

CORES

**Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval**

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

www.uab.pt

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Printed by Publidisa

A cor das palavras: da imagem argumentativa na fábula esópica ao pensamento figurativo teológico

Ana Paiva Morais

Universidade Nova de Lisboa (FCSH)

As teses mais recentes acerca da relação entre a narrativa e a moral na fábula esópica medieval defendem a dedução como sua lógica principal de funcionamento. Após o debate que opôs a corrente que postulava a significação alegórica e a que propunha a dedução, parece consensual que, na fábula, a alegoria é um processo retórico que está ao serviço de um dispositivo hermenêutico que assenta essencialmente na dedução, uma vez que a analogia estabelecida entre narrativa e a lição inscrita no *epimythium* tem um carácter geral, e raramente se particularizam os nexos relacionais internos ao texto. É esta a posição que defende Jeanne-Marie Boivin no seu recente estudo sobre a fábula medieval em França, *Naissance de la fable en français*¹, contrariando a ideia que desenvolvera Armand Strubel num célebre artigo em que postulava que o funcionamento alegórico era a regra na narrativa breve, tendo em consideração, em particular, os casos da fábula, da parábola e do *exemplum*². Diz Boivin: «l'écriture allégorique n'a rien à voir avec l'écriture fabulaire, qui n'établit jamais entre l'action de la fable et sa leçon qu'une analogie globale.»³ Contra a corrente que proclamava a alegorização como modo privilegiado de construção do sentido nos textos medievais, sobretudo a partir do século XII, nalguns estudos anteriores tinham-se já verificado tentativas de definir o funcionamento da significação neste género que se demarcavam da significação alegórica. Mau grado a proeminência da alegoria nos estudos sobre a fábula, a desconfiança que ao mesmo tempo pairava sobre esse modo de significação tornou-se patente em diversos trabalhos em épocas diversas e até muito distanciadas no tempo.⁴ Howard Needler, por exemplo, afirmava que a base contrastiva da fábula é proposta desde a narrativa e ela é interior à própria matéria. A fábula nasce da exposição de situações opostas, afirma ele: o fumeiro e a pérola, a presa e a sombra, o poder e a humilhação, e assim por diante. Todo o processo da antítese sobre a qual se funda a didáctica na fábula está incluído desde logo na narrativa. Nesse sentido, a moral está nela implícita, o que confere uma componente tautológica ao *epimythium*. Mas apesar da sua aparente redundância, este figura na composição textual por uma necessidade de

¹ Boivin, Jeanne-Marie, *Naissance de la Fable en français. L'Isopet de Lyon et l'Isopet I-Avionnet*, Paris, Honoré Champion, 2006.

² Strubel, Armand, «Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Age», *Le Moyen Age*, 94, 1988, p. 341-361.

³ Boivin, *op. cit.*, p.380.

⁴ Smith, M. Ellwood, «A Classification for Fables, Based on the Collection of Marie de France», *Modern Philology*, XV, 8, 1917 e Needler, Howard, «The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres», *New Literary History*, 22, 1991.

controlar a dualidade fundamental da narrativa e restaurar o sentido unívoco através da imposição da lição.

Nestas páginas, tentarei examinar essa tendência da narrativa para concentrar no seu interior a bipolarização, arrebatando a dualidade alegórica, que se deveria concentrar na relação entre narrativa e moral, chegando mesmo, em certos casos, à construção de um discurso argumentativo de contornos muito elaborados, em que a imagem desempenha uma função fundamental.

Embora essa não seja a regra nas fábulas que constituem o *Esope* de Marie de France⁵, é possível observar o recurso à argumentação em algumas das suas composições. Em «Le loup et l'agneau» encontra-se a argumentação mais consistente do corpus fabulístico de Marie. No entanto, a lógica da argumentação que opõe o lobo e o cordeiro cedo se dissolve na constatação, que o auditório é levado a fazer, da desigualdade entre os dois contendores: o cordeiro, por um lado, argumenta seguindo as regras de uma lógica racional, por meio das quais procura subtrair-se ao poder do lobo, seguindo os passos da argumentação judicial, de resto sublinhada no *epimythium*: «issi funt li riche seignur, / li vescuente et li jugeür / de ceus qu'il unt en lur justise [...] / suvent les funt a pleit somundre» (v. 31-33 [...] 36). O lobo, por sua vez segue a única razão da força, acabando por ignorar as leis da argumentação, e até a lógica racional que ele próprio tinha instalado ao interpelar verbalmente o cordeiro. Assim, o diálogo argumentativo e o contexto judicial em que Marie de France situa o cordeiro e o lobo se apresentam como uma falsa razão da fábula, uma razão que Marie pretende afastar mais do que justificar. A localização desta fábula em posição inicial na recolha, imediatamente a seguir à fábula-prólogo «Le coq et la pierre precieuse» confere-lhe, de resto, um valor programático que não deve ser ignorado, e de que estão impregnadas de modo significativo as fábulas do primeiro conjunto. A esquematização neste texto de uma via da significação errónea faz parte do projecto de leitura desenhado nos textos de abertura, e procura excluir ou arruinar a argumentação interior à narrativa em favor da imposição do sentido através da moralidade final. Também aqui se assiste à reposição da univocidade da significação, e se procura condenar a conflitualidade intrínseca ao material fabulístico. A singularidade desta fábula, porém, está na sua especialização numa conflitualidade cujo argumento se baseia especificamente na argumentação judicial, o que cava mais fundo o fosso entre a dualidade narrativa e a univocidade da moral.

