

O MODELO EXORBITANTE: VIRGÍLIO NA CONSTITUIÇÃO DA MODERNIDADE MEDIEVAL

ANA PAIVA MORAIS
Universidade Nova de Lisboa

1. *Antiqui e Moderni*

Falar de “modernidade” medieval poderá, à primeira vista, parecer uma extrapolação grosseira de um termo mais vulgarmente associado a épocas menos recuadas da nossa. A mesma expressão, se for utilizada sem suporte filosófico capaz de a contextualizar culturalmente e dar conta dos debates científicos que estiveram na sua origem, poderá, por outro lado, ser tida por um lugar comum, conhecida que é a convicção em cada época de se viver uma modernidade, tendência a que também a Idade Média não foi alheia. Não é minha intenção debater aqui, de modo sistemático, a questão colocada por esta expressão, sobretudo depois dos importantes estudos vindos a lume durante o século passado que demonstraram inequivocamente não só a efectiva consciência de uma “modernidade” na época medieval como a existência de vários matizes que foram sucessivamente revestindo este conceito na obra dos autores que, do século XII ao século XVI, dele se ocuparam¹. Importa, contudo, delinear os contornos mais gerais da questão.

A primeira, e mais abrangente, noção de “modernidade” é marcada cronologicamente; ela diz respeito ao presente — um presente que Gautier Map, por exemplo, definia como estando circunscrito aos últimos cem anos², mas que, de um modo geral, se referia à contemporaneidade ou a tempos relativamente próximos — por contraste com as categorias temporais do passado, sendo este determinado pela narrativa histórica, e do futuro, representado pela adivinhação. No entanto, o uso meramente cronológico do termo *modernus* acaba por levar a uma circunscrição temporal mais estrita, e, até, a concepções distintas do que pudesse constituir o tempo presente.

¹ M.-D. Chenu, “*Antiqui, moderni*”, *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 17, 1928: 82-94; E.R. Curtius, “Le Classicisme”, in *La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin*, Paris, PUF/Agora, 1986, Vol. I, pp. 389-425; Alberto Ghisalberti, “*Via antiqua e via moderna dal tardo medioevo al rinascimento*”, in AA.VV., *Platonismo e aristotelismo nel mezzogiorno d’Italia (sec. XIV-XVI)*, Palermo, Officina di Studi medievali, 1989, pp. 25-38; Etienne Gilson, “Le moyen age comme *sculum modernum*”, in *Concetto, storia, miti e immagini del medio Evo*, V. Branca, éd., Florence, Sansoni, 1973; Etienne Gilson, *Miscellanea Medievalia*, 9, «Antiqui und Moderni», Berlin-Nova Iorque, de Gruyter, 1974; Stephen G. Nichols, “Remodelling the models: modernism and the Middle Ages”, in *Modernité au Moyen Age*, Brigitte Cazelles et Charles Méla, eds., Genève, Droz / Recherches et Rencontres, 1, 1990, pp. 45-72; Stephen G. Nichols, “The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Literature” in *The New Medievalism*, Baltimore-Londres, Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee e Jr. Stepehn G. Nichols, eds., The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 1-26; Michel Stanesco, “Une invention médiévale: la modernité”, in *Lire le Moyen Age*, Paris, Dunod / Lettres SUP (Lire), 1998, pp. 8-9. Destaca-se, ainda, a excelente síntese de Alessandro Ghisalberti, “I Moderni”, in *Lo Spazio letterario del medioevo*, La Produzione del Testo, Vol.I, Tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 605-631.

² Walter Map, *De Nugis curialium. Courtriers’ trifles*, editadas e traduzidas por M.R. James, revista por C.N.L. Brooke-R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1983.

Assim, os autores modernos poderiam distinguir-se dos autores clássicos da Antiguidade, como já na época carolínea, mas ainda dominada pelo critério da distância temporal, a modernidade se distinguiu da época dos antigos autores, quer pagãos quer cristãos. Os Padres parecem constituir o marco que separa os Antigos e os Modernos na época carolínea, passando a falar-se de “modernos” relativamente aos autores que se seguiram à época patrística. Começa, então, a difundir-se o uso da expressão *nostra tempora* como equivalente a *tempora christiana*.

No século XII, encontramos já aplicações do termo *modernus* aos contemporâneos imediatos. Segundo Alessandro Ghisalberto, que traça uma perspectiva histórica do termo *modernus* durante a Idade Média, identifica-se os “modernos”, muito em particular, com os autores de textos de lógica e de disciplinas específicas; no contexto específico da querela dos universais e dos particulares, distinguiam-se dois grupos de modernos: os que se reclamavam explicitamente de uma herança dos Antigos, e os que recusavam qualquer legado da Antiguidade.

