

## AS MÁSCARAS DO POEMA: QUESTÕES DA POÉTICA MEDIEVAL\*

Paul Zumthor

*Tradução: Odailton Aragão Aguiar\*\**

Quando, há dez anos, propus a meu editor um livro sobre os Grands Rhétoriciens,<sup>1</sup> eu o intitulei *A máscara e a luz*. Essa expressão foi-me inspirada por algumas linhas de Victor Hugo em *Mil francos de recompensa*. Eu as cito: “Disfarces, trajes, fantasias. Chamamos isso mascarar-se. Mas é bem o contrário. Essas pessoas aplicam sobre a face o verdadeiro rosto que não engana”.

Gostaria agora de retomar essa epígrafe. Não se poderia em poucas palavras declarar o paradoxo de nossos mascarados. Mais ainda: por aquilo mesmo que tem de aforístico, a frase evoca não se sabe qual universalidade, a ponto de tentarmos aplicá-la a tudo que cubra a nudez natural, articule o pensamento em cultura... a todo ato de linguagem em especial. Guardo-me entretanto de uma tal generalização, e antes interrogar-me-ei, nessa perspectiva, sobre a especificidade dos discursos poéticos medievais, aqueles que se mantiveram no Ocidente entre os séculos XI e XV.

\* \* \*

As pesquisas etnológicas dos anos recentes, tocantes às festividades profanas, mostraram a relativa importância do papel desempenhado, na cultura popular desses séculos, pelo costume do travestimento. Um tal fato de civilização, para além da sua interpretação imediata – histórica e folclórica –, merece ser situado num contexto mais vasto, em relação ao qual talvez desempenhe o papel de revelador. O gosto – ou a necessidade – do travestimento não seria um dos fatores dessa civilização? Não se encontraria a sua marca em vários outros setores da atividade social? No que se refere à poesia, convém não duvidar.

Ainda é preciso compreender o alcance do que se diz. Dissertar sobre “máscaras e disfarces”, em geral, não acontece sem risco de equívoco; falar sobre a Idade Média implica um equívoco suplementar, que resulta da nossa necessidade, seja de introduzir a consideração de uma historicidade, seja, talvez, em alguns pontos, de recusá-la explicitamente. É assim que tratar de máscaras e disfarces nos textos poéticos medievais ou sobre eles pode comportar três espécies de operações, que diferenciam, ao mesmo tempo, o nível do texto a que se referem, sua finalidade na ordem da generalidade e, assim, seu estatuto epistemológico. Pode-se então:

- inventariar e analisar as “máscaras e disfarces” dos quais o texto fala ou evoca;
- localizar os traços textuais que funcionam, em virtude de intenções estéticas ou morais, como disfarce desse ou daquele aspecto da mensagem;
- enfim, questionar de maneira radical a própria natureza do texto – como texto poético – e avaliar a sua possível função globalmente dissimuladora.

Aí estão três ordens de operação, apenas aparentemente heterogêneas. As diferenças que as distinguem não impedem que comportem implicações comuns. Estas aparecem muito claramente quando se admite que existe, logicamente, entre as três ordens, uma relação hierárquica: subindo da terceira à primeira ascende-se do particular ao historicamente específico, depois ao que poderia passar por universal. Daí, nível a nível, uma modificação da relação entre o investigador e a historicidade própria do texto:

- a primeira ordem (o inventário das máscaras evocadas) depende da prática “histórica” documental – o que, além do mais, supõe um esforço para ordenar os fatos observados em séries dotadas, como tais, de significação.
- a segunda ordem (indicação de traços textuais dissimuladores) e a terceira (questionamento da própria natureza do texto) são históricas de uma outra maneira. Elas o são na medida em que toda reflexão sobre os textos pertence hoje aos rumos daquilo que Le Roy Ladurie, em 1973, nomeou “território do historiador”. Isso, na verdade, submete esta reflexão a alguma percepção das variações históricas: submissão que nada tem de subserviente; ela provém de uma pertinência hermenêutica do textual – ou do poético – como tal. A segunda ordem é a da manifestação, sócio-historicamente determinada, das implicações da terceira. Esta última, por isso mesmo, pode parecer, erroneamente, isenta de qualquer historicidade, enquanto se refere, na verdade, ao próprio espaço onde se desenvolvem as estratégias históricas, quaisquer que sejam.

