

## Carlos F. Clamote Carreto

Universidade Aberta, IELT-EISI

### De Constantinopla a Avalon. Fragmentos de uma geografia metatextual

[...] il faut entendre par *voyage* à la fois une aventure et une écriture, un déplacement dans l'espace et sa mise en texte [...]. (Racault, 2006, p. 310).

[...] quant il furent en haute mer, une tormente leva, grande et merveilleuse, qui les mena de tere en tere, tant qu'il ariverent en une tere estragne et entrerent el port del castel de Torelore. *Aucassin et Nicolette* (28, 5-8)

#### Peregrinações textuais

Desde a sua origem na Idade Média, o *romance* (enquanto língua e discurso ficcional) é consubstancial, como sabemos, à própria noção de mobilidade que substitui a imagem relativamente estática do sujeito face ao objecto de desejo (paradigma da lírica provençal e cortês onde a distância é simultaneamente reificada, preenchida e anulada pelo canto), pela dimensão do movimento, da itinerância, que assume duas principais configurações narrativas, ideológicas e imaginárias em função da dicção poética que enforma o texto: a errância subordinada à *queste* (demanda) romanesca por oposição a uma trajectória pré-determinada e orientada no espaço subordinada ao espírito de *conquête* que percorre a canção de gesta. Neste sentido, revestindo uma tonalidade claramente iniciática (na sua vertente profana, sagrada ou mística), rescrevendo constantemente o *topos* bíblico do *homo viator*, ou adoptando contornos sociopolíticos ou religiosos (ideal de reconquista ou itinerários da peregrinação), a narrativa medieval ostenta

uma natureza essencialmente viática, pondo invariavelmente em cena um percurso pelo espaço gerador de uma distância que, por sua vez, cria uma série de antinomias (mais ou menos marcadas consoantes os casos) entre o aqui e o além, este mundo e o outro, a semelhança e a irredutível diferença, constitutivas de uma alteridade que não passa frequentemente de um reflexo distorcido, ampliado ou invertido do Mesmo. Entre a partida e o regresso às origens, nessa lancinante trajectória que desenha a circularidade de qualquer texto viático (Racault, 2006), não é apenas a própria identidade (literária e ontológica) da personagem que vai sendo progressivamente redefinida. É também – e principalmente talvez – toda uma concepção do signo poético que se vai reconfigurando com óbvias implicações sobre o estatuto e a natureza das próprias narrativas no seu processo de emancipação face aos modelos neolatinos que as precedem e legitimam. Através da noção de *queste*, aliada às incertezas da errância cavaleiresca, a trajectória espacial dos heróis confere ao romance, por exemplo, uma vertente claramente dialéctica (à qual não será estranha, de resto, a transformação epistemologia que dá origem, sensivelmente na mesma altura, à dialéctica abelardiana<sup>1</sup>) que tende a desvincular os

---

<sup>1</sup> Na produção do sentido como na expressão de uma «verdade» para o sujeito e para o mundo, a retórica ficcional começa a desempenhar, com efeito, a função que a dialéctica assume na reflexão filosófica. Ambas traduzem um semelhante desejo de autonomização face à tradição veiculada pelas *auctoritates* discursivas (dimensão da Lei subordinada a uma paternidade cultural inquestionável). Em ambos os casos, não se trata tanto de pôr em causa a existência da Verdade, como de afirmar que esta é agora apenas fruto da linguagem que a exprime e que a autoridade textual pertence a quem souber dominar a sua leis e princípios de funcionamento: «En prétendant faire d'une fiction le lieu de l'élaboration d'un sens, Chrétien se conforme évidemment au postulat dominant de toute l'histoire de la pensée occidentale, selon lequel il existe une vérité immanente, objective, fondant la légitimité de tout discours, de toute parole: n'ayant d'autre finalité que de représenter le réel, tout discours a un rapport direct avec le Vrai, est donc connaissance et savoir. La transgression dont témoigne la tentative d'un Chrétien, il faut la situer dans cette prise du pouvoir de dire vrai qui se manifeste dans le roman: Le sens de la fiction ne dépend plus en effet de rien qui lui soit extérieur, ne reçoit son autorité d'aucun modèle en dehors d'elle, pas plus qu'elle ne se présente comme une exégèse de la Parole Sacrée. En d'autres termes, l'espace du sens se creuse désormais sous l'univocité apparente d'un récit linéaire qui le contient dans les seuls limites du langage. Le philosophe Abélard prétendait accéder au vrai [...]

signos da sua relação imanente a um significado fundador e sempre disponível (mesmo que oculto), ou seja, a fragmentar a coesão e a circularidade reconfortantes do símbolo (nas quais assentava a coesão linguística, ideológica e epistemologia do discurso épico tradicional – pensemos no modelo rolandiano – enraizada nos ideais de *proprietas* e de rectidão<sup>2</sup>) em prol do princípio da incerteza e da imprevisibilidade

---

par la seule exploitation des ressources du langage au niveau de la proposition: dans la juste attribution du prédicat à son sujet. la démarche de Chrétien est parallèle: le texte romanesque produit sens par l'effet du jeu linguistique lui-même, celui qu'instaurent les deux axes de fonctionnement du langage, le paradigmatic et le syntagmatic. C'est en effet sur ces deux axes que se situent respectivement les deux figures rhétoriques fondamentales commandant tous les écarts: la *métaphore*, dans la mesure où elle appartient à un système substitutif, et la *métonymie*, dans la mesure où elle se manifeste dans la contiguïté» (M.-L. Ollier, 2000, p. 71).

- <sup>2</sup> Nesta perspectiva, como sublinhara H. Bloch (1989, p. 42-89), a epopeia é directamente tributária de uma concepção de gramática herdada da Alta Idade Média (e da Antiguidade clássica, claro) que define a *proprietas* verbal de acordo com o conceito de rectidão, ou seja, de acordo com a sua sempre possível (ou recuperável) adequação com um sentido primordial (etimológico) e, em última instância, com a essência das coisas que este deverá necessariamente conter. Daí a gesta não ser apenas uma comemoração da história através da linguagem, mas também – e sobretudo talvez – uma celebração da própria linguagem na sua faculdade de unir o homem ao tempo das origens não só num eterno presente, mas igualmente numa eterna Presença. A gesta pode ser definida, neste prisma, como um autêntico desafio à própria linguagem, uma espécie de utopia linguística velada que tenta trazer para o campo da representação verbal aquilo que lhe é essencialmente estranho e radicalmente exterior: o real. As repetições, as fórmulas, a utilização dominante da parataxe, são apenas alguns dos recursos estilísticos que visam efectivamente criar aquilo que poderíamos designar como uma verdadeira *poética da presença*: presença do Sentido nas palavras, presença do referente nos signos, presença das coisas nas palavras, presença da possibilidade de representação na linguagem, presença das origens em cada fragmento da experiência humana. A visão épica do mundo desenrola-se assim como se de uma imensa relíquia verbal se tratasse: não é por acaso se a gesta medieval (pensamos uma vez mais no *Roland* de Oxford) está repleta de vestígios (objectos, corpos, memórias) sendo, toda ela, percorrida por relíquias (as que se exibem na altura de um juramento, as que acompanham e protegem os heróis cristãos nas sucessivas lutas contra o Infel, as que se escondem no punho de Durendal, a espada de Roland, entre muitas outras). Ora, uma relíquia (voltaremos a esta questão) é, na sua natureza e essência etimológica, aquilo que, para lá da movimentada história que acompanham o seu percurso (conquista, trasladações contínuas, tentativas de usurpação / destruição / falsificação, etc.),

(Stanesco, 1990). O célebre romance *Yvain ou le Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes oferece-nos assim uma das mais belas e paradoxais definições deste novo conceito de aventura implicado na demanda cavaleiresca: busca de um objecto de desejo que não tem objecto, pura progressão aberta no espaço que, à medida que o herói vai transpondo as sucessivas fronteiras do desconhecido, é circunscrito, consagrado e dominado, tanto simbólica e verbalmente, pelo discurso poético. Experiência da descentração, do desenraizamento, do exílio, da margem, da deserção da própria identidade que o anonimato e a paradoxal fragilidade de um rosto – que simultaneamente se oferece ao perigo e se esconde por detrás do elmo – reforçam. Espécie de ponto de fuga do próprio desejo:

Je sui, fet il, uns chevaliers  
qui quier ce que trover ne puis;  
assez ai quis, et rien ne truis. (vv. 358-360)

Apofática ou tautologicamente (in)definida em torno do verbo *trover*, a errância do cavaleiro medieval surge assim como a encarnação ficcional (ou o desdobramento especular) de um processo de escrita também ele concebido, na Idade Média, como uma *troveüre* ou *trovement* (Cerquiglini-Toulet, 1993, pp. 106-108), relembrando-nos incessantemente que a arte de *trovar*, tributária da retórica da *inventio* que preside à criação literária, mais não é do que um reiterado percurso espacial (uma constante *translatio*) balizado pelos *topoi* enquanto

---

fica, aquilo que permanece imutável devido à irredutível presença do sagrado nos objectos que a constituem, aquilo que transforma um corpo fragmentário num objecto místico e estético que reflecte uma unidade transcendental e ideológica. Por outras palavras, apresenta-se como a fusão perfeita do Sentido e da Referência, fazendo com que os segmentos díspares da história fiquem continuamente unidos e ligados à sua origem fundadora e legitimante. Jurar pelas relíquias é um acto que encarna esse ideal de inscrever a presença sagrada dos objectos na linguagem, produzindo-se um sentido absolutamente imanente porque não sujeito à degradação do tempo ou à pluralidade equívoca introduzida pelas sucessivas mediações que, no discurso humano, separam inevitavelmente a linguagem do objecto conhecimento.

*lugares-comuns* de um eterno (re)conhecimento<sup>3</sup>. Por outras palavras, como evocam inúmeros prólogos de romances e canções de gesta que põem em cena o motivo legitimador do Livro/fonte (dis)simulado no espaço consagrado de uma biblioteca monástica, ou como relembra também a célebre tautologia formulada por Isidoro de Sevilha nas suas *Etimologias* (X, 122), *inventar* significar, antes de mais, ir ao encontro (*trobar, trover*) daquilo que sempre (pré)existiu<sup>4</sup>, numa espécie de constante regresso às origens do sentido e das formas, ou seja, às estruturas míticas, que remanescem no espaço tópico das figuras e cuja significação latente é libertada e actualizada pela escrita.