Os termos em que João de Salisbúria diz acometer-se à autoridade dos Antigos apresentam na sua ambiguidade um inquestionável interesse para esta questão na medida em que acabam por relativizar a importância daquilo que parecem promover:

Ainda que o sentido das palavras modernas seja o mesmo que o das antigas, a antiguidade merece maior veneração. Recordo-me de uma palavra do Peripatético de palais (Abelardo) — palavra que considero verdadeira, — segundo a qual um autor dos nossos dias poderia facilmente compor um livro sobre esta ciência (a lógica) em nada inferior aos dos antigos quanto à apreensão da verdade ou à elegância do estilo; contudo, ser-lhe-ia impossível ou sumamente difícil granjear o prestígio da autoridade.³

O próprio Abelardo, para alguns autor moderno por excelência, como acabámos de ver, identifica, na *Dialéctica*, os “modernos” com um grupo específico de contemporâneos e lógicos sofisticos. Esta posição é reveladora de que o termo “moderno” não está já relacionado com uma dicotomia exclusivamente baseada em critérios temporais que opunha os Contemporâneos aos Antigos, mas, demonstra antes, que com o tempo ele se tinha tornado um conceito fluido e maleável; relacionar-se com o tempo presente passou a incluir a possibilidade de variar em conteúdo de acordo com as oscilações do pensamento em diferentes épocas.

Será inútil sublinhar a importância que a concepção que adquiriu a partir do século XII o conceito de “moderno” teve na escolha das fontes da Antiguidade passíveis de serem consideradas como clássicas e nas que são admitidas como modernas, ou, mesmo, na própria reformulação do universo da *auctoritas* ao tomar-se consciência de um corpo “moderno” de autores. Basta pensar nas fontes utilizadas por Pedro Lombardo nas *Sententiae*, as quais incluem, a par dos Padres da Igreja, outros autores contemporâneos como Abelardo, Pedro Comestor ou Graciano.

³ João de Salisbúria, *Metalogicus*, 3-4, citado por Philoteus Boehner e Etienne Gilson, *História da Filosofia Cristã* (Raimundo Vier, trad.), Petrópolis, Editora Vozes, 2000 (7ª edição), p. 333.

2. A constituição alegórica do modelo

No contexto da estrutura alegórica dos dois romances franceses de que me ocuparei de seguida, *Le Roman des Sept Sages*, datado do século XII, e *Le Roman de Dolopathos*⁴, do século XIII, é possível entender a figura de Virgílio, nas suas diversas e distintas ocorrências, como fazendo parte da função de entrelaçamento⁵ que permite religar os dois universos que aqui estão em causa: a Antiguidade e a Modernidade, este último respeitando a um tempo presente aqui apresentado como renovação do passado.

Num dos estudos sistemáticos sobre a alegoria recentemente vindos a lume, Fabienne Pomel mostra como a alegoria trabalha sobre categorias analógicas no sentido de preencher lacunas que separam universos distintos e irreconciliáveis. Esta autora sustenta que é a analogia alegórica, mais do que qualquer outro tipo de analogia, que permite a reunião de mundos incompatíveis, mas que apesar da sua incompatibilidade fazem radicar na sua associação o fundamento da própria visão religiosa e teológica do homem na Idade Média.

Partindo do nível mais elaborado do mecanismo analógico — a salvação, tal como está consagrada na literatura das viagens ao Além, a qual permite ultrapassar a distância entre os pólos da divindade e da humanidade —, a autora desenvolve as suas reflexões em torno do papel que desempenhou a elaboração alegórica na constituição, não tanto de semelhanças quanto de relações de semelhança, que visam estabelecer a possibilidade de superação de distâncias ou de diferenças intransponíveis, operação à qual dá o nome de função de entrelaçamento:

L'analogie est une ressemblance proportionnelle. Ce qui importe, c'est la fonction d'entrelacs qu'opère l'analogie dans cette instauration d'une similitude de rapports: elle fonde une similitude et une relation paradoxale d'identité par-delà la différence.