O inventário das “máscaras” revela, através dos textos narrativos (epopéias, romances, *fabliaux*, poemas, novelas), um número elevado de episódios nos quais se vê intencionalmente transformada a aparência de um personagem. Remeto, a título de exemplo, ao estudo de Marco Infurna sobre Guillaume d’Orange, o “cavaleiro disfarçado”.<sup>2</sup>

A transformação geralmente afeta a vestimenta, cuja significação social e simbólica possui, no contexto medieval, uma força específica. Como escreve Jacques Le Goff, “Ela é um verdadeiro uniforme. Usar uma outra, de uma condição que não seja a sua, é cometer a transgressão maior de ambição ou de degradação”.<sup>3</sup> Igualmente, o pecado pode ser apenas santidade paradoxal, sinal de elevada virtude e fonte de mérito, como no caso de Santo Aleixo, no século XI. Na verdade, fundamentalmente, o disfarce é transgressão. O valente Guillaume, no ciclo épico do qual é o herói principal, recorre a isso várias vezes: disfarçado de peregrino na *Coroação*, de vendedor ambulante na *Charroi*, de sarraceno na *Prise d’Orange*... ou mesmo de monge no *Monastério*! Cada vez, a astúcia é associada a uma vontade de exaltar a cavalaria, pelo efeito irônico que produzem esses contrastes contra a natureza. O mesmo ocorre com a passagem de Béroul, quando o Tristão se traveste de leproso: de Ipomédon, no romance de mesmo nome, cortejando a Donzela Orgulhosa na figura de caçador ou de bufão... ou Renart pintado de amarelo, o que o faz ser tomado por um jogral.

O Tristão das *Loucuras* adota, além da roupa apropriada, um comportamento dissimulador: ele brinca com a loucura, como se representasse um papel, a ponto de disfarçar a sua própria linguagem, essa mentira-verdade, esse discurso-máscara na enunciação do qual “sou um outro”. Além e aquém do vestuário, é efetivamente todo o exterior de um ser que afeta, às vezes, a transformação: a cerimônia sim, mas também rosto, estatura, atitudes. Geralmente, essa metamorfose é resultado de uma ação mágica. Assim como a mutação da aparência da qual é vítima uma esposa e graças à qual, por exemplo, foi gerado ilegalmente o rei Arthur, como nos diz Geoffroi de Monmouth. Pode ocorrer que a metamorfose seja ilusória, devida a uma visão provocada por encantamento, como no episódio dos amores de Lancelote e da filha do rei Peleas.<sup>4</sup> Outra mutação do mesmo tipo: Yvain, transformado em homem selvagem, em Chrétien de Troyes. Assim, e sobretudo, de Merlim, cujo proteísmo não é inferior ao poder de predição, tema comum dos grandes romances em prosa oriundos, em todas as línguas, do *Lancelot* francês.

É raro que tais “disfarces” constituam simples ornamentos pitorescos da narrativa. Os de Merlim significam por sua própria acumulação. Independentemente de seu aspecto anedótico, sugerem ao mesmo tempo a ambigüidade da palavra profética e de seu portador, e a irrealidade das aparências, que ela controla e dissolve. Todo disfarce preenche, assim, normalmente, uma função narrativa forte e assume valores de alguma maneira

importantes para a axiologia geral da narrativa: a metamorfose de Uterpendragon, na *História regum Britanniae*, faz de Arthur, desde sua concepção, o equivalente de Hércules; e não é indiferente à economia do *Lancelot-Graal* que Galaad seja o fruto de uma infidelidade involuntária do melhor cavaleiro do mundo, acreditando falsamente possuir a rainha Guenièvre... Alhures, como na *Charroi de Nîmes*, de acordo com Mário Mancini,<sup>5</sup> o disfarce figura na narrativa o motivo do mundo ao revés, confirmação *a contrario* da validade de uma Ordem. Ainda alhures, pelas alusões que drena da cultura popular, o disfarce introduz uma tensão carnavalesca: assim, para Infurna, no conjunto do ciclo de Guillaume. O aspecto transgressivo da mascarada constitui elemento dinâmico, pesa sobre as relações narrativas e exige, de uma maneira ou de outra, restabelecimento.

Eu invocaria, a esse respeito, menos Bakhtin e mais Maria Corti, cujo notável estudo, publicado em 1978,<sup>6</sup> analisa o funcionamento de “antimodelos” no seio dos modelos culturais medievais. O número e a eficácia das cenas de disfarce nas narrativas durante todo esse período não pode, de alguma maneira, não se ater à natureza da textualidade medieval. Na verdade, diversos métodos então utilizados visando formalizar a linguagem “poética” – métodos historicamente datados e alguns dos quais parecem ter sido objeto de verdadeiras modas – tendem a fazer do texto (quer seja cantado, dito ou escrito) a máscara ou o travestimento de pelo menos um elemento da mensagem que ele transmite, até da verdade que enuncia.