«Le lyon et le paisan» retoma o esquema argumentativo, mas introduz nele um elemento de figuração gráfica que está ausente das restantes fábulas desta colecção. As duas personagens, o vilão e o leão, discutem acerca das respectivas linhagens, procurando, cada um deles, demonstrar a superioridade da sua. O vilão serve-se como argumento de uma pintura mural a qual representa um homem vencendo um leão em combate e trespassando-o com o seu cutelo. Esta estratégia argumentativa é destronada pela argumentação através da visão directa a que recorre o leão: convidando o homem a assistir à execução de um senhor nobre acusado de traição e lançado à cova do leão, que o despedaça e devora, aquele demonstra a superioridade da sua linhagem sobre a dos homens. Marie especifica, aqui, o carácter falsamente representativo da imagem gráfica, e, analogamente, da imagem

⁵ Todas as referências às fábulas de Marie de France se reportam à seguinte edição: *Les Fables*, (édition critique de Charles Brucker accompagnée d'une introduction, d'une traduction, de notes et d'un glossaire), Louvain, Peeters, 1991.

poética, contrapondo-lhe a tese de inspiração horaciana da verdade nua, ao pôr em relevo o contraste entre a imagem-verdade e a imagem-ficção.

Detenhamo-nos nos termos da argumentação. O leão rejeita a prova do vilão por esta se basear num argumento artificial, isto é, fabricado pelo homem:

«Ki fist ceste semblance ici,
humme u liüns? Itant me di!»
«Ceo fist un hum», dist li vileins,
od ses engins e od ses meins.»
Dunc ad li liüs respundu:
«Ceo est a tut puple coneü
Que hum seit entailler e purtrere,
Mes li leüns nel seit pas fere. (v. 13-20)

A imagem artística não pode constituir elemento de prova por ser uma prática humana, manifestada pela arte, isto é mediatizada. Por outro lado, Marie recorre aqui à distinção entre o *exemplum* artístico – que serve para ilustrar e clarificar (*demonstratio*) – e o *exemplum* da argumentação, que serve para confirmar (*confirmatio*). Na *Rhetorica ad Herennium* é justamente este último que é privilegiado na argumentação deliberativa.⁶ O problema é realçado pelo facto de os interlocutores dominarem diferentemente as técnicas de cada um dos argumentos apresentados: a pintura é uma arte própria do homem; o domínio do leão é o dos acontecimentos e da acção. Na pintura mural, o leão é vencido, não por ser inferior ao homem, mas porque os leões desconhecem as regras da arte pictórica. A pintura não pode constituir prova por pertencer ao universo exclusivo de um dos opositores, mas também no sentido em que não concorda com o facto, logo, não se apresenta como testemunho, mas apenas como ilustração (*demonstratio*)⁷, ou seja, ela é, autonomizada relativamente ao acto.

O julgamento da imagem figurativa em Marie é um exemplo extremo do carácter irrepresentável da moral e, também, da verdade. Constitui, ao mesmo tempo, uma avaliação da própria aptidão das imagens para servirem de meio de comprovação da verdade, confirmando que elas fazem parte do dispositivo narrativo de eleição da fábula. No *Esope*, mau grado a inevitabilidade da imagem na escrita, é necessário que esta seja despojada do seu carácter ostensivamente, ou melhor, exclusivamente, figurativo, que tende a elidir a vertente topológica, de modo a cumprir o adágio do prólogo: «mes n’i ad fable de folie / u il n’en ait philosophie».

