

O LIVRE DU CUER D'AMOURS ESPRIS, OS SEUS MODELOS E A CENSURA DA TEMÁTICA CORTÊS

MARIA HELENA MARQUES ANTUNES
Universidade de Lisboa

A literatura francesa dos séculos XIV e XV encontra-se ainda profundamente marcada pelos ideais cavaleirescos e cortesões. O *Livre du Cuer d'Amours Espris*, escrito em 1457 por René d'Anjou, parece participar dessa tendência. O autor relata as circunstâncias que o levaram ao sonho e à autonomização do seu coração, que, tornado protagonista, inicia com Desir, seu guia, uma demanda que tem por objectivo a conquista de Douce Mercy. O percurso de Cuer é marcado por aventuras e encontros cujo significado subverte a ideologia subjacente às tradições em que se inspira.

O sistema alegórico criado por René d'Anjou bem como as descrições dos braços dos amantes leais presentes no portal do cemitério de amor, das tapeçarias que representam figuras pertencentes ao universo de Amours e do castelo de Plaisance, residência do deus, propõem uma revisitação da temática cortês em que predomina a censura.

No texto introdutório da sua edição do *Livre du Cuer d'Amours Espris*, Florence Bouchet afirma que o romance de René d'Anjou resulta «de la combinaison du roman arthurien et de l'allégorie courtoise»¹. Ora, parece-me que é da interacção, do jogo intertextual entre essas duas tradições literárias que decorre a originalidade desta obra.

As duas experiências oníricas que Cuer vai viver ao longo das suas aventuras são inspiradas na tradição narrativa. Tal como os sonhos de Lancelot ou Gauvain, os do cavaleiro do romance de René também assumem uma função premonitória. O primeiro, de natureza claramente profética, coloca Cuer, transportado pelo seu cavalo Franc Vouloir, numa ponte em ruína, onde terá de afrontar um touro², prefigurando o episódio do Pas Perilleux. O segundo, de âmbito simbólico, tem lugar durante o cativo de Cuer no Castelo de Courroux, onde o herói, adormecido, imagina que uma rola branca acompanhada por três rouxinóis e vários outros pássaros destroem a torre na qual é mantido prisioneiro, simbolizando, assim, a sua libertação por Renom e os seus companheiros.

Em estreita relação com o primeiro sonho, a aventura do Pas Perilleux constitui a reminiscência de uma peripécia similar ocorrida a Lancelot, herói do *Chevalier de la Charrete*, no Pont de l'Espee. Todavia, entre os dois episódios surgem diferenças significativas relativamente ao estado da construção e ao desfecho da aventura, que orientam desde logo a leitura destes acontecimentos para direcções opostas. Se, no romance de

¹ Florence Bouchet, «Introduction» in René d'Anjou, *Le Livre du Cœur d'Amour Épris*, Florence Bouchet (ed.), Paris, Librairie Générale Française, 2003, p. 22. As indicações bibliográficas relativas ao texto, designado pela sigla LCAE, serão introduzidas entre parêntesis no corpo do texto e referir-se-ão à edição de Florence Bouchet.

² Este animal simboliza o cavaleiro Soulcy contra o qual Cuer terá de lutar. Aliás, excepto a animalidade, os traços que o autor salienta na descrição do touro são os que utilizará na caracterização de Soulcy, sugerindo, assim, um paralelismo entre o animal e o cavaleiro. A agressividade extrema do touro e a negatividade que emana da cor sombria da sua pele são transpostas nas armas de Soulcy — «ung chevalier tout armé d'unes armes noires» (LCAE: 142) — e na rudeza com que ataca Cuer — «Mais Soussy l'empraint si roidement» (LCAE: 144).

Chrétien de Troyes, a ponte, embora seja constituída por uma espada, apresenta sinais de solidez — «mes l'espee estoit forz et roide»³ —, no *LCAE*, a fragilidade da construção é evidente — «ung moult haut pont de fust a travers de la riviere, foible, fraesle, d'ancienne faczon et estroit a merveilles» (*LCAE*: 142). Neste sentido, a escolha da madeira como material usado na construção presente no texto de René d'Anjou é significativa, porque permite acentuar a debilidade da ponte do Pas Perrilleux, em relação à do *Chevalier de la Charrete*. Ao substituir o metal da espada pela madeira, cujo grau de resistência à passagem do tempo é menor, o autor, implicitamente, evoca o progressivo desgaste dos valores que estes motivos simbolizam. Do mesmo modo, a expressão «ancienne faczon» não só sublinha o carácter antigo da construção, como se refere a um espaço temporal distinto daquele em que se situa Cuer. Assim, o estado decrépito evidenciado pela ponte do Pas Perilleux representa, como já sublinhou Sally Tartline Carden, a propósito do fracasso de Cuer nesta aventura, a desagregação de um universo regido por normas de conduta impostas pelos códigos cavaleiresco e cortês, não adequados à realidade do século XV⁴.