Vários desses procedimentos constituem o que eu nomearia *travestimentos verbais*, e entendo que repousam sobre manipulações lexicais – fonéticas ou gráficas – referindo-se à superfície aparente do texto. Tive a oportunidade, várias vezes, durante os anos 70, e em outra perspectiva, de descrevê-los sob o nome de *jongleries*.<sup>7</sup> Assim os jogos das letras impostos à seqüência lingüística e determinando (no nível das intenções profundas) a própria gênese do texto: abecedários, pantogramas, cronogramas, seqüências frasais de duplo ou múltiplo sentido; de maneira menos elaborada, acrósticos, anagramas, aliterações. Assim ainda, em algumas épocas, em meio de iniciados, os poemas que combinam o código gráfico da língua com uma representação visual, no primeiro ou no segundo grau: dos *carmina figurata* carolíngios aos “*rebus picards*” do fim do século XV. Curtius, num livro que foi célebre durante os anos 50, caracterizava essas práticas como uso “maneirista” da retórica tradicional.<sup>8</sup> Isso, parece-me, é uma visão redutora: pelo próprio excesso que elas introduzem no manuseio do léxico, as *jongleries* contribuem para suspender a continuidade do discurso, para nele deixar lacunas, por assim dizer, a trama e, por isso mesmo, para fazer hesitar qualquer interpretação. O efeito é aumentado pela ausência, nessas práticas, de caráter sistemático: o poeta faz soarem as sílabas, valsarem os grafemas, com uma liberdade aparentemente total, fora de toda vontade de codificação (senão a curto prazo, o

espaço de uma frase, de um verso), como para pôr-se ao abrigo das curiosidades hermenêuticas. A língua não tem fundo, constitui um material dúctil, quase indefinidamente transformável de maneira imprevisível para o leitor, o ouvinte. A *jonglerie* é a ilusão pura, que funciona no nível único do poético. Do texto, aquilo que teria podido continuar límpido, perturba-se, obscurece-se em ruído e (de acordo com o título admirável de uma obra inglesa do século XIV) em *cloud of unknowing*, em nuvem de “desconhecimento”. Periodicamente, no desenrolar do texto, o significante reivindica sua autonomia; ele mesmo agita-se em som e fúria, transborda em excessos de sugestões inesgotáveis. Toda *jonglerie*, assim, visa ao mesmo tempo multiplicar o sentido e reduzir (nos casos extremos até a anulação) a sua esfera da evidência.

O jogo torna-se complexo e questiona de maneira mais flagrante a própria função do discurso, quando o procedimento é de natureza figural e o excesso se manifesta no manuseio dos tropos e no uso dos sentidos não-literais:... Eu falaria de *máscaras figurativas* (assim, de maneira muito geral, em latim e nas línguas vulgares, desses modos de dizer que qualificam entre os retóricos os termos *gravis, difficilis, obscurus*:<sup>9</sup> *difficultas ornata*, que a alta Idade Média, depois o século XV, levaram às últimas conseqüências, além de todo significado dedutivo, no “estilo asiático”, às manifestações esporádicas entre os séculos VII e IX,<sup>10</sup> depois em certos retóricos da primeira Renascença). Fundamentalmente, na perspectiva desses tipos de escrita, as *cores* são máscaras. Qualquer que seja a confecção do texto, o sentido, então, traz problema: um véu nele dissimula algo... que pode ser uma ausência. Em termos bem precisos, referindo-se ao emprego, como tal, de figuras, Pierre Hélie, por volta de 1140-50, em seu comentário das *Instituições* de Prisciano, distinguia assim três níveis possíveis de discurso: *proprius, convenienter figurativus* e *vitiosus*, os dois últimos opondo-se juntos ao primeiro e só se distinguindo entre si por mais ou menos de discrição no seu emprego.<sup>11</sup>

Frágil fronteira em que se sobrepõem, em virtude de uma intenção poética inúmeras vezes proclamada, os trovadores do *trobar clus*. Sabe-se a quais polêmicas deram lugar os problemas de interpretação colocados por esse estilo, atestado a partir da metade do século XII entre os maiores poetas do sul da França. Qualquer que seja a sua origem, esse *trobar* “fechado” e “obscuro” (de acordo com os dois termos pelos quais os praticantes o definem) valoriza tudo o que, vocabulário, sintaxe, ornamentos, ritmos mesmo, contribui para opacificar a língua, para nela encobrir os efeitos de sentidos, para forçar finalmente a hermenêutica a uma verdadeira ascese interpretativa.