Na sua aceção exegética, em que a alegoria é entendida como um dispositivo de leitura que possibilita a identificação de textos da Antiguidade Clássica ou das Escrituras com textos novos, transpondo o sentido literal para um outro nível de sentido, a questão da superação de distâncias ou diferenças intransponíveis não se coloca apenas relativamente a entidades incompatíveis, a divindade e o homem, por exemplo, mas significa também admitir como hipótese a impossível relação entre duas categorias temporais, como seja a redução do passado ao presente através de uma concepção daquele como antecipação deste, permitindo, nesta medida, aceitar essa impossibilidade com base na justificação de que se trata de uma promessa, naturalmente prévia, como sempre o é a promessa, sob a modalidade da figura.

A operação alegórica, como afirmou, já, Jauss, é imprescindível para que o mundo do invisível, em qualquer das suas modalidades, possa ser apreendido, dado que este, posto

⁴ Utilizo, respectivamente, o texto da versão K, editado por Jean Misrahi, *Le Roman des Sept Sages*, Paris, 1933 [Reimpr.: Genève, Slatkine, 1975], e a tradução em língua vulgar de Herbert, *Le Roman de Dolopathos* (Édition établie par Jean-Luc Leclanche), Paris, Honoré Champion Éditeur / Les Classiques Français du Moyen Age, 124-126, 1997.

⁵ Fabienne Pomel, "L'Alégorie ou le travail de la Représentation contre la fracture" in *Les Voies de l'Au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Age*, Paris, Honoré Champion Éditeur / Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 57, 2001, pp. 453-547.

que invisível, pertence à ordem do inimitável e do irrepresentável. A alegoria proporciona a visibilidade possível, na poética medieval, significando isto também que ela constitui a modalidade essencial do exemplo, uma vez que tanto aquela como este funcionam por remissão para algo de irrepresentável: o invisível, num caso, o modelo, no outro, podendo ambos resumir-se naquilo a que Jauss chamou “alteridade”.⁶

Sendo assim, poder-se-á dizer que a alegoria tende a cobrir todo o campo da alteridade medieval, agindo no sentido de subtrair o visível ao campo do excesso ou do demoníaco, onde ele naturalmente cairia como manifestação do abusivamente visível. Deste modo, toda a retórica cristã, mesmo aquela que privilegia o concreto e a realidade comezinha, como a que é contemplada no *sermo humilis*, é envolvida no processo alegórico da significação, acabando por se integrar num esquema de continuidade — uma continuidade que fixa um paradigma cultural para o Ocidente — imposto como predominante, quando não essencial.

A figura de Virgílio nos textos medievais de que aqui falarei está envolvida nesta teia de relações temporais e espaciais, no entrelaçamento entre Passado e Presente, entre Oriente e Ocidente. Jacques Berlioz fala de um ‘filtro da alegoria’ a propósito da maneira como Virgílio adquire valor positivo ao tornar-se uma figura no universo medieval, de um modo semelhante àquele que permitiu que, através do processo de alegorização, as figuras da Antiguidade, mau grado a origem profana, fossem reabilitadas como fontes legítimas.⁷

Verifica-se, precisamente, que na literatura exemplar é muitas vezes no comentário alegórico que este autor é valorizado. Uma das funções da alegoria seria, precisamente, conferir a Virgílio uma qualidade que não corresponde à de poeta, já que quase nunca ele apresenta um valor em si mesmo, sendo referido, antes, como *magister*, *philosphere*, *sabidor* ou *encantador*. O poeta raras vezes é evocado, e Virgílio geralmente não é mais do que um mestre com conhecimentos profundos e poderes extensos. Daí a tendência para se omitirem qualificativos: nas narrativas medievais de carácter exemplar ele não é o poeta, mas um mero adjuvante, ao serviço de um senhor ou de um cavaleiro.

Uma explicação que tem sido avançada para este tipo de referências a Virgílio tem sido o facto de os *exempla* medievais nunca proporem uma figura modelar, procurando oferecer uma lição salutar assente na história do protagonista e não no próprio protagonista.⁸ É a narrativa na sua unidade que importa, e não a qualidade dos protagonistas ou o valor do herói. Virgílio é moralizado menos pela sua pessoa do que pela sua função, e é à função de Virgílio que a alegoria efectivamente se refere. Como sublinha Jacques Le Goff, o *exemplum* medieval rompe com o *exemplum* heróico da Antiguidade. O *exemplum* medieval não tem herói e, uma vez que é no gesto, na dimensão actuante, e não na pessoa que reside a exemplaridade, qualquer homem pode ocupar o lugar do protagonista.⁹ O que temos, portanto, no Virgílio das narrativas exemplares medievais, é uma personagem enfraquecida, e é esse enfraquecimento que sobressai na narrativa. No *Roman des Sept Sages*, Virgílio é

⁶ Hans-Robert Jauss, “The Alterity and Modernity of Medieval Literature”, *New Literary History*, 1979, pp. 181-229.