«ainz que [nus] fussums cumpainuns,
me mustrsastes une peinture
sur une pere par aventure;
Mais jeo te ai plus verrur mustree,
a descuvert l’as esgardee.» (v. 54-58)

A demonstração da superioridade da verdade nua relativamente à imagem pictórica é central nesta fábula e concorda com os processos medievais da verosimilhança. Porém,

⁶ *Rhétorique à Herennius*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, IV, 4, 16n.

⁷ *Ib.*, IV, 5: «Voici la différence entre le témoignage et l'exemple: celui-ci fait comprendre en quoi consiste ce que nous disons, celui-là en démontre l'exactitude. En outre, il faut que le témoignage s'accorde avec le fait, autrement il ne peut le prouver.»

mau grado a prevalência da técnica da apresentação directa (de carácter testemunhal) na construção da verosimilhança, Marie parece utilizá-la ironicamente, negando ao homem a competência hermenêutica de produzir o argumento conclusivo, e atribuindo, pelo contrário, ao animal a função de hermeneuta e de produtor da prova. Apesar da destruição da prova por meio de imagens formadas a partir da arte (da técnica), continua a ser a uma imagem intradiegetica que é atribuída a função de demonstrar o sentido, ou seja, a glosa é atribuída a uma personagem. Ao antecipar a lição do *epimythium* na narrativa, ou seja, na parte irracional da fábula (“fable de folie”) – entendendo, aqui, irracional como isento de *ratio*, de capacidade probatória -, esta fábula procura resolver o problema da função da imagem no contexto exemplar da fábula, mostrando claramente a insuficiência e inadequação do elemento ficcional (que aqui coincide com o figurativo) na cadeia da construção do sentido.

Assim, a questão que se coloca, em meu entender, não será tanto a de fazer uma crítica da legitimidade exemplar da imagem na ficção narrativa ou sublinhar o seu carácter ilusório, o que é um ponto de partida da fábula, mas antes pôr em relevo o papel da imagem na construção de lugares concretos e de consistência material de modo a que se torne capaz de constituir um modelo legítimo de organização para os conteúdos morais e descrever as suas modalidades de funcionamento neste contexto. De resto, a armadilha da interpretação da figuração fabulística como simples ilusão tinha já sido tratada magistralmente numa fábula pertencente ao grupo das composições programáticas da colecção de Marie, «le chien et le fromage» onde se assiste à desconstrução da lógica mimética do espelho.

O processo de construção do sentido na fábula deve, pois, seguir uma outra economia, que não a da mimese de tipo especular, que favorece a confusão do reflexo e do modelo, e, sobretudo, perde de vista a origem autenticadora. É a marca dessa pertença que incessantemente se reintroduz em cada uma das composições através da moral, que a remete para a significação, subtraindo a verdade ao universo estático da imagem para a inserir numa dinâmica do sentido. Neste ponto, será relevante atentar no significado do termo “ovre” no verso 63: «ceo est a creire dunt hum veit l’ovre» que Charles Bruckner traduz por «il faut prêter foi à ce dont on voit l’effet», actualizando a sua acepção de “action”, atestada em diversos textos, onde a fabulista fornece como chave de interpretação o elemento do efeito, o qual, reflexivamente, se refere à dimensão teleológica do seu trabalho de escrita no seu conjunto, segundo a afirmação do epílogo: «Ore pri a Deu omnipotent / kë a tel ovre puisse entendre / quë a lui pusse m’alme rendre» (v. 20-22).

É, então, a imagem dinâmica que deve ser privilegiada, na medida em que só ela pode sintetizar de modo eficaz um contexto mais alargado do pensamento, uma doutrina, um processo de construção do sentido. É esta, de resto, a esfera em que se produz a *ekphrasis* na Antiguidade ao retomar uma imagem artística para a reproduzir verbalmente: essa imagem é mais do que uma figuração estática, ela produz uma síntese funcional, isto é, carregada de sentido, do universo representado.

Marie procura esclarecer a função da imagem artística, e, para isso, ela assume e interroga o seu carácter ambíguo. Eva Keuls mostra que já na tradição retórica helenística se propunha o uso de imagens, não necessariamente artísticas, em posição inicial para moldar o pensamento e orientar o processo cognitivo, fornecendo, por meio deste processo,