Trata-se então, parece-me, da alegoria. Como esta, o *trobar clus*, no plano retórico, funciona com a ajuda de metáforas: e, como ela, ultrapassa largamente o setor da retórica e implica o da dialética. Mas, da extrema concentração, do encerramento em si e, final-

mente, da irracionalidade do *trobar clus*, a alegoria se distingue pela sua exigência de razão. Exigência obsessiva e como que esquizóide, para a qual a pluralidade dos sentidos não é equívoco generalizado, universal loucura semântica, mas, muito pelo contrário, disfarça altamente racional de uma “realidade”: pois toda “realidade” é concebida e percebida como uma máscara da Realidade. A alegoria substitui essa máscara trivial por um véu mais sutil e que se supõe mais transparente. Nem por isso é menos véu, disfarça, máscara. O discurso alegórico procede, como escreveu Howard Bloch depois de Angus Fletcher, pelo encolhimento do sentido, recorte do espaço semântico, redução à unidimensionalidade;<sup>12</sup> e por trás dessa ilusória solidez da *senefiance*, a diversidade dos seres e dos desejos se perpetua às escondidas.

Todas essas “maneiras de dizer” exprimem de certo modo uma necessidade constante do discurso medieval de evadir-se do literal, de inverter a ordem mimética das frases, de quebrar as tonalidades, de fazer contrastarem os registros, justapor o *sic* e o *non* – essa necessidade profunda de descontinuidade, de deslizamento controlado, fonte das diversas formas de sua “ironia” – ou, para empregar aqui um termo mais exato, outrora valorizado por Paul Lehmann, de suas práticas da *paródia*. Hoje sabe-se da sua imensa extensão até o fim do século XVI.

\* \* \*

A que profundidade esses procedimentos discursivos se enraízam numa intenção essencial dessa civilização, medimos isso pela permanência, da baixa Antiguidade até a plena Renascença, do gênero poético do enigma. Este exalta aos limites do possível a função, se posso dizer, de obscuridade, aí absorvendo, em princípio, todas as outras funções da linguagem. Em nome da coisa designada, é substituído o conjunto das virtualidades significantes dessa coisa. Máscara perfeita, o enigma preenche todo o espaço semântico com um termo, que ela mesma dissimula.

O enigma constitui assim, na sua própria ordem, um discurso semanticamente polifônico... até a eclosão aparente de qualquer significado determinável. Sua diversidade, a dispersão de suas formas e cores servem de véu e de tela ao que ele tem por objetivo lúdico esconder. Nesse sentido, o enigma aparece como um dos frutos dessa tendência à polifonia que comanda amplos setores da arte medieval, senão, por seu dinamismo, a totalidade dessa arte. Entendamos *polifônico* no sentido em que os tradutores franceses de Bakhtin empregaram a palavra a propósito de Dostoiévski, depois – mais perto do nosso objeto – de Rabelais: designando uma pluralidade de discursos simultâneos, um jogo de incessantes deslizamentos de uma instância a outra da enunciação. Talvez se pudesse citar, a esse respeito, a título de ilustração, o uso quase constantemente deceptório

dos tempos verbais na narrativa, tecendo em sua trama seu comentário, enquanto a recorrência do presente inscreve no desenvolvimento textual a permanência de uma palavra-testemunho.<sup>13</sup>

“Carnaval”, se se quer – e sabe-se o papel desempenhado pelas máscaras nos ritos carnavalescos! Mas um “carnaval” que convém, tratando-se de “literatura”, definir menos em termos de oposição entre cultura popular e cultura erudita do que na perspectiva das funções sociais da linguagem. A estética polifônica da Idade Média aparece de fato como uma das manifestações possíveis, histórica e provida de traços específicos, de um caráter natural de qualquer língua poética, definidora desta na sua universalidade. Falo, a meu modo, mais de língua *poética* que *literária*, a fim de evitar as conotações que o uso moderno conferiu a este último termo; no entanto, trata-se aqui de uma *littera*, numa acepção radical da palavra, marca afixada, arquescritura, formalização inicial e como genética da linguagem no e pelo exercício de sua “função poética” (de acordo com a terminologia de Jakobson); formalização ativa, dinamizada por um desejo; e esse desejo é aspiração a uma sensualidade absoluta: que a palavra, realizada, se oferece à percepção dos sentidos; que essa sensualidade substitua ficticiamente tudo, abrangendo e disfarçando a experiência, o “bom senso”, o universo como é vivido banalmente, quer dizer, sofrido.