⁷ Jacques Berlioz, “Virgile dans la littérature des *exempla*” in *Lectures médiévales de Virgile*, Rome, École Française de Rome (Collection de l’École Française de Rome, 80) 1983, pp. 65-120.

⁸ *Id. Ib.*

⁹ Claude Bremond, Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *L’«Exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982, p. 45.

um construtor integrado numa das narrativas exemplares incluídas no romance; no *Roman de Dolopathos* já faz parte da narrativa principal, mas figura nela como adjuvante do protagonista: é o guia que conduzirá Lucémien até ao momento da reposição da verdade.

É certo que, numa tradição já fixada na época, Virgílio aparece geralmente associado a Roma e a acontecimentos aí ocorridos; é na narrativa da *Salvatio Romæ* que o poeta latino é referido como o *magister peritus*. Mas esta tradição que colocava a sua figura num contexto que se pode dizer histórico, seguindo a linha dos *exempla* na Antiguidade, acaba por se diluir noutras narrativas, como a *Gesta Romanorum*, em que as referências ao nome muitas vezes nem sequer ocorrem, surgindo, por vezes, como a figura anónima do *magister peritus*. Ao contrário de certas narrativas como, precisamente, a *Salvatio Romæ*, que desenvolvem o tema da vida de Virgílio, a *Gesta Romanorum* apresenta o relato dos feitos do poeta latino como anedotas postas ao serviço da moral religiosa, ou seja, como *exemplum*, na acepção mais estrita do termo, cujo sentido é delimitado pela interpretação alegórica. No entanto, Virgílio impunha-se como figura moral que se inscrevia nos *exempla majorum*.

Esta situação levanta uma série de interrogações de que não podemos alhear-nos: qual é, então, o estatuto da figura de Virgílio na literatura exemplar? Seria este proposto como herói cujo prestígio e qualidades morais tornavam um modelo a imitar integrando-se, assim, na categoria dos *exempla imitabilia*? E qual, ainda, o estatuto dos autores da Antiguidade a partir do momento em que integram a narrativa exemplar? Será o de simples actores de feitos exemplares? Ou terá, por outro lado, o seu estatuto de figuras históricas uma função preponderante na constituição da exemplaridade ou, até, uma intensificação desta capaz de as apresentar como conquistadas para a retórica cristã? Mas, então, em que circunstâncias podem eles permanecer como modelos?

Uma coisa é possível afirmar: enquanto a obra de Virgílio pouco ou nada influenciou os *exempla*, certamente por razões que se prendem com a dificuldade que na literatura exemplar medieval se sentiu em legitimar as fontes profanas e os mitos pagãos, já a personagem de Virgílio teve uma fortuna bem distinta. Não se coloca, por isso, a propósito de Virgílio, o problema da *auctoritas*, mas o da legitimidade do exemplo.

É na expectativa de fornecer elementos que possam fazer incidir alguma luz sobre as questões que me inquietam relativamente ao estatuto da figura de Virgílio nesse ponto de hesitação entre modelo e exemplo que procurarei analisar de seguida alguns aspectos que este problema toma nas já referidas obras francesas dos séculos XII e XIII, respectivamente, *Le Roman des Sept Sages* e *Le Roman de Dolopathos* de Herbert.

3. Espelhos de Virgílio

A imagem de Virgílio que surge nos dois romances de que me ocupo é a do sábio apresentando características que o aproximam da figura do mago e do negromante. De acordo com a tradição de que aqui se parte, Virgílio seria o autor de uma série de objectos prodigiosos, alguns dos quais com uma função fundamental na preservação da paz em Roma e na sua prosperidade.

A narrativa incluída no *Roman des Sept Sages*, a que se convencionou intitular, justamente, 'Virgilius', a última narrativa da Rainha, apresenta os objectos maravilhosos que Virgílio — aqui tido por paradigma da sabedoria filosófica — entregara a Roma, e relata as respectivas virtudes. Desde o fogo, feito 'par nigremance', aceso dia e noite e cuja intensidade nunca crescia nem diminuía, mas que é apagado pela seta despedida por

