

LUIZ FERNANDO ALVES

**ASPECTOS DO AMOR NO *ROMAN DE LA ROSE* DE GUILLAUME DE
LORRIS E JEAN DE MEUN (SÉCULO XIII)**

ASSIS

2015

LUIZ FERNANDO ALVES

**ASPECTOS DO AMOR NO *ROMAN DE LA ROSE* DE GUILLAUME DE
LORRIS E JEAN DE MEUN (SÉCULO XIII)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências
e Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título de
Mestre em História (Área de Conhecimento:
História e Sociedade).

Orientador: Drº Ruy de Oliveira Andrade Filho

ASSIS

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Alves, Luiz Fernando
A474a Aspectos do amor no *Roman de la Rose* de Guillaume de
Lorris e Jean de Meun (Século XIII) / Luiz Fernando Alves. -
Assis, 2015.
103 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr Ruy de Oliveira Andrade Filho

1. Literatura francesa - até 1500. 2. Literatura didática fran-
cesa. 3. Amor cortês. 4. Intelectuais - França. 5. Civilização
medieval na literatura. I.Título.

CDD 840.9

A sensibilidade de qualquer época do passado dá sempre a impressão de que provavelmente é mais limitada do que a nossa, pois estamos naturalmente muito mais cômicos da falta de consciência de nossos ancestrais em relação às coisas de que somos conscientes do que da falta de consciência, em nós mesmos, relativamente às coisas que eles perceberam e das quais não temos a menor ideia.

(T. S. Eliot, **De poesia e poetas**)

*There have been lovers who thought love should be
So much compounded of high courtesy
That they would sigh and quote with learned looks
Precedents out of beautiful old books;*

(W. B. Yeats, **Adam's Curse**)

Não facilite com a palavra amor.

(C. D. de Andrade. **O seu santo nome**)

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida durante os oito primeiros meses deste mestrado.

À FAPESP, pela excelência e pela bolsa concedida durante dezesseis meses.

Aos pareceristas anônimos da FAPESP, pelas críticas e pela confiança.

Ao Ruy de Oliveira Andrade Filho, por toda generosidade, orientação, confiança e paciência.

À Dra. Michelle Skilnik, por toda a atenção, pelos chás e cafés em Paris, pela imensa gentileza.

À Dra. Yone de Carvalho, por ter participado da banca de qualificação. Ao Dr. Milton Carlos Costa, por ter participado da banca de defesa. À Dra. Terezinha Oliveira, por ter participado da banca de qualificação e de defesa. Aos três, agradeço pelos comentários pertinentes, e pela gentileza das avaliações.

Aos secretários da UNESP que facilitaram um pouco a vida burocrática acadêmica, como a Fátima, a Zélia e o Marcos.

Aos amigos sandapilários.

Ao Tárík Héluý, ao Bruno de Abreu e ao Lucas Ciuffa, pelas acolhidas em São Paulo.

Ao Dr. Sergio Osany Garcia Vieira, por ter me permitido uma estadia sem imprevistos em Paris.

À Lucie Pereira da Costa, por me ajudar a sempre buscar a excelência no estudo da língua francesa, e por ter sido muito importante no meu caminho até a nossa bela França.

À minha mãe, Maria Alves, a quem devo basicamente tudo.

ALVES, Luiz Fernando. **Aspectos do amor no *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris e Jean de Meun (Século XIII)**. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

RESUMO

Estudo da concepção de amor cortês idealizada por Guillaume de Lorris, e sua negação em Jean de Meun, a partir das alegorias e símbolos contidos no *Roman de la Rose* – poema que Guillaume começou a escrever por volta de 1225 e que Jean continuou cerca de 40 anos depois; suas duas partes são distintas entre si, tanto pelo tratamento dos temas abordados quanto pela extensão. A versão final da obra compreende quase 22 mil versos em alguns manuscritos. Trata-se de um dos mais influentes escritos literários da Idade Média; tendo influenciado poetas como Chaucer, Dante e Deschamps, e suscitado debates sobre seu valor estético e moral entre humanistas franceses como Christine de Pizan e Jean Gerson. O gênero romanesco da literatura francesa do século XIII é inseparável da realidade que o tornou possível, e, portanto, as condições sociais que possibilitaram o *Roman de la Rose* serão também consideradas.

Palavras-chave: Literatura francesa - até 1500. Literatura didática francesa. Amor cortês. Intelectuais - França. Civilização medieval na literatura.

ALVES, Luiz Fernando. **Aspects of love in Guillaume de Lorris's and Jean de Meun's *The Romance of the Rose* (XIIIth century)**. 2015. 103 f. Dissertation (Master in History). – Faculty of Sciences and Letters, São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2015.

ABSTRACT

Study of the concept of courtly love idealized by Guillaume de Lorris, and its rejection by Jean de Meun, from the allegories and symbols in the Romance of the Rose - a poem that Guillaume began to write around 1225 and Jean completed around forty years later; topics covered and the approaches to them are different in each part of the poem as well as their amplitude. The entire poem has almost twenty-two thousand verses in some manuscripts. It is one the most influential medieval literary writings which influenced poets like Chaucer, Dante and Deschamps, and many discussions followed about their aesthetic and moral value among french humanists such as Christine de Pizan and Jean Gerson. The romance genre in French thirteenth-century literature is inseparable from the reality in which it flourished, therefore, the social conditions that makes possible the emergence of the Romance of the Rose will be analysed.

Keywords: French Literature - To 1500. French Didactic Literature. Courtly Love. Intellectuals – France. Medieval Civilization in Literature.

SIGLAS E ABREVIATURAS

Annales H.S.S. – Annales : Histoire, Sciences Sociales

BEC – Bibliothèque de l'École de Chartes

CAIEF – Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises

CRMH – Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes

JHI – Journal of the History of Ideas

PM – Perspectives Médiévales

RS – Recherches Sémiologiques

SP – Studies in Philology

TCS – Theory, Culture & Society

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: <i>ROMAN DE LA ROSE</i> : AUTORIA E FORMA LITERÁRIA	15
1.1 Cultura manuscrita medieval e edições do <i>Roman de la Rose</i>	15
1.2 Autoria e Forma Literária	32
CAPÍTULO II: A FONTE DE NARCISO	43
2.1 Sobre a pertinência do conceito de Amor Cortês	43
2.2 A poética do desejo de Guillaume de Lorris	47
2.3 Ética e estética cortesãs	52
CAPÍTULO III: A FONTE DA VIDA	56
3.1 Ironia e paixão idolátrica	56
3.2 A polifonia do poema de Jean de Meun	57
3.3 Razão	58
3.4 Amigo	64
3.5 Cupido	68
3.6 Falso Semblante	69
3.7 A Velha	77
3.8 Confissão de Natureza	80
3.9 Gênio	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
EDIÇÕES DO <i>ROMAN DE LA ROSE</i>	89
BIBLIOGRAFIA	89
ANEXOS	99

INTRODUÇÃO

Em seu ensaio *De Audiendis Poetis* (título retirado do opúsculo de Plutarco a respeito de como ler poesia), C. S. Lewis diz que “há dois modos de se aproveitar o passado, como há dois modos de se aproveitar um país estrangeiro”.¹ Como o viajante inglês que carrega sua “inglesice” consigo para o exterior, há o leitor que projeta sua sensibilidade moderna nos textos antigos: “os momentos altos de toda poesia antiga e medieval” são, para este leitor, “aqueles que parecem - ou que poderiam ser lidos de modo a parecerem - a poesia de sua própria época”; e como o viajante inglês que só considera bons os hotéis que lhe parecem ingleses, “reclama de um chá ruim onde poderia tomar um café excelente”.² Mas há o leitor que tenta ir além da primeira impressão que um texto antigo provoca em sua sensibilidade, como o viajante que come as comidas locais e bebe os vinhos locais, compartilha da vida estrangeira e busca enxergar como é o país para os seus habitantes. Lewis escreve este ensaio como um historiador consciente de que o que frequentemente acontece, no entanto, é que olhamos para o passado com uma *double vision*. Nunca se está totalmente impune de ver o passado sem anacronismos; e, às vezes, o passado que se julga ter encontrado pode bem não ter existido. Uma dificuldade ainda maior é a de que um historiador que se volta para um texto do século XIII passa por diversas modernidades que se sobrepõem umas às outras. Aqui, ele depara com as teorias modernas do romance e da crítica literária; ali, com as teorias psicanalíticas sobre amor e desejo; em um momento, com o Romantismo e sua relação especial para com a arte medieval; em outro, com as suas próprias noções de História e Filologia, que não são equivalentes às daquela época.

Essa *double vision* estará presente nesta dissertação, especialmente porque os estudos modernos sobre o *Roman de la Rose* costumam lembrar polêmicas de sua primeira recepção. Jean Gerson, por exemplo, entendia que cada personagem do poema falava de acordo com a sua natureza, e até hoje os historiadores se perguntam: se é assim, qual seria a voz autoritativa do *Roman de la Rose*? Ela existiria? Porque a escolha da personagem a ser considerada predominante modifica as impressões que se tem do poema. Allan Gunn, por exemplo, a fim de justificar a sua teoria da filosofia da plenitude, defendeu que seria a personagem Natureza; para John Fleming, que faz uma leitura agostiniana do poema, seria Razão; John Fyler e Jillian Hill preferem pensar que nenhuma personagem pode ser entendida como portando a voz

¹ LEWIS, C. S. *Studies in medieval and renaissance literature*; collected by Walter Hooper. Cambridge (GB) ; New York ; Port Chester : Cambridge university press, 2013, p. 2.

