter finalmente destruído a figura do Mal através da morte de Baligant e da conversão (sincera?) de Bramimonde, de ter purificado o espaço dos signos idolatras e dos simulacros, aniquilando o universo pagão da *falserie* (v. 3665) e reconquistando Saragoça, depois de ter dignamente sepultado o seu sobrinho, depois de ter, em suma, restaurado plenamente a *proprietas* épica a todos os níveis (*laisse* 189-266), por que razão Carlos Magno sujeita novamente a sua imagem a uma potencial falha, reivindicando para Ganelon um julgamento “dreit”, quando não havia, aparentemente, dúvida alguma sobre o castigo a aplicar ao traidor, tendo em conta a natureza jurídico-moral do crime claramente formulada pelo narrador/jogral, bem como pelo próprio imperador (vv. 3747-51; 3756)? Sobre o julgamento de Ganelon, remetemos igualmente, além dos elementos bibliográficos já referidos, para as reflexões de A. Gérard: “L’axe Roland-Ganelon: valeurs en conflit dans la *Chanson de Roland*” (*Le Moyen Âge*, 75, 4<sup>e</sup> série, 1969), pp. 445-465 e de J. Mickel: “The Thirty Pledges for Ganelon” (*Olifant*, vol. 6, 3-4, 1979), pp. 293-304; *Ganelon, Treason, and the Chanson de Roland* (University Park/London: The Pennsylvania State University Press, 1989).

que, à imagem da palavra salvífica e preciosa que deveria veicular, perde também, no final, os magníficos adornos (retóricos) que ornamentavam a sua superfície (textual). A fractura do *olifans* pode, decerto, significar a fractura da/na falsa unidade e integridade da gesta (enquanto sistema de representação) que está agora prestes a regenerar-se uma vez consumado o sacrifício do herói. Mas, por outro lado, é bem possível que estejamos também perante um desejo (inefável), por parte de Roland – entenda-se, por parte do(s) poeta(s) que moldaram a sua figura –, de rescrever a memória de Roncevaux: de facto, com a morte de todas as testemunhas (Olivier e Turpin em primeiro plano) quem poderá, no futuro, afirmar que o herói não tocou o *cor* atempadamente? A derradeira encenação de Roland consiste, em suma, numa manipulação dos signos e do sentido, numa mentira que visa converter um objecto marcado pela falha mortal do herói, falha que daria origem, como vimos, a uma *male cançun*, num objecto no qual se enraizará doravante a memória de uma gesta exemplar,<sup>38</sup> mesmo que essa exemplaridade seja inteiramente forjada à imagem do próprio discurso ficcional que a sustenta e veicula, não passando, por conseguinte, de um puro simulacro, de uma pura quimera.<sup>39</sup> Volta então a reabrir-se a fractura entre arte da memória e Verdade. Irónica ou paradoxalmente, através do discurso (con)sagrado e inquestionável da canção de gesta, Santo Agostinho reencontrou Quintiliano.

### O palimpsesto da memória

Uma leitura, mesmo que superficial, de alguns poemas épicos posteriores mostra no entanto que esta tentativa de reconstruir o passado, de recriar a memória fundadora, foi parcialmente votada ao fracasso. *Aliscans* e a

---

<sup>38</sup> Esta leitura é desenvolvida num interessante artigo de Jonathan Beck: “*Prist l’olifan, que reproce n’en ait: Roland et le signe menteur*” (*Olifant*, vol. 9, 1-2, 1981), pp. 49-52.

<sup>39</sup> Poderemos, nesta perspectiva, questionarmo-nos até que ponto o *Roland* de Oxford não representa, todo ele, uma mistificação, a escrita – e o(s) seu(s) promotor(es) – procurando, como o sugeríamos há pouco, manipular, orientar e reinterpretar ideologicamente fragmentos dispersos de uma tradição oral (e/ou manuscrita) complexa (daí os hiatos e as inevitáveis contradições) de forma a construir um espelho susceptível de servir uma causa política e de servir de modelo de identificação para os desígnios de uma nação em busca de uma memória fundadora.