Se tanto a aventura romanesca como a da escrita implicam um afastamento, voluntário ou forçado, em relação a um espaço primordial, descrevendo um itinerário (predeterminado ou inteiramente providencial) onde tanto o poeta como o herói se deixam interpelar pelos signos, compreende-se que os topónimos (geograficamente enraizados, deslocado pela *translatio* textual, ou puramente ficcionais) que povoam a narrativa medieval se tornem vectores do imaginário que sustentam a relação dialéctica (e aporética) entre a tentativa referencial do discurso (assente em dispositivos miméticos) e a natureza meta-textual (ou reflexiva) inerente à escrita ficcional. Brandigan, Carduel, Caradigan, Escavalon, Gorre, Beaurepaire, Tintagel, Avalon, e tantos outros significantes toponímicos do romance arturiano, remetem assim invariavelmente para uma geografia que recusa, de antemão, qualquer identificação mimética, desafiando o leitor a penetrar numa

---

<sup>3</sup> O movimento assume, com efeito, uma função essencial e estruturante no texto medieval (incessante circulação tanto da narrativa oral como escrita, constante dinâmica de (r)escrita assente na glosa, refundição, tradução e continuação textual, etc.). Repare-se, neste sentido, que não é certamente por mero acaso que os termos que habitualmente descrevem essa dinâmica que preside à composição e à construção do sentido (*translatio* na origem do próprio romance, conceito zumthoriano de *mouvance*, etc.) transportam a noção de mobilidade para o seio da própria criação literária e de uma textura narrativa também ela constantemente percorrida por imagens (temas, motivos, *topoi*, figuras) ligadas à migração, à transferência e à deslocação. Sobre esta questão, ver Carlos Carreto (2011).

<sup>4</sup> «Inventor dictus [eo] quod in ea quae quaerit invenit. Vnde et ipsa quae appellatur inventio, si verbi originem retractemus, quid aliud resonat nisi quia invenire est in id venire quod quaeritur?» (Isidoro de Sevilha, *Etimologias*, Livro X, 122).

referencialidade puramente poética. Em contrapartida, cidades como Jerusalém, Roma, Babilónia ou Constantinopla, que povoam predominantemente o romance antigo, a canção de gesta ou o romance gótico dos séculos XIII e XIV, irrompem claramente na confluência entre o Mito, o Real e a tradição literária, constituindo um paradigma textual e imaginário alternativo onde, através da *auctoritas* prestigiante e legitimadora que ecoa desses nomes, se gera uma fecunda dinâmica narrativa assente nas diversas formas e implicações assumidas pela *translatio* do saber ou do poder<sup>5</sup>. Contudo, seja qual for o caso, a *peregrinatio* textual (a do herói como a do leitor) implica revisitar incessantemente os lugares comuns de uma geografia estranhamente familiar em que os topónimos facilmente se convertem em puros significantes do desejo, ou aceitar uma total ruptura referencial como acontece em *Torelore*, verdadeiro hapax textual, terra tão «estranha» e insólita como o próprio texto que lhe dá corpo, a *chantefable* de *Aucassin et Nicolette*, conservada num manuscrito único, reino da inversão/subversão carnavalesca onde um rei grávido e uma rainha guerreira transformam o prosímetro numa singular escrita hermafrodita que interroga o poder e os limites dos dois sistemas narrativos concorrenciais (ou alternativos) de representação no século XIII, o verso e a prosa (C. Carreto, 2014, pp. 289-318). É, a meu ver, por este motivo que a literatura medieval resiste (pelos menos até ao século XIV) a um certo «realismo» descritivo. Não por incapacidade retórica. Mas porque sabe (ou intui) que quanto mais fragmentar e elíptica for a descrição, mais próxima estará do *topos* e que, quanto mais próxima estiver do *topos*, mas apta estará a desencadear, no leitor, certos arquétipos do imaginários (Zumthor, 1992, p. 117; 1993, pp. 110-141) que convertem, no seio de uma dinâmica sempre reversível, o espaço tópico em espaço utópico (C. Carreto, 2014, pp 39-54). Neste sentido, próximos ou longínquos, acolhedores ou inóspitos, acessíveis ou totalmente inalcançáveis, se os lugares percorridos pelos heróis permitem descobrir, do outro lado do espelho ficcional, um universo dominado pela abundância, a harmonia político-administrativa e a protecção uterina que sara todas as feridas, é

---

<sup>5</sup> Sobre esta questão, ver os estudos de C. Croizy-Naquet (1994) e de E. Baumgartner e L. Harf-Lancner (1997).

também, e essencialmente, devido, em suma, à natureza *tópica* desses significantes nos quais a escrita se reflecte a si própria numa relação dialéctica com a Tradição.

Mais ainda: na medida em que cada topónimo funciona como um marcador textual que reenvia, actualizando-a, para uma determinada tradição literária e genológica (romance antigo, romance arturiano, canção de gesta, *fabliau*, etc.), a deslocação do herói do espaço das origens para esse outro-mundo onde culmina a aventura, poderá configurar uma autêntica experiência poética que questiona e abala as fronteiras entre os próprios géneros (ou discursos) narrativos, obrigando cada uma das dicções poéticas a repensar-se e a redefinir-se face aos outros modelos textuais com os quais simultaneamente rivaliza e dialoga. Na impossibilidade de percorrer todos os lugares desta imensa *sylva* textual e toponímica, limaremos a nossa reflexão a três nomes exemplares presentes em dois cronotopos narrativos onde se diluem significativamente as sempre ténues fronteiras entre os géneros, e que remetem, por sua vez, para duas trajectórias singulares do imaginário poético e cultural da Idade Média: Jerusalém e Constantinopla, cidades históricas com fortes ressonâncias mítico-literárias, etapas marcantes da viagem imaginária de Carlos Magno relatada numa canção de gesta atípica composta em meados do século XII, *Le Pélerinage de Charlemagne*; Avalon, arquétipo arturiano do Outro-Mundo, que abordaremos não tanto no prisma (sobejamente estudado) do imaginário romanesco onde este espaço, inicialmente dominado pela fada Morgana, virá progressivamente a assumir, com *La Mort Arthur*, uma dimensão messiânica de contornos míticos e ideológicos, mas sim na perspectiva da canção de gesta que, ao fazer viajar os seus heróis para este universo exógeno à matéria épica primitiva, subverte totalmente as regras da relação inter-géneros outrora teorizadas por Jauss, e inaugura uma autêntica viagem cruzada marcada pelo dialogismo e a confluência genológica.

### **Paris, Jerusalém, Constantinopla: viagem ao outro lado do espelho**

Na mesma altura em que estão a ser compostos alguns dos poemas constitutivos dos grandes ciclos épicos (Gesta do Rei, Gesta dos Barões

Revoltados, etc.), em que começa igualmente a emergir uma nova sensibilidade estética veiculada pelos romances antigos e aprofundada, poucos anos depois, pelo sucesso triunfante da literatura arturiana, que nasce, entre 1152 e 1165, um poema épico singular e paradoxal que se apresenta, de antemão, sob o signo irreverente da pura ficção: *Le Pèlerinage de Charlemagne*<sup>6</sup>. Discurso romanescos disfarçado de canção de gesta (Méla, 1982), puro jogo poético que se esquia a qualquer etiqueta (Grigsby, 1987) – nem gesta, nem romance, nem narrativa hagiográfica, nem mesmo paródia ou *pastiche* literário, mas tão simplesmente um imenso *gab*, espécie de artigo de feira «pour amuser la clientèle du dernier quart du onzième siècle» (Grisby, 1987, p. 578); texto profundamente anti-épico em que o burlesco (não satírico), construído nomeadamente em torno do discurso sobre as relíquias, aponta para a crise espiritual e simbólica que afecta a soberania dos Capetos – verdadeiro «tissue of illusions» (Vance, 1988, p. 183) – e a própria noção de teocracia, ou pura experiência fusional de vários géneros e registos narrativos cultivados na mesma época (Cobby, 1987), o facto é que este poema, onde convergem elementos oriundos da poesia lírica, da narrativa cavaleiresca ou épica, bem como dos *fabliaux*, se revela particularmente avesso a qualquer categorização simplista. Esta instabilidade poética começa por se reflectir na própria hesitação dos críticos ou editores face ao título do poema, ou seja, face à verdadeira natureza do itinerário viático do imperador: *Voyage*, para alguns, *Pèlerinage* para outros. Para complicar ainda mais a situação, quis a ironia do destino que o manuscrito único através do qual se conhecia o texto tenha desaparecido. Até a história contada pelo poema

---

<sup>6</sup> Com efeito, «Le voyage en Orient du grand empereur n'eut jamais lieu. Aussi bien le seul voyage dont ce récit témoigne reste-t-il intérieur à la littérature elle-même qui, en l'occasion, transpose non pas l'histoire, fût-elle légende, mais les signes mêmes de la chanson de geste dans un autre espace littéraire, celui du roman. Cette 'commutation' se conforme tout à fait aux préceptes des Arts poétiques médiolatins, définissant la métaphore comme le voyage d'un mot qui vient à quitter son pays d'origine, fixé par l'usage, en pèlerin d'une autre terre, étrange ou lointaine, au gré de la trouvaille [...]. La traversée des signes met à l'épreuve une vérité d'une autre ordre [...]. Quand il devient clair que le langage littéraire ne se réfère à rien qui lui soit extérieur, il prend une autre tournure, qui implique à la lecture, par delà les diverses captures imaginaires, des effets de vérité» (Charles Méla, 1982, p. 9).



é desconcertante pela sua *brevitas* (apenas 870 alexandrinos em *laissez* unidas por assonâncias – prova da antiguidade do poema ou mero efeito arcaizante?) e a sua simplicidade: depois do *gab* (brincadeira, provocação verbal) inicial da rainha que pusera em causa a sua autoridade incontestada, Carlos Magno decide partir para Jerusalém (donde regressa carregado de relíquias) e para Constantinopla onde mede forças com o rei Hugon, consolidando assim a sua imagem. Contudo, por detrás desta aparente linearidade digna de um conto popular (ou de uma lenda), descobrimos rapidamente a seriedade de um jogo que começa com o estilhaçar do espelho narcísico do soberano através da palavra fatal da rainha. Modelo da teocracia, da indissolúvel aliança entre o poder sacerdotal e o poder régio<sup>7</sup>, Carlos Magno encontra-se, juntamente com a rainha e os seus vassalos, no mosteiro de Saint-Denis perto de Paris<sup>8</sup> onde a rainha decide confrontá-lo com o espectro de um poder inferior e fragmentado que põe abruptamente em causa o *logos* carolíngio (a «pleine parole» do soberano), bem como a própria virilidade do imperador<sup>9</sup>. Tal como Énide no primeiro romance

<sup>7</sup> Com efeito, os três primeiros versos ilustram a aliança entre a Coroa (que o imperador coloca na sua própria cabeça), a Cruz (símbolo do poder sacerdotal) e a Espada (função guerreira).