Talvez não fosse paradoxal afirmar, após Vico, que o estado poético da linguagem, assim definido, não é segundo, mas primeiro; que todos os outros usos da linguagem daí decorrem, por enfraquecimento, inaptidão ou rebelião – por emudecimento progressivo da máscara inicial, num irrisório esforço para uma pretensa transparência, uma suposta imediatividade do real. Talvez até seja necessário transpor mais um passo e se perguntar se a origem de tudo não foi a forma a mais fechada, a mais opaca, a mais manifestamente “mascaradora” da linguagem poética: o canto. Asseguram-me que uma das técnicas de reeducação dos afásicos consiste em lhes cantar frases cuja melodia é pouco a pouco nivelada até que se torne fala. Tirar-se-ia dessa situação um apólogo aplicável à história das “literaturas” européias! Do canto provém a linguagem: e nossos séculos medievais só aprenderam muito lentamente o que é a poesia fora do canto.

A poesia funciona assim como o mito, de acordo com Lévi-Strauss: como um meio de velar, a fim de ultrapassar as contradições do pensamento. Mas este último é também véu daquilo que toma por objeto; e tudo que nos faz homens é assim jogos e substituições de máscaras... Desse desfile original, a linguagem parece ter, como uma missão primordial, subjacente a todas as outras, dissimular a realidade. Os lingüistas o sabem, eles que não pararam de analisar as escalas sobrepostas que, do mundo como está, cortam irremediavelmente o que dele dizemos (e que, por outro lado, o faz ser, conferindo uma pseudover-

dade a esse inconsistente disfarce). A linguagem, dizia Cassirer, nos impede de ver por trás da linguagem. Que o discurso poético seja primeiro (como suponho aqui) ou segundo (de acordo com a opinião comum), ele multiplica e acentua consideravelmente esses efeitos.

\* \* \*

Retornemos à Idade Média. Como captar, entre essas generalidades, o que teve de específico? A história ulterior da poesia europeia pode nos esclarecer. Constatou-se, de fato, a partir dos séculos XVI, XVII, sobretudo no século XVIII, de acordo com os lugares, e muito mais tarde, no século XIX e até no século XX, uma curiosa e sem dúvida ilusória tomada de consciência entre a maior parte dos poetas: alertados sobre os travestimentos impostos à realidade vivida pela linguagem, persuadem-se de que a poesia desnudará, restituir-lhe-á seu “verdadeiro” rosto, seu verdadeiro corpo. Ainda por volta de 1930, atribua-se geralmente ao discurso poético a capacidade de cernir e ex-primir (única de todas as atividades languageiras) as coisas, não na sua generalidade abstrata, mas na sua insubstituível individualidade, nua e saborosa. Pouco me importa hoje essa doutrina como tal. Pelo menos ela me permite uma datação sumária: a poesia que nomeio “medieval” é aquela que, na história de nossa civilização, precedeu esse movimento do pensamento – no máximo coloca raras questões que, de muito longe e obscuramente, anunciavam-no.

Nada de mais distante do espírito medieval e da estética que o gerou do que a idéia de um “conhecimento poético”, ainda mais um conhecimento absoluto do real individualizado. A “Idade Média” diz o mundo através de tipos, motivos estilizados, de *loci communes*, elementos dialéticos, sintáticos e lexicais de uma tradição; e esta constitui, em relação ao que é dito, uma loja de vestimentas e máscaras que supostamente (em virtude de uma ilusão retórica) asseguram a justa figuração das essências, a despeito das particularidades. A prática da alegoria ganha relevo nessa perspectiva.

Distingue-se aí, parece-me, a influência – no plano da poesia – do contexto intelectual próprio de uma época que vai do século IX ao século XIII. A sociedade ocidental encontra-se então entre os valores herdados do cristianismo antigo (valores que considera essenciais) e outros, diferentes, anteriores, sentidos como estranhos e ameaçadores: os mesmos que aparecerão na imaginação e na linguagem sob as formas daquilo que designamos, mais grosseiramente, como o erótico, o maravilhoso, o monstruoso, o equívoco. Os intelectuais rendem-se a um esforço considerável e quase contínuo para batizar esses elementos, integrá-los no universo dos valores cristãos. Mas integração significa, na verdade, disfarce. O maravilhoso dos romances bretões apenas mascara um velho fundo da cultura pagã, que assume e finge introduzir na ordem providencial. Acontece que a função primordial da poesia de língua vulgar é operar essa integração. Tal é a causa inicial à qual deve-

mos, desde os séculos XI e XII, a quase totalidade das tradições poéticas das quais, a longo prazo, nos territórios românicos e germânicos, nossas literaturas iriam provir. Canções de trovadores ou de *Minnesänger*, epopéias, romances, as formas mais usuais mesmo da hagiografia: todos os gêneros convergem para esse objetivo, e a escritura poética latina não permanece inteiramente afastada.