A evocação da fonte de Fortune corresponde igualmente aos desígnios de distanciação crítica do autor relativamente aos seus modelos, uma vez que René, de novo, imita, desmistificando, o episódio da *fontaine Perilleuse* do *Chevalier au Lion*. Se neste romance de Chrétien, a fonte era construída com materiais preciosos como a esmeralda e o ouro, no *LCAE*, constatamos que estes são preteridos pelo mármore e pelo latão, ou seja «l'or du pauvre», como refere Jean Scheidegger⁵, que também notou as alterações de natureza depreciativa que René introduziu. Para além destas mudanças, há que salientar que o pinheiro foi trocado por um choupo. Ora, é esta modificação que melhor evidencia o sarcasmo do autor. A associação *tramble/trablans* permite-lhe estabelecer um jogo de palavras baseado na homofonia destes dois termos para salientar o terror dos dois supostos heróis. Do mesmo modo, a repetição da oclusiva velar surda [k] na expressão «a quoquedans» (p. 128), ao lembrar o ruído produzido pelo bater dos dentes, quando se passa por um momento de medo intenso, traduz o pânico dos dois companheiros. Assim, a insistência do autor em reproduzir foneticamente, através das aliterações em [tr], [bl] e [k], o pavor sentido por Cuer e Desir, permite ridicularizar a imagem por eles transmitida, afastando-a dos cavaleiros valorosos e destemidos do mundo arturiano. Se a substituição do pinheiro pelo *tramble* tem desígnios claramente irónicos, penso que esta também terá sido motivada pelo simbolismo associado a esta árvore. De facto, o pinheiro representa, em virtude da persistência da sua ramagem, a eternidade; logo, René d'Anjou, ao trocá-lo, sugere que os valores do universo cortês não são perenes.

Os poemas alegóricos constituem uma outra tradição literária que René, ao mesmo tempo que a elege como modelo, se empenha em subverter. Ao *Roman de la Rose*, René vai buscar a estrutura do sonho enquadrante, no interior do qual se desenrola a demanda de Cuer. Todavia, mais uma vez, verificamos que o autor altera o seu modelo. Enquanto o sonho do amante era a única actividade onírica do romance de Guillaume de Lorris e de

³ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la Charrette*, Mario Roques (ed.), Paris, Honoré Champion, 1990, v. 3024.

⁴ Sally Tartline Carden, «'Forment pensifz ou lit me mis': le songe dans le *Livre du Cuer d'Amours esprits*», *Les Lettres Romanes*, XLIX-1-2, 1995, pp. 21-36, p. 29.

⁵ Jean Scheidegger, «Couleurs, amour et fantaisie dans le *Livre du Cuer d'Amours Esprits* de René d'Anjou», *Les Couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, CUER MA, 1988, pp. 387-399, p. 389.

Jean de Meun, observamos a inserção no texto de René de outros dois que, em virtude do seu valor premonitório, estabelecem uma ponte com as narrativas arturianas. Uma outra diferença a salientar prende-se com o estado do narrador no momento em que se inicia o sonho. Se, no *LCAE*, ele se encontrava numa fase transitória de semi-inconsciência — «Car moictié lors par fantasie, / Moictié dormant en resverie» (p. 90) —, no *Roman de la Rose*, estava em sono profundo. Este estado de semi-vigília remete para uma prática dos cavaleiros, que lhes permitia descansar ao mesmo tempo que cavalgavam. O facto de entrarem numa fase próxima do repouso profundo, sem nunca perderem o contacto com a realidade, favorecia o devaneio. Como assinala Michel Zink, os poetas cedo perceberam as potencialidades que este estado intermédio proporcionava à criação literária, citando como exemplo Guillaume de Poitiers, que primeiro evoca este procedimento num dos seus poemas⁶. Michel Stanesco descreve esta disposição particular do cavaleiro como «un ravissement dans un ailleurs qui ignore les déterminations précises» e considera que o resultado «de cette expérience décisive s'exprime, bien sûr, sous la forme de la création littéraire»⁷. É precisamente o que se encontra no *LCAE*, cujo sonho enquadrante adopta a forma do sonho alegórico do *Roman de la Rose*, mas também do devaneio, propiciado pelo estado de vigília e reivindicado pelos trovadores como subjacente à actividade literária.

À imagem dos poemas alegóricos, René d'Anjou povoa o universo do seu romance de personificações que representam a concretização de conceitos ligados à experiência amorosa. No entanto, se constatamos que este sistema se enriqueceu com a introdução de novas personagens, como Melencolie⁸, observamos também que as figuras já existentes evidenciam características algo perturbadoras. Assim, o sistema alegórico deste romance ilustra a degradação progressiva da tradição cortês.

As personificações que animam o *LCAE* organizam-se em torno de dois grandes pólos, o dos adjuvantes e o dos oponentes, que representam, segundo a tradição da psicomaquia, o conflito interno do sujeito amoroso que experimenta sentimentos e emoções contraditórios, de que são exemplo Tristesse e Esperance, mas também a fragmentação da dama, desdobrando-se em elementos favoráveis ou desfavoráveis a Cuer, como Bel Accueil e Honte. No entanto, a leitura reiterada do texto leva-nos a constatar a artificialidade das fronteiras que separam estes dois grupos, da qual resulta a ambiguidade de algumas figuras. Se, na sua maioria, as descrições das alegorias correspondem aos conceitos que representam⁹,

⁶ De facto, Guilhaume IX, o primeiro trovador conhecido, compôs um poema intitulado *Farai un vers de dreyt nien*, em que declara que escreveu «en durmen/Sobre Chevaux», versos que ilustram a consciencialização por parte do poeta de que o estado intermédio entre o sono e a vigília permitia aceder a uma dimensão espacial dominada pelo devaneio e propícia à actividade literária (cf. Michel Zink, «La tristesse du cœur dans le *Livre du Cuer d'Amours espris* de René d'Anjou», *Le récit amoureux*, Didier Coste et Michel Zérafra (éds.), Seyssel, Éditions du Champ Vallon, 1984, pp. 22-38, p. 26).