*Chanson de Guillaume*,<sup>40</sup> são precisamente dois poemas centrais do lendário ciclo de Guillaume d'Orange que, ao porem em cena Vivien (que Carlos Magno fora chamado a socorrer no final do *Roland*), ilustram, de forma emblemática, a natureza intrinsecamente ambígua que uma memória modelar pode vir a assumir não obstante a sua aparente exemplaridade inquestionável. Com efeito, omnipresente na sua própria ausência, a *Chanson de Roland* adquire nestas narrativas o estatuto de uma *auctoritas* (ou paternidade) textual dúbia e perturbadora que lança os poemas num interminável processo de rescrita e glosa de si mesmos com vista a regenerar o discurso épico e a redimir a memória *mal-dita* que está na sua origem. Todavia, confrontar-se com um impasse primordial, tentar apagar ou deslocar as falhas, implica sempre, como não podia deixar de ser, a criação de novos hiatos, de novos rasgos, de novas hesitações, num incessante movimento feito de avanços e recuos, afirmações e denegações, silêncios e revelações, rasuras e contradi(c)ções, próprias de uma arte da memória viva e dinâmica. Limitemo-nos tão somente às sequências que se constroem (e desconstroem) em torno da(s) batalha(s) de Larchamp (ou Aliscans) onde se encena uma espécie de liturgia poética (sustentada na repetição encantatória das fórmulas temporais que escandem o texto da *Chanson de Guillaume* essencialmente) que procura simultaneamente comemorar e exorcizar o espectro de *Roland*. Sequências que descrevem uma falha profunda na Soberania (encarnada pelo filho de Carlos Magno, Luís o Piedoso, um rei fraco e cobarde, usurpador da palavra e da terra, convenientemente amnésico quando toca a assumir as suas responsabilidades para com a nobreza que sempre o servira fielmente)<sup>41</sup> que atinge agora também a função guerreira, apresentando uma imagem fracturada de Guillaume, paradigma do herói épico, que se confronta com a sua total impotência para salvaguardar a integridade do universo simbólico e ideológico que o rodeia, um universo em decomposi-

---

<sup>40</sup> *Aliscans*, editado por Claude Régner (Paris: Champion, CFMA, 2 vols, 1990); *La chanson de Guillaume*, editado, traduzido e anotado por François Suard (Paris: Classiques Garnier, 1999).

<sup>41</sup> Um rei fraco ou demasiado forte, se tivermos em consideração as possíveis analogias históricas e ideológicas entre Luís e Filipe Augusto cuja política centralizadora e de alianças com a nova e poderosa burguesia mercantil ameaçava consideravelmente o poder da velha aristocracia feudal que via os seus privilégios e bens imobiliários serem usurpados ilicitamente por um rei tirânico e injusto.

ção, marcado pelo fracasso e o impasse. Neste contexto, é particularmente interessante observarmos a figura de Vivien, sobrinho de Guillaume, na qual se projecta obsessivamente a sombra de Roland, reabrindo-se assim a ferida de Roncevaux e, com ela, o drama que acompanha toda uma concepção épica da linguagem e do mundo. O rei pagão Desramé reduzira Larchamp a uma terra gasta. Um cavaleiro consegue escapar e vem pedir auxílio a Vivien, Tibaud de Bourges e Estourmi, sobrinho de Tibaud. Estes dois últimos estão embriagados e, num misto de *superbia* e de *inuidia*, recusam, apesar da insistência de Vivien, pedir ajuda a Guillaume (cuja própria ausência no início de *G<sup>l</sup>*<sup>42</sup> é reveladora) que, devido ao seu prestígio, ficaria com os louros da vitória (*laissez* 2-6), situação na qual ecoa claramente a discussão entre Olivier e Roland em torno do *cor*. Quando acorda, no dia seguinte, e se apercebe da desproporção hiperbólica das forças em presença (da ordem de um para mil!), Tibaud, completamente atemorizado, concorda que a ajuda de Guillaume é vital. Mas é demasiado tarde, sendo agora Vivien quem recusa esta solução (*laissez* 9-11).<sup>43</sup> Apesar de Girard e outros valorosos cavaleiros se juntarem a Vivien, na ausência de Guillaume, verdadeiro signo referencial cuja simples evocação do nome permite fazer renascer o ímpeto guerreiro (*laissez* 37 e 46), a primeira batalha de Larchamp salda-se pela horrífica e sangrenta visão da derrota dos Cristãos. À semelhança do que acontecia em alguns momentos dramáticos de *Raoul de Cambrai*, o poema ameaça agora esvair-se numa escrita hemorrágica<sup>44</sup> que se compraz na descrição das feridas deixadas abertas nos heróis e na própria narrativa épica (*laissez* 40-44). Vivien e Girard ficam