Em relação à filosofia, a poesia organiza-se então (a exemplo das artes mecânicas) entre as disciplinas que Jean de Salisbury ou Guillaume de Conches qualificavam de “adúlteras”, pois, recorrendo à ilusão, à ficção, recusando em certa medida o racional, fundam sobre aparentes mentiras uma propedêutica da inteligência.<sup>14</sup> O jargão retórico, descrevendo concretamente essas práticas, emprega o termo *integumenta* (literalmente, “cobertura, véu, máscara”) sobre o qual nós já possuímos uma abundante bibliografia, e cuja noção abarca da alegoria à parábola e ao enigma, a maioria das que nos servem para explicitar, a propósito de textos, a idéia de um disfarce. Hennig Brinkmann consagrou a esse respeito, há anos, um estudo de grande importância para o nosso propósito.<sup>15</sup>

O funcionamento do *integumentum* é especialmente nítido no discurso narrativo ficcional, em especial o romance... a ponto de se poder perguntar, de maneira privilegiada, se o romance não constituiria o *summum* da poeticidade medieval. O romance, na nossa civilização, parece recordar-se de ter tomado forma na mesma época das primeiras interrogações que formularam os doutos, de Abelardo a Roger Bacon e aos modistas, sobre a natureza da linguagem, a sua criatividade própria, o mistério da sua significação. Isso pode não ser um acaso. A generalização do uso da escritura reforçará, em literatos dos séculos XII e XIII, o sentimento de que a linguagem problematiza. Esse sentimento provém de um temor difuso, análogo ao pavor que o ser experimenta com a aproximação de um vazio, de uma zona desconhecida e deserta. A linguagem, no século XII, perdeu o que se imagina como sua maior virtude, aquela que outrora lhe permitia falar inocentemente de Deus e suas obras. De repente, em reação, uma paixão de conhecimentos a acomete, embora paixão vergonhosa, inconcessável: daí as coberturas, os véus, os *integumenta*. Intencionalmente, o romance dá forma e consciência à existência humana; na verdade, ele traveste as aparências e mascara os atores. Sabe-se da importância, nos romances dos séculos XII e XIII, do tema do *semblante*, relação ambígua entre a aparência e o sentido escondido que implica. No fim desse período, o segundo *Romance da Rosa* subsumirá no personagem de Falsa Aparência todos os efeitos de uma arte e costumes denunciados desde então como mentiras.<sup>16</sup>

Ruptura, camuflagens, necessidade vital de dissimulação: o carnaval romanesco comporta *truques* cujo inventário se poderia traçar, ainda que – presume-se – sua finalidade seja múltipla. Assim, o procedimento que consiste em dar tardiamente na narrativa o nome

de herói, até mesmo deixá-lo no anonimato ou somente protegido por um único apelido genérico (*Le beau Couart* ou *The green knight...*). O nome, de fato, é ao mesmo tempo *index* (como arquisigno) e máscara do indivíduo: no apelido, o valor indexal diminui fortemente em proveito do valor dissimulador: e o anonimato, enquanto dura, na ausência de outras opções, é apenas dissimulação, travesti-zero, figura vazia. Assim, na maior parte de nossos romances, até o século XIV, a designação dos heróis é apenas jogo (sem dúvida significativo) de máscaras. Esse procedimento não deixa de se assemelhar a um outro, que lhe é bastante contemporâneo: a designação do próprio romance, como conjunto narrativo, integrado por um título (de uma maneira qualquer) ao texto: *Le Chevalier à la charette*, o *Atre périlleux* ou a *Mule sans frein*. O Título, nome próprio da obra, mantém com o texto relações contraditórias: esse texto, ele o imita por assim dizer, mas de maneira diferencial; chega a substituí-lo, como uma moeda de troca, mas ao mesmo tempo esconde-o, enquanto que a realidade do texto em regressão ultrapassa-o e oblitera-o...<sup>17</sup>