⁷ Michel Stanesco, *Jeux d'errance du chevalier médiéval: Aspects ludiques de la fonction guerrière dans la littérature du Moyen Âge flamboyant*, Leiden, E. J. Brill, 1988, p. 169

⁸ Johan Huizinga, no seu ensaio dedicado ao fim da idade média, salienta que naquela época «pesava na alma do povo uma tenebrosa melancolia. Quer se leia uma crónica, um poema, um sermão ou até um documento legal, a mesma impressão de tristeza nos é transmitida por todos eles» (cf. Johan Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, tradução por Augusto Abelaira, Braga, Ulisseia, 1996, p. 31). Ora, a inserção da figura de Melencolie no quadro alegórico do romance de René d'Anjou traduz a presença obsessiva deste sentimento que domina os poetas dos séculos XIV e XV e que se reflecte nas suas produções literárias.

⁹ Se considerarmos os dois grupos de personificações, constatamos que o autor recorre aos dois *topoi* clássicos na descrição de realidades abstractas, o da fealdade e o da beleza. Relativamente aos oponentes, a

casos há em que essa adequação é mais problemática. Três dos valores fundamentais desta tradição — esperança, compaixão e cortesia — são simbolizados por damas «ung pou ancienne[s]» (LCAE: 100), o que é singular, visto não ser este um traço distintivo destas personagens. A caracterização física dos protagonistas inscreve-se num vasto programa de trabalho, orientado no sentido de sugerir a erosão do universo cortês.

Paralelamente, o comportamento das diversas personificações, sejam elas adjuvantes ou oponentes, também causa, no leitor, uma sensação de mal-estar. Assim, a referência, por Dangier, à idade já avançada de Pitié está em estreita relação com a sua intervenção junto de Douce Mercy, remetendo para a velha alcoviteira do *Roman de la Rose*¹⁰. Aliás, a designação de Pitié por «orde vielle maquerelle» (LCAE: 462), ao mesmo tempo que corrobora esta aproximação, contribui para o desprestígio da sua imagem, pois o campo de referências do substantivo «maquerelle»¹¹ é profundamente pejorativo. Embora Desir, pelo seu estatuto de guia de Cuer, lhe devesse ser favorável, a evolução desta personagem revela uma certa ambiguidade, que se evidencia na atribuição de armas defensivas que mais parecem dificultar a sua defesa e progressão do que protegê-lo¹², mas também na escolha,

hediondez é um traço recorrente na sua evocação. Todavia, há que salientar entre os diversos retratos, o de Jalouzie, em que René desenvolve esse *topos*, utilizando todo o arsenal das características que referem a monstrosidade, como o hirsutismo, a disformidade, a vileza ou o desleixo. Pelo contrário, a sumptuosidade das vestes da *mesnie* de Amours contrasta com a aparência descuidada e miserável de Jalouzie e dos seus acólitos. Se a preciosidade dos trajés é um dos tópicos de representação da beleza a que recorre René d'Anjou, verificámos também a presença do *topos* do inefável, nomeadamente, no retrato de Douce Mercy, em que o autor se considera incapaz de descrever os encantos da jovem: «De la vous diviser m'en fault passer, car mon engin ne le sauroit faire ne ma bouche dire, et aussi, qui bien vouldroit comprendre la tresgrande beauté et doulceur d'elle, on en ferait ung livre plus gros que cestuy cy n'est» (LCAE: 472).

¹⁰ Os conselhos que Pitié dá a Cuer e Desir permitem-nos estabelecer uma relação de proximidade entre esta personagem e a de Ami no *Roman de la Rose*. À semelhança de Ami, Pitié incentiva Cuer a recorrer ao engano para concretizar os seus objetivos. Na sua edição do *Roman de la Rose*, Armand Strubel comenta em nota a lição de Ami dizendo: «Contre l'hypocrisie et la ruse il n'est pas de moyen plus efficace que la feinte, mais à utiliser les mêmes méthodes, la différence avec les ennemis n'est plus évidente, sinon dans la finalité (...)», n.º 1, p. 409. Ora, esta análise corresponde perfeitamente ao caso de Pitié que encoraja Cuer a:

«Riens donner et assez promectre
Ne peut gueres apouvrir son maistre!
Mais gardez vous sur toute rien
De faillir a homme de bien;
Puis que une foiz l'avez promis,
A le tenir estes soubzmis.
Mais Dangier, Reffus, tel merdaille,
Decepez les, ne vous en chaille» (LCAE: 382).

Como se pode verificar, a hipocrisia e a astúcia fazem parte do discurso de Pitié. A sensação de ausência de limites definidos entre adjuvantes e oponentes à demanda, provocada pelo recurso a estratégias similares, intensifica-se progressivamente, atingindo o seu auge nas tapeçarias do castelo de Plaisance.