² Ibidem, p. 2.

principal do *Roman*; Brigitte Callay também considerou que seria Razão a voz principal, e que por seu discurso é possível de perceber que Jean de Meun seria um poeta com uma posição tradicional nos debates sobre o lugar da filosofia e da teologia que movimentavam o seu século; Jean-Charles Payen, a partir do discurso de A Velha, pensava que Jean, ao contrário, era um poeta revolucionário.

Por outro lado, alguns dos tópicos da recepção moderna do poema provavelmente não preocuparam os seus leitores medievais, como aqueles sobre a unidade ou sobre o caráter enciclopédico do poema. Os medievais em geral falavam de “o Romance da Rosa”, e o viam como um livro didático sobre as diversas formas de se pensar o amor, seus efeitos e suas qualidades (morais, sensíveis, estéticas). E essas visões têm que ver com a maneira como o poema é lido. Alguns comentadores, como C. S. Lewis e Allan Gunn, insistiram no aspecto psicológico do poema, enquanto ele parece ter sido entendido pelos medievais como moral ou ético. As principais preocupações de Gunn são com questões de forma e de significado. Ele oferece uma convincente explicação da unidade do poema – que teria sido percebida pelos leitores medievais –, e reflete que ela é, em parte, devida ao uso que Jean de Meun fez do material de seu antecessor, não somente continuando-o (o que foi feito também por diversos copistas), mas transformando-o em um *grande debate* e em algo como um *Bildungsroman* (o termo não é utilizado por Gunn), ressaltando que o poema seria um relato “do desenvolvimento e aperfeiçoamento da personalidade, da conquista da maturidade emocional. Jean de Meun é muitos tipos de homem e poeta, mas ele é certamente e talvez predominantemente um poeta cujo tema principal é o processo de crescimento psicológico”.³ Esta ideia fica clara em sua *significatio*, pois para ele trata-se de uma entelequia, em sentido aristotélico. Em sentido puramente literário a interpretação é muito interessante, e, salvo engano, a única moderna a tentar dar conta de todo o poema. Para D. W. Robertson, porém, o *Roman* “é uma descrição de ações humanas em termos de abstrações que pertencem a um esquema objetivo de valores morais cuja existência é independente do estado psicológico do sonhador. Suas implicações não são psicológicas, mas morais”.⁴ Essa parece ser a interpretação histórica mais adequada.

A duplicidade das vozes das personagens no poema também divide os críticos. Daniel Poirion, por exemplo, considera que as críticas de Amigo e de A Velha se anulariam, porque o

³ GUNN, Alan Murray Finlay. *The Mirror of love: a reinterpretation of The Romance of the Rose*. Lubbock, Texas: Texas Tech press, 1952, p. 280.

⁴ ROBERTSON, D. W. *A Preface to Chaucer: studies in medieval perspectives*. Princeton (N.J.) : Princeton university press, 1969, p. 36.

primeiro zomba das mulheres e a segunda dos homens.⁵ Para Jillian Hill “as opiniões de Amigo e da Velha formam uma unidade”.⁶ Aqui também essa segunda opção parece ser a mais razoável, porque na Idade Média existia “a tendência a pensar em padrões simétricos, caracteristicamente arranjados com referência a uma hierarquia abstrata”, que contrasta “com uma convenção moderna dominante, a tendência a pensar em termos de opostos cuja interação dinâmica leva a uma síntese”.⁷ Natureza, por exemplo, não reconhece a autoridade moral de Razão no poema, mas disso não se segue que as personagens se anulem mutuamente.

Eis então alguns dos problemas de que esta dissertação se ocupa: articular as diversas interpretações modernas que o *Roman de la Rose* suscitou com as leituras medievais que foram feitas dele. Além disso, no primeiro capítulo, argumento que o uso da alegoria por parte de Guillaume de Lorris, e a polifonia de vozes do poema de Jean de Meun, têm consequências significativas para a compreensão da noção de autoria no período medieval, e para um bom entendimento do *Roman de la Rose*; pela análise de fôlios de dois manuscritos procuro demonstrar algumas diferenças de consciência autoral entre seus iluminadores; ainda nesta parte escrevo sobre a tradição manuscrita do *Roman* e seus lugares de circulação. No segundo capítulo, considero o poema escrito por Guillaume de Lorris como uma transição para uma fase de amor cristão secularizado. Desde a leitura de Johan Huizinga, estabeleceu-se a noção de que os poetas medievais foram os primeiros a fazer da insatisfação do desejo jamais saciado o motivo essencial de sua poesia. Em outras palavras, poderia se dizer que se trata de algo como uma perversão da noção de amor cristão, que é essencialmente uma vontade direcionada a um fim, para uma noção de vontade direcionada a si mesma. É quase como dar um significado literal à expressão *tomber amoureusement*: o que ocorre é realmente uma queda da linguagem mística do amor como elevação espiritual para a relação imanente entre o homem e a mulher, ou, talvez, relação do homem com o seu próprio desejo – e pode ser que isso represente, no Ocidente, uma grande virada para a modernidade dos séculos XIV e XV. Desde Huizinga muito se disse sobre o tópico que se tornou coqueluche entre os poetas italianos, como Dante e Petrarca: aquela tensão entre o amor aos corpos sensíveis e a busca do amor inteligível, que está para além do que é puramente carnal – este conflito se passa no coração mesmo do Amante do *Roman de la Rose*. No terceiro capítulo, tento delinear as várias noções de amor do poema de

⁵ POIRION, Daniel. *Le Roman de la Rose*. Paris : Hatier, 1973, p. 152.

⁶ HILL, Jillian M. L. *The Medieval Debate on Jean De Meung's Roman de la Rose: Morality versus Art*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1991, p. 16.

⁷ ROBERTSON, D. W. *A Preface to Chaucer...*, p. 6.

Jean de Meun, que passam pelo conceito de amizade de Aereid de Rievaulx, pelo conceito cristão de amor estabelecido por Santo Agostinho, e as perspectivas práticas de Ovídio sobre a conquista amorosa, bem como sobre a origem e a causa do declínio do amor em um mundo decaído, no qual os desejos estão desordenados. A leitura que aqui se faz de ambas as partes do poema se propõe a questionar, também, os usos do conceito de amor cortês. O aspecto irônico da poesia medieval parece estar ainda surpreendentemente ausente dos estudos que se fazem sobre textos medievais no Brasil, e por isso atenção especial será dada a esse tropo, principalmente na análise da segunda parte do poema. Nestes dois capítulos, busca-se ainda delinear as influências literárias, culturais e intelectuais do *Roman* – tanto as influências que assimilou quanto as que gerou. A interpretação de um poema tão heterogêneo requer uma chave de leitura para dar unidade à pesquisa; como se verá no desenvolvimento do texto, foram escolhidos os conceitos de amor e cortesia para alcançar essa unidade, sem deixar de tangenciar discussões sobre outros temas caros ao pensamento medieval que se apresentam no *Roman*, como razão, natureza ou nominalismo – ademais, as discussões sobre o amor sempre vêm intercaladas com essas outras. O quarto e último capítulo, além de propor algumas possibilidades de conclusões do estudo, é também uma reflexão sobre os limites da pesquisa.

O método da dissertação se deve à análise de discurso crítica (ADC), o que significa que ao entender a linguagem e o discurso como práticas sociais, considera-se o poema, seus processos de produção, as interpretações que suscitou, e “a relação entre textos, processos e suas condições sociais, ambas as condições imediatas do seu contexto situacional e as mais remotas condições de estruturas institucionais e sociais”.⁸ O estudo é propriamente histórico porque busca dar uma consciência temporal às leituras feitas do *Roman de la Rose*, sempre lembrando do que disse Lewis:

Vivi quase sessenta anos comigo e com meu próprio século e não estou tão apaixonado por ambos a ponto de não desejar nenhum lampejo de um mundo para além deles. Como o mero feriado de um turista no exterior me parece um desperdício de Europa - há mais para se obter disso do que ele obtém -, assim me pareceria um desperdício de passado se nos contentássemos em ver na literatura de cada época passada apenas o reflexo de nossas próprias faces.⁹

⁸ FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power*. London : Longman, 1989. p. 26.

⁹ LEWIS, *Studies in Medieval...*, p. 4.