<sup>8</sup> Duas notas dissonantes inauguram assim o poema: o espaço original que coloca o imperador em Saint-Denis (centro do poder dos Capetos: Vance, 1988: 166-168) e não em Aix-la-Chapelle de acordo com a tradição épica. Segunda nota dissonante: o espaço do mosteiro não surge como o espaço da oração, mas sim como o lugar de uma afirmação narcísica do Eu. À semelhança do que acontece no conto de Branca de Neve (com uma interessante inversão dos papéis masculinos e femininos), a rainha deveria aqui assumir a função especular («Li empereres *reguardet* la reine sa muillers», v. 5) de confirmar e engrandecer a imagem de Carlos Magno e não de a desconstruir.

<sup>9</sup> Repare-se na forma como esta palavra fatal da rainha é cuidadosamente encena através dos *topoi* épicos (motivo da oliveira, por exemplo) que introduzem geralmente tempos extremamente solenes: «Il la prist par le poin desuz un olivier;/ De sa *pleine parole* la prist a reisuner:/ ‘Dame, veistes unkes hume nul dedesuz ceil/ Tant bien seist espee ne la corone ele chef?/ Uncore cunquerrai jo citez ot mun espez.’/ Cele ne fud pas sage, folement respondeit:/ ‘Emperere’, dist ele, ‘trop vus poez preiser;/ Uncore en sa jo un ki plus se fait leger./ Quant il porte corone entre ses chevalers./ Kaunt il la met sur sa teste, plus belement lui set [...]./ Plus est riche de aver, d’or e de deners,/ Mais n’est mie si pruz ne si bon chevalers/ Pur ferir en bataile ne pur encaucer’» (vv. 7-16; 27-29).

de Chrétien de Troyes (composto alguns anos mais tarde), também a rainha será agora obrigada a acompanhar o rei nesta singular viagem onde está simultaneamente em causa a identidade do soberano e toda uma concepção do poder. E, tal como no poema de Chrétien, é uma palavra no feminino (palavra marcada por um perturbador excesso de sentido no qual convergem a sexualidade e a morte) que inaugura verdadeiramente a narrativa. Forçada a designar este inominável (porque inicialmente indiferenciado, indistinto) e secreto objecto de desejo, a rainha começa por dizer-se incapaz de *encontrar* o nome deste rival fantasmagórico e ameaçador: «ja nel puis jo *truver*» (v. 40). Repare-se que, no verbo utilizado, ecoa, como vimos anteriormente, toda a dimensão do *trobar*: ao designar finalmente o rei *Hugon le Fort* (v. 46) como duplo imaginário de Carlos Magno, a rainha *inventa* poeticamente um nome no qual se poderá então enraizar a ficção e um espaço (Constantinopla) que orientará a viagem e a narrativa. Note-se ainda que a falha introduzida pela rainha na imagem da soberania não diz respeito à função guerreira (esta sai confirmada e reforçada das suas palavras), nem à legitimidade do exercício do poder no plano religioso e jurídico. Inscreve-se sim a nível da terceira função dumeziliana, ou seja, num plano económico, denunciando também, em filigrana, uma falha na ordem fecunda do amor (o poema situa-se num pré-história em que o soberano ainda não tem descendentes). Numa altura em que as relações sociais e políticas são fortemente mediatizadas pelo poder da escrita e do dinheiro cuja importância e eficácia ultrapassam de longe as da força bélica, compreende-se que a acusação da rainha venha minar totalmente os alicerces simbólicos da soberania que a aventura deverá restaurar através de uma nova aliança entre as três funções representadas respectivamente pela coroa (função sacerdotal e régia), a espada (função guerreira) e a *verge d'or*, o atributo singular do rei Hugon<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> E. Vance (1988, pp. 174-175) propõe argumentos particularmente convincentes para uma assimilação entre a figura de Carlos Magno no *Pèlerinage* e a situação de Louis VII aquando da Segunda Cruzada pregada por São Bernardo. Segundo o bispo Otão de Friesling, este último terá recebido uma misteriosa carta (escrita por Deus?) na qual se profetizava que as conquistas para Leste seriam tão marcantes que a letra L da inicial do seu nome se transformaria em C, Luís passando a recuperar simultaneamente o poder de Carlos Magno e o do próprio imperador Constantino.

Na impossibilidade de analisarmos pormenorizadamente todos os elementos que formam a densa constelação semântica deste poema, limitemo-nos a constatar que o percurso de Carlos Magno não se apresenta, como seria de esperar, como paradigma de uma *humilitas* reencontrada, inscrevendo-se antes inteiramente sob o signo da denegação<sup>11</sup>. A chegada a Jerusalém vem, de resto, reforçar a identidade narcísica do imperador e o seu desejo secreto de alimentar uma relação privilegiada com o sagrado. Entrando na igreja do *Paternoster*, situada no monte das Oliveiras (v. 113), os doze pares ocupam os doze lugares distribuídos à volta do altar. Como não podia deixar de ser, o imperado ocupa o do meio, *li trezime* (v. 117), tornando-se assim num verdadeiro *alter Christus*. Um Judeu, que entretanto entrara no mosteiro, mostra-se atemorizado e deslumbrado (“tant out fer le visage ne l’osast esgarder”,

---

No verão de 1147, o rei parte então para o Oriente com a sua jovem esposa (tinha então vinte e cinco anos) Eleonor da Aquitânia. Depois de visitar Constantinopla e Antioquia, dirigem-se para Jerusalém e Damasco onde os cruzados sofrem uma humilhante derrota. Quando regressam a França, em 1149, as vozes dos apologistas da cruzada viram-se contra o rei: Otão de Friesling, Bernardo de Claraval e Pedro de Blois (entre outros) sustentam que este fracasso se deveu à ganância e luxúria dos Franceses. Neste sentido, as desventuras de Luís VII na Segunda Cruzada podiam facilmente ser interpretadas como um revés simultaneamente político, sexual e espiritual. Estas falhas apenas se ampliam se pensarmos que dois anos depois do seu regresso, Eleonor se apaixona por Henrique II Plantageneta: humilhação sexual de Luís que equivale também a uma espécie de castração económica, uma vez que, com o divórcio, o rei perde o riquíssimo território da Aquitânia.

- <sup>11</sup> Denegação, em primeiro lugar, do impacte das palavras da rainha: o imperador parte a caminho de Jerusalém para venerar a Santa Cruz e o Sepulcro (v. 70), não para responder ao desafio da sua mulher, argumenta o rei, mas sim para experienciar uma visão onírica (pura *inventio* poética análoga à da rainha): «Jo l’ai trei feiz sungléd, moi i covent aler», v. 71). Denegação, por outro lado, da inferioridade económica de que fora acusado: à semelhança de um peregrino, Carlos Magno parte efectivamente sem a sua fiel espada, caminhando montado numa mula. Contudo, a quantidade hiperbólica de tesouros que o acompanham (e que lhe permitem ausentar-se potencialmente durante *sete anos*) traduz um desejo de ostentação que soa novamente como uma nota dissonante no percurso de santificação que se anunciava, constituindo, além do mais, uma clara referência intertextual aos dons perversos de Marsile a Ganelon que, na *Chanson de Roland*, põem involuntariamente fim a um longo impasse de *sete anos* às portas de Saragoça (vv. 73-75; 82-85; 97).

v. 131) com esta visão, correndo chamar o Patriarca ao qual dá conta deste inesperado regresso de Jesus e dos seus discípulos à terra que anuncia o Juízo Final:

Par le mien escientre, ço est meismes Deus.

Il e li duze apostle vus venent visiter (vv. 139-140).

Este episódio explora, num registo claramente caricatural e burlesco, a figura, ideológica e semiologicamente marcada, do Judeu que não somente passou a acreditar no Messias, como surge a anunciar a boa nova da Sua segunda vinda redentora. Por outro lado, numa altura em que estava particularmente aceso o debate linguístico entre nominalismo e realismo, entre o arbitrário do signo e a sua motivação intrínseca (Vance, 1988, p. 176), este episódio denuncia, através da cegueira hermenêutica do Judeu – prisioneiro da *littera* como da imagem, ou seja, do universo dos puros significantes – e do próprio Patriarca de Jerusalém, o logro inerente a uma leitura *realista* (ou idolatra) dos signos como veículos de um significado primordial espelhado à superfície dos significantes. É assim a um erro hermenêutico e a um acto supremo de usurpação que o imperador ficará a dever o seu epíteto de *Magno* e a sua função de representante de Deus na Terra. Com efeito, no lugar de repor a verdade e denunciar o simulacro, o Patriarca alimenta a (con) fusão a nível dos signos, motivando etimologicamente o próprio significante nominal do soberano através de um pseudo-batismo no qual Carlos passa a incarnar o ideal da *proprietas* linguística:

E dist li patriarches: «Sire, mult estes beer.

Sis as en la chaere u sist names Deus;

Aies nun Charles Maines sur tuz reis curunez» (vv. 156-159).

O discurso sobre as relíquias participa de uma idêntica encenação ficcional do poder em que o imperador surge como suporte de um «discourse of origins, power, truth, and of sanctity» (Vance, 1988, p. 170-171) do qual as ideologias vigentes se tentam apropriar para legitimar o seu próprio poder. Depois de confirmar a função sacerdotal do imperador, a patriarca aceita, sem hesitar, entregar-lhe *treze*

reliquias<sup>12</sup> (número que voltará a aparecer através dos *gabs* levados a cabo pelos Franceses em Constantinopla<sup>13</sup>) que representam, segundo John Grigsby (1981: 20-34), uma autêntica desconstrução paródica da história da salvação<sup>14</sup>, procedendo, ao mesmo tempo, a uma desmontagem irônica do discurso legitimador das reliquias na literatura e no imaginário épicos, a ambiguidade inerente ao início da viagem de Carlos Magno culminando no episódio da Feira de Jerusalém onde assistimos à estranha simbiose entre o desejo de unidade política e religiosa (que assume os contornos de um ambíguo mito de fundação – o imperador manda erguer a Igreja de *La Latanie*) e o espectro da confusão babélica veiculada pela ameaçadora presença dos mercadores<sup>15</sup>. Em

<sup>12</sup> Um pedaço do sudário, um dos pregos da cruz, a coroa de espinhos, o cálice de José de Arimateia e a patena de prata que recolhera parte do sangue de Cristo, a faca de que Jesus se serviu durante a Última Ceia, pedaços da barba e dos cabelos de São Pedro, gotas do leite de Maria e um fragmento da sua camisa. A este primeiro conjunto, remetendo para o sacrifício crístico (repare-se que algumas das reliquias são justamente as que supostamente se encontram em São Dinis e no punho de Durendal, a espada de Roland), juntam-se as reliquias dos mártires (um braço de Simeão e o sangue de Santo Estêvão) e ainda a cabeça de São Lázaro.