---

<sup>42</sup> Designação geralmente adoptada pela crítica quando se refere à primeira parte da *Chanson de Guillaume* (até ao verso 1980).

<sup>43</sup> Em *Aliscans*, que se inaugura *in medias res* com o espectáculo de uma sangrenta batalha da qual Guillaume continua dramaticamente ausente, é o par Bertrand (que recusa pedir ajuda)/Vivien que reincarna o dilema que se colocara a Roland em Roncevaux (vejam-se as *laissez* 6-9). Sobre a técnica narrativa de *Aliscans* que se apresenta efectivamente como uma tentativa (quase desesperada) de rescrever a *Chanson de Guillaume*, remetemos, entre outros, para os comentários de D. Boutet: “*Aliscans; une expérience esthétique*”, *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d’Orange* (Paris: Champion, col. Unichamp, 1993), pp. 31-41.

<sup>44</sup> Veja-se o interessante artigo de A. Leupin, “*Raoul de Cambrai: la bâtardise de l’écriture*” (*Romanic Review*, 79, 1988), pp. 89-104.

praticamente sozinhos no campo de batalha, cercados por uma multidão de infiéis. Perante este espectáculo de fim do mundo, a fé do herói vacila (“Il nus ad tut *oblié*”, v. 574). Decide então enviar, através do seu fiel companheiro, uma mensagem a Guillaume (que se encontra em Barcelona),<sup>45</sup> mensagem que não se revela apenas como um desesperado pedido de ajuda, mas como uma autêntica poética da anamnese que funciona, ao mesmo tempo, como signo de reconhecimento e singular comemoração nostálgica dos gloriosos tempos da gesta de Guillaume e das suas próprias origens.<sup>46</sup> Visão globalizante e unificadora de um passado vivencial e textual que prenuncia simultaneamente a morte iminente do herói e da própria poesia épica. Esta degradação é aliás bem visível no percurso de Girard, verdadeira travessia do deserto marcada pelo silêncio, a morte do cavalo, a fome e sede, um calor insuportável e um cansaço físico e existencial que o levam a despir as suas armas que semeia pelo espaço, símbolo da dispersão da Cristandade e da própria identidade da gesta (*laissez* 59-63). A morte de Vivien é descrita em termos similares: depois de perder o seu cavalo, é obrigado a deixar cair o último bastião (ou emblema) visível da identidade, o estandarte (*laissez* 64-65). As inúmeras feridas que recebe, transformam o seu corpo num objecto poroso (*laissez* 65-71) que se esvai progressivamente da sua interioridade (sangue, água, órgãos). Na sua oração e *mea culpa*, e numa altura em que os seus olhos “li sunt troublez” (v. 867), apenas pensa obsessivamente em rever uma última vez Guillaume (v. 895). Mas até este desejo lhe é negado: morre e o corpo, dilacerado pelos Sarracenos (“Tut le detrenchent contrevall al graver”, v. 925), é escondido para não ser encontrado pelos Cristãos (vv. 926-928). Decerto, esta morte solitária e aparentemente inglória, pode assumir os contornos do martírio. Todavia, colocada sob a égide da dispersão e de um total apagamento do corpo, ou seja, sob a égide de um impossível reconhecimento dos signos a partir dos quais se poderia ler/escrever a gesta exemplar do herói, a

---

<sup>45</sup> Ou em Orange na versão apresentada por *Aliscans*.