CAPÍTULO I

ROMAN DE LA ROSE: AUTORIA E FORMA LITERÁRIA

1.1. Cultura manuscrita medieval e edições do *Roman de la Rose*

Em uma bela manhã de maio, época do florescer da primavera em França, o Amante erra por uma planície cortada por um rio, do qual ele segue o curso, até deparar com os muros de um formoso jardim. Na parte dos muros se lhe afiguram pinturas que representam, em ordem em que aparecem: Ódio (*Haine*), Felonia (*Félonie*), Vilania (*Vilenie*), Cobiça (*Convoitise*), Avareza (*Avarice*), Inveja (*Envie*), Tristeza (*Tristesse*), Velhice (*Vieillesse*), Hipocrisia (*Papelardie*) e Pobreza (*Pauvreté*); todas qualidades opostas às virtudes cortesãs, que estão personificadas no interior do jardim. Dama Ociosa (*Oiseuse*) vem ao seu encontro para guiá-lo ao Jardim dos Prazeres. Lá, encontra Lazer (*Déduit*), o proprietário do jardim, em uma festa (*karole*) que acontece com Alegria (*Leece*). Cortesia (*Courtoisie*) o convida a entrar no jogo. Amor – ou Cupido – (*Dieu d'Amours*) está lá com Doce Olhar (*Doux Regard*) que observa as danças, com seus dois arcos e suas dez flechas: as cinco flechas de ouro de Beleza (*Beauté*), Simplicidade (*Simplece*), Liberdade (*Franchise*), Companhia (*Compagnie*) e Belo Semblante (*Beau Semblant*); as cinco outras de ferro, de Orgulho (*Orgueil*), Vilania (*Vilenie*), Vergonha (*Honte*), Desesperança (*Desespérance*), e Novo Pensamento (*Nouveau Penser*). Beleza e Riqueza (*Richesse*), acompanhada de seu amigo, um jovem homem, Generosidade (*Largesse*), da linhagem de Alexandre, e que levava pela mão um cavaleiro da linhagem de Artur; Liberdade (*Franchise*), acompanhada de seu amigo, e, enfim, Cortesia (*Courtoisie*), Ociosa e Juventude (*Jeunesse*), sequência narrativa na qual “Guillaume de Lorris desenvolve toda a sua arte para descrever com brilho e maestria o ideal ético e estético que rege o universo festivo da cortesia”.¹⁰ Com o fim da festa Amante percorre o jardim seguido de perto por Amor e Doce Olhar. Chega até a uma fonte, a de Narciso. Ao fundo dela se encontram duas pedras de cristal, que tinham a propriedade maravilhosa de cada uma refletir a metade do jardim, no mínimo detalhe. Ele percebe um jardim de rosas. Amor lança uma flecha que entra pelos seus olhos para se cravar em seu coração: Beleza. Ela é seguida por outras quatro: Simplicidade, Cortesia, Companhia e Belo Semblante. “Porque o fin’amors é uma paixão no sentido próprio: nada tem

¹⁰ FRADE, José Manuel Oliver; DORESTE, Dulce María González. “La mise en page de la fiesta en dos manuscritos del ‘*Roman de la Rose*’”. In: REAL, E.; JIMÉNEZ, D.; PUJANTE, D. y CORTIJO, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*. Valência: Universitat de València, 2001. p. 59.

da sedução ativa, porque é sofrida como uma fatalidade - mas uma fatalidade paradoxal, que se funda também em uma eleição: a dama é escolhida, porque é a mais perfeita”¹¹. Amante se entrega a Amor e ouve seus mandamentos. Esperança (*Espérance*), Doce-Pensar (*Doux-Penser*), Doce-Falar (*Doux-Parler*), e Doce Olhar asseguram que o jovem passará pelo aprendizado das virtudes cortesãs, lhe ditadas por Deus do Amor. Amante fica sozinho. Belo-Abrigo (*Bel-Accueil*), filho de Cortesia, leva-o ao bosque onde reside a Rosa, do qual é expulso por Pudor (*Danger*) - que corresponde ao Pudor de Ovídio (Amores I, ii, 32) -, que é ajudado por Má-Língua (*Malebouche*), Vergonha (*Honte*), e Medo (*Peur*). Razão (*Raison*) se achega ao poeta para lhe dissuadir de seus desejos, mas ele a ignora e procura Amigo (*Ami*). Amante avança sobre Pudor, recebe a ajuda de Liberdade e Piedade – e esta obtém o retorno de Belo-Abrigo. Neste meio tempo, o botão amadureceu um pouco, sem se abrir ainda. Amante pede a Belo Abrigo um beijo, que é recusado por medo de Castidade. Vênus aparece, e elogiando a beleza do Amante a fim de levar Belo-Abrigo a ceder. Mal Amante o beija e Má-Língua (*Malebouche*), que viu tudo, espalha a novidade. Ciúme censura Belo-Abrigo. Vergonha diz que não é preciso se alarmar, mas Ciúme teme Luxúria (*Luxure*), e por isso decide construir um muro ao redor das rosas e uma torre no meio, onde colocará Belo-Abrigo. Vergonha e Medo reprovam a negligência de Pudor. As quatro portas são guardadas por Perigo, Vergonha, Medo e Má-Língua. Belo-Abrigo resta preso sob a vigilância de uma velha senhora. Amante fica desesperado, e deseja apenas que Belo-Abrigo não pense mal dele. A história contada por Guillaume de Lorris em pouco mais de 4 mil versos para por aqui.

Cerca de 40 anos mais tarde, Jean de Meun continua o poema em um espírito algo diverso da concepção idealizada de seu antecessor sobre a busca do amor, acrescentando-lhe mais de 18 mil versos. Jean começa sua parte do poema explicando que continuará o poema de Guillaume e faz um breve resumo do estado em que se encontra Amante. A seguir, Razão se aproxima de Amante a fim de lhe confortar dos tormentos do amor. Amigo, a próxima personagem a entrar em cena, fará o mesmo. Jean faz abissais releituras da primeira parte do poema. Falso-Semblante (*Faux-Semblant*), por exemplo, que é uma personificação de anti-virtude, acaba por ser nomeado chefe em armas por Deus do Amor para atuar na Conquista da Rosa, evento que será cruel para as personagens anti-cortesãs. O ataque começa com Falso-Semblante, e a nova personagem Abstinência-Forçada (*Contrainte-Astenance*), fingindo-se de

¹¹ PAYEN, Jean-Charles. *La Rose et l'utopie : révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung*. Paris : Éditions sociales, 1976, p. 14.

monges mendicantes para se aproximarem de Má-Língua, que guarda o castelo, e cortar-lhe a língua. A Velha também muda de lado no jogo e passa a ajudar Amante em sua conquista. Enquanto Medo, Perigo, e Vergonha impedem Amante de se aproximar da Rosa, Jean de Meun faz digressões para se defender de possíveis acusações de linguagem indecorosa. A armada de Deus do Amor é derrotada, e este clama pelo socorro de Vênus (*Vénus*). Natureza (*Nature*) entra no conflito, e começa um longo diálogo com outro personagem que Jean de Meun acrescenta ao poema: Gênio (*Génius*). A discussão se estende e passa por diversos temas que incluem questões como: “por que cometas não anunciam a morte de reis?” Vênus enfim ajuda Deus do Amor a levar Amante a alcançar o que desejava. Após estes dois diálogos, Amante ajudado por Deus do Amor tomará de assalto o castelo no qual está encerrada a Rosa (que no poema de Jean claramente passa a significar o órgão sexual feminino), a fim de colhê-la (a *cueillette* da Rosa pode ser lida como a descrição alegórica de um estupro, afinal fala-se em colhê-la “*tout à force*”). Por fim, Amante acorda do sonho.

O enredo do poema pode ser assim resumido de uma forma ideal, que pode não corresponder à materialidade do texto dos manuscritos. Vejamos o porquê.

Diz Erich Auerbach que “de cada obra de arte podemos dizer que é determinada essencialmente por três fatores: a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador”.¹² Se se entende que a unidade de uma obra de arte é fundamentada na noção de que ela representa a intencionalidade de seu autor, a citação de Auerbach levaria a concluir que há tantos *Romans de la Rose* quantos são os manuscritos. O poema foi escrito no século XIII, mas o manuscrito mais antigo conhecido é do século XIV; cópias significam movimento do texto, e elas continuam a se multiplicar até o século XVI, e mesmo depois da primeira edição impressa do poema. Guillaume de Lorris e Jean de Meun eram do norte da França, mas as cópias do poema se expandem da França à Bélgica, e “raros são os copistas que respeitam o dialeto do texto que reproduzem”¹³. Um exemplo disso aparece, por exemplo, no manuscrito Copenhagen. Langlois – um dos editores do *Roman de la Rose* – notou que “o texto sofreu profundas alterações de um picardo que cuidadosamente substituiu por equivalentes as palavras estranhas ao seu dialeto”, além de refazer “todas as rimas” que não rimavam em seu dialeto, e também

¹² AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento: Itália e França*. Trad.: Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 17.

¹³ ZUMTHOR, P. *Éssai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 2000, p. 91.

corrigir quando “uma palavra rima com ela mesma”.¹⁴ Trata-se do poema que Baïf ofertou a Charles V, que é a reformulação de Gui de Mori, hoje publicado como um poema à parte. O ms BnF fr 1573 é produto de dois escribas, e “desde que escribas frequentemente usavam mais de um manuscrito ao copiar a Rosa, as duas partes do poema poderiam não necessariamente vir da mesma fonte mesmo em manuscritos mais antigos”.¹⁵ O ms BnF fr 12786, de fins do século XIII, ou talvez de início do XIV, não contém o poema de Jean. Ele contém 76 linhas que concluem o poema de Guillaume. Esta última seção, ou “continuação anônima”, é encontrada em outros seis manuscritos. O *Roman* passou por interpolações de copistas, que adicionaram trechos ao poema, como Gui de Mori, Girard Acarce e Clément Marot¹⁶, e também as iluminuras guiam a leitura iconicamente e revelam alguma consciência autoral por parte dos iluminadores de manuscritos. Talvez o manuscrito iluminado mais antigo manuscrito seja o ms Vatican Library, Urb. Lat. 376.

Paul Zumthor observou que as variações que ocorrem no processo de transmissão são tantas que “no limite, a identidade do poema desaparece”¹⁷. Zumthor explica que isso acontece de forma mais acentuada com canções, que podem ter um sentido completamente diferente com a mudança de um único verso, enquanto que a tradição romanesca é mais estável. Quando se pensa no *Roman de la Rose*, a própria estrutura de um poema escrito por dois autores em momentos diferentes do século XIII fez com que desde a sua primeira recepção se dividissem opiniões sobre a unidade da obra. Jean Gerson, por exemplo: “caos informe, verdadeira torre de Babel, Proteu revestindo todas as formas” (*Propterea opus illud chaos informe recte nominatur, et babilonica confusio et brodium quoddam almanicum et Protheus in omnes se formas mutans*). Christine de Pisan, por sua vez, defendia uma unidade de sentido à obra.