¹¹ Embora o substantivo «maquereau» no século XV ainda não possuísse conotações tão depreciativas quanto as que adquiriu no francês moderno, uma vez que evoluiu para um termo de calão remetendo para o mundo da prostituição, o seu significado é claramente negativo. Aliás, a definição que o dicionário de francês médio propõe para este termo é reveladora da ambivalência do campo lexical que este vocábulo recobre: «Entremetteur, porteur de billet doux; homme qui débauche les femmes et les filles», in Algirdas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du moyen français*, Paris, Larousse, 2001, p. 400.

¹² «Et lors qu'il se trouvoit en l'eau pour noyer et qu'il ne pouoit pour ses pesans armeures des bras aidier» (LCAE: 130).

após o primeiro encontro com Esperance, de um caminho que, pela sua localização «vers la main senestre» (LCAE: 110), se torna suspeita. De todas as personificações, Amours é provavelmente a figura que chama mais a nossa atenção. Sob uma evocação tradicional desta alegoria, em que se salienta a magnificência das suas vestes, esconde-se uma progressiva destruição dos valores que representa. Deste ponto de vista, o recurso do narrador à forma verbal «s'esbatoit» (LCAE: 426) para caracterizar a actividade de Amours é sintomática, porque aponta para a futilidade da figura¹³. A ironia do autor relativamente à tradição cortês é visível também através da recorrência do verbo «caqueter», que sugere o vazio dos discursos, tanto dos auxiliares do deus como dos seus oponentes. Assim, as fronteiras que separam este dois grupos tendem a esbater-se, como salientam as faltas de reconhecimento de Esperance por Bel Accueil, pensando que se tratava de Jalouzie, e de Desir por Cuer, aquando da sua libertação do castelo de Courroux. Todavia, a ambivalência não é apanágio apenas do grupo dos adjuvantes, já que entre os oponentes também há personificações que se ilustram pela peculiaridade dos seus comportamentos. Tristesse, embora represente uma força que se opõe à *mesgnie* d'Amours, mantém com Courroux uma relação semelhante à dos amantes. A aparente contradição das atitudes de Melencolie que experimenta uma emoção contrária à sua natureza, a felicidade, adequa-se, no entanto, à sua índole, pois decorre do facto de ter enganado Cuer e Desir. É nesta suposta incongruência, bem como nas descrições humorísticas de Tristesse, que «assez estoit acoustumee de dueil faire» (LCAE: 172), e de Paresse, que, porque «ne c'estoic encore levee de dormir d'asprés le disner» (LCAE: 160), deixara a porta do castelo sem vigilância, que reside a prova de que «[I]e mécanisme allégorique consiste à opérer une série de correspondances entre des mots abstraits et des marques personnificatrices qui accordent à l'idée un statut d'être»¹⁴. Assim humanizadas, as alegorias de René d'Anjou opõem-se, como sublinhou Susanne Rinne, à estilização redutora das personificações vindas da tradição do *Roman de la Rose*¹⁵.

Se a ambivalência das personificações contribui para a criação de uma atmosfera inquietante, o espaço geográfico em que Cuer se movimenta é também ele gerador de

¹³ Esta característica da personagem de Amours encontra-se ainda reforçada pela sua inconsciência, uma vez que atira as suas setas ao acaso, sem manifestar preocupação com os amantes que atingiu: «Si entrent en la maistre salle, la ou Amours estoit desja venu, lequel estoit moult richement vestu d'abitz royaulx, et s'esbatoit tenant ung arc turquoys en sa main et tiroit sayectes et moult fleiches par les fenestres de la salle a la vollee hors, et pas ne lui chaloit sur qui elles cheussent» (LCAE: 426).

Esperance, quando na sua primeira intervenção revela a Cuer as provações pelas quais terá de passar para conquistar a sua dama, também salienta a natureza arbitrária do deus, que:

«(...) seult ainsi partir
Ses biens et ses maulx repartir,
Soit a desserte ou sans desserte,
Ne lui chault qui ait gain ou perte» (LCAE: 104).

Como se pode depreender pelas palavras de Esperance e do narrador, é visível a ausência de entusiasmo de Amours relativamente às suas funções junto dos amantes, que assume de forma mecânica. Ora, esta atitude evidencia o progressivo desgaste da tradição cortês cujos valores estão desprovidos de significado e cuja perpetuação parece ditada mais pelo hábito do que pela sobrevivência da ideologia que lhe é subjacente.

¹⁴ Claude-Gilbert Dubois, «Romans de la rose: allégorie, mythologie? parabole, symbole?», *L'Allégorie. Corps écrit*, 18, juin, 1986, pp. 71-78, p. 75.