uma estátua de bronze que existia na cidade, cessando, assim, o seu efeito protector sobre a cidade, à jóia preciosa guardada por dois homens de bronze postados em cada extremo da cidade, cada um deles possuindo um novelo, também de bronze que, aos sábados à hora de nona, trocavam arremessando pelo ar e que conservavam até ao sábado seguinte. A principal maravilha de Roma, contudo, é, um espelho visível de todos os pontos da cidade e que irradiava luz de tal modo que a iluminava totalmente, preservando-a, pelas suas virtudes, de roubos e dissuadindo os opositores ao império de tomarem acção armada contra ele. Na versão H do *Roman des Sept Sages*, o espelho é substituído por uma torre onde estão representadas as imagens de cada uma das províncias de Roma; quando existe uma ameaça para uma zona do império, na imagem que lhe corresponde agita-se um sino em sinal de alarme. Mas uma das forças da figura do espelho reside no facto de ‘mireor’, assim como o seu equivalente latino *speculum*, adquirirem habitualmente o sentido de ‘modelo’.

As maravilhas de Roma foram muitas vezes descritas e comentadas, em particular através das construções que asseguram a protecção desta cidade. O conjunto das maravilhas de Roma inscreve-se no vasto conjunto de descrições que são referidas em diversos romances¹⁰. Na lenda latina de Alexandre, diz-se que Nectabus terá construído um farol encabeçado por um espelho cujas virtudes são semelhantes às do espelho de Virgílio.

Mas é no *Roman de Dolopathos* que encontramos o maior grau de elaboração da personagem de Virgílio. Virgílio é o perceptor de Lucémien, filho do rei da Sicília. A partir de Roma, onde fora educado pelo autor latino, que o tinha iniciado nas artes liberais, em que se distinguira, em particular, na ciência da Astronomia, Lucémien lê nos astros a morte de sua mãe e o casamento de seu pai com uma jovem que se torna a nova rainha. Regressado à sua terra natal, Lucémien cai em desgraça junto do pai, vítima de uma intriga armada pela rainha, mas vê-se impedido de fazer a sua defesa pois Virgílio tinha-lhe imposto o silêncio durante sete dias. As narrativas com que os sete sábios procuram defender a causa de Lucémien de pouco adiantam. Só com a intervenção do próprio Virgílio, entretanto chegado à corte da Sicília, a inocência de Lucémien é descoberta. A reposição da verdade acerca de Lucémien é feita por meio de duas narrativas que Virgílio apresenta perante a corte, intituladas ‘Inclusa’ e ‘Puteus’.

Uma vez que coloca as questões fundamentais, cingir-me-ei à primeira.

Após uma longa exposição da maligna arte feminina da palavra, Virgílio faz a narração de um acontecimento ocorrido com um amigo seu. É notória a estratégia de utilização do elemento autobiográfico segundo uma lógica de dissimulação/ostentação, voltando-se a narrativa sobre o próprio narrador: «An m’anfance oi un compaignon | prou et sage et de beil ator | et fut fis a un signator; | onques ne vi jor de ma vie | millor cleir de philosophie.» (vv. 10348-10352). Ao contrário das narrativas dos sete sábios, o perceptor de Lucémien está implicado nos acontecimentos narrados, procurando oferecer-se (quase) pessoalmente como exemplo em lugar de se limitar a fornecer uma narrativa exemplar. Esta coincidência da pessoa e da personagem — repare-se que Virgílio viaja até à Sicília, para integrar o espaço do teatro do exemplo, entretanto montado — contribui para pessoalizar o *exemplum* e para fornecer um modelo da construção da verdade que seja não só distinto daquele que é apresentado pela rainha, constatação óbvia já que se trata de uma obra integrada no âmbito da literatura misógina medieval em que, naturalmente, se procura pôr em relevo os

¹⁰ A título de exemplo, refira-se o *Cleomadès* de Adenet le Roi e *Renart le Contrefait*.

problemas da enunciação feminina e a ineficácia desta para produzir discursos sobre a verdade, mas modelo discursivo distinto, também, daquele que representam os sete sábios ao produzir *exempla* impessoalizados. Note-se, aliás, que se trata de narradores anônimos no *Roman de Dolopathos*, o que já não acontece no *Roman des Sept Sages*, onde, por outro lado, não aparece a figura do perceptor do príncipe. Virgílio destaca-se, assim, pela sua função, mas é a sua nomeação que confere relevo especial à função que desempenha.