Em meio às muitas variantes, editores que estabelecem um texto oscilam entre as duas principais formas de criticismo textual: a lachmaniana e a bedierista. Mas sabe-se que a filologia não se restringe à busca de autoria e/ou datação do texto, ou à descrição de suas variantes textuais - estas são constitutivas da cultura manuscrita medieval, e há dados que geralmente não interferem na semântica do texto, e, sim, muitas vezes, apenas na amostragem linguística, como

¹⁴ VALENTINI, A. La Rose de Gui de Mori. In: BEL, Catherine; BRAET, Herman. *De la Rose : texte, image, fortune*. Peeters: Louvain, 2006, p. 313.

¹⁵ HUOT, Sylvia. *The Romance of the Rose and its medieval readers: interpretation, reception, manuscript transmission*. Cambridge [GB] ; New York ; Victoria (Australia) : Cambridge university press, 1993, p. 5.

¹⁶ NICHOLS, Stephen G. The medieval “author”: an idea whose time hadn’t come?. In: GREENE, Virginie (org.). *The medieval author in medieval French literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 84.

¹⁷ ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 92.

a variação da grafia de uma única palavra que pode ocorrer de forma diferente várias vezes em um único manuscrito do poema. A ideia de construir um *Ur-Text*, um texto original desprovido de materialidade, é moderna. Stephen G. Nichols escreveu um ensaio a propósito disso.¹⁸ Por exemplo, acostumados que estamos a ler o texto de um autor impresso, esquecemos que os copistas medievais não se preocupavam em não interferir no texto, e que os manuscritos são iluminados, há anotações nas suas bordas, *marginalia*, etc. – o que, aliás, torna perfeitamente coerente estudar o texto em conjunção com suas iluminuras para argumentar sobre questões de autoria e de estética, porque os textos medievais não foram produzidos para serem pensados por disciplinas separadas (o historiador da arte se ocupando das iluminuras, e o historiador da cultura estudando somente o texto desprovido de outros detalhes). Há manuscritos do *Roman de la Rose* que tem de 70 a mais de 90 iluminuras, e um estudo detalhado de cada manuscrito poderia analisar a forma como o texto foi percebido pelo iluminador a partir dos códigos estéticos da corte para a qual ele foi produzido; tentarei demonstrar como isso poderia ser percebido a partir de pelo menos dois deles. Zumthor diz que “a noção de autenticidade textual, tal como a utilizam os filólogos, parece bem ter sido desconhecida, especialmente relativamente à língua vulgar, pelo menos até o fim do século XV”.¹⁹ Contudo, a ideia de construir um texto a partir das variantes manuscritas é pertinente ainda hoje, no caso de escritores que deixam manuscritos incompletos que depois são editados a fim de se tornarem uma obra coerente; antologias e obras completas de poetas também recebem organizações que refletem noções particulares sobre que deve ou não fazer parte de um livro.

A busca de autenticidade textual leva a algumas situações curiosas. Assim, por exemplo, existem 2 manuscritos do poema *Le dit de la Panthère*: o **A**, BnF fr 24432 (antigo Notre Dame 198), e o **B**, manuscrito Fr. f^o. v. XIV, 3, da Biblioteca Nacional da Rússia (antigo n^o53 da Biblioteca do Hermitage, de São Petersburgo). Ao justificar a sua edição, Bernard Ribémont comenta que o primeiro editor do poema, Henry A. Todd, fez numerosas correções no texto de um manuscrito corrigindo-o por uma lição da *varia lectio* – o manuscrito mais antigo –, mas arcaizando a língua, “a fim de tentar obter uma melhor uniformidade (aquela do mítico manuscrito original!)”.²⁰ Gerald S. Giauque, em sua tese de doutorado na universidade de Oregon, de 1971, “fornece um texto que é o resultado de uma transcrição do manuscrito de

¹⁸ NICHOLS, Stephen G. Introduction: Philology in a Manuscript Culture. *Speculum*. Vol. 65, No. 1 (Jan., 1990), pp. 1-10.

¹⁹ ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 91.

²⁰ RIBÉMONT, B. *Le dit de la panthère*, de Nicole de Margival. Paris : H. Champion, 2000, p. 9.

base, aumentado de correções tiradas da *varia lectio* e... da edição de Todd”.²¹ Ribémont escolhe restar o mais próximo possível do manuscrito de base, mas mesmo assim corrigindo-o em casos “estritamente necessários, sem intervir na língua do segundo manuscrito”.²² Portanto, os filólogos nos deram três textos que não são, literalmente, nenhum dos dois dos únicos manuscritos que se tem do poema. Do *Roman de la Rose* temos cerca de 300.²³

Ernest Langlois publicou, em 1911, um estudo que se ocupa das variações entre manuscritos do *Roman de la Rose* e histórias de suas transmissões, descrições de seus estados e dos suportes materiais de suas cópias. Além dele, outras informações podem ser encontradas na lista de manuscritos do site *Roman de la Rose*, da universidade Johns Hopkins. Informações específicas sobre alguns manuscritos estão disponíveis nas páginas das bibliotecas que os digitalizam, e em um estudo de Hoppylite Aubert. É difícil manter-se atualizado porque a *mouvance* que caracterizava o texto na idade média se estende ao lugar onde se pode encontrá-lo hoje. Por exemplo, E. Langlois contou 215 manuscritos, mas outros surgiram, alguns desapareceram. Para se ter uma ideia do que isso significa em termos comparativos, temos 84 manuscritos dos *Contos da Cantuária*, 54 de *Piers Plowman*, 117 de *Prick of Conscience*, apenas 1 de *Beowulf*, e 1 de *Sir Gawain and the Green Knight*, e incomparáveis 600 da *Commedia*. Lembrando sempre que “o número mais ou menos elevado de manuscritos conservados de um texto não nos informa sobre a sua difusão real”.²⁴

O *Roman de la Rose* era lido em todos os círculos literários da sociedade: entre reis, eclesiásticos, intelectuais, burgueses, etc. Universidades e instituições religiosas conservaram cópias do poema, que foi “a mais admirada, influente e controversa obra literária da Idade Média francesa”²⁵, o livro mais frequentemente “copiado, lido e debatido na Idade Média e [que] (...) logo após ter sido completado, entrou na história literária europeia como um todo através de suas traduções para italiano, inglês, e holandês”.²⁶ Supõe-se que Dante foi influenciado pelo *Roman*, e que ele talvez tenha escrito *Il Fiore*, a versão medieval italiana do poema. Nesta versão, escrita por um toscano chamado Durante, que contém 232 sonetos,

²¹ Ibidem, p. 9.

²² Ibidem, p. 10.

²³ FRIEDEN, Philippe. Le *Roman de la Rose*, de l'édition aux manuscrits. *PM*, 34, 2012.

²⁴ ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 91.

²⁵ GUYNN, Noah D. Le *Roman de la Rose*. In: GAUNT, Simon; KAY, Sarah (org.). *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 48.

²⁶ HELLER-ROAZEN, Daniel. *Fortune's faces: the Roman de la Rose and the poetics of contingency*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 66.

apenas o material erótico e as sátiras contra os mendicantes foram mantidas. O *Roman* (*Romaunt*) na versão de Chaucer existe em um único manuscrito do início do século XV, conservado no museu Hunterian, de Glasgow, e um texto um pouco diferente dele foi publicado pela primeira vez na edição de Thynne das obras de Chaucer, em 1532. Para Skeat, o estudioso responsável pela atribuição das obras a Chaucer, apenas o primeiro dos três fragmentos em que se encontra a tradução do *Roman de la Rose* parece ser de Chaucer. A versão holandesa de Einric van Aken foi completada antes de 1317.

Langlois estabeleceu que o *Roman* influenciou muitos poemas medievais, mas Lecoy contesta as afirmações sobre as influências que o poema de Guillaume teria provocado. Por exemplo, os editores E. Faral e J. Bastin não excluem a possibilidade de a *Voie de Paradis*, de Rutebeuf, ter sido composta depois da época do primeiro *Roman de la Rose*; não se sabe ao certo as datas de outros poemas como o *Fablel dou Dieu d'Amours* e o *Roman de la Poire*, e o seu autor, Messire Thibaut, também era orleanês e, segundo Lecoy, poderia ter conhecido o *Roman* de Guillaume como o de uma celebridade local. A canção de Thibaut de Champagne, o *Carmen de Rosa*, em *Carmina Burana*, o *Dit de la Rose* e o *Tournoiement Antecrist* de Huon de Méri, porém, podem ter sido poemas compostos com inspiração no *Roman de la Rose*. De qualquer forma, de poucos textos medievais temos a chance de conhecer o impacto de sua primeira recepção.

Em 1290, pouco depois de o *Roman* ter sido completado, Gui de Mori adicionou sua própria interpolação (que é uma interpretação) ao poema:

Tant i vaurai je dou mien faire
 C'aucune cose en osterai,
 Aucune cose y meterai :
 Si en sera plus entendables,
 Et a oïr plus delitables.
 (Gui de Mori, ms Tournai, Bibl. de la Ville, 101, f. 50)

A cronologia do trabalho de Gui é explicada em um manuscrito conhecido como *Ter* que estava na biblioteca de Oettingen-Wallerstein, hoje perdido. Ele foi, em parte, transcrito por Méon e Langlois. Gui parece ter acreditado que Jean de Meun retirou o final original de Guillaume para prolongar a conquista, e também que uma continuação anônima fazia parte do texto de Guillaume. Suas contribuições sobreviveram integralmente ou em parte em dez manuscritos, e parte delas acabou entrando na versão em prosa de Molinet.