¹⁵ Susanne Rinne, «René d'Anjou and his *Livre du Cœur d'Amours Espris*: The Roles of Author, Narrator and Protagonist», *Fifteenth Century Studies*, 12, 1987, pp. 145-163, p. 148.

angústia. As designações topográficas do romance são elaboradas a partir da justaposição de um termo concreto a um abstracto, numa associação que permite a concretização de noções que se situam fora da esfera do sensível¹⁶. Sendo assim, os lugares pelos quais Cuer passa correspondem à materialização, por um lado, das provações que ele tem de ultrapassar e que emanam da dama, como por exemplo a Forest de Longue Actente, ou o Pré de Dure Responce, e, por outro, dos seus próprios estados de alma, que, como podemos verificar através das passagens pelo castelo Deveé de Liesce e pelo Chemin de Joyeux Penser, se manifestam em sentimentos contraditórios. Como verificou Daniel Poirion¹⁷, o espaço geográfico enriquece-se de um significado alegórico, que reflecte o percurso interior do herói, dominado pela melancolia e pelo fracasso.

Obedecendo ao mesmo esquema que as referências toponímicas, a evocação das armas de Cuer associa os elementos constitutivos da armadura a uma realidade abstracta, correspondendo aos pré-requisitos necessários para a conquista da dama¹⁸. Ao salientar, logo no início do romance, a ineficácia destas armas defensivas, o autor reconhece que os valores que demonstravam a excelência dos amantes cortesês, como ilustram o «heume timbré tout de fleurs d' amoureuses pensees» (*LCAE*: 94) ou «ung escu qui estoit d'esperance pure» (*LCAE*: 96), já não são suficientes para assegurar o sucesso da aventura amorosa.

O romance de René d'Anjou caracteriza-se também pelo valor humorístico de certas passagens que contribuem para o enfraquecimento do sistema alegórico. A salada de «doulce response» (*LCAE*: 260) que, segundo Amictié, uma das jovens que vive na ilha onde Cuer, Largesse, Desir, Fiance e Actante desembarcam durante uma noite, para recuperarem das fadigas da viagem, é um remédio excelente para quem sofre do mal de amor, remete para o conforto que se espera de Douce Mercy. Aliás, a presença do adjectivo «doulce» nas duas designações reforça a proximidade entre elas, sendo que a «doulce response» integra o conjunto de atributos inerentes ao conceito de Douce Mercy. A referência ao «maquereau» e às condições particulares de pesca deste peixe são claramente satíricas. As conotações depreciativas que lhe são associadas, realçadas pelo facto de ter de ser pescado de noite e aliciado com iscas designadas por «dons» (*LCAE*: 262), acentuam a sua natureza ambivalente, bem como a da corte do deus Amours onde essa iguaria é servida. Neste contexto, a importância atribuída a Largesse, escolhida por Desir porque «savoit bien et estoit certain que encores leur seroit mestier a leur conquete la personne de Largesse»

¹⁶ Paul Zumthor considera ser o termo reificação a designação mais adequada ao procedimento evocado, uma vez que a abstracção é representada por um objecto concreto (cf. *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000, p. 157).

¹⁷ Concordamos, pois, com Daniel Poirion quando afirma que: «Outre le style, les thèmes romanesques donnent à ce texte une richesse que n'avait pas la tradition didactique de la *psychomachia*: chevauchées, forêts, fontaine magique, passages périlleux, sauvetages, châteaux-pièges, prisons, ermitages, navigation, autant de motifs qui renouvellent le vieux fonds épique de l'allégorie morale. Cependant ces éléments narratifs, combinés pour constituer une aventure, une quête, restent subordonnés aux éléments psychologiques dont ils sont les supports et les rapports. Autrement dit le drame lui-même, le destin du héros et de ses protagonistes, l'aventure, ne sont que la mise en ordre, une relation logique des notions figurées par les personnages et les lieux. Sur l'espace allégorique le temps dessine un enchaînement. Il faut lire cette *Queste du Graal* comme un *Roman de la Rose*», in Daniel Poirion, «L'allégorie dans le *Livre du Cuer d'Amours esprits*, de René d'Anjou», *Travaux de Linguistique et de Littérature*, IX-2, 1979, pp. 51-64, p. 55.

¹⁸ Para Susanne Rinne, os conceitos abstractos introduzidos na descrição das armas de Cuer também correspondem aos pré-requisitos essenciais dos amantes cortesês (cf. Susanne Rinne, *op.cit.*, p. 153).

(LCAE: 212), corrobora a ideia de que a oferta de bens materiais é a condição *sine qua non* para a concretização da demanda, o que já implicitamente sugerira o episódio do «maquereau». O sarcasmo do autor também se manifesta em relação a Cueur, quando Oiseuse explica ao herói que Amours se alimenta de corações de papagaios (LCAE: 426). Quererá com isto sugerir René que, tal como os papagaios, que repetem sem fim o que lhes é ensinado, também Cueur reproduz uma aventura que muitos já viveram, denunciando desta forma o seu carácter comum¹⁹. Assim, os sinais de que o amor cortês é um ideal a ultrapassar vão-se multiplicando ao longo do texto. Neste sentido, a evocação do hospital de amor e do cemitério contribui para o reforço da sensação de angústia que emana do universo do deus Amours. De facto, as maravilhas — brasões, túmulos e tapeçarias — que Cueur descobre no cemitério e no castelo e que não consegue decifrar, salientam a precariedade da situação dos amantes, mas também a invencibilidade do amor.