A estratégia de reconstituição de uma lógica da heroicidade no contexto do *exemplum* é clara. Se a situação a que se assiste no momento da chegada do aio de Lucémien à corte da Sicília não bastasse para sustentar tal afirmação, outros elementos há, como a predominância daquele na educação do jovem príncipe, o ascendente que alcança sobre ele ao ponto de levar o discípulo a aceitar sem contestação a imposição do silêncio, com risco grave da sua vida, e o recuo das restantes personagens enquanto actantes, deixando o espaço da acção quase inteiramente livre para o desenvolvimento das duas figuras centrais que são Virgílio e Lucémien. Este dispositivo é por outro lado, propício à reconstituição, no interior do complexo tecido romanesco, da estrutura dialógica expressa na relação mestre-discípulo, perante a qual as restantes personagens funcionam como meros actores secundários, figurando no romance como elementos da situação de fundo do romance e sustentáculo para os interlocutores. As narrativas dos sete sábios podem, assim, ser percebidas como narrativas sem verdadeiro sujeito de enunciação. Uma vez que carecem da legitimação de um enunciador fidedigno, isto é, da garantia de uma enunciação que possa estabelecer a ligação ao sentido, entendido enquanto expressão da verdade, vêm-se deslocadas para o campo da ficção. E apesar de no *Roman des Sept Sages* os sábios serem designados pelo nome¹¹, esses nomes são, na sua maioria, irrelevantes, apresentando-se como figurações do anonimato. Em ambos os romances que aqui retêm a minha atenção, a fragilidade da enunciação do *exemplum* ao longo da obra, tanto a feminina como, de modo menos saliente, a dos sete sábios, destina-se a pôr em evidência o último narrador, e a destacar a força da sua enunciação face às restantes.

Se é uma evidência, neste contexto, que a enunciação feminina é ineficaz e, mesmo, nefasta, como já atrás referi, isso não elimina o facto de nem todas as enunciações masculinas serem úteis, e de o estatuto da sabedoria não poder ser atribuído a qualquer personagem. O que significa, por outras palavras, que nem todas as narrativas que se apresentam como exemplares na verdade o são. É o mecanismo da ilusão exemplar que importa observar de seguida.

O *exemplum* narrado por Virgílio que se convencionou intitular 'Inclusa' pode ser lido como uma figuração deste problema. Trata-se do penúltimo *exemplum* da série no *Roman de Dolopathos*, e é apresentado por Virgílio perante o rei da Sicília com o intuito de salvar o jovem príncipe Lucémien que está prestes a ser executado após o fracasso argumentativo das sete anteriores narrativas proferidas pelos sábios de Roma.

Narra-se uma situação de adultério, o que espelha muito claramente na narrativa encaixada o conflito vivido na corte da Sicília. Relata-se o caso de um jovem que procura resistir ao matrimónio apesar das instâncias dos familiares; para tal manda esculpir uma

¹¹ Baucillas, Ausire, Malquidas, Gentullus, Cathon, Jessé, Berous. Exceptua-se Cathon, o qual parece estar integrado nesta galeria de desconhecidos como caução da pertença do conjunto dos sete ao universo da vetusta sabedoria da Antiguidade.

imagem feminina e promete que apenas aceitará como mulher quem se parecer com ela, o que aparentemente põe um termo ao assunto. Mas após a passagem por Roma de certos viajantes gregos que afirmam conhecer tal mulher, o jovem vê-se forçado a partir em busca do modelo da estátua, que até esse momento supusera imaginário, mas que inesperadamente ganhara realidade.

O texto parte da questão do modelo ilocalizável, ou, melhor, da imagem que prescinde do modelo, mas cedo se revela a impossibilidade de tal concepção. Os viajantes vêm revelar que o modelo existe e indicar a sua localização. O jovem descobre a sua dama aprisionada por um marido ciumento numa torre, e resgata-a por meio de um estratagema imaginado por esta: pede hospitalidade ao marido nos domínios deste e solicita a sua licença para construir em local contíguo uma torre em tudo idêntica à primeira; deverá também construir um túnel que faz a ligação entre as duas torres de modo a poder visitar a sua amada. Os encontros entre os amantes sucedem-se sem que o marido suspeite do hóspede, com quem, de resto, estabelece amigável convivência.