O manuscrito Tournai (*Tou*) é uma versão retrabalhada da continuação de Gui, e *Ter* e *Tou* contêm continuações anônimas. À parte *Ter*, apenas quatro manuscritos transmitiram o trabalho de Gui sobre Jean. *Tou* restaura milhares de linhas omitidas por Gui. O manuscrito Bnf fr 797, do século XV, conhecido como *Mor*, é a segunda versão completa do trabalho de Gui. E ainda há o ms *He*, ms copenhagen, Royal Library, gks 2061, não inteiramente de Gui.

O ms *Tou* traz um sistema de anotações marginais: *une petite vergiele*, ou barrinha horizontal, indica “k’ele aura bouté / tout hors la superfluité”, *une estoilete petite* (uma estrelinha) indica “ce que g’i ajousterai” com indicações marginais que indicam a extensão da interpolação. Barra e estrelinha juntas: *risme noviele*. Os termos técnicos (*propres nons*) destas modificações são chamados de: *subtraction*, *addition* e *mutation*. Uma rosa (*subtraction reprise*) marca as linhas originalmente apagadas que foram restauradas.

Gui quer oferecer “consolation / de lor grans tribulations” (Ms To, fol. 5v), o que levou Huot a afirmar que ele “queria que a Rosa fosse o que Pierre Col já havia dito que ela era: um comentário moralmente edificante sobre os muitos aspectos do amor humano”.²⁷ Porém, Cupido reclama que Gui ensinaria a “prender o outro sem ser preso”:

Fors tant que ja ne loera
A personne ki amera
Qu’en .i. soel lieu si son coer mete
Que de legier ne s’en demete,
Et vaura as amans aprendre
Comment il devront les las tendre
Pour prendre autrui sans estre pris
(Ms *Tou*, fol. 95r-v, interpolação seguindo v. 10596)

Huot resume as modificações que Gui adicionou ao poema:

Gui adicionou numerosas passagens ao romance de Guillaume, incluindo um décimo primeiro retrato no muro do jardim, o de Orgulho; uma exposição detalhada das dez flechas de Amor; expansões e revisões dos retratos das várias personificações alegóricas; uma revisão da historia de Narcissus que suprime Echo e incorpora uma referência à sua mãe, Liriopé, com uma história retirada do romance Floris et Liriope; e extensas adições aos ensinamentos de Deus do Amor, enumerando coisas como a distinção entre o verdadeiro amor e a luxúria e uma explicação dos primeiros quatro degraus do amor (visão, fala, toque, e beijo). Em adição a essas longas interpolações, Gui também adiciona numerosas interpolações curtas e modificações menores.²⁸

²⁷ HUOT, *op. cit.*, p. 93.

²⁸ *Ibidem*, p. 85.

Gui se via como um como um “terceiro autor” do *Roman*. Mas, considerando a citação abaixo, não fica claro se David Hult considera que para Gui apenas o romance de Guillaume é um *roman*, ou se ele coloca Jean de Meun ao seu lado como autor, afinal também fala de *livre* para se referir ao poema de Jean. O *Roman de la Rose* não fora atribuído, por Gui, a Jean?

Enquanto *roman* parece designar uma obra em um sentido abstrato (‘li Rommans maistre Guille de Loris’), *livre* se refere especificamente ao volume material que resulta do trabalho do escriba. Gui jamais falaria de seu próprio *roman*, embora ele discuta seu livro: ‘Après ce que je Guis devant dis euc ce premier livre fait’; ‘fu terminés chis livres’; ‘vint antre mes mains li livres maistres Jehan de Meun’.²⁹

Na virada para o século XIII o *Roman* já era citado em uma tradução do Cântico dos Cânticos, presente no ms BnF fr 14966, que afirma que sua tradução se propõe a tratar de um amor “mais honesto” do que aquele do *Roman de la Rose*:

Rimer vuel, douce pucelle
En cui mes cuers est et repose,
Pour vostre amour rime novelle
Tele com mes cuers le propose :
P[lu]s plaisans asses et plus belle
Et plus vraie, bien dire l’ose,
Et plus honeste que n’est celle
Dou Roumant c’on dist [de] la Rose.³⁰

Ainda no início do século XIII, o poema é citado em *Roman de Fauvel*, de Gervais de Bus, de c. 1314.

No *Dit de la Panthère*, de Nicole de Mergival (poema de data incerta, mas, talvez, de 1326), Vênus, encarregada de instruir o amante-poeta desejoso de conquistar o amor de dama-pantera, diz que é no *Roman de la Rose* que ele encontrará a “semence” (ou “science”, na edição de Todd) do amor:

Dont se tu veus d’amors joïr,
Fays que chascuns te doie oyr
Et puist entendre teulz nouveles
Qui soient cortoisies et beles.
Et se tu n’en scés pas la guise,

²⁹ HULT, D. *Self-fulfilling prophecies: readership and authority in the first Roman de la Rose*. Cambridge: Cambridge university press, 1986, p. 53-54.

³⁰ BONNARD, J. *Les traductions de la Bible en vers français au moyen âge*. Paris : Impr. Nationale, 1884, p. 164.

Ou tu ne l'as encore aprise,
 Comment cilz se doit maintenir
 Qui veult d'amors a chief venir,
 Dedens le *Rommant de la Rose*
 Trouveras la semence enclose.
 La porras, se tu veus, aprendre
 Comment vrais amans doit entendre
 A servir Amors sans meffaire,
 Si nous en porrions bien taire.
 (1023-1036)³¹

Um outro poema de fins do XIII cita o *Roman*. Trata-se de um desses poemas de julgamento de corte. Um marido ciumento justifica ter batido em sua mulher seguindo recomendações do *Roman*: qui fist le *Roumant de le Rose*, / Car selonc chou qu'il en propose / Onques preude fenme ne fu (vv. 16-18).³² E o oficial da corte, por isso, condena o poema:

[...] onques jalous bien ne dit;
 Dont je blasme cheli qui fit
 De le *Rose*, quant il parla
 Tant du jalous qu'il afruma
 Par falasse chu qu'il en dit.
 (vv. 26-30)³³

A *Pelerinage de la Vie Humaine*, de Deguilleville, é um outro poema influenciado pela Rosa. Deguilleville escreveu duas versões da *Pelerinage*: uma entre 1330 e 1332 e outra em 1355. As duas versões têm propósitos diferentes: a de 1355 deveria suplantá-la anterior, que teria circulado contra o desejo de Deguilleville. Jillian Hill comenta que “desde que Deguilleville estava inclinado a elogiar o *Roman* na primeira versão de sua obra didática, é razoável concluir que naquele momento ele não interpretava a busca da rosa como uma forma de induzir a fornicção na juventude, mas, antes, como um aviso àqueles que eram tentados a seguir a conduta do amante”.³⁴ A partir da comparação das duas versões, poder-se-ia concluir que a primeira foi composta para a edificação de um público laico, enquanto a segunda buscava ser de tom mais anticlerical.³⁵

³¹ RIBÉMONT, *op. cit.*, pp. 72-73. TODD, H. A. *Le dit de la Panthère d'Amours par Nicole de Margival*. Paris: Firmin Didot, 1883, 38-39, II. 1029-1038 prefere “science”.

³² SCULLY, T. *Le Court d'Amours de Mathieu le Poirier*. Waterloo, Canada : Wilfrid Laurier university press, 1976, p. 1.

³³ Idem.

³⁴ HILL, *op. cit.*, p. 7.

³⁵ IDEM, *Ibidem*, p. 7.

Deguilleville faz a personagem Vênus falar como se o *Roman de la Rose* só tratasse do tipo de amor que ela representa.

[...] du premier jucques au bout
Sans discontinuer par tout
Il n'y a fors de moi parlé.

Vênus seria uma personagem ocupada em investir contra a Castidade, tornando o poema um espelho para amantes irresponsáveis.

Já o abade de Saint-Martin de Tournai, Gilles li Muisis, em seu poema *Meditations*, no qual discute a validade da tradição literária francesa, diz que “não encontrou coisa mais bela que o *Roman de la Rose*”:

J'ay pau trouvet plus bielle chose,
Que c'est dou *romanc de le Rose*;
Bénit soient qui le trouvèrent,
Leur sens en grant bien esprouvèrent,
Car noble moult est li matière,
Au lire plaisans et bien clère.³⁶

O comentário de Hill é preciso: “para um homem que passou a sua vida condenando a ociosidade, a fornicção e a busca de prazer, este elogio repetido de uma obra que lida extensivamente com tais atividades deve ser interpretado como uma realização da moral do *Roman*”.³⁷

O poema inglês *Cleanness*, escrito depois de 1360, faz a primeira referência literária ao nome de Jean de Meun, ou melhor, ao seu nome *Clopinel* (*For so Clopyngnel in the compas of his clene Rose*).³⁸

Os f. 237v. e 238v. do manuscrito BnF fr 9197, *Le Livre des Échecs Amoureux*, trazem uma glosa que também confirma o caráter moral do *Roman*:

Assim, o jardim inteiro é como o mundo, e mais ainda o Jardim de Déduit do qual estamos falando (...) porque os confortos e prazeres do mundo - as alegrias, honras, saúde, e todo tipo de prosperidade mundana que alguém experimenta nele - são todas vaidades, coisas transitórias, acompanhadas de

³⁶ LETTENHOVE, Kervyn de. *Poésies de Gilles li Muisis*. Louvain: Impr. de J. Lefever, 1882, v. 1, p. 86.

³⁷ HILL, *op. cit.*, p. 12.