<sup>13</sup> Charles Méla (1982, pp. 15-24) procede a uma análise minuciosa e subtil da simbólica dos números que, segundo ela, confere ao poema um ambíguo sentido escatológico.

<sup>14</sup> Sobre esta questão, vejam-se também os comentários de Anne Cobby (1987: 371-373) que vê na instrumentalização das reliquias e na hiperbolização dos seus poderes uma clara desconstrução do seu valor sacral reduzido a uma espécie de lugar-comum da narrativa.

<sup>15</sup> «Comencet un munster ke est de sainte Marie/ Li hume de la terre la claiment la Latanie,/ *Car li language i venent de trestute la vile.*/ Il i vendent lur pailles, lur teiles e lur series,/ Coste e canele, peivre e altres bones espices./ Et maintes bones herbes que jo ne sai dire./ Deus est uncore el cel que en volt faire justice» (vv. 207-213). Que sentido, com efeito, atribuir a este gesto oblatoivo exemplar que consiste na fundação de uma igreja? Tratar-se-á de marcar o domínio da Igreja *latina* triunfante (*la Latanie*) sobre a Igreja do Oriente, transformando a pluralidade babélica em univocidade religiosa e política sob o comando de Carlos Magno? A simbiose entre mito de fundação, pluralidade linguística e presença do comércio vem, contudo, perturbar a significação desta sequência narrativa. Com efeito, se a igreja da *Latanie* parece instituir uma espécie de Pentecostes da linguagem, já a presença dos mercadores (condenada no último verso) volta a remeter para uma situação babélica e sacrílega (o intertexto bíblico é claramente o de Mateus 11, 15-17 que refere a expulsão por Jesus dos comerciantes e cambistas do Templo de Jerusalém).

Jerusalém, por conseguinte, o soberano reencontra, engrandecendo-os hiperbolicamente, o seu nome e renome. Mas fá-lo, não por mérito próprio, mas através da sistemática usurpação de um lugar que o texto nunca lhe reservara ou lhe destinara (por oposição ao que acontece com a *sede perigosa* da *Queste du Graal*, por exemplo). Será, nesta perspectiva, Carlos Magno o duplo terreno da figura escatológica do Redentor, ou antes, pelo contrário, imagem satânica do Usurpador ou do Anticristo, a sua estadia na Cidade Santa, marcando o triunfo do simulacro e da ficção? A reforçar esta interpretação, repare-se que as motivações que supostamente o conduziram a Jerusalém (adorar a Vera Cruz e visitar o Sepulcro) desaparecem agora totalmente do horizonte narrativo: deslumbrado com o novo poder (simbólico e económico) que lhe advém da posse das relíquias, o imperador é afectado por uma súbita e estranha amnésia que revela a incoerência da sua palavra inicial e a inconsistência de um sonho mântico que não passava afinal de uma mera fábula enganadora<sup>16</sup>.

A chegada a Constantinopla vai acentuar os contrastes e os hiatos, desvendando-se como um autêntico espelho utópico da cultura e da civilização medievais. Não é, com efeito, Jerusalém, mas sim Constantinopla, que emerge, aos olhos dos peregrinos, como a cidade ideal, modelo de paz, harmonia e prosperidade (vv. 262-274). Nela

---

Nesta perspectiva, se o termo *Latanie* reenvia (através do jogo paronomásico) para a natureza unificadora e para a aura de sacralidade geralmente conferida ao *Latim*, os mercadores e a suas diversas origens poderão, pelo contrário, incarnar metaforicamente, a pluralidade das línguas (ou dialectos) vernaculares, ou seja, o universo proteiforme e impuro do *romance* face à imagem idealizante que a gesta finge dar de si mesma. A não ser que, pelo contrário, simbolizem uma promessa de redenção (uma espécie de Pentecostes da linguagem) face ao espectro da antiga Babel?

<sup>16</sup> Note-se ainda que o poema inverte o percurso de Carlos Magno em relação ao que figura na *descriptio* da expedição carolíngia (ficção legitimadora produzida no início do século XII – *circa* 1120 – na abadia de São Dinis) onde o rei visita primeiro Constantinopla (onde recebe as relíquias da Paixão por ter ajudado o imperador na sua luta contra os Sarracenos) e, só depois, passa por Jerusalém que a cartografia medieval coloca no centro do mundo conhecido. No *Pèlerinage*, é então Constantinopla, cidade do rei Hugon, que passa a ocupar o lugar mítico de Jerusalém. Estamos perante uma outra forma de usurpação, uma usurpação poética, que redistribui os elementos narrativos veiculados pela fonte (possível) do texto.

convergem singularmente os traços típicos do mundo às avessas, do universo cortês (vinte mil cavaleiros deleitam-se na companhia de damas e jogam «as eschês e as tables»: v. 271) e do Outro-Mundo da mitologia celta<sup>17</sup>. A entrada nesta cidade marca assim o apogeu de uma «chanson de geste [qui] se rêve comme un roman» (Méla, 1982, p.24), um sonho que se projecta inteiramente na figura igualmente atípica do Hugon, o rei lavrador, que incarna uma renovada concepção da soberania e da própria linguagem:

Chevalchet li emperere, ne se vait atargeant;  
*Truva* lu rei Hugun a sa carue arant:  
Les cunjungles en sunt a or fin relusant,  
Li essués e les roes e li cultres arant.  
Il ne vait mie a pét, le aguilin en sa main,  
Mais de chascune part at un fort mul amblant.  
Une caiere le sustent d’or suzpendant;  
La sist l’emperere sur un cuisin vaillant,  
La plume est de l’oriol, la teie d’escarimant,  
As ses pez un escamel neelé de argent blanc,  
Sun capel en sun chef, mult par sun bel li gaunt;  
Quatre estaches entur lui en estant:  
Desus ad jetét un bon paile grizain.  
Une *verge d’or fin* tint li reis en sa main,  
Si a cundunt sun arét tant adreceement,  
*Si a fait dreite sa rei cum line que tent.*  
Atant es vus Carlun sur un mul amblant (vv. 282-298).

O encontro com o maravilhoso e mítico mundo do Oriente coloca-se novamente sob o signo do *trobar*, da *inventio* poética (*truva*), esta sequência vindo assim dar corpo ao nome (puro significante do desejo) que a rainha erguera como espelho ideal e idealizado de Carlos Magno no início do poema. A relação de especularidade não podia ser mais nítida: o imperador franco está montado numa mula (situação

---

<sup>17</sup> Para uma análise minuciosa das analogias entre Constantinopla e este universo, remetemos para os comentários de Charles Méla (1982, pp. 22-24).

que relembra a entrada triunfante de Cristo em Jerusalém em Mateus 21, 1-10, por exemplo) enquanto Hugon está sentado num magnífico arado todo ele ornamentado a ouro e prata. Carlos Magno apresenta-se como paradigma da primeira e segunda funções dumezilianas; o imperador de Constantinopla surge como o exemplo de uma soberania plena em íntima relação com a terceira função. Os atributos que o acompanham, em números pares (*duas* mulas, *quatro* estacas), reforçam esta atmosfera de perfeição e harmonia aritmética e cósmica. O arado de Hugon representa, por outro lado, a aliança entre a tecnologia, a paz social e a opulência; aliança que incarna um ideal cultivado pela própria sociedade francesa de meados do século XII ao fomentar o desenvolvimento de novas técnicas agrárias ou ao revalorizar as artes mecânicas cujo expoente máximo se reflecte nas catedrais góticas. Se, em termos históricos, a cidade ideal continua a ser mais um sonho do que uma realidade, a Constantinopla de Hugon dá vida a esta secreta utopia, exibindo um mundo que desconhece a pobreza, a guerra, a marginalidade e a usurpação:

«Sire», dist li reis Carle, «ceste vostre carue,  
Tant i at de fin or que jo ne sai mesure.  
Si senz garde remaint, jo creim que ele soit perdue.»  
E dist Hugun li reis: «De tut iceo n'aez cure;  
Unke ne out larun tant cum ma terre dure.  
Set anz i purrat estre, ne serrat remue.» (vv. 320-235).

Daí a admirável e exemplar hospitalidade de Hugon cuja mentalidade destoa com o espírito agressivo/defensivo que preside à construção da cidade medieval, protegida no interior das suas muralhas que somatizam o medo face às inúmeras ameaças reais ou fantasmagóricas.