A dúvida só surge porque, propositadamente, os apaixonados deixam pistas para imediatamente de seguida as apagarem, tática que usam para pôr à prova a eficácia da sua estratégia e com o intuito de prepararem o desenlace: o jovem e o marido jogam xadrez na torre do hóspede, mas usam o tabuleiro pertencente à dama. Enfurecido por julgar ter percebido uma traição, o marido ocorre à torre da dama, mas fica surpreendido ao encontrar aí pousado no seu lugar habitual o tabuleiro desta, que o amigo entretanto tinha devolvido usando o túnel secreto. Idêntico logro se passa noutra ocasião relativamente ao manto que o jovem enverga, em tudo igual ao da dama; o marido apressadamente regressa à torre da prisão para ir encontrar o manto cuidadosamente pendurado. Também as jóias que o jovem afirmara ter trazido da sua terra natal se assemelham rigorosamente às da dama. O engano culmina quando o jovem, acompanhado da sua amante, anuncia ao senhor que tenciona regressar a Roma com a sua dama e lhe pede a bênção para a viagem de ambos. Perturbado com a semelhança flagrante desta com a sua mulher, mais uma vez regressa abruptamente à sua torre, apenas para aí encontrar a bela prisioneira que calmamente o aguarda. Tranquilizado quanto às suas dúvidas, o senhor abençoa o casal que segue para Roma, para, demasiado tarde, compreender o embuste de que tinha sido vítima. Parte então em busca de sua mulher, mas, mais uma vez instruído por esta, o amante apresenta ao marido a estátua que mandara esculpir, afirmando que, para castigo dos seus pecados, a dama se tinha tornado em pedra. Interrogado acerca da razão de ser do pedestal sobre o qual assenta a estátua, o amante responde que era sua vontade que todos vissem a imagem para tomarem o seu caso como exemplo. Credo tratar-se efectivamente de sua malograda mulher, o sempre crédulo marido aceita comprar a estátua, levando-a consigo para os seus domínios.

Este *exemplum* trata até à exaustividade o problema da semelhança entre o modelo e a cópia. A questão que aqui se levanta é a do risco de um e outra coincidirem, o que nos reconduz ao problema da ilusão exemplar. Ora, é muito significativo que seja Virgílio a colocar nestes termos a grande questão da ilusão feminina. Sendo ele, no contexto do *Roman de Dolopathos*, o mestre por excelência nas artes liberais, com especiais aptidões no âmbito da Astronomia, conhecimentos que legara ao seu discípulo, também envolve o estatuto da poesia, arte a que está associado o Virgílio histórico, no jogo entre a identidade e a ilusão: ele é tanto o mestre da verdade — decorrente da palavra do *exemplum* — como o da ilusão — resultante das suas virtudes de negromante. É ele que domina as técnicas da confusão entre ambos os estatutos da palavra, mas, por outro lado, é o único com competência para destrinchá-los. Virgílio é, assim,

tanto um modelo da palavra exemplar — que domina magistralmente e com a qual alcança o perdão para o seu discípulo — quanto um exemplo da sua impossibilidade, visto que elege para o *exemplum* regras que não diferem das da Astronomia: «Teilz ait Virgile coneüt | c'onques mais ne l'avoit veüt».¹²

Dá a ambiguidade do estatuto de Virgílio neste romance: por um lado, como modelo de algo que não pode ser exemplificado senão falseando o processo exemplar; por outro lado, como modelo que se esgota em si mesmo, de quem não se pode falar e sobre o qual recai o silêncio, representado no mutismo imposto ao príncipe, o que, finalmente, o revela como protagonista do fracasso do *exemplum* alegórico: o caso de Virgílio no *Roman de Dolopathos* ilustra um processo em que o Novo pode não resultar da prefiguração do Antigo, mas constituir antes o Antigo como fonte impossível do exemplo, como algo que é desviado da vocação exemplar para ser envolvido na ordem suspeita da *fabula*.

É este o sentido do discurso final de Lucémien. É agora o príncipe da Sicília quem procura reconstituir o processo alegórico e reintroduzir nele o seu mestre Virgílio. É também ele quem redefine o bom e o mau estatuto das imagens e estabelece a linha de separação entre as imagens sem modelo, cujo autotelismo conduz à idolatria, e as imagens que ao encontrarem o seu suporte no modelo são reconstituídas no contexto da retórica cristã, reconduzindo a figura do filósofo ao caminho da exegese. Só Lucémien, o protagonista jovem, pode preencher o lugar vago da exemplaridade, assim como só ele pode repor o universo exegético que Virgílio não pode ocupar cabalmente. Este sentido se depreende da nova interpretação cristianizada de Sócrates feita pelo príncipe, em que demonstra que o filósofo foi condenado à morte por envenenamento justamente por renegar a iconolatria:

Et Virgile, ki vos aprist,
or penceiz a ceu k'il an dist!
Assez an parlait propemant
et bien et beil et saïgement;
il dist ke nouvelle ligniee
estoit jai de ciel anvoieie.
Tot ceu dist il por veriteit
de Deu ki prist humaniteit;
por Deu lou dist outreïement,
bien lou creiez sertainnemant;
ce dist de Deu trestot por voir;
et vos lou poiez bien savoir,
et maintes chose k'il an dist
ke toz jors mais I ert escrits.
Et main philosophe ausimant
an parlirent parfondement,
mais molt covertement an dirent.¹³

Se o *Roman de Dolopathos*, mais ainda do que o *Roman des Sept Sages*, lança a sombra sobre a possibilidade de se integrar Virgílio no processo alegórico do sentido, também não cancela definitivamente essa hipótese, ao introduzir no final a necessária alegorização

¹² Vv. 10335-10336.