³⁸ *Ibidem*, p. 13.

trabalhos dolorosos e de dor, misturados com sofrimento, como foi dito muitas vezes antes, e como Fortuna tão frequentemente mostrou.³⁹

No início do século XV, entre maio de 1401 e o inverno de 1402-1403, ocorreu a famosa querela envolvendo Jean de Montreuil e os irmãos Col, secretários ligados às chancelarias reais, Christine de Pisan, uma poeta de corte, e Jean Gerson, chanceler da Universidade de Paris, que também pregava publicamente. O debate, que se deu por meio de cartas e tratados, concentrou-se exclusivamente na parte do poema composta por Jean de Meun. Entre os documentos disponíveis para o entendimento da querela estão os livros de Charles Ward, Éric Hicks e Christine McWebb.⁴⁰

Maxwell Luria mostrou que um manuscrito do Philadelphia Museum of Art, agora identificado como Collins 45-65-3 tem uma extensa e importante glosa, que também indica como o *Roman* poderia ser lido em c. 1500.⁴¹ Nesta glosa, por exemplo, o Deus do Amor é, por vezes, uma projeção do jovem voluptuoso, e, em outras, uma hipostatização da concupiscência carnal, cujas flechas são as tentações da carne.

A primeira edição impressa do *Roman de la Rose* foi publicada por Ortui e Schenk em Lyon c. 1481, e a ela se seguiram 20 edições até 1538. Luria diz que “o caráter popular e imitativo destas edições é enfatizado pelo ciclo de 103 cabeçalhos ou rúbricas que foram compostos para a *editio princeps* e usados em todas as edições subsequentes”.⁴²

Jean Molinet preparou três edições do poema entre 1500 e 1521, e “ainda que não impresso até 1500, este livro pode ter sido composto tão cedo quanto 1483”.⁴³ Há uma outra versão anônima em prosa além daquela de Molinet. A interpretação que Molinet faz do poema é como aquela da personagem de Rabelais que pretendia encontrar em Ovídio os sacramentos do Evangelho:

Embora Molinet saiba que o *Roman* é sobre *fol amor*, suas alegorizações tratam os episódios do poema *in bono*, como representações da história e doutrina cristãs, sem nenhuma preocupação evidente com coerência ou com as intenções de Guillaume e Jean. Assim, o Amante é como que animado por

³⁹ FLEMING, John V. *The Roman de la Rose: a study in allegory and iconography*. Princeton: Princeton University Press, 1969, p. 65.

⁴⁰ WARD, Charles Frederick. *The Epistles on the Romance of the Rose and other documents in the debate: a dissertation*. (S. l.), 1911. HICKS, Éric. *Le débat sur le Roman de la Rose* : Christine de Pisan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col. Genève : Slatkine, 1996. MCWEBB, Christine (org.). *Debating the Roman de la Rose* : a critical anthology. New York: Routledge, 2007.

⁴¹ LURIA, M. A sixteenth century gloss on the *Roman de la Rose*. *Medieval Studies*, 44, 1982, pp. 333-370.

⁴² LURIA, M. *A reader's guide to the Roman de la Rose*. Hamden, Conn.: Archon books, 1982, p. 201.

⁴³ Ibidem, p. 69.

diferentes tipos de amor divino. O rio no início do sonho representa o batismo. A homenagem do Amante ao Deus do Amor é como se fosse feita a um superior religioso. Sua fatídica conquista da Rosa representa o corte feito por Jose de Arimateia no Corpo de Jesus na Cruz. Todo esse emaranhado, é claro, não tem nenhuma relação precisa com o poema em si, nem com qualquer interpretação conhecida dele.⁴⁴

A seguir, vem Clément Marot com quatro edições: 1526, 1529, 1531, 1538. Em seu *Preâmbulo ao livro*, ele expõe sua própria interpretação. Para ele, a Rosa significa a condição da sabedoria, o estado de graça, a gloriosa Virgem Maria e “o infinito e o soberano bem e a glória da beatitude eterna”, bens que, “como verdadeiros amantes de sua delicadeza e deleite que são perpétuos, podemos obter evitando os vícios que nos paralisam, e recebendo ajuda das virtudes que nos introduzirão ao jardineiro da alegria infinita e ao botão de rosa da perfeição e glória, que é a visão beatífica da essência de Deus”.⁴⁵

Luria diz que os “leitores modernos concordariam que a interpretação de Marot, ainda que mais modesta em escopo do que aquela de Molinet, não é mais aceitável como um esquema para ler a Rosa”.⁴⁶ Fleming acredita que por conta destas interpretações, por volta de 1500 o romance e a alegoria não eram mais claramente compreendidos.

No século XVI o *Roman* é citado com certo desdém por Antoine du Saix em *l’Esperon de Discipline*, de 1532, que se preocupava com a moral duvidosa do poema:

Roland, Maugis, d’Ardaine la forest
Finablement le *Roman de la Rose*
Ce sont traitéz qu’on ne doit estimer:
Savants ou non les peuvent imprimer.⁴⁷

Na história da recepção do *Roman de la Rose*, encontramos Ronsard. Lembra Gustave Cohen que no primeiro poema publicado em *Oeuvres poétiques*, de Peletier du Mans, de 1547, falando das *Beautés qu’il voudrait en sa mie*, Ronsard desejava:

Qu’elle seust par cueur tout cela qu’a chanté
Pétrarque en Amours tant vanté
Ou la *Rose* par Meun décrite.⁴⁸

⁴⁴ Ibidem, p. 70.

⁴⁵ Ibidem, p. 71.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ LE DUC, M. Viollet. *Bibliothèque Poétique*. Paris : L. Hachette, 1843, pp. 257-258.

⁴⁸ RONSARD, Pierre de. *Oeuvres complètes*. Éd. Laumonier. Paris: Hachette, 1959, T. I, p. 6.

E o soneto CXXXVI é inspirado nas alegorias do *Roman*:

Ah ! Bel Accueil, que ta douce parole
 Vint traitrement ma jeunesse offenser
 Quand au premier tu l'amenas danser
 Dans le verger l'amoureuse carole.
 Amour adonc me mit à son école,
 Ayant pour maître un peu sage penser,
 Qui, dès le jour me mena commencer
 Le Chapelet de la danse plus folle.
 Depuis cinq ans dedans ce beau verger,
 Je vais balant avecque Faux Danger
 Sous la chanson d'Allégez-moi, Madame.
 Le tambourin se nommait Fol Plaisir,
 La flute Erreur, le rebec Vain Désir
 Et les cinq pas, la Perte de mon Ame.⁴⁹

Ainda no século XVI, o *Roman* é citado por Thomas Sibilet, em *Art Poétique François*, de 1573, e por Étienne Pasquier, em *Recherches de la France*:

Clément Marot quis fazê-los falar a linguagem de nosso tempo, a fim de convidar os espíritos refinados à leitura deste *Roman* que não é outra coisa senão um sonho em que o principal assunto é o Amor, e não se saberia elogiar o bastante esta invenção porque os efeitos do amor não são, em nós, senão verdadeiros sonhos. Eis por que Guillaume de Lorris pressupõe que ele ocorreu na estação primaveril expressamente dedicada a este exercício. Este não avançou muito seu livro, mas no pouco que nos deixou, ele é, se assim ousar dizer, inimitável em descrição. Leiam aquela da Primavera, depois a do Tempo – desafio todos os antigos e aqueles que ainda virão depois de nós de fazer algo melhor. Jean de Meun é mais sábio que Lorris, e teve mais divertimento e assunto do que seu antecessor.⁵⁰

Embora inseridas na edição do sétimo livro de 1611, Cohen sugere que as linhas acima são provavelmente de um quarto de século anterior.

O poema ainda é lembrado por Claude Fauchet, em 1581, em *La Croix du Maine*, de sua *Bibliothèque française*, e por Père Bouhours, em *Entretiens d'Aristide et d'Eugène*, de 1673: “ele foi estimado não apenas pela elegância do estilo, mas também pelo fundo da doutrina, porque nele se procurou mistérios que ultrapassam a galanteria e nos quais o autor

⁴⁹ COHEN, Gustave. *Le Roman de la Rose*. Paris : Centre de documentation universitaire, 1973, p. 4.

⁵⁰ FEUGÈRE, Léon. *Oeuvres choisies d'Étienne Pasquier*. Paris : Firmin Didot, 1849, p. 244.

provavelmente jamais pensou – mas há sempre investigadores de alegorias, como de pedras filosofais.”⁵¹

Dominique Méon diz que um certo Coustelier anunciara a intenção de preparar uma nova edição do *Roman* por volta de 1724⁵², mas desde 1538 o poema não ganhou nova edição, até que, em 1735, o abade Lenglet du Fresnoy publicou, em Paris e Amsterdam, uma edição em 3 volumes, baseada no quarto de Vérard (c. 1500), com um ensaio sobre as razões de a literatura medieval ter sido ignorada pelas gerações precedentes. Ele colocou em apêndice ao poema textos em verso e prosa relacionados à alquimia: *Fontaine des Amoureux de Science*, que é de Jean de la Fontaine (também conhecido como Jean de Valenciennes); *Sommaire Philosophique*, de Nicolas Flamel; e *Remontrances de nature à l'alchimiste errant avec la réponse du dit alchimiste*, textos da *Complainte de Nature*, de Jean Perréal. Em 1737, J. B. Lantin de Damerey publica um volume de notas. Texto e notas alcançam segunda edição em 1798.