um aparelho pedagógico eficaz e perfeitamente controlado, o qual veio a reflectir-se profundamente nas práticas meditativas em meios monásticos durante o período medieval, integrando a tópica do exórdio.⁸ Estas imagens iniciais estão associadas ao processo retórico designado por *enargeia* ou *evidentia*, e procuram realçar as qualidades próprias da ideia a apreender, o *per se notum* da ideia conhecida a partir dos seus próprios termos, como mais tarde notará Ockham ao insistir no carácter fundamentalmente não ocular da *evidentia*.⁹ Tais imagens não constituem, pois, um elemento adicional. A *Ekphrasis*, por outro lado, pode ocorrer em qualquer lugar e refere-se obrigatoriamente a uma obra de arte. Ambas as figuras se referem ao processo retórico mais abrangente designado por *pictura*, que Isidoro de Sevilha define como uma imagem que expressa a semelhança de algo que, sempre que novamente visto, tornará presente um assunto que se pretende recordar ou fixar.¹⁰ A *Pictura* está, assim, ao serviço da apreensão e da organização de ideias e, como Mary Carruthers extensamente demonstrou, faz parte da “máquina cognitiva” em funcionamento nos meios teológicos ao longo da Idade Média e, muito em particular, durante o período pré-escolástico.¹¹ Importa reter desta definição do processo retórico da *pictura* nos meios eclesiásticos e teológicos a funcionalidade da imagem, e o seu carácter complementar no seio do complexo dispositivo pedagógico de que se servia a propagação e fixação da doutrina.

A este esquema de significação das imagens parece não ter sido totalmente alheia Marie de France quando compôs a sua fábula, procurando simultaneamente denunciar o carácter inferior da imagem artística em si mesma como elemento da prova, mas demonstrando, em contrapartida, a sua eficácia num dispositivo em que ela é utilizada a par de outros dispositivos da verosimilhança como contributo para a sua mais profunda fixação. Trata-se, portanto, de recorrer a vários processos da demonstração, tanto o dispositivo da *pictura* como o da *historia*, ambos concorrendo para a construção da verdade na fábula. A parte final da fábula constitui, precisamente, uma confirmação desta reunião de dois modos de apresentação da verdade moral. O que é condenado é o isolamento do elemento ficcional, a fábula por si só, que concorre para a concentração do auditório no elemento ornamental ou supérfluo da narrativa e para uma deriva da cognição e para a sua associação à *curiositas*. Pelo contrário, o texto fabulístico trabalha no sentido de legitimar a dualidade complementar “*folie*”/“*philosophie*”, ou seja, *fabula* e *historia*, e fá-lo organizando os seus elementos constituintes: para ser eficaz, a fábula deve ser seguida da sua verificação histórica e culminar com a apresentação da moral. Há, pois, aqui, uma lição da *dispositio*: a fábula conduz o auditório por um percurso da significação, dispondo os seus elementos de modo

⁸ Keuls, Eva, «Rhetoric and Visual Aids in Greece and Rome», in E. Havelock and J.P. Hershbell (eds.), *Communication Arts in the Ancient World*, Nova Iorque, Hastings House, 1978, p. 121-134.

⁹ Cf. Gil, Fernando, *Tratado da Evidência*, Lisboa, IN-CM, 1995, p. 170-181; Tachau, Katherine, *Vision and Certitude in the Age of Ockham, Poetics, Epistemology and the Foundations of Semantics*, E.J. Brill, Leiden, 1988.

¹⁰ Isidoro de Sevilha, *Etymologiae*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, XIX, xvi, 1-2

¹¹ Cf. Carruthers, Mary *The Book of Memory*, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid, Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature, 10, 1990; *id.*, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge-New York-Melbourne-Madrid, Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature, 34, 1998, p. 198-213; *id.*, «Moving Images in the Mind's Eye» in *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché (eds.), New Jersey, Department of Art and Archaeology, Princeton University-Princeton University Press, 2006, p.287-305.

a reactivar a regra retórica do *ductus*. Daí que seja dada especial atenção à disposição das imagens de modo a que estas possam integrar a *pictura* no sentido retórico, ou seja, a sua organização segundo um programa cognitivo moralmente fundamentado.¹²

Está especialmente marcada, nesta fábula, a ideia de um itinerário: a apresentação das várias modalidades da imagem é realizada durante um périplo: o vilão conduz o leão até uma construção em cujo muro se podia ver a representação em que se baseará o seu argumento; o leão, por seu lado, leva o vilão a um lugar onde se dão determinados acontecimentos que contradizem a lição que o homem acabara de produzir; o périplo termina na etapa final do itinerário, em que as duas personagens viajam até ao deserto. Neste terceiro espaço, o vilão e o leão encontram um segundo leão, que censura o seu par pela sua associação a um homem, que o trairá certamente na primeira oportunidade. A esta afirmação, responde o primeiro leão sobre a confiança que depositava no homem, ao que se seguem os agradecimentos do homem. A narrativa termina com a conclusão do leão de que à primeira verdade que o homem procurara demonstrar ele tinha acrescentado uma outra mais verdadeira, a da verdade desnudada ou desvelada. Importa atentar no carácter cumulativo, e não antitético, das imagens propostas:

ainz que [nun] fussums cumpainuns,
me mustrastes une peinture
sur une pere par aventure;
mes jeo te ai plus verrur mustree
a descuvert l'as esgardee. (vv. 54-59)