<sup>46</sup> “Si li remembre del champ de Saraguce / quant il se combati al paen Alderufe [...]/ Et li remembre de Limenes la cité [...]/ Se lui remembre del chanp Turlen le rei [...]/ Se lui remembre de la bataille grant,/ Desuz Orange, de Tedbalt l’esturman./ En la bataille u venquirent Franc [...]/ Si li remembre de la grant nurreture,/ Plus de quinze anz qu’ele [Guiburc] ad vers mei eüe” (vv. 636, 651, 656, 667-669, 684-685).

morte de Vivien (sem confissão, note-se) invalida qualquer identificação/comemoração em torno de um sacrifício fundador, não tendo, neste sentido, nada em comum com a minuciosa encenação do ritual fúnebre de Roland. Vivien coloca assim a gesta perante o impasse total de uma impossível redenção. Neste sentido, poder-se-á perguntar até que ponto este poema não representa uma espécie de imagem em negativo da verdade de Roncevaux se o *Roland* de Oxford não tivesse sido sujeito a um impressionante trabalho de manipulação retórica e ideológica da memória. Ora, e apesar de também insistir sobre as feridas abertas de Vivien e sobre o espectáculo da devastação do universo cristão durante a batalha (*laissez* 1-4), *Aliscans* representa já um claro esforço para rescrever a morte do herói de acordo com a reconstrução inerente ao modelo rolandiano, conferindo-lhe um claro sentido sacrificial e regenerador: Guillaume ainda encontra o herói vivo, o rosto voltado, como Roland, para o Oriente. Cumpre-se assim o desejo que lhe fora negado em *G<sup>1</sup>*. Mais ainda: antes de morrer, tem ainda tempo de se confessar e de comungar. Guillaume, não obstante algumas dificuldades, conseguirá levar o seu corpo para Orange (*laissez* 22-29). A segunda parte da *Chanson de Guillaume* (*G<sup>2</sup>*) inaugura-se também com a transfiguração poética e simbólica da morte de Vivien cujo corpo sereno (e já não fragmentado e disperso) é encontrado num verdadeiro *locus amoenus* apaziguador (*laisse* 131). Sem entrarmos nos meandros de todas as variantes que constituem a tradição textual acerca da morte desta personagem, repare-se apenas que na *Chevalerie Vivien* (escrita provavelmente como *incipit* ao início *in medias res* de *Aliscans*), o espectro da memória rolandiana se torna ainda mais premente: reencontramos, com efeito, os motivos da cegueira e do não-reconhecimento que estão na origem da agressão de Olivier a Roland (transferida aqui para Vivien que ataca o seu companheiro Gautier no auge da batalha: *laisse* 37). Além do mais, num momento crucial do texto marcado por uma total indefinição dos signos identitários, as tropas de Guillaume são confundidas com as do Infiel. Para chamar os reforços, Vivien “a .III. foiz soné son cor” (v. 1483): rompe assim a “maistre vaine” (vv. 1481-85), faltando apenas a morte (que surge em *Aliscans* e na *Chanson de Guillaume*) para que se cumpra inteiramente o destino e o texto rolandianos.

Em todas estas versões, a salvação deveria acontecer com a tão desejada vinda de Guillaume. Mas este acaba por regressar a Barcelona (ou a



Orange, consoante as versões) depois de ter perdido quase todos os seus homens. A segunda batalha de Larchamp encerra-se assim com um impasse análogo ao da primeira, como se a marca fatal deixada no texto pelo espectro de Roncevaux tornasse inviável qualquer rescrita a partir de uma falha primordial. Como o sublinháramos há pouco, a repetição quase obsessiva das fórmulas temporais que escandem  $G^1$  (“Lundi al vespres” – trinta e uma ocorrências; “Joesdi al vespres” – sete ocorrências),<sup>47</sup> acompanhando a penosa paixão dos heróis, reforça, simbólica e narrativamente, a natureza inexorável deste fracasso que se comemora de forma quase ritualística ou litúrgica. O poema tentará, decerto, desenvolver novos esforços, tentará encontrar novas estratégias poéticas, para sair do impasse e reconstruir este universo em desagregação, nomeadamente através da personagem de Guiot (em  $G^1$ ), irmão de Vivien, que incarna o motivo do *puer senex*. Mas esta vitória agora alcançada, uma vitória que se termina, elíptica e friamente, num simples “Lores fu mecresdi./ Or out vencu sa bataille Willame” (vv. 1979-80), nada tem de apoteótico ou de definitivo. Trata-se, em suma, não de uma rescrita regeneradora da memória épica, mas apenas de uma deslocção (metafórica e eufemizada) do impasse e da falha que afectam a canção de gesta.<sup>48</sup> O sentimento de derrota é mais acentuado em  $G^2$  do que em *Aliscans*: no primeiro texto (*laissez* 145-148), desesperado por ter perdido todos os seus companheiros, o herói pensa em exilar-se ou em refugiar-se