O poema ainda aparece na *Bibliothèque universelle des Romans*, do Conde de Tressan, em 1779. E no livro *Corps d'Extraits des Romans de Chevalerie*, de 1782, t. VII. Nisard também o menciona em *Temps*, de 18 de março de 1837, e Leroux de Lincy na *Revue de Paris*, de março de 1837, e no *Magasin pittoresque*, de 1839. Também Ampère em sua *Introduction à l'Histoire de la Littérature française au Moyen-Age*, de 1841, se ocupou do poema, assim como Alfred Jeanroy.⁵³ E. Faral em “O *Roman de la Rose* e o pensamento francês”, dizia que Jean de Meun, com suas ideias sobre o amor, “violentou a obra de Guillaume”⁵⁴. Paulin Paris trata dele em *l'Histoire de la littérature de la France*, t. XIII p. 1-61. Este trecho da crítica de Paulin Paris é um exemplo notável de como era feita a crítica literária oitocentista:

Adivinha-se facilmente, desde os primeiros versos, que Jean de Meun viu, na continuação do *Roman de la Rose*, sobretudo uma ocasião para dar carreira à sua erudição, às suas opiniões filosóficas e à libertinagem de seu espírito. Guillaume de Lorris quis contar a história de um verdadeiro apaixonado; Jean de Meun se propôs a falar de tudo, à exceção do verdadeiro amor; ele fez uma obra de marchetaria, um tipo de xadrez, no qual colocou, com maior ou menor simetria e *à-propos*, os principais incidentes da vida e da história de todas as paixões humanas. Não lhe peçamos um plano regular; a arte da composição

⁵¹ ROSSET, Théodore. Entretiens, doutes, critiques et remarques du Père Bouhours sur la langue française. d'Aristide et d'Eugène. Genève: Slatkine, 1968, p. 87.

⁵² MÉON, D. *Roman de la Rose*. Paris: P. Didot, 1814. T. 1, pp. xxi-xxii.

⁵³ BÉDIER, J. ; JEANROY, A. *Histoire de la Nation Française*, G. Hanotaux: Paris, 1921. T. XII, p. 411.

⁵⁴ FARAL, E. Le *Roman de la Rose* et la pensée française au XIII siècle. *Revue des deux-mondes* (1926), p. 439-457.

não é a sua; ele [Jean] disserta a respeito de tudo, como Montaigne, com uma igual independência de pensamentos, às vezes, a mesma força de expressão, e sempre a mesma desordem.⁵⁵

Yves Lepage estudou essa recepção do poema no século XIX e concluiu que as críticas frequentemente severas que o *Roman* recebeu “testemunham uma profunda incompreensão do gênero alegórico”⁵⁶, e provavelmente também da língua em que foi escrito o *Roman*: “a língua de Jean de Meun, como aquela de Rabelais ou de Montaigne, constitui um sistema quase autônomo em relação ao francês moderno”.⁵⁷ Do século XIX até o início do século XX o *Roman* também foi comentado em estudos sobre a poesia de Chaucer.⁵⁸

A edição de Dominique Méon, de 1814, marca o começo do moderno interesse acadêmico pelo poema. O manuscrito de base foi o ms BnF fr 25523, de cerca de 1330. Francisque Michel, em 1864, reproduz o texto Méon. Exatamente um século depois, Ernest Langlois publicou sua edição (1914-1924), que se tornou a principal a ser citada nos estudos subsequentes, até que Felix Lecoy estabelecesse uma nova edição em 1968, que desde então serve de base para os estudos críticos sobre o poema.

Tanto Langlois quanto Lecoy usam o manuscrito BnF fr 1573 (a parte de Guillaume corresponde aos f. 1-34, e a de Jean aos f.35-182). Lecoy assim se justifica:

Há nele uma forte presunção de antiguidade da cópia, ao menos da segunda parte, cópia que podemos presumir que é bem pouco posterior a data de redação do texto. Além do mais, os dois escribas eram de origem orleanesa, ainda que praticantes de uma ortografia ligeiramente diferente, e sua ortografia corresponde, *en gros*, à coloração dialetal da língua dos dois autores, tal como se pode reconstituir a partir do estudo das rimas.⁵⁹

Ele tem um “manuscrito irmão”, que é o Chantilly 686 (480 do *Cabinet des Livres*). Lecoy usa os dois controlando-os com os manuscritos Dijon 526, BnF fr 1559 e 25523. Lecoy diz que BnF fr 1573 tem um manuscrito paralelo, o Copenhague, “desfigurado por

⁵⁵ PARIS, P. Fin du treizième siècle. Trouvères : Le Roman de la Rose. *Histoire Littéraire de la France*, 23 (1856), p. 15.

⁵⁶ LEPAGE, Y. G. La réception du *Roman de la Rose* dans les manuels et les anthologies des XIXe et XXe siècles. BEL ; BRAET, *op. cit.*, p 447.

⁵⁷ Ibidem, p 446.

⁵⁸ CHUTE, M. Geoffrey Chaucer of England. New York: 1914, p 17-19. French Chaucer Handbook. Nova York: 1947, p 75-77. JONES, C. W. Medieval Literature in Translation: Nova York, 1950, p. 613.

⁵⁹ LECOY, F. *Le Roman de la Rose*. Tome I. Paris : H. Champion, 1965, p. xl.

contaminações secundárias que o tornam praticamente inútil”.⁶⁰ Este é aquele manuscrito reformulado por Gui de Mori. Sobre a tradição manuscrita do poema, Lecoy diz:

A tradição da primeira parte é confusa, complicada, incerta, e, por assim dizer, ruim; aquela da segunda, ao contrário, é clara, fácil, excelente, e não coloca praticamente nenhum problema ao editor. Este estado de coisas se explica, assim como já notara Langlois, pelo fato de que a tradição dos poemas é, na origem, independente, e que os manuscritos completos foram, de início (eles ou seus modelos), constituídos por cópias da segunda parte adicionadas a cópias preexistentes da primeira, cópias das quais poderiam já circular vários tipos, ou muitas variantes, e que o acaso fez com que nenhuma fosse realmente boa. Parece certo, por outro lado (seja lá o que Langlois possa pensar sobre isso) que o poema de Guillaume só foi salvo graças à continuação de Jean. Desta continuação temos, portanto, manuscritos relativamente antigos, bem próximos do momento em que a obra foi composta, e, por isso, satisfatórios. Da primeira parte, ao contrário, não possuímos senão o estado em que puderam recorrer os compiladores de manuscritos completos, c. 1280. Este estado era já bem medíocre.⁶¹

E estes são os critérios da edição de Lecoy:

Pode-se desejar oferecer a um leitor moderno um texto senão mais autêntico, ao menos mais verdadeiro, mais real, mais próximo, em todo caso, no fundo e na forma, daquele que um leitor medieval pôde ter entre as mãos - isto é, oferecer-lhe a reprodução de um manuscrito, e tanto quanto possível, naturalmente, de um bom manuscrito. É verdade que esta ambição se confronta sempre com alguma dificuldade, mais ou menos grande de acordo com o caso, dificuldade que tem sua origem na qualidade mesma dos manuscritos. Não possuímos, com efeito, para nossos textos antigos, cópias sem censuras, sem lapsos, sem erros ou diferença individual. O editor se vê, portanto, obrigado a interferir, isto é, a corrigir seu modelo, lá onde ele é francamente bárbaro, primeiramente, mas lá também onde este mesmo modelo lhe parece trair muito violentamente o pensamento do autor, ou, simplesmente, a coesão interna do texto e da expressão. Resulta assim um compromisso no qual o equilíbrio de fidelidade ao original escolhido é condicionado pela qualidade desse original, mas também pela descrição e as escolhas do editor. Isso quer dizer que este compromisso é sempre contestável no detalhe e que ele não pode esperar chegar senão a um tipo de autenticidade ou verdade medianas. O essencial, portanto, para o editor, é indicar claramente como procedeu e dar ao seu leitor o meio de controlar as suas intervenções e a necessidade de corrigir seu próprio julgamento.⁶²

Na prática, é muito difícil que um leitor comum, e mesmo acadêmico, consiga acompanhar todas as indicações de variantes do texto dadas nas notas. Para o propósito desta

⁶⁰ Ibidem, p. xii.

⁶¹ Ibidem, p. xxxvi-xxxvii.

⁶² Ibidem, p. xxxviii-xxxix.

dissertação, são citados os versos da edição de Pierre Marteau, de 1878, que teve como base o texto de Dominique Méon, de 1814. A comparação desta edição com as outras não apresentou grandes diferenças. A variação mais importante é a escolha da lição para o verso em que Guillaume de Lorris estabelece a genealogia de Razão, em que a leitura de Fleming é aqui considerada:

A frase « Dex la fist ou firmament » (2974) levanta problemas especiais. Eu duvido que as palavras *ou firmament* tenham saído da pena de Guillaume de Lorris, e numerosos escribas parecem compartilhar da minha dúvida, porque as suas “variantes” incluem diferentes advérbios apontando para o relacionamento de propriedade de Deus em relação a Razão: é dito que Ele a criou *demainement*, *nomeement*, *meisement*. A leitura adotada por Langlois, *demainement*, me parece provavelmente a mais autêntica. *Demainement* significa “pessoalmente”, ou “de Sua própria substância”, algo do gênero. O adjetivo *demaine* é relacionado a uma palavra que denota autoridade, posse, majestade. Pode significar simplesmente “seu próprio”, como quando Guillaume escreve que o infeliz Narciso “ama son umbre demain”.⁶³

A partir destas edições foram publicadas várias traduções do poema em diferentes línguas, mas a influência do *Roman de la Rose* na cultura em língua portuguesa se deve a uma tradução em prosa do poema publicada em Portugal, em 2012, e, aqui no Brasil, apenas à tradução, também em prosa, que Ricardo da Costa, Sonia Regina Peixoto e Eliane Venturim fizeram da primeira parte do poema.