Mas Constantinopla e a visão de um rei que lavra a sua própria terra encarnam ainda um outro sonho, metaforizando possivelmente o ideal de uma escrita consubstancial à natureza. Como sugere Alexandre Leupin (1985, pp. 5-6) o *Pèlerinage* desenvolve provavelmente uma reflexão sobre o poder da escrita como modo de representação. Relembremos que foi justamente a *parole folle* da rainha que veio inscrever na *parole pleine* de Carlos Magno uma falha simbólica (e sexual). Esta agressão



fundadora engendrou um universo onde reina uma inadequação constante entre o dito e o não-dito, entre os signos e a seu significado e função (as relíquias, as sucessivas denegações, por exemplo). Através da sua viagem e do confronto com Hugon, o rei franco aspira assim a reencontrar a figuração divina da Unidade que sustenta a ideia de Império. À semelhança da maior parte dos discursos legitimadores, esta construção ficcional coloca-se todavia sob o signo do desvio e da manipulação da verdade. Se o poder da ficção denuncia, em negativo, o fracasso de uma significação baseada no princípio *gramatical* da imanência ou perfeita adequação entre os significantes (da linguagens ou outros) e os significados (veja-se a cena em Carlos Magno e os doze pares logram do erro hermenêutico que os assimila a Cristo e aos apóstolos), o espaço utópico de Hugon volta, em contrapartida, a apontar para este ideal. Com efeito, se partirmos da sólida tradição exegética que remonta, pelo menos, a Santo Agostinho e que se prolonga nos motivos da língua, do arado ou da pena como metáforas privilegiadas da escrita (veja-se, por exemplo o *Liber de planctu naturae* de Alain de Lille – § 301-302), sendo o campo isomorfo da própria superfície textual na qual se vem inscrever a palavra (Leupin, 1985, p. 6; Vance, 1988, pp. 178-179), a verga-de-ouro de Hugon poderá metaforizar na perfeição uma escrita subordinada aos princípios (éticos, estéticos e gramaticais) de *proprietat* e de *rectidão* (*Si a fait dreite sa rei cum line que tent: v. 297*). Neste sentido, o arado não simboliza apenas uma virilidade fâlica e uma fecundidade que a rainha negara a Carlos Magno, mas sim (ou também) a tão desejada união de todos os princípios produtivos, a nível económico, sexual, cultural e textual. Todavia, como no Outro-Mundo do Graal ou em qualquer universo utópico, Constantinopla surge, antes de mais, como um significante textual (Racault, 2006, pp. 294-295) cujo significado necessita de um confronto com a diferença (uma palavra ou uma hermenêutica outras) para se libertar. Daí o pormenor indicando que Hugon esperava há já *sete anos* pela vinda do imperado franco (vv. 310-312). E a diferença em questão não podiam ser mais vincada: face à beleza física e ornamental que emana da descrição do rei Hugon, Carlos Magno surge como o reflexo de uma matéria-prima que se apresenta no seu estado natural, bruto; uma matéria mal esculpida ou mal talhada por uma civilização longe de ter atingido a sua

Idade de Ouro, ou que dela já se encontra, por ventura, muito afastada. Por outro lado, apesar de a sua entrada em Constantinopla, montado numa mula, remeter novamente para a imagem de Cristo, a postura arrogante de Carlos Magno contradiz radicalmente o modelo bíblico, constituindo ainda uma antítese da civilidade e hospitalidade cortesões que caracterizam Hugon:

Li reis Hugun regardet Calre, veit le cuntemant fer;  
Les bras ad gros e quarrez, le cors greile e delgét (vv. 303-304).

A reacção de Guillaume d'Orange que, ao ver a charrua, sente um incontrollável desejo de violência e de destruição que se situa nos antípodas da contemplação/admiração estética<sup>18</sup>, vem reforçar esta antítese entre duas escritas e duas leituras radicalmente distintas do mundo. Contudo, o que mais fascina e perturba os Franceses neste maravilhoso mundo novo não é nem a riqueza de Hugon, nem a abundância graaliana que caracteriza a cidade, nem mesmo a excelência das artes mecânicas espelhadas num palácio giratório (à imagem dos que encontramos no Outro-Mundo dos romances arturianos – vv. 354-356), todo ele «fait par compas» (v. 348)<sup>19</sup> e que representa uma perfeita harmonia com a natureza, com a Criação<sup>20</sup>. O que mais atrai o olhar medusado destes incrédulos viajantes, são os dois autómatos constituídos por duas crianças feitas de cobre (e outros metais) soprando num «cor d'ivoire blanc» (v. 353) que imita a música das esferas e simboliza o próprio sobro vital e criador<sup>21</sup>. O palácio de Hugon, no qual reina uma eterna e constante serenidade, tornou-se numa autêntica

<sup>18</sup> «Sainz Pere – diz Guillaume – aiude!/ Car la tenise en France e Berteram si i fusset,/ A peals e a marteals sereit esconsue» (vv. 326-328).

<sup>19</sup> Este palácio ilustra os *topoi* da riqueza e do engenho que caracterizam a arquitectura fabulosa das construções orientais. Voltamos a encontrar estes traços na descrição do palácio do rei da Babilónia no romance de *Floire et Blancheflor* (vv. 1787-2104), por exemplo.

<sup>20</sup> «Li paleis fu listez de azur e avenant/ Par cheres peintures a bestes e a serpenz,/ A tutes creatures a posiaus volanz» (vv. 344-346).

<sup>21</sup> Sobre os autómatos como «engin à suspendre le temps» (função simbólico e cósmica que encontramos tanto num conto como *Floire et Blancheflor* como numa canção de gesta como *Le Bâtard de Bouillon*), ver E. Baumgartner (1988). Sobre a

visão paradisíaca onde o próprio tempo parou<sup>22</sup>. Através do domínio técnico que exerce sobre os elementos da própria natureza<sup>23</sup>, Hugon emerge incontestavelmente como o protótipo do artista divino no qual se anulam as diferenças entre a matéria e o espírito, entre o poder temporal e o poder espiritual. Como sublinha E. Vance (1988; p. 179), se a rivalidade entre Carlos Magno e o imperador de Constantinopla começou por ser de natureza sexual, política e económica, adquire agora uma clara dimensão semiológica e cósmica: face ao império dos signos que começa a dominar a civilização medieval (e que se projecta emblematicamente nas relíquias cuja eficácia depende sempre de um discurso prévio de legitimação que pode passar pela ficção pura e simples), emerge uma linguagem icónica, representada exemplarmente pelos autómatos cuja perfeição e realismo subtraem os signos ao arbitrário e aos equívocos da significação. O ícone, tal como a escrita metaforizada pelo arado de Hugon, volta assim a apontar para um ideal de rectidão que não passe agora contudo por uma fusão utópica com a natureza, mas sim pelo artífice humano que reproduz e reencontra, através da obra estética (na qual se espelha implicitamente a escrita do poema?), a perfeição da própria Criação divina. Situado nos limiares entre o puro simulacro e um esboço de projecto utópico, entre o imaginário épico-feudal e o discurso romanesco, a viagem ao território de Hugon oferece assim uma alternativa política e simbólica ao poder e à *gesta* desagregados do imperador franco e à própria ideologia feudal da segunda metade do século XII. Com efeito, a oposição entre Carlos Magno e Hugon reflecte igualmente a oposição entre um rei

---

recepção/percepção dos autómatos orientais no Ocidente medieval, ver também H. Legros (1992) e A. Caiozzo (2010).

<sup>22</sup> «Ceo est avis, qui l'ascute, qu'il seit en parais./ La u li angle chantent suef e seriz./ Mult fu grand li orage, la neif e li gesilz./ E li vent durs e forz, qui tant bruit e fremist [...]./ Laienz fait itant requete suef e serit/ Cumme en mai en estét, quant soleil esclarist» (vv. 376-379; 382-383). As treze camas, «taillez a cumpas» (v. 428), que aguardam a chegada dos cavaleiros reforçam esta atmosfera de requinte e preciosidade aliada ao elemento sobrenatural e feérico («Li couvertures fud bons que Maseuz uverat./ Une fee mult gent que li reis dunat», vv. 430-431).

<sup>23</sup> P. Trannoy (1992, p. 237) analisa minuciosamente, através da descrição das maravilhas orientais, a coexistência de duas redes semânticas antitéticas (tempestades e violência vs ordem e harmonia) que se reflectem na dupla reacção dos Franceses que hesitam entre o medo e o fascínio contemplativo.

essencialmente guerreiro cujo poder espiritual é apenas conferido pela Igreja romana, e um rei *cosmocrator*, sereno e hierático, um rei que cria a vida («Que ço fust viaire que tut fussent vivant», v. 361<sup>24</sup>), surgindo assim como o substituto directo de Deus na terra. No palácio de Hugon, convergem as forças ctónicas e cósmicas que fundam e alimentam uma soberania mítica sem falhas aparentes<sup>25</sup>.

Os *gabs* (brincadeira verbais, gabarolices), através dos quais os trezes guerreiros francos se divertem antes de dormirem (e depois de uma abundante manjar bem regado: vv. 410-414; 435-437), representam, neste contexto específico, uma verdadeira agressão à ordem simbólica (*laissez* 24 a 37). Todos eles, a começar pelo desafio formulado por Carlos Magno, consistem numa valorização hiperbólica do poderio (guerreiro, intelectual, mágico e sexual) dos Franceses, e traduzem uma violação dos mais elementares códigos da hospitalidade ao denegrirem a imagem de Hugon. Um espia, que surpreendera a conversa, vai contar o sucedido ao imperador de Constantinopla (vv. 618-628) que, no dia seguinte, confronta o rei franco com esta ofensa. O diálogo entre os dois soberanos denuncia novamente a tensão, agora claramente conflituosa, entre duas linguagens distintas. Carlos Magno tenta desculpar-se com o efeito do vinho, evocando (inventando) ainda um velho costume francês para justificar os *gabs* (vv. 652-658) e chegando inclusive a inverter a situação ao acusar o imperador de traição e «felunie» por ter enviado um espia (vv. 683-691). Mas, para Hugon, «Carles ad feit folie» (v. 629) e cometeu indubitavelmente um «grant huntage» (v. 659) que exige reparação<sup>26</sup>. No mundo de Hugon, a palavra é, literal e metaforicamente falando, de ouro. Da mesma maneira que não existe usurpação da propriedade económica em Constantinopla, também a usurpação da propriedade semântica da linguagem através dos

---

<sup>24</sup> Repetido no verso 374.

<sup>25</sup> Sobre esta questão, vejam-se os comentários de Ch. Méla (1982, pp. 20-24), P. Trannoy (1992) e H. Legros (1992) cujas reflexões sugerem uma assimilação entre o poder de Hugon e o que detinha o *basileus* no império bizantino.