---

<sup>47</sup> Sobre as ocorrências e as funções atribuíveis a estas fórmulas, vejam-se os comentários de François Suard na sua introdução à edição que utilizamos do texto (pp. 30-34). Sobre a dimensão simultaneamente dinâmica e obsessiva do tempo em *Aliscans* (em torno de um passado traumático fundador: a morte de Vivien que representa a de Roland), remetemos para as reflexões que este mesmo medievalista desenvolveu em “Le temps épique dans *Aliscans*”, in *Mourir aux Aliscans...*, *op. cit.*, pp. 137-161.

<sup>48</sup> Perante uma radical saturação do Mesmo (resultante, em parte, do profundo desgaste sofrido pelos *topoi* constitutivos do discurso épico), a tão almejada ordem simbólica ideológica e textual (uma vez que este desejo pode igualmente ser entendido como desejo de restaurar a integridade e a verdade do ciclo poético) só será paradoxalmente alcançada através de figuras radicalmente diferentes e alheias ao universo da epopeia tradicional, Orable/Guibourc e Rainouart, seu irmão, ou seja, por figuras da Alteridade (a princesa sarracena e o ameaçador gigante relacionado com o universo ctónico e transformador da terceira função dumeziliana) que vêm finalmente introduzir no imaginário épico uma Diferença vital para a renovação e o devir da gesta carolínea.

num convento (*pré-texto* no qual germina o futuro *Moniage Guillaume*). Orange não é mais a cidade exuberante e festiva de outrora (apesar da pseudo-vitória de Guillaume); os rituais simbólicos e sociais (ligados nomeadamente à refeição) deixaram de fazer sentido. Numa sala agora praticamente vazia, o herói interroga os objectos que o rodeiam, objectos que, num silêncio letal, apenas lhe reenviam o eco da sua própria voz, ampliando cada vez mais o vazio metafísico e existencial de Guillaume. O drama da memória é agora tragicamente reforçado pela ânsia de um impossível esquecimento.

Tal como acontecia na *Folie Tristan* de Oxford, a dialéctica memória/esquecimento tem naturalmente, não longe deste ciclo textual, eminentes implicações poéticas. Anterior a *G<sup>2</sup>* e a *Aliscans*, o *Charroi de Nîmes* (de meados do século XII)<sup>49</sup> levanta parcialmente o véu sobre as origens da decomposição do mundo épico, ao relacionar directamente esta questão com a sistemática amnésia do rei Luís que se manifesta nomeadamente no facto, simbólica e politicamente escandaloso, de esquecer (excluir) o seu mais valeroso guerreiro (Guillaume) no acto de distribuição dos feudos (vv. 36-39). Face ao soberano que volta a encarnar um *logos* marcado (na perspectiva da nobreza tradicional) pela falha, o herói, tal como Tristão, opta por recorrer a uma notável retórica da anamnese (estruturada em torno da repetição quase obsessiva das expressões “ne te menbre”: vv. 134, 157, 180, 201, 203, 213) que visa reavivar a memória do “mauvés roi de France” (v. 274). Contudo, esta estratégia do discurso não se limita a acentuar assintoticamente a falha, cedendo progressivamente o lugar a uma lógica do dom colocada inversamente sob o signo da inflação. Assim, de forma a compensar Guillaume e a colmatar a sua conveniente amnésia, Luís oferece-lhe terras que já possuem legítimos herdeiros. Não cedendo a uma tentação usurpatória que marcara a queda de Raoul (*Raoul de Cambrai*), o herói recusa este dom perverso (cuja natureza é claramente denunciada nos versos 393-403). O soberano propõe-lhe então um quarto, metade, e finalmente a totalidade do seu reino cuja integridade deve precisamente às sucessivas intervenções do herói (vv. 162-181) relatadas no *Couronnement de Louis*. A hipérbole, e a deriva semântica que engendra, é tão flagrante que provoca