1.2 Autoria e Forma Literária

Quando Guillaume de Lorris escreveu o poema, romance era tanto a linguagem das cortes quanto um gênero literário (narrativa de aventuras), com algumas regras já estabelecidas por Chrétien de Troyes. A narrativa se passa em um sonho que, na cultura medieval, também corresponde à “visão espiritual”, que, de acordo com Jean-Claude Schmitt, é “a intermediária e a mediadora entre o corpo e a razão: a partir dela se desenvolveram gêneros narrativos que tiveram um papel fundamental no desenvolvimento da religião e das letras no Ocidente, do *Apocalipse* de são João à *Divina Comédia* de Dante”.⁶⁴ Diz ainda Armand Strubel que “o principal benefício do sonho é o de bem delimitar a ficção alegórica e de conceder uma

⁶³ FLEMING, J. *Reason and the lover*. Princeton, N. Y, 1984, p. 27.

⁶⁴ SCHMITT, Jean-Claude. La culture de l’imago. *Annales H.S.S.*, 51, 1996/1, p. 5.

mediação com o universo insólito das personificações: o sonho serve de metáfora para a criação poética”.⁶⁵

Guillaume de Lorris começa o poema falando de Macróbio, que foi um autor latino que viveu em fins do quarto século. Em seu “Comentário ao Sonho de Scipião”, ele estabeleceu cinco gêneros de sonhos: *somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium*, *visum*. Os três primeiros tipos podem conter algo de verdadeiro, mas precisam ser interpretados. Nos primeiros versos do poema se diz que se pode ter sonhos que se revelam verdadeiros depois que se analisa a sua « *senefiance* ». Sobre o sentido deste termo na idade média: “chama-se ‘senefiance’ o segundo termo do símbolo, a lição de moral ou de sabedoria, a aplicação mística e também o exemplo do qual é tirada uma lição.”⁶⁶ Portanto, o poeta nos convida a ler o texto do poema para além de seu significado literal. Ele narra um sonho que o Amante, então com 25 anos, tivera cinco anos antes, fazendo do *Roman de la Rose* provavelmente o primeiro texto alegórico medieval em primeira pessoa no qual a personagem da trama é o poeta que a enuncia. Mas a questão da autoria aqui é obscurecida por inúmeras contradições internas do romance. O sonho revelaria algo de verdadeiro, pois há sonhos que, à noite, nos contam “secretamente” coisas que depois se revelam “abertamente” (*Car li plusor songent de nuiz / Maintes choses couvertement / Que l’en voit puis apertement*), mas Guillaume insiste em adiar a revelação da « *senefiance* » do poema, e, por fim, o deixa incompleto. A dimensão temporal na qual o texto é inscrito pode provocar uma certa confusão, porque Guillaume fala de um “eu” (je) do passado a partir de um “eu” do presente que escreve. Nykrog, por exemplo, se pergunta: “no sonho, o jovem homem se vê admitido [no jardim] cinco anos antes (aos quinze anos, portanto?), ou ele teve o sonho cinco anos antes de o escrever?”⁶⁷ Isso ocorre porque “o horizonte de espera excede largamente o destinatário anunciado”.⁶⁸

É só em meados do poema que Cupido diz que Jean de Meun continuou o poema de Guillaume de Lorris, que teria morrido. A passagem confundiu alguns copistas medievais:

Em alguns manuscritos ele é identificado como Guillaume de Saint-Amor (B.N. Ms. fr. 1569; Bibliothèque Mazarine 3873; Falaise, Bibliothèque Municipale 37) e dois manuscritos giram em torno da informação de que Guillaume de Lorris terminou o poema a pedido de Guillaume de Saint-

⁶⁵ STRUBEL, A. *La Rose, Renart et le Graal*. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle. Paris: Champion, 1989, p. 35.

⁶⁶ GUIETTE, Robert. Symbolisme et « Senefiance » au Moyen-âge. In: *CAIEF*, 1954, N°6. p. 114.

⁶⁷ NYKROG, Per. *L’amour et la rose: le grand dessein de Jean de Meun*. Harvard. 1986, p. 14.

⁶⁸ RIBÉMONT, *op. cit.*, p. 26.

Amour, que o tinha começado (Lyon, Palais des Arts 23; Turin, University Library L. III. 28). Um escriba humorosamente entendeu errado o trecho autoral de Jean de Meun, que inclui o lamento de Amor sobre a morte de Tibulo: ‘Ci fenist Guillaumes Tibullus et commens maistre Jehans de Meun’ (Oxford, Bodleian Library, Ms. Astor A12, fol. 89 r°).⁶⁹

De acordo com Lecoy, de Guillaume só se sabe que era originário da cidadezinha de Lorris, no atual departamento do Loiret, à leste de Orleans, entre Sully-sur-Loire, e Montargis. Jean era de Meung-sur-Loire, à jusante de Orléans, entre esta cidade e Beaugency.

Adicionemos que o título de maistre dado pelos textos ao nosso poeta mostra que ele era um intelectual; a dedicatória de sua tradução de Vegécio a Jean de Brienne, de seu Boécio ao rei Filipe, o Belo, as menções elogiosas e particularmente favoráveis de Charles d’Anjou ou de Robert d’Artois (v. 18671) no romance nos convidariam a pensar que ele vivia na clientela destes príncipes ou, talvez, simplesmente, que ele buscava ser admitido nela. Ele declara, alhures, no *Testament* (se o *Testament* for mesmo dele) que foi favorecido de bens da fortuna e que tinha ‘servido as mais nobres pessoas da França’.⁷⁰

Também para o estabelecimento da cronologia do poema é preciso recorrer aos versos internos do poema. No prólogo à edição espanhola, Carlos Alvar, “por distintas referências internas da obra”, que ele não explicita, situa o início da escrita de Jean entre 1268 e 1278.⁷¹ Dufeil marca as datas de 1263 a 1269, porque a parte escrita por Jean

Conhece menos bem as *Collections* de Guillaume (1266). Ela traduz sobretudo a atmosfera da Faculdade de Artes à época de Siger de Brabante, antes da crise de 1269, sobre a qual não diz palavra, antes das condenações do averroísmo pelo bispo de Paris, Étienne Tempier, em 1270 e 1277, que teriam tornado uma tal publicação impossível, antes da reconciliação operada entre todos os aristotélicos contra os tradicionalistas. O mais belo exemplo desta reconciliação é bem conhecido: em 1274, a Faculdade de Artes averroísta reclama como seus os corpos e livros filosóficos de Tomás de Aquino, que acabara de morrer. Esta nova atmosfera excluiria que um poeta filósofo e ligado aos Artiens, ligado mesmo pela comenda universitária de seu panfleto, se colocasse a escrever centenas de versos contra os dominicanos.⁷²

Lecoy, no entanto, ecoando Méon, é quem deu os argumentos mais convincentes:

⁶⁹ HULT, *op. cit.*, p. 78.

⁷⁰ LECOY, *op. cit.*, p. xi.

⁷¹ LORRIS, Guillaume de; MEUN, Jean de. *El Libro de la Rosa*. Trad.: Carlos Alvar e Julián Muela. Madrid: Ediciones Siruela, 1986. p. xi.

⁷² DUFEIL, M.M. *Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne : 1250-1259*. Paris : A. et J. Picard, 1972, p. 352.

6613 - Charles d'Anjou estando morto em 7 de janeiro de 1285, estes versos foram escritos necessariamente antes desta data e mesmo, muito verossimilmente, antes das Vésperas Sicilianas, que o depuseram da Sicília, ou seja, antes da primavera de 1282. Pierre d'Aragon, seu rival, foi corado a 9 de setembro.⁷³

Quando se pensa no problema da autoria na moderna crítica histórica e literária, talvez o primeiro texto que se nos afigure à memória seja a conferência sobre “O que é um autor” de Michel Foucault, de 1969. Mas o problema posto por Foucault não era propriamente novo à época. Antes, estruturalistas, *new critics* e formalistas russos já se preocupavam com questões como a da intenção do autor, a fim de tentar assegurar a independência dos estudos de textos literários em relação à História e à Psicologia – por isso se destacavam conceitos como os de literariedade e intertextualidade, por exemplo. O autor era visto como resquício da época do individualismo humanista ou do conceito de gênio: “a presença do autor enquanto ‘indivíduo’ em sua obra deriva da teoria do ‘gênio original’, impossível antes do século dezoito”.⁷⁴ Importante lembrar que quando se fala em autor não se está necessariamente falando do problema do *sujeito* – tal como posto na metafísica, por exemplo.

Mesmo alguns escritores já haviam lidado com a questão, como Rabelais em *Contra a Alegoria*, Proust em *Contra Saint-Beuve* – onde desenvolve a teoria do *eu profundo* em contraposição ao *eu social* –, e Borges em *Pierre Ménard, autor do Quixote*. T. S. Eliot, em seu ensaio *Tradition and the Individual Talent*, de 1929, expôs a teoria de que o poeta fala não através de uma psique intencional/pessoal, mas de um meio poético que ele chama de “tradição”. Émile Benveniste em *La nature des pronoms*, de 1956, propõe a noção de *escriptor*, que seria um sujeito no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma pessoa no sentido “psicológico” – isto é, o sujeito da enunciação não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela. Mallarmé buscou fazer isso de sua obra: cedeu sua presença enquanto poeta às palavras. Para Roland Barthes, “o escritor não pode definir-se em termos de função ou de valor, mas apenas por