Pictura refere-se, pois, não à imagem em si, mas à organização de um conjunto de imagens de modo a formar um todo estruturado com capacidade para produzir sentido. Esta fábula põe em evidência o complexo dispositivo de produção de sentido por meio de imagens, alinhando as várias etapas da sua significação na fábula. Dispõe, em primeiro lugar, a imagem visual, demonstrando a sua ineficácia quando apresentada em si mesma, fazendo-a seguir da imagem histórica, que coloca num nível superior na escala do acesso à verdade, e faz culminar o processo pela figura do companheirismo entre o vilão e o leão, que representam a solidariedade de ambos os universos hermenêuticos da imagem defendida por cada um deles no projecto mais vasto de carácter moral e o carácter inexorável dessa solidariedade no contexto da fábula enquanto género.

Nesta perspectiva, é possível considerar que as fábulas de Marie de France, apesar de incorporarem um material profano, actualizam aspectos fundamentais da construção exegetica do sentido, por concentrarem a sua organização semântica em torno do eixo da significação tropológica, e orientarem a progressão da leitura para o horizonte da lição moral, mantendo activo o processo de mútua remissão do sentido deduzido à imagem que o originou e que constitui a sua base concreta visual. As imagens “de folie” podem concomitantemente ser “de philosophie”, como se afirma no prólogo, na medida em que a primeira componente constitui o seu elemento fundacional e, também, o lugar onde se materializa o sentido que tem de se desenvolver de acordo com um plano estruturado de significação.

¹² Cf. Carruthers, *The Craft of Thought*, p. 203-209.

Concorre para esta interpretação das fábulas de Marie de France o facto de ser a única colecção medieval em língua vulgar que não recorre explicitamente a elementos alegóricos e que, além disso, omite a fórmula canónica da significação integumental, que se encontra nas colecções que têm como base o *anonymus Neveleti*: «Sous seche cruse est bonne nois.» (v. 34), a qual tinha adquirido uma importância fundamental no contexto da produção filosófica da escola de Chartres, e, muito em particular, na obra de Guillaume de Conches, constituindo uma via da interpretação distinta da alegoria religiosa. A interpretação integumental sugere uma maior flexibilidade no processo significativo e uma libertação relativamente à regra dos quatro sentidos das escrituras. Em determinadas ocasiões, Marie poderá ter derivado as suas teorias da significação a partir do contexto filosófico da sua época, como afirmou Tony Hunt num estimulante artigo escrito há já mais de três décadas.¹³ É certo que as fábulas se inserem na prática da *translatio studii*, que é tradicional na obra de Marie, e que actualizam problemas centrais da sua obra como sejam o da relação entre os antigos e os modernos e o da obscuridade.¹⁴

No entanto, a existência de modo sistemático, no *Esope*, de um ponto de ancoragem na realidade social e histórica, que se procura moldar através da moral, afastam, em meu entender, a hipótese da sua preferência pela interpretação integumental. É, de resto, neste sentido que pode ser lida a expressão “a descuvert l’as esgardee”, em que o elemento do despojamento do véu reflecte a recusa do véu do sentido integumental. Favorece-se, pelo contrário, o processo de figuração progressiva e espacializada e insistindo numa pedagogia orientada para verdades superiores, que fundamentam todo o projecto de escrita, o que por si só confere a esta colecção um lugar verdadeiramente singular no contexto das primeiras colecções em língua vulgar, como, de resto, o *explicit* deixa claro:

Ore pri a Deu omnipotent
kë a tel ovre puisse entendre
quë a lui pusse m’alme rendre. (Epilogue, vv. 20-22)

¹³ Hunt, Tony, «Glossing Marie de France», *Romanische Forschungen*, 86, 3/4, 1974.

¹⁴ Igualmente tratados por Hunt em *op. cit.*

Composto e paginado
na UNIVERSIDADE ABERTA

Impresso e acabado
na Publidisa Publicaciones Digitales S.A:

1.ª edição – 1.ª impressão – 200 exemplares

Lisboa, Novembro de 2010

Depósito legal n.º 320783/10