---

<sup>49</sup> *Le Charroi de Nîmes. Chanson de geste du XIIIe siècle*, edição de Duncan McMillan (Paris: Klincksieck, 1978: 2<sup>a</sup> ed. revista e corrigida).

o riso, o de Guillaume, claro está, mas também o do próprio rei (vv. 478, 489) que parece ter perdido completamente o juízo (“Looÿs, sire, qu’est vo sens devenuz?”, v. 261). Nesta tentativa desesperada de colmatar um vazio e uma falha que apenas se acentuam, numa relação proporcionalmente inversa, à medida que as ofertas vão crescendo, a linguagem perde totalmente a sua ligação ao tão desejado ideal de *proprietas*. O que esta sequência nos revela é que, em suma, a atribuição imprópria de um nome é isormorfa, no plano linguístico, à atribuição imprópria da terra (no plano económico e moral). As amnésias do rei, que equivalem a uma usurpação e a uma deslocação impróprias dos *lugares comuns* nos quais se deveria enraizar a memória épica, representam – daí a sua gravidade do ponto de vista não somente ético como poético – uma forma de *agramaticalidade* que põe radicalmente em causa a organização tópica da canção de gesta, ou seja, a sua própria identidade narrativa, simbólica e pragmática. O discurso da anamnese emerge, por conseguinte, como um antídoto contra o desejo perverso do esquecer e de manipular o real (ficcional) e o tempo, visando, através da reminiscência de todos os lugares defendidos e (re)conquistados por Guillaume, restaurar, da melhor forma possível, a integridade da memória colectiva e textual.<sup>50</sup> Volta assim a perfilar-se a imagem do palimpsesto, da

---

<sup>50</sup> Esta atitude do rei está longe de ser caso único nos poemas do Ciclo de Guillaume d’Orange. Na *Enfances Vivien*, caberá à mãe adoptiva do herói, Mabile, reavivar a memória de Luís, contrapondo à sua ingratidão e falta de palavra que se manifestam na sua recusa em ajudar Vivien na altura do cerco de Luiserne, em Espanha, a lembrança de tudo quanto ela própria fez, através dos seus dons (dinheiro, armadura, espada e cavalo) para que o rei preservasse a sua função soberana e guerreira: “Sire, dist ele, entendez envers nos./ *Menberroit vos de l’eüre et del jor/* que vos trovai a saint Pere major?/ Ge vos donai .C. mars d’or par amor/ et une armes c’onques ne vi meilleur,/ et enaprès un destrier missoldor;/ *si vos donai un bon brant de color/ qui fu le roi Cesaire l’aumaçor./ Vos m’afiastes, voiant tote la cort,/ se gë en France venoie por besoing,/ ne me faudroit aïde ne secors.*” (vv. 1871-1881 da edição crítica de Magali Rouquier [Genève: Droz, Textes Littéraires Français, 1997]). Sob o pretexto que Vivien fora morto, Luís desvaloriza completamente o discurso de Mabile (“Ce ne vaut un bouton!”, v. 1936), provocando uma extensa série (*laissez* 55 a 68) de violentas disputas (que se transformam em agressões físicas) entre os defensores do rei e os que tomam o partido de Mabile (ou seja, de Vivien e da linhagem de Aymeri de Narbona), conduzindo a um estilhaçar da unidade nobiliárquica. A integridade da memória épica (e da palavra poética que a sustenta) é de tal