\* \* \*

O discurso poético medieval está repleto de máscaras... como a agitação na Praça do Mercado no tempo da *Fête des Fous*. A maioria dessas máscaras exprime a própria natureza desse discurso – e de *maneira* tão forte que é preciso prodígios hermenêuticos para, aqui e ali, penetrá-lo. Outros ocupam descritivamente seu plano anedótico, “mimesis” dos carnavais populares. É mais surpreendente constatar, além disso, um curioso traço de costumes. Temos provas de que, com efeito, salvo exceção, qualquer texto poético da língua vulgar até o século XV foi transmitido ao público pela voz (de um leitor, de um orador ou de um cantor), de maneira mais ou menos teatralizada – o conjunto de tonalidades, gestos, acessórios, cenários então utilizados serviam para constituir, com o *texto*, o que chamo, num trabalho recente,<sup>18</sup> a *obra*. Mas tudo prova, em compensação, não há uso de máscaras nessas performances. Nico van den Boogaard<sup>19</sup> sugere que máscaras poderiam ter sido usadas por ocasião das representações de *Renart le Nouvel*, em Lille, em 1288-92. O fato continuaria excepcional. Parece-nos assim que em princípio nenhuma máscara nem preside nem participa da constituição da *obra*. A máscara não sai – se assim posso dizer – do próprio texto. Essa ausência – ou essa reserva –, que se pode supor total no que concerne às obras subsistentes, é, na minha opinião, uma das particularidades mais notáveis da poesia medieval, implicando sem dúvida um sentimento, confuso mas extremamente forte, modalizado pelo contexto institucional cristão, de uma verdade própria do paradoxo poético, de um valor eminente dos *integumenta* textuais, que nenhuma grosseira intervenção externa precisa confirmar.

No entanto, o uso de máscaras é bem atestado, ao longo dos séculos, não somente nas festas carnavalescas, mas em ritos funerários ou nos *charivaris*. Materialmente, a máscara era um rosto artificial, monstruoso, animalesco, cobrindo a face, associado ou não a um disfarce. Às vezes, sem dúvida, era pintada: os clérigos dos séculos XII e XIII, como Jacques de Vitry ou Étienne de Bourbon, evocam-na em termos referentes à maquiagem, *facies depicta, homo pictus*. Mas quem a usava? Thomas de Cabham fala dela na diatribe de seu *Penitenciel* contra os jograis, *induendo Horribiles larvas*.<sup>20</sup> É uma alusão às pantomimas que parecem designar, por outro lado, em latim e nas línguas vulgares, palavras de raiz *mom-*: *momus, mome, mummy* e outras? Alguma tradição, de origem provavelmente pagã antiga, deve subsistir, ressurgindo às claras na Itália do início do século XVI, sob a forma da *Commedia dell'arte*. O contato com os textos poéticos, caso se produza, permanece no entanto excepcional e marginal. Uma espécie de teatro popular cujos atores usavam uma máscara parece ter se mantido até 1300 em certas regiões como a Inglaterra; em muitas raras ocasiões, e talvez por acidente, uma peça semilitúrgica pôde ser montada dessa maneira, como em Beverley, no Yorkshire, em 1220.<sup>21</sup> Nada mais.

Sabemos que a Igreja condenou a máscara e o disfarce; a partir do século IV, a doutrina deles denunciou infatigavelmente ação demoníaca, mentira infernal, rejeição da obra divina – idéia que permanecerá subjacente, até pleno século XIX, nas reservas eclesiásticas para com o teatro e seu mundo. As palavras *larva, larvatus* e seus derivados designam, confusamente, o Diabo, o homem mascarado, a máscara. Uma tal hostilidade contribui sem dúvida para banir a máscara do jogo dos poetas. A situação desses últimos não era, nessa mesma perspectiva, menos ambígua e, no entender de alguns, bem suspeita. Uma tradição que remonta a São Jerônimo e que se pode seguir no meio monástico até em Hugues de Cluny, por volta de 1100, associa ao travestimento diabólico a *pompa verborum* cultivada pela retórica, *fictio, error, interpolatio naturae, fascinus*: os *integumenta* dos poetas!<sup>22</sup> Algo dessa tradição subsistia ainda no pensamento de Bernard de Clairvaux: de fato, por volta de 1150, ela se apagou. Ora, é a própria época do grande impulso europeu das poesias de língua vulgar. Estas integraram esse travestimento; tornaram-no funcional: fundaram sobre ele os costumes de seu discurso – o que lhes permitiu sacrificar sem pena aquilo que só serviu como pitoresco para seus intérpretes.