<sup>26</sup> É interessante notar que é agora a palavra régia que aparece definida com os adjectivos com que inicialmente o próprio Carlos Magno qualificara a provocação da rainha, o que revela que a palavra fatal que engendrou a narrativa talvez não tivesse passado, afinal, também ela, de um simples *gab*.

jogos verbais é inadmissível, representando uma ofensa à integridade simbólica e ideológica do poder. Compreende-se então que os cavaleiros fiquem perplexos e atônitos quando Hugon lhes pede para concretizar os *gabs*, ou seja, para transformarem o que era puro divertimento verbal vazio de sentido numa palavra plena e performativa: «Ore voil saveir des altres si mençunge est u veir» (v. 734). A utopia – que parece não consentir qualquer entorse à lei *gramatical* da propriedade, que não compactua com a dimensão lúdica, plástica e metafórica da linguagem, prescrevendo uma hermenêutica literal dos significantes – revela aqui a sua face sombria, sugerindo um universo dominado por uma concepção fetichista/idolatra e potencialmente totalitária dos signos e da significação cujas implicações perversas (manipulação, equívocos, usurpação do sentido, etc.) já tinham sido esboçadas, do outro lado do espaço narrativo, no episódio do Patriarca de Jerusalém. Felizmente, o imperador decide pôr à prova apenas três dos treze *gabs*: o de Olivier, cuja fantasia sexual o levava a afirmara que conseguia possuir cem vezes seguidas a filha de Hugon; o de Guillaume d’Orange que, qual Rainouart, prometera destruir o palácio com uma simples bola de ferro tão pesada que nenhum homem a conseguiria erguer; o de Bernard, que se diz capaz de provocar um verdadeiro dilúvio. Esta escolha não podia ser mais significativa, não somente porque incide sobre figuras exemplares da gesta carolíngia que se caracterizam geralmente pela sua integridade verbal (Guillaume) e pela sua sapiência e mesura, mas também porque volta a fazer ressurgir as três funções dumezilianas, denunciando a verdadeira natureza destas provas que consistem numa autêntica regeneração da soberania carolíngia: a terceira função (através da virilidade de Oliver, símbolo de uma inesgotável energia e fertilidade), a segunda (com o força bélica sobre-humana de Guillaume) e a função sacerdotal expressa por meio do poder mágico e demiúrgico que Bertrand se atribui a si próprio. O segundo objectivo destas provas é o de mostrar, mesmo que irónica ou sarcasticamente, Carlos Magno como eleito e protegido de Deus. Com efeito, na altura em que os Cristãos não têm outra saída senão apelar ao poder das relíquias, eis que aparece um anjo que admoesta os cavaleiros e condena esta demonstração da *hybris*,

prometendo, todavia, a intervenção divina para ultrapassar as provas<sup>27</sup>. E assim acontece. Depois de ludibriar a filha de Hugon, conseguindo a sua cumplicidade graças a uma perfeita imitação do discurso e do ritual de sedução cortesões (vv. 693-725), Olivier concretiza, embora incompletamente (apenas possui a filha do imperador trinta vezes!), o seu *gab*, recorrendo à mentira e a promessas que nunca cumprirá (vv. 725-734). Com a ajuda divina, Guillaume consegue introduzir uma falha na unidade/integridade paradisíaca do palácio de Hugon (vv. 735-761) ao rasgar as paredes do palácio com a bola de ferro. Também auxiliado por Deus, Bertrand provoca um dilúvio que submerge todos os habitantes da cidade, ficando Carlos e os doze pares milagrosamente a salvo em cima de um pinheiro (vv. 762-782)<sup>28</sup>. Hugon declara-se vencido, submetendo-se à autoridade do soberano franco a quem entrega as suas terras (vv. 785-787). Carlos Magno conquista assim, «sanz bataille campel» (v. 859), o reino do Simbólico que faltava à sua coroa<sup>29</sup>, transformaram-no num verdadeiro rei taumaturgo. De regresso a Paris, exhibe a magnanimidade do seu poder reunificado, dispensando riquezas, distribuindo as relíquias pelo país e perdendo à rainha as suas palavras insensatas. Contudo, mal acaba de assinalar o triunfo de Carlos Magno, o poema ironiza sobre a superioridade temporal e espiritual do imperador, reduzindo-a a uma simples questão de ... altura:

Karlemaines portet la grant corone en or,  
Li reis Hugon la sue *plus basement un poi*:  
Karlemaines fud graindre plein péd e .iii. pouz.

---

<sup>27</sup> «Carlemaine, ne t'esmaer, ço te mandet Jhesus!/ Des gas que ersair desistes, grant folie fud;/ Ne gabez mes hum, ço te cumandet Cristus./ Va, si fas cumencer, ja n'en faldrat uns» (vv. 674-678).

<sup>28</sup> Estamos claramente perante uma inversão paródica, já que muitas canções de gesta se iniciam com a descrição de Carlos Magno sentado, de forma solene e hierática, debaixo de um pinheiro ou de uma oliveira, símbolos da perenidade do Poder.

<sup>29</sup> No seu regresso a Paris, Carlos Magno deposita em São Dinis o prego da cruz e a coroa de espinho. Repare-se que Cristo é, a par com Hugon e Carlos Magno, o terceiro rei coroado do texto. Com a vitória sobre o imperador de Constantinopla e a «conquista» da coroa de Jesus, o rei franco acede plenamente às dimensões cósmica e mística da Soberania, respectivamente.

É, por conseguinte, difícil levarmos totalmente a sério esta restauração final da ordem e do poder carolíngios, tão ambígua quanto a ambiguidade de um Deus cristão que protege e legitima os vícios dos Franceses castigando o imperador de Constantinopla, modelo perfeito – demasiado perfeito, talvez – de todas as virtudes no qual começam todavia a despontar falhas e tentações inerentes a qualquer sistema utópico. O poema termina como começara, pelo *gab*, a ilusão especular e o profundo divórcio entre os signos e a significação. Ou não fosse o *Pèlerinage* todo ele um aliciante e perturbador convite a seguirmos a trajectória paradoxal ou heterodoxa da escrita épica quando decide aventurar-se no Outro-Mundo onírico e metafórico da pura ficção (Méla, 1982, p. 24).

### **A canção de gesta em Avalon: derivas geográficas e confluências poéticas**

Se Constantinopla representa o Outro-Mundo, ideal ou secretamente denegado, da canção de gesta, Avalon – juntamente com outros significantes nominais ou toponímicos –, surge como o marcador textual inconfundível da matéria bretã ou arturiana, funcionando, por si só, como uma micro-narrativa (ou pró-narrativa) que condensa uma vasta tradição literária e que molda assim, de antemão, o horizonte de expectativa do leitor (Trachsler, 2000, pp. 15-47). De tal forma que este foi, de certo modo, o ponto de partida para a célebre teoria medieval dos géneros formulada por Jauss (1970) que postula, através da «prova da comutabilidade» das personagens, a estanqueidade total entre o discurso épico e o romance cortês:

Voici un autre exemple: la non-interchangeabilité des personnages de la chanson de geste et du roman courtois. Des héros comme Roland ou Yvain, des dames comme Alda ou Énide, des souverains comme Charlemagne et Arthur ne furent jamais transférés d'un genre à l'autre dans la tradition française, malgré l'assimilation progressive de l'épopée au roman chevaleresque (Jauss, 1986, p. 46).

Estudos mais recentes<sup>30</sup> têm contudo mostrado que a canção de gesta não se coaduna (excepto em situações raras e pontuais) com esta concepção demasiado rígida dos géneros. Holística, totalisante, proteiforme e omnívora, paradoxalmente mais plástica e permeável às transformações sociais e ideológicas que a enquadram do que o próprio romance, adoptando uma concepção dinâmica da personagem que rompe com a noção de *tipo*, e baseando-se mais numa «estética da interferência» (Trachsler, 2000, p.10) e do hibridismo – entre temas, motivos, sequências narrativas e matérias, estilos, registos discursivos – do que num inflexível sistema enraizado na repetição do Mesmo alimentada por uma escrita formulística que progride, de forma lancinante, ao ritmo da *laisse* (a estrofe épica), a epopeia francesa deixou, desde muito cedo (desde a sua própria origem talvez), de ser esse paradigma poético onde reina a perfeita adequação entre o ser e o parecer, entre o universo da linguagem e o das *realia*, onde, em cada palavra, ecoa «a presença relicária das coisas nos signos» (Bloch, 1989, p. 135). Ora, a viagem, enquanto modelo e suporte metafórica da *translatio* que preside à escrita medieval, assume, neste processo de transformação poética, um papel determinante (como prova o *Pèlerinage de Charlemagne*, por exemplo). Contudo, já não se limitando, como acontecia naquela narrativa, a espreitar, com algum distanciamento irónico, do outro lado do espelho épico, poemas como *La Bataille Loquifer* (finais do século XII, início do século XIII), *Huon de Bordeaux* (circa 1260), *Tristan de Nanteuil*, *Le Bâtard de Bouillon* ou *Lion de Bourges* (século XIV), ao transportarem os seus heróis para o território retórico e imaginário do romance arturiano, levam esta experiência poética às suas últimas consequências, rompendo radicalmente com o paradigma semântico da pré-figuração que moldava a linguagem épica tradicional em prol de uma aventura textual inequivocamente subordinada à lógica do signo<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Ver, entre outros, D. Boutet (1993; 2002), D. Maddox (1984), S. Kay (1995), R. Trachsler (2000), C. Roussel (2005), C. Cazanave (2005).

<sup>31</sup> Tendo em conta a vastidão dos ciclos épicos entre os séculos XIII e XV, o número de textos que procedem a esta notável confluência entre a matéria épica e o universo romanesco são relativamente escassas, o que torna este singular processo de escrita mais interessante ainda. Além dos poemas citados, podemos ainda referir as continuações de *Huon de Bordeaux* (*Le Roman d'Aubéron* e *La Chanson d'Esclarmonde*, composta antes de 1313, que põem em cena a infinita e aporética



Decerto, o universo avaloniano que Rainouart (*BL*), Huon, Tristão, Lion ou Baudoin (*BB*) descobrirão no centro de uma viagem potencialmente sem regresso, continua balizado por uma descrição tópica dos lugares. Todavia, ao fundar agora o processo de escrita numa poderosa e aparentemente assumida relação dialógica entre géneros, a *translatio* destas canções de gesta para um universo literário e imaginário exógeno à sua tradição de origem não deixa nenhuma destas formas narrativas indiferentes e muito menos iguais.

Desesperado, triste e exausto com a morte da sua mulher, *Aélis*, e com o rapto do seu filho pelos Sarracenos, Rainouart cai, à beira-mar, num sono profunda durante o qual é visitado por três fadas que transfiguram os atributos guerreiros do herói em objectos pertencentes ao universo cortês e o transportam para Avalon onde se encontra com o seu *alter ego* épico, o paradigmático Roland, e convive com o panteão dos heróis e heroínas dos romances de cavalaria (Artur, Gauvain, Yvain, Perceval, a rainha Guenièvre e a fada Morgana). Seguindo um modelo que se repete de texto para o outro, aguarda-o, neste mundo, uma prova qualificante: lutar contra Chapalu (uma quimérica e *laide beste* [v. 3750], com cabeça de gata e corpo de cavalo, oriunda de uma tradição oral ele própria estranha à tradição manuscrita arturiana [Traschler, 2000, pp. 150-156]) que, ao beber o sangue do calcanhar deste novo Aquiles, irá retomar a sua forma humana, libertando Avalon dos encantamentos diabólicos que pesavam sobre esta terra gasta. Da união, de certo modo, contra-natura de Rainouart com Morgana (união paradoxal da gesta com o romance), nasce o maléfico Corbon (significante nominal assaz eloquente) que introduz a questão feudal (no mínimo bizarra neste contexto narrativo) dos direitos sucessórios do filho bastardo sobre os feudos do herói destinado ao filho legítimo, Maillefer. Daí, na travessia de regresso ao mundo épico das origens, a tentativa de assassinato do herói por Chapalu instigado por Morgana, Rainouart sendo salvo *in*

---

tensão entre os dois imaginários culturais e textuais representada pelos duelo ritual – no dia da festa de Soão João – entre o rei Artur e Huon no qual se disputa a soberania sobre o Outro-Mundo de Avalon), *Dieudonné de Hongrie*, *Gaufrey*, bem como as refundições decassílabas e, mais tarde, em versos alexandrinos, de *Ogier le Danois*, ou ainda certas prosificações do século XV (*Ysaye le Triste* ou *Mabrien*). Sobre esta questão, ver R. Trachsler (2000, pp. 126-209) e D. Boutet (2002, pp. 65-78).