arte da memória enquanto palimpsesto, uma imagem que percorre e molda os contornos da literatura medieval eternamente dividida entre a consciência aguda da extrema fragilidade do seu suporte (suporte material e suporte representado por toda uma tradição poética anterior) e a lúcida percepção do poder e das limitações da linguagem ficcional que sobre ele se inscreve e reinscreve constantemente. Uma tensão que coloca o próprio suporte à beira de um rasgo eminente que levaria ao esquecimento total ou à desestruturação de uma memória (de uma palavra) fundadora. Recordamos São Bernardo quando, no seu sermão *Ad clericos* (XV, 28), observava que, por oposição à cera, é extremamente difícil, senão impossível, devolver ao pergaminho a sua virgindade primordial. Por detrás de cada letra gravada sobre as rasuras, existirão sempre vestígios de uma escrita anterior, existirá sempre a memória de uma palavra esquecida, existirá sempre nem que seja (como o sugeria Santo Agostinho) a memória do próprio esquecimento.<sup>51</sup> A não ser, claro está, que o desejo de apagamento levado a cabo pela escrita seja tão radical e violento que conduza à destruição total do próprio pergaminho da memória.

---

forma frágil que nem mesmo um herói como Guillaume consegue escapar à perigosa tentação do esquecimento. É o que verificamos no final de *Aliscans* quando, num estranho lapso que reactiva o espectro da usurpação e da ingratidão que caracterizavam o rei Luís, Guillaume deixa o novo herói libertador e regenerador da gesta, Rainouart, “defors Orange” (*Aliscans*, v. 7539). Num súbito e brutal retrocesso identitário e poético, esta personagem volta assim a ficar à margem da sociedade e do espaço palaciano onde decorre o jantar festivo e a distribuição dos despojos de guerra (*G<sup>2</sup>, laisse* 174). Longe de ser um inócuo lapso, o esquecimento de Guillaume ameaça, por conseguinte, fazer regredir a gesta (estrutura familiar e ordem textual) ao seu impasse inicial através de uma nova separação das funções simbólicas; uma gesta que volta assim a estremecer perante as invectivas do herói contra a linhagem de Guillaume e a sua ameaça de regressar ao espaço das suas origens (o universo sarraceno), o que relançaria indefinidamente o conflito épico. É Guibourc (ou seja, novamente uma figura feminina) quem evita a desintegração da ordem e da memória (sempre efémeras) que serão consolidadas através dos rituais da mesa, do baptismo, da investidura e do casamento (*Aliscans, laisses* 179-190; *G<sup>2</sup>, laisse* 188).

<sup>51</sup> Através desta eloquente metáfora que aplicamos aqui à dinâmica e à lógica da rescrita inerentes à literatura medieval, São Bernardo procurava, na realidade, mostrar que o homem não pode, nem deve, esquecer totalmente o seu passado.

---

Toda e qualquer tentativa de apagar o que a experiência inscreveu em nós conduz ao fracasso, uma vez que as letras com as quais se escreve esta história permanecem sempre visíveis (legíveis) no manuscrito da memória. Neste sentido, a única forma de o homem “esquecer” os pecados é implorando o perdão de Deus e procurar rescrever, através de profundas modificações no seu comportamento, este passado: “Quomodo enim a memoria mea excidet vita mea? Membrana vilis et tenuis atramentum forte ebibit; qua deinceps arte delebitur? Non enim superficie tenuis tinxit; sed prorsus totam intinxit. Frustra conarer eradere: ante scinditur charta quam characteres miseri deleantur. Ipsam enim forte memoriam delere posset oblivio, ut videlicet, mens captus, eorum non meminerim, quae commisi. Ceterum, ut memoria integra maneat et ipsius maculae diluantur, quae novacula possit efficer? Solus utique sermo vivus et efficax, et penetrabilior omni gladio ancipiti: dimittuntur tibi peccata tua [...]. Huius indulgentia delet peccatum, non quidem ut a memoria excidat, sed ut quod prius inesse pariter et inficere consuevisset, sic de cetero insit memoriae, ut eam nullatenus decoloret [...]. Tolle damnationem, tolle timorem, tolle confusionem, quae quidam omnia plena remisso tollit, et non modo non oberunt, sed et cooperantur in bonum” (*apud* M. Carruthers, *op. cit.*, p. 374, nota 108).