¹³ Vv. 12553-12569.

dos filósofos da Antiguidade, entre os quais figura, precisamente, o autor latino. A questão não está, assim, tanto na efectiva aptidão de Virgílio para poder incluir-se no processo alegórico, o qual recobre universalmente todo o campo da interpretação medieval; ela reside sobretudo na inaptidão daquele à partida para poder integrá-lo. É, então, no sentido que vai do exemplo para o modelo, na reconstituição posterior da lei do exemplo, que Virgílio reintegra a estrutura alegórica exemplar. Neste sentido, como procurei demonstrar, Virgílio não constitui um modelo para a Idade Média, não é um *auctor*, mas nasce como personagem modelar em virtude do trabalho de reformulação a que é submetido no interior da narrativa medieval.

BIBLIOGRAFIA

I — Textos medievais

- Le Roman des Sept Sages*, Jean Misrahi, ed., Paris, 1933 [Reimpr.: Genève, Slatkine, 1975].
 Herbert, *Le Roman de Dolopathos*, Édition établie par Jean-Luc Leclanche, Paris, Honoré Champion Éditeur / Les Classiques Français du Moyen Age, 124-126, 1997.
 Walter Map, *De Nugis curialium. Courriers' trifles*, editadas e traduzidas por M.R. James, revista por C.N.L. Brooke-R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1983.

II — Estudos

- Bremond, Claude, Le Goff, Jacques, Schmitt, Jean-Claude, *L'«Exemplum»*, Turnhout, Brepols, 1982.
 Berlioz, Jacques, “Virgile dans la littérature des *exempla*”, in *Lectures médiévales de Virgile*, Rome, École Française de Rome (Collection de l'École Française de Rome, 80) 1983, pp. 65-120.
 Chenu, M.-D., “*Antiqui, moderni*”, *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 17, 1928, pp. 82-94.
 Curtius, E.R., “Le Classicisme”, in *La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin*, Paris, PUF/Agora, 1986, Vol. I, pp. 389-425.
 Ghisalberti, Alberto, “*Via antiqua e via moderna* dal tardo medioevo al rinascimento”, in AA.VV., *Platonismo e aristotelismo nel mezzogiorno d'Italia (sec. XIV-XVI)*, Palermo, Officina di Studi medievali, 1989, pp. 25-38.
 Ghisalberti, Alessandro, “I Moderni”, in *Lo Spazio letterario del medioevo*, La Produzione del Testo, Vol.I, Tomo I, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 605-631.
 Gilson, Etienne, “Le moyen age comme *sæculum modernum*”, in *Concetto, storia, miti e immagini del medio Evo*, V. Branca, éd., Florence, Sansoni, 1973.
 ———, *Miscellanea Mediævalia*, 9, «Antiqui und Moderni», Berlim-Nova Iorque, de Gruyter, 1974.
 Jauss, Hans-Robert, “The Alterity and Modernity of Medieval Literature”, *New Literary History*, 1979, pp. 181-229.
 Nichols, Stephen G., “Remodelling the models: modernism and the Middle Ages”, in *Modernité au Moyen Age*, Brigitte Cazelles et Charles Méla, éd., Genève, Droz / Recherches et Rencontres, 1, 1990, pp. 45-72.
 ———, “The New Medievalism: Tradition and Discontinuity in Medieval Literature” in *The New Medievalism*, Baltimore-Londres, Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee e Jr. Stepehn G. Nichols, eds., The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 1-26.
 Philoteus Boehner e Etienne Gilson, *História da Filosofia Cristã* (Raimundo Vier, trad.), Petrópolis, Editora Vozes, 2000 (7ª edição), p. 333.

Pomel, Fabienne, "L'Alégorie ou le travail de la Représentation contre la fracture" in *Les Voies de l'Au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Age*, Paris, Honoré Champion Éditeur / Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, 57, 2001, pp. 453-547.

Stanesco, Michel, "Une invention médiévale: la modernité", in *Lire le Moyen Age*, Paris, Dunod / Lettres SUP (Lire), 1998, pp. 8-9.