Embora o episódio dos brasões tenha sido por vezes menosprezado pela crítica²⁰, parece, pelo contrário, evidente que se integra plenamente no programa ideológico desenvolvido por René d'Anjou. Como salientaram os medievalistas Catherine Jones e Douglas Kelly, a série dos brasões aponta para a diversidade das relações amorosas²¹. Todavia, não concordo totalmente com Douglas Kelly, quando estabelece uma correlação entre a posição dos escudos no portal do cemitério e a nobreza dos sentimentos vividos pelos seus proprietários²². Assim, como defende o crítico, porque a relação amorosa que Néron manteve com a sua amante, não é tão digna quanto a de Marc Antoine com a sua esposa, o seu brasão situa-se num nível inferior. Se observarmos a descrição da posição dos escudos, verificamos que, de facto, o de Néron está colocado debaixo do brasão de César Auguste, mas no mesmo alinhamento que o de Marc Antoine, o que vai de encontro à observação do analista. A hierarquia, se é que realmente existe, para além de não ser só sugerida pela disposição dos escudos, mas também pelas suas dimensões e ornamentações, parece-me decorrer da celebridade das histórias invocadas²³. No entanto, penso que a

¹⁹ É de salientar que Desir e Esperance também evocaram o carácter repetitivo da aventura vivida por Cueur, trazendo um sentimento de enfado e de exasperação perante a estagnação deste universo, que o conduz ao desaparecimento, porque os seus valores já não correspondem às realidades do século XV.

²⁰ Em 1925, Pierre Champion considerou as descrições heráldicas como um episódio curioso (cf. Pierre Champion, *Le roi René écrivain*, Monaco, Société de Conférences, 1925, p. 22 *apud* Catherine M. Jones, «Blazon and Allegory in the *Livre du Cueur d'Amours espris*», *Conjunctures Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Keith Busby and Norris J. Lacy (eds.), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 193-204, p. 194). No entanto, é de salientar que esta opinião prevaleceu, porquanto, num estudo relativamente recente, podemos ler que o episódio dos brasões é o mais curioso e monótono do texto de René d'Anjou (cf. Noël Coulet, Alice Planche e François Robin, *Le roi René: le prince, le mécène, l'écrivain, le mythe*, Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p. 203).

²¹ Cf. Douglas Kelly (*Medieval Imagination: Rhetoric and the Poetry of Courtly Love*, Madison and London, University of Wisconsin Press, 1978, p. 187) e Catherine M. Jones (Catherine M. Jones, *op.cit.*, p. 199).

²² Douglas Kelly, *op.cit.*, p. 188.

²³ Deste ponto de vista, as posições dos brasões de Jules César e de David, rei de Israel, são significativas. Embora ambas as relações sejam de natureza adúltera, a colocação destes escudos não traduz a menor nobreza dos sentimentos dos seus proprietários. De facto, relativamente ao brasão de César Auguste cujo relacionamento com Livie se insere no quadro matrimonial, o de Jules César situa-se no mesmo alinhamento e o de David num nível superior: «A la bande opposite des blazons dessus-diz, aussi hault, voir, ou plus, estoit l'escu du tressaint roy David (...).» (LCAE: 300, 302). Sendo assim, torna-se evidente que, se as disposições dos brasões revelam uma hierarquia, esta procede do maior relevo que certas histórias de amor foram adquirindo ao longo do tempo e não da qualidade, para usar um termo de Douglas Kelly (cf. Douglas Kelly, *op.cit.*, p. 188), dos sentimentos dos amantes.

intenção subjacente à evocação dos brasões é a de sugerir a importância da vivência do sentimento amoroso e não a sua avaliação²⁴. Aliás, este facto é corroborado pelas numerosas expressões de lugar que, longe de facilitarem a visualização do dispositivo heráldico²⁵, o tornam mais confuso, inviabilizando qualquer tentativa de estabelecimento de uma hierarquia entre os diferentes escudos. As descrições heráldicas permitem ao autor sublinhar por um lado, que as relações sentimentais podem assumir várias formas, e, por outro, que os critérios que presidem à atribuição do estatuto de amante leal já não são os do código cortês. O epitáfio do escudo de Lancelot merece, deste ponto de vista, uma atenção particular, porquanto, ao afirmar que os seus sentimentos por Guenièvre diminuíram a sua coragem — «Mais le fort dart d'Amours a ma force muee / De vaillance a desir, de prouesse a pencee» (*LCAE*: 322) —, contradiz o *topos* tradicional da ideologia cortês, segundo o qual o amor reforça a valentia do cavaleiro.

As tapeçarias do castelo de Plaisance contribuem também para o reforço do movimento crítico que se observa ao longo do texto de René. Se considerarmos as personagens nelas presentes, verificamos que, para além de pertencerem à corte de Amours, têm em comum a particularidade de representar conceitos cujos traços fundamentais são a efemeridade e a futilidade. Neste contexto, a evocação dos artifícios utilizados por figuras que integram o quadro de referências cortês torna-se ainda mais ambígua. Por um lado, o facto de personificações como Plaisant Maintien, Gente Contenance, Beaulté, Jeunessé, recorrerem a estratégias para capturarem os amantes, é subversivo, porque poderá significar que elas próprias são um logro, o que a sua natureza efémera corrobora. Assim, o amor cortês constitui também uma ilusão, uma vez que assenta sobre valores enganadores. Temos, pois, de concordar com Susanne Rinne, quando afirma que as obras de arte expostas na sala de Amours e no quarto de Vénus criticam os ideais cortesões em que há um domínio da beleza, da juventude e do prazer em detrimento da razão²⁶. Deste ponto de vista, há, na sala do castelo de Plaisance, duas tapeçarias que são particularmente significativas. Na primeira, podemos observar que Folie consegue controlar com um gesto da mão os movimentos da cabeça de Entendement, dirigindo-a na sua direcção, o que sugere sobre este o exercício de um forte ascendente. Aliás, é de sublinhar, na legenda descritiva, a existência de um campo lexical do engano que, ao mesmo tempo que traduz uma tentativa de dominação por parte de Folie, denuncia a total aniquilação da capacidade racional de Entendement, e, através