*extremis* por uma sereia antes de voltar a acordar – numa circularidade perfeita que prefigura a estrutura das utopias clássicas – exactamente no mesmo espaço marginal (na fronteira aquática entre os dois mundos) onde adormecera. Sonho, pesadelo ou travessia iniciática, o rapto de Rainouart para território arturiano, autêntico diálogo cruzado entre a gesta e o romance, levanta mais interrogações do que certezas. Com efeito, numa altura em que os ciclos romanescos (em verso e, mais tarde, em prosa) rivalizam cada vez mais com os ciclos épicos, que sentido atribuir à traição de Morgana e à sua tentativa de usurpar, através da morte do herói, o espaço da gesta carolíngia? Mas, por outro lado, sabemos que é Picolet, irmão de Aubéron (personagens eminentemente arturianas) quem resgata da morte Maillefer, filho de Rainouart, para o educar em Monuble – espaço romanesco invisível situado em pleno território sarraceno e épico –, permitindo assim a continuação da gesta (enquanto família e forma poética). Sabemos igualmente que é graças à incursão de Rainouart em Avalon e ao sacrifício do seu sangue que este universo (tanto romanesco como épico) é finalmente liberto da sua condição de letra morta de uma tópica literária que o mantinha cativo e petrificado. Mais do que encenar uma rivalidade latente entre duas dicções narrativas, a viagem avaloniana (ausente ou mutilada em cinco dos dez manuscritos que integram este poema, o que não deixa de ser insólito e revelador) parece antes sugerir, nesta perspectiva, uma secreta ou desejada cumplicidade, a relação dialéctica entre géneros e matérias narrativas distintas projectando na canção de gesta as limitações e o devir do romance que, por sua vez, questiona e regenera o discurso épico<sup>32</sup>.

Hipóteses semelhantes poderiam ser formuladas sobre a incursão de Tristão ou do rei Baudoin no mundo das fadas. E semelhantes perplexidades acompanhariam sem dúvida a reflexão. Decerto, a estadia no Outro-Mundo cumpre sempre e inevitavelmente o seu objectivo iniciático, conduzindo a uma profunda transformação da identidade heróica, à imagem do papel que já desempenhava nos modelos narrativos do século XII (*Perceval* de Chrétien de Troyes,

---

<sup>32</sup> Ver N. Andrieux (1984), S. Sturm-Maddox e D. Maddox (1994), R. Träschler (2000, pp. 163-184), C. Carreto (2007).

história de Lanval nos *Lais* de Marie de France, e tantos outros). O percurso de Tristão na gesta *Tristan de Nanteuil* é exemplo eloquente (demasiado eloquente talvez) desta função. Herói sem pai que vive à margem de uma sociedade guerreira e cortês cujos códigos parece não dominar; personagem charneira de uma epopeia toda ela colocada sob o signo de uma babélica dispersão genealógica e poética<sup>33</sup>, da deriva (tanto espacial como identitária) e de uma interminável busca das origens donde poderia novamente emergir a imagem estável de uma paternidade textual susceptível de reunificar a linhagem e de devolver idealmente à escrita épica a sua rectidão e *proprietas* perdidas, Tristão vê nele operar-se uma autêntica metamorfose (para a qual pouco ou nada contribui, de resto) depois do seu encontro com a fada Gloriande e da sua estadia no mundo de Avalon aos lados de Artur. Com efeito, protótipo anti-épico da cobardia e da inconstância amorosa, eis que Tristão se torna, depois de vencer, qual Dom Quixote *avant la lettre*, a prova contra um dragão de pacotilha, modelo das virtudes guerreiras que o destinam a libertar e a reunificar a sua família. Contudo, se é verdade que a viagem para o outro mundo do romance permite efectivamente ao herói reatar com a sua identidade épica perdida (ou ocultada por detrás da máscara narrativa da personagem), resgatando assim a integridade da canção de gesta, convém mitigar certas leituras excessivamente optimista<sup>34</sup> e não esquecer, por exemplo, que o objecto mágico e protector trazido de Avalon (a trompa de ébano incrustada de relíquias) se revelará totalmente ineficaz no momento fatídico de impedir a consumação do crime edipiano, Tristão (como Artur em *La Mort le roi Artu*) sendo morto pelo seu próprio filho, Garsion, fruto desconhecido do incesto com a prima e criado como Sarraceno em território pagão. Em *Tristan de Nanteuil*, a viagem cruzada entre a epopeia e o romance parece assim evidenciar a incapacidade de ambos os discursos e imaginários, demasiado gastos

---

<sup>33</sup> Não será certamente por acaso que a parte conservada de *Tristan de Nanteuil* se inaugura com a estranha e inquietante visão da Torre de (B)Abel que Gui e Aigentine (pais do herói), totalmente à deriva depois de uma tempestade no mar, vislumbra ao longe na costa da Babilónia (v. 79-88)

<sup>34</sup> Veja-se a análise, de resto particularmente minuciosa e convincente, de A. Georges (2006).

ou presos a uma certa mecânica narrativa esclerosante<sup>35</sup>, produzirem um sentido novo e regenerador. O poema vê-se então obrigado a uma última e ousada *translatio* poética ao confiar a reunificação da gesta e dos vários discursos e registos que a integram a Santo Egídio, filho da princesa sarracena Clarinde e do cavaleiro cristão Blanchandin, figura andrógina por excelência<sup>36</sup> que encarna, por conseguinte, o ideal de síntese, convergência e totalização (a noção de género assumindo aqui claramente uma dupla valência sexual e poética) tão almejado pela canção de gesta dita «tardia». Neste sentido, se toda a viagem implica um regresso às origens, este itinerário traduz-se, em *Tristan de Nanteuil*, num regresso purificador às origens da própria narrativa medieval (e da canção de gesta em particular) através do modelo hagiográfico que poema seguirá a partir de agora até ao fim, subordinando as constantes errâncias da ficção (tanto épica como romanesca) ao paradigma intangível da fonte escrita («La legende saint Gilles nous prouve par escrips», v. 21633) e ao ideal de rectidão ética e gramatical que a retórica medieval projecta no discurso histórico («S'orrés certaine ystoire sans mensonge conter», v. 15772).

De Rainouart a Tristão, Avalon emerge, por conseguinte, na trajectória identitária dos heróis e das narativas, como um espaço-limite marcado simultaneamente por uma certa extenuação semiológica e pela promessa de um renascimento, surgindo como a manifestação de uma falha ou de um vazio que o Outro-Mundo procura preencher ou colmatar. Contudo, embora a viagem represente, neste prisma, a possibilidade única de tornar homogéneo um espaço (físico, textual e imaginário) sentido como descontínuo, fragmentário ou saturado de sentido, não traduz necessariamente a projecção ou o reverso utópico de um passado

---

<sup>35</sup> Esta tendência acentua-se à medida que avançamos no tempo, as personagens arturianas que os heróis épicos encontram, bem como os espaços, objectos e provas que acompanham a aventura avaloniana, tendendo progressivamente a cristalizar-se no estereótipo ou a adquirir um sentido alegórico que circunscreve e orienta a hermenêutica, anulando ou reduzindo consideravelmente as ambiguidades inerentes a este encontro insólito entre dois mundos textuais e imaginários (Trachsler, 2000, pp. 368-370).

<sup>36</sup> Relembremos que Blanchandin é, na verdade, Blanchandine, mulher de Tristão (que julga morto) a quem Deus concedeu o milagre de mudar de sexo. Sobre a figura do andrógino neste poema, ver o estudo de A. Georges (2006, pp. 454-609).

disfórico (solidão de Rainouart ou de Tristão, exílio de Huon, etc.). Veja-se o exemplo do *Bâtard de Bouillon*. Chegado às margens do Mar Vermelho<sup>37</sup>, espaço-limite indiferenciado do mundo conhecido para a vastidão do qual atira a sua lança em sinal desafio, o rei Baudoin contempla, à imagem de Alexandre o Grande, a imensidão das suas conquistas. O desejo que passar essa fronteira aquática em direcção à inexplorada «terre Artus et Morgue la jolie» (de que todos ouviram falar mas da qual nunca ninguém regressara) começa por prolongar o *ethos* épico subordinado ao ímpeto de expansão territorial, convertendo-se rapidamente, no entanto, em puro desejo de conhecimento:

Dist li roys Bauduins : «Ne sai qu'il m'avenra,  
Me je vaurrainagier outre mer par dela  
*Pour savoir le país, et quel gent il i a.*  
S'il i a Sarasins, on les essilera :  
Terre tenront de mi au les de par dela.  
*Mais por savoir que c'est, li miens corps passera»* (v. 3317-22).