*Tradução autorizada em maio de 2004*

## Notas

- <sup>1</sup> Texto de Paul Zumthor publicado em *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Maria Louise Ollier (org.). Presses de l'Université de Montréal, 1968, pp. 11-21.
- <sup>2</sup> Doutorando em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.
- <sup>3</sup> Poetas áulicos do século XV na França. Cf. Paul Zumthor. *Le Masque et la Lumière*. Paris, Seuil, 1978 (N. do T.).
- <sup>4</sup> "Il motivo del travestimento nel ciclo di Guillaume d'Orange". *Medioevo romanzo*, X, 3, 1985, pp. 349-369.
- <sup>5</sup> *La Civilisation de l'Occident Médiéval*. Paris, Arthaud, 1964, p. 441.
- <sup>6</sup> *Lancelot*. Paris-Genève, Droz, TLF, 1979, t. IV, pp. 209-210.
- <sup>7</sup> MANCINI, M. *Società Feudale e Ideologia nel 'Charroi de Nimes'*. Florence, Oischki, 1972, p. 155.
- <sup>8</sup> "Modelli e antimodelli nella culturale medievale". *Strumenti critici*, 12, pp. 3-30, 1978.
- <sup>9</sup> *Langue, Texte, Énigme*. Paris, Seuil, 1975, pp. 36-54; *La Masque et la Lumière*. Paris, Seuil, 1978, pp. 224-266.
- <sup>10</sup> CURTIUS, E. R. *La Littérature Européenne e le Moyen Âge Latin*. Paris, PUF, 1956, pp. 331-367.
- <sup>11</sup> MÖLK, U. *Trobar clus, trobar leu*. Munich, W. Fink, 1968, pp. 177-179.
- <sup>12</sup> BRUYNE, E. de. *Études d'esthétique Médiévale*. Bruges, Tempel, 1946, I, cap. 4.
- <sup>13</sup> MÖLK, op. cit., p. 197.
- <sup>14</sup> BLOCH, R. H. "Jean de Meun and the poetics of the city". In: KRÄUSS, H. e RIEGER, D. (ed.). *Mittelalterliche Studien: Erich Köhler zum Gedenken*. Heidelberg, C. Winter, 1984, p. 56.
- <sup>15</sup> WEINRICH, H. *Tempus*. Stuttgart, Kohlhammer, 1964, p. 28-50; OLLIER, M.-L. Le Présent du Récit. *Langue Française*, 40, pp. 99-112, 1978.
- <sup>16</sup> ALLARD, G. H. "Les arts mécaniques aux yeux de l'idéologie médiévale". In: *Les Arts Mécaniques au Moyen Âge*. Montréal-Paris, 1982, pp. 17-18.
- <sup>17</sup> "Verhüllung als Literarische Darstellungsform im Mittelalter". In: ZIMMERMANN, A. (ed.). *Der Begriff der Repraesentatio im Mittlalter*. Berlin, De Gruyter, 1971, pp. 314-339; Cf. BADEL, P.-Y. *Le Roman de la Rose au XIVe s.* Genève, Droz, 1980, pp. 16-17; DRAGONETTI, R. *La Musique e les Lettres*. Genève, Droz, 1986, p. 382.
- <sup>18</sup> SOLTERER, H. "Bel Semblant, Faus Semblant, Semblants Romanesques". *Médiévale*. Paris, 6, pp. 26-35, 1984.
- <sup>19</sup> LAMELIN, J.-M. "Marques, Manques, Masques". *Recherches Sémiotiques*. (Toronto), II, 3, pp. 308-320, 1982; Cf. HOEK, L. H. *La Marque du Titre*. La Haye, Mouton, 1981, p. 299.
- <sup>20</sup> *La Lettre et la Voix*. Paris, Seuil, 1987.
- <sup>21</sup> *Autour de 1300*. Amsterdam, Rodopi, 1985, p. 144.
- <sup>22</sup> CASAGRANDE, C. e VECCHIO, S. "Clercs et Jongleurs dans la Société Médiévale". *Annales ESC*, 34, 5, pp. 913-928, 1979.
- <sup>23</sup> VELTRUSKY, J. F. *A Sacred Farce from Medieval Bohemia*. Ann Arbor, Univ. of Michigan, 1985, p.123; Cf. AXTON, A. *European Drama of the Early Middle Ages*. Londres, OUP, 1974, p. 162.
- <sup>24</sup> BOLOGNA, C. "Fra devozione e tentazione". In: BOESCH-GAJANO, S. e SEBASTIANI, L. (eds.). *Culto dei santi: istituzioni e classi sociali in età preindustriale*. Rome, Japadre, 1984, pp. 273-275.