²⁴ Do mesmo modo, a análise da descrição dos escudos de Achille e de Hercule permite verificar que a superioridade do primeiro brasão, sugerida pela sua colocação — «mais pource que ledit escu estoit plus haut de beaucoup que nesung des autres» (*LCAE*: 310) —, é imediatamente neutralizada pela maior riqueza decorativa do segundo — «Joignant de l'escu d'Archiles estoit ung autre escu du tiers plus plantureux» (*LCAE*: 310, 312) —, o que corrobora, a meu ver, o facto de que René não procura salientar a superioridade de um determinado tipo de relação amorosa, mas sim a experimentação do amor, independentemente da forma que adopta.

²⁵ Catherine M. Jones reconhece à circunstanciada descrição dos escudos uma função paratextual, uma vez que a reprodução dos brasões nas miniaturas corresponde aos modelos narrativos (cf. Catherine M. Jones, *op.cit.*, p. 195). Susan Wharton também considera que a pormenorização do aparato descritivo da série dos brasões poderia facilitar o trabalho do iluminador (cf. Susan Wharton, «Introduction» in René d'Anjou, *Le Livre du cuer d'amours espris*, Susan Wharton (ed.), Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 18). Todavia, o rigor conferido pelas numerosas expressões de lugar que ditavam a disposição dos escudos no portal do cemitério não terá sido evidente para os artistas, uma vez que, como assinalou Catherine M. Jones (cf. n.º7, p. 195), existem, relativamente à colocação dos brasões, discrepâncias no manuscrito de Paris entre as iluminuras e o texto.

²⁶ Susanne Rinne, *op.cit.*, p. 159.

dele, dos amantes²⁷. A segunda tapeçaria, que faz referência ao ostracismo ao qual Raison é condenada pelo deus Amours e pelos seus adjuvantes, integra também o programa ideológico do autor, que censura a escolha de valores superficiais como tutelares de um ideal que está assim votado ao desaparecimento. Se os engenhos forjados pelos auxiliares do deus salientam o carácter ilusório do amor cortês, por outro lado, são motivo de angústia, na medida em que evidenciam atitudes hostis aos amantes. Aliás, essa ambivalência é também visível no cinismo com que estes são referidos, pois são várias vezes designados pelas expressões «cuer volant peu estable» (LCAE: 456) e «cuer vollages» (LCAE: 454, 456), o que aponta nitidamente para a sua inconstância²⁸. Na representação iconográfica, a instabilidade é simbolizada por corações alados. Ora, este motivo é reproduzido nas iluminuras do manuscrito de Paris, relativas às tapeçarias 4 e 6 e nas armas de Cueur²⁹, estabelecendo uma relação entre os «cuer vollant peu estable», que os aliados de Amours prendem nas suas armadilhas, e o próprio herói. Sendo assim, a demanda do cavaleiro só podia estar condenada ao fracasso, uma vez que Cueur, pela sua inconstância e falta de persistência, já não correspondia ao arquétipo do amante cortês.

Se as obras de arte que Cueur observa na ilha onde a mansão do deus é edificada correspondem ao programa ideológico desenvolvido ao longo do romance, já que acentuam o carácter ambivalente do amor³⁰, a descrição do edifício é também reveladora dos desígnios

²⁷ Neste sentido, há que salientar que a expressão «le visaige tourne d'Entendement arriere» (LCAE: 442) é particularmente significativa. Para além de evocar a falsidade da personagem de Folie, como aliás demonstra o léxico a que recorre — «flate» (LCAE: 442), «subourne» (442), «beau parler» (442) —, também revela o poder de manipulação que exerce sobre Entendement. Queria ainda assinalar que Folie e Entendement, ao representarem conceitos antagónicos, ligados, um ao domínio emocional, o outro, ao racional, ilustram a luta interna à qual é confrontado o sujeito amante, progressivamente vencido pelo estado de desvario causado pelo sentimento amoroso.

²⁸ Queria sublinhar que Cuïderie e Abus, na legenda descritiva da tapeçaria em que aparecem representados, estabelecem uma analogia entre os amantes e as «grues», espécie de ave, o que, como as expressões «cuer vollages» e «cuer vollant peu estable», também traduz o cinismo dos auxiliares do deus. O termo «grue» tem uma forte conotação pejorativa, pois tanto pode referir-se à leviandade, como à ingenuidade. Sendo assim, Cuïderie et Abus censuram a instabilidade emocional dos amantes, mas também a sua credulidade.