Face a um espaço saturado e incapaz de criar novos saberes, novos sentidos, Avalon irrompe, neste poema, como território por excelência da Diferença e da Alteridade, logo, como imenso reservatório de significação susceptível de alargar os horizontes da canção de gesta. Daí que a primeira experiência que aguarda os guerreiros neste universo se traduza pelo apagamento das formas e pelo silêncio, prelúdio a um acto de reescrita que evoca (ou convoca) a imagem do palimpsesto: ofuscados por um intenso nevoeiro que dissolve todos os tradicionais emblemas épicos de reconhecimento (estandartes, escudos, gritos de guerras, etc.), os *treze* companheiros comandados por Baudoin separam-se e perdem-se no labirinto avaloniano, transformando-se em verdadeiros cavaleiros errantes (*laissez* 117-118) cujos papéis narrativos

---

<sup>37</sup> Limite *tópico* que já figurava, por exemplo, em *Huon de Bordeaux* onde a *Rouge Mer* designa contudo o ponto de não-regresso imposto ao herói por Carlos Magno (modelo, neste poema, da usurpação e da falha jurídica como verbal) que condena Huon ao exílio e à morte através de provas impossíveis de superar não fosse a ajuda de Aubéron que o herói encontra no Outro-Mundo do romance quando a chega a terras de Monmure.

serão doravante redistribuídos. Com efeito, contra todas as expectativas (até dos próprios heróis), as habituais provas (a tromba mágica que dissipa as trevas e volta a converter o labirinto num espaço ordenado e significativo; o acesso ao jardim das delícias que abriga a magnífica rosa guardada por dois autómatos cujos movimentos fixam o tempo numa eterna repetição do mesmo) não confirmam o rei Baudoin de Jerusalém como modelo das virtudes guerreiras e cortesias, elegendo sim o sábio e discreto Hugues de Tabarie. Além de necessidades lógicas e ideológicas inerentes à composição do Ciclo da Cruzada<sup>38</sup> esta escolha explica-se talvez pelo facto de Hugues ser o único, ao longo do poema, a não ter sido contaminado pelo discurso e o imaginário cortesias (constantemente parodiados) que moldam as palavras e os gestos das várias personagens (a começar por Baudoin cuja imagem se prolonga, mais tarde, no comportamento do seu filho bastardo) e inflectem constantemente o registo da gesta. Eleição que será, de resto, confirmada e semanticamente reorientada pelo próprio rei Artur quando este convida os viajantes a retomarem o caminho do regresso para o mundo da epopeia:

Et au roy Bauduin moult douchement pris  
Qu'il croie le conseil de Huon qui fu la,  
Pour tout le plus preudomme c'onkes Diex estora.  
S'il ne croit son conseil, tresdont li affia  
Qu'il feroit grant folie, et que maus l'en venra (*laisse* 128, v. 3674-78).

Através desta intervenção (que Hugues não deixará de relembrar a Baudoin em momentos críticos<sup>39</sup>), Artur eleva esta personagem secundária em modelo de integridade ética, moral e verbal, transferindo para ela, numa nova e interessante *translatio studii e imperii*, o seu próprio prestígio e a sua própria *auctoritas* mítica e literária. Não admira

---

<sup>38</sup> Em poemas anteriores, Hugues surge não somente como mentor do filho bastardo de Baudoin (papel que também virá a assumir neste texto) mas também de Saladino, a sua transformação em herói eleito permitindo eufemizar a imagem negativa do rei sarraceno (ver Trachsler, 2000, pp. 142-144).

<sup>39</sup> «Souviengne vous, frans roy, pur Dié le fil Marie,/ Quant vous fust o moy, par dedens Faierie...» (v. 4446-47).

assim que os conselhos que Hugues dará mais tarde ao Bastardo sobre os perigos do amor e as armadilhas da astúcia feminina, sejam – não obstante os laivos de misoginia que os enformam – percorridos pelos *exempla* de Aristóteles e de Platão (v. 5874-90): a viagem a Avalon convertera Hugues, a «flour du monde», em modelo do letrado e do sábio, em mediador privilegiado de uma tradição manuscrita consagrada que devolve agora à canção de gesta a imagem de uma paternidade textual referencial e a quem cabe doravante zelar pela rectidão do *ethos* e do discurso épicos. Estanha e singular confluência nos limiões da inversão e da subversão, em que Artur, emblema do romance cavaleiresco e bretão, parece insinuar-se como fonte legitimante e paradoxal guardião da memória e da identidade primordiais da canção de gesta que ajuda a proteger ou a preservar das ameaças e das enganosas seduções que emanam do seu próprio universo imaginário e narrativo.

### Fontes poéticas

*Aucassin et Nicolette. Chantefable du XIII<sup>e</sup> siècle.* Ed. M. Roques (1982). Paris: Librairie Honoré Champion.

Chrétien de Troyes. *Érec et Énide.* Ed. M. Roques (1981). Paris: Champion.

\_\_\_\_\_. *Le Chevalier au Lion (Yvain).* Ed. M. Roques (1982). Paris: Champion.

*Huon de Bordeaux.* Ed. bilingue W. W. Kibler e F. Suard (2003). Paris: Champion.

*La Bataille Loquifer.* Ed. M. Barnett (1975). Oxford: Medium Aevum Monographs, New Series, IV.

*Le Bâtard de Bouillon.* Ed. F. Cook (1972). Genève/Paris: Droz/Minard.

*Le Conte de Floire et de Blancheflor.* Ed. J.-L. Leclanche. Paris: Champion.

*Le Pèlerinage de Charlemagne.* Ed. G. S. Burgess (1998). Edinburgh: British Rencesvals Publications, 2.

## **Bibliografia geral**

- Andrieux, N. (1984). Arthur et Charlemagne réunis en Avalon: la *Bataille Loquifer* ou l'accomplissement d'une parole. In *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin* (pp. 425-434). Padua: Mucchi Editore.
- Baumgartner, E. (1988). Le temps des automates. In *Le Nombre du temps. En Hommage à Paul Zumthor* (pp. 15-21). Paris: Champion.
- Baumgartner, E.; Harf-Lancner, L. (1997). *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen Âge*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Bloch, H. (1989). *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*. Paris : Seuil, Col. Des Travaux (edição americana publicada em 1983).
- Boutet, D. (1983). *La Chanson de geste: forme et signification d'une écriture épique du Moyen Âge*. Paris: PUF.
- \_\_\_\_ (2002). Au-delà et Autre monde : interférences culturelles et modèles de l'imaginaire dans la littérature épique (XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles). In D. Hüe e C. Ferlampin-Acher (Ed.), *Le Monde et l'Autre Monde* (pp. 65-78), Caen: Paradigme.
- Caiozzo, A. (2010). Entre prouesse technique, cosmologie et magie: l'automate dans l'imaginaire de l'orient médiéval. In *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant* (pp. 43-79). Grenoble: MSH.
- Carreto, C. Clamote (2007). Rainouart au pays des fées. Interchangeabilité des personnages et dialogisme dans *La Bataille Loquifer*. In C. Connochie-Bourgne (Ed.), *Façonner son personnage au Moyen Âge* (pp. 99-122). *Senefiance*, 53. Aix-en-Provence: PUP.
- Carreto, C. Clamote (ed.) (2011). *Lors te metra en la voie. Littérature et Mobilité au Moyen Âge*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Carreto, C. Clamote (2014). *Contez vous qui savez de nombre. Imaginaire marchand et économie du récit au Moyen Âge*. Paris: Champion.
- Cazanave, C. (Ed.) (2005). *L'Épique médiéval et le mélange des genres*. Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté.
- Cerquiglini-Toulet, J. (1993). *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV<sup>e</sup> siècle : 1300-1415*. Paris : Hatier.



- Cobby, A. (1987). Religious Elements in *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. In *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste* (pp. 367-382). Aix-en-Provence : Université de Provence (CUER MA).
- Croizy-Naquet, C. (1994). *Thèbes, Troie et Carthage: Poétique de la ville dans le roman antique au XII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Champion.
- Georges, A. (2006). *Tristan de Nanteuil. Écriture et imaginaire épiques au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Honoré Champion.
- Grigsby, J.L. (1981). The Relics' Rôle in the *Voyage de Charlemagne*. *Olifant*, 9, 20-34.
- \_\_\_\_ (1987): *Le Voyage de Charlemagne, pèlerinage ou parodie?* In *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste* (pp. 567-584). Aix-en-Provence : Université de Provence (CUER MA).
- Hauss, H.-R. (1970). Littérature médiévale et théorie des genres. *Poétique*, 1, 79-101 [artigo retomado em *Théorie des genres* (pp. 37-76). Paris: Seuil. 1986].
- Kay, S (1995). S. Kay, *The Chanson de Geste in the Age of Romance. Political Fictions*. Oxford: Clarendon Press.
- Legros, H. (1992). Connaissance, Réception et perceptions des automates orientaux au XII<sup>e</sup> siècle. In *Le merveilleux et la magie dans la littérature* (pp. 103-136). Amsterdam/Atlanta: CERMEIL.
- Leupin, A. (1985). La compromission (sur le *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*). *Romance Notes*, 25, 222-238.
- Ollier, M.L. (2000). *La Forme du sens. Textes narratifs des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Études littéraires et linguistiques*. Orléans : Ed. Paradigme.
- Maddox, D. (1984). Les Figures romanesques du discours épique et la confluence générique. In *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin* (pp. 517-27). Padua: Mucchi Editore.
- Méla, Ch. (1982). «Immobile, à grands pas»: Charlemagne en Orient. *Revue des Sciences Humaines*, 214 (2), 9-24.
- Racault, J-M. (2006). Voyages et utopies. In J.-Ch. Darmon et M. Delon (Ed.), *Histoire de la France littéraire. Classicismes: XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle* (pp. 291-340). Paris: PUF.
- Roussel, C. (2005). Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives. In C. Alvar e J. Paredes (Eds), *Les Chansons de geste. Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès Internationale de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes* (pp. 64-85). Granada : Université de Granada.

- Stanesco, M. (1990). À l'origine du roman: le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire. In D. Poirion (Ed.), *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge* (pp. 141-165). Paris : SEDES.
- Sturm-Maddox, S.; Maddox, D. (1994). Renoart in Avalon: Generic Shift in the *Bataille Loquifer*. In K. Pratt et al. (ed.), *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative* (pp.11-22). Cambridge: D. S. Brewer.
- Suard, F. (1981). La *Bataille Loquifer* et la pratique de l'intertextualité au début du XIII<sup>e</sup> siècle. In *VIII Congreso de la Sociedad Rencesvals, 15-25 de Agosto de 1978* (pp. 497-503). Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Trannoy, P. (1992). De la technique à la magie: enjeux des automates dans *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. In *Le merveilleux et la magie dans la littérature* (pp. 227-252). Amsterdam/ Atlanta: CERMEIL.
- Vance, E. (1988). Semiotics and Power: Relics, Icons, and the *Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, *Romanic Review*, 79 (1), 164-183.
- Zumthor, P. (1992). L'espace de la cité dans l'imaginaire médiéval. In R. Brusegan, *Un'idea di città. L'imaginaire de la ville médiévale; 50 rue de Varenne. Supplémento italo-francese di Nuevo Argomenti* (pp. 17-26). Paris: Arnoldo Mandadori Editore.
- \_\_\_\_ (1993). *La Mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Âge*. Paris: Seuil.