²⁹ É de salientar na miniatura do fólio 12 do manuscrito de Viena, que ilustra uma cena que acontece ao anoitecer, o facto de que o miniaturista recorreu ao dourado para representar Cueur e as asas que constituem com o coração o seu emblema, deixando os outros elementos da imagem na penumbra. Parece-me interessante a opção do artista em acentuar na iluminura apenas a componente do emblema do herói que simboliza a inconstância, apontando, assim, a inadequação de Cueur para o objectivo que prossegue.

³⁰ Para além das duas séries de tapeçarias que Cueur observa na sala de Amours e na câmara de Vénus, dos brasões presentes no portal do cemitério e dos túmulos dos poetas, o herói pode ainda admirar objectos que simbolizam a sujeição ao amor de vários amantes vencidos por este sentimento. As relíquias da capela do hospital de amor e de que fazem parte, entre outros, o vaso em que está contida a água do braço de mar onde Léandre morreu afogado, por querer ver Hero, e o cálice em que Sigismonde bebeu o veneno que lhe permitira reencontrar-se com o seu amado, são um testemunho da força do amor que pode inclusive conduzir à morte. Após as visitas ao cemitério e ao hospital, Cueur e os seus companheiros chegam ao castelo onde são introduzidos numa sala em que se encontram reunidos vários objectos que pertenceram a personagens célebres da antiguidade clássica e bíblica, mas também da literatura. Assim, através das referências às «cisailles» (LCAE: 410), com as quais se cortou o cabelo de Samson, ou então à «corbeille» (LCAE: 409), na qual Virgile ficou suspenso, evoca-se as humilhações sofridas por figuras, ilustres pela sua valentia e inteligência invulgares. As experiências vividas por Samson e Virgile afirmam de forma mais proeminente do que as de Léandre e Sigismonde a plenipotência do amor, na medida em que, ao contrário destes dois amantes, cuja morte trágica contribui para o seu enaltecimento, o herói bíblico e o poeta, não obstante o seu reconhecido valor físico e intelectual, estão expostos ao ridículo.

do autor. Sendo assim, a evocação da divisa do castelo de Plaisance é duplamente significativa. Por um lado, a adopção do lema «A cuers vollages» (LCAE: 396), que remete mais uma vez para a inconstância, é perturbadora na medida em que se elege como divisa de um espaço consagrado ao amor cortês, uma expressão que subverte um dos seus princípios fundamentais, a fidelidade. Por outro lado, a perplexidade causada pela escolha deste lema é ainda intensificada pelo facto de os amantes terem de colocá-lo «desoubz la senestre esselle» (LCAE: 396), o que representa mais um exemplo do humor sarcástico de René d'Anjou que assume aqui a forma da paródia. A curiosidade desta regra que impõe aos amantes esconder «sous la senestre esselle», como se de algo vergonhoso se tratasse, o lema que os vincula à *mesgnie* de Amours constitui um contraponto irónico ao uso de divisas como sinal de pertença a uma ordem, mas também ao universo cortês. A colocação do lema sob uma parte do corpo «[l']esselle» que não beneficia de um grande valor sugestivo neutraliza de imediato o simbolismo associado ao facto de se situar do lado esquerdo, do lado do coração. À medida que se descreve o castelo, verificamos que quando um elemento positivo no imaginário medieval é convocado para caracterizar a construção, é invariavelmente associado a outro, cuja conotação depreciativa reforça a sensação de angústia que emana da residência de Amours. Assim, o sentimento apaziguador conferido pela forma geométrica «lozenge» é imediatamente contrabalançado pela proximidade fonética entre este vocábulo e o termo *lozengiers*, que reenvia para os inimigos dos amantes. Do mesmo modo, a pureza associada aos diamantes é contrariada pelo sofrimento que as suas arestas provocam nos visitantes que escalam o caminho que conduz ao castelo. Porém, a descrição do edifício chama ainda a atenção do leitor pela dissonância que observamos entre o comparando, a «pierre de bombarde» (LCAE: 396), e o comparado, as pérolas do portão. De facto, a introdução de um elemento que pertence ao domínio da guerra — logo, a um quadro de referências oposto ao do amor cortês, onde o requinte e a suavidade predominam — traduz a atitude desmitificadora que o autor sempre evidenciou ao longo do romance.

A obra de René d'Anjou caracteriza-se por uma atitude subversiva relativamente aos modelos literários em que se inspira e à ideologia que lhes é subjacente. A reescrita irónica que o autor propõe de certos episódios celebrizados pelas narrativas arturianas contribui para a progressiva erosão dos valores cortesões. Assim, as aventuras que nos romances de cavalaria permitiam afirmar a excelência do herói sublinham, no *Livre du Cuer d'Amours Espris*, a inadequação de Cuer para a prossecução de um ideal que não corresponde ao mundo em que evolui. O sistema alegórico e as descrições inscrevem-se nitidamente no programa de distanciação crítica do autor em relação ao quadro cortês, em que predomina uma visão do amor que exclui a diversidade. Ora, René d'Anjou parece recusar uma concepção demasiado redutora do sentimento amoroso. A série dos brasões surge então como um movimento oposto, como se pode depreender pela variedade das relações que aí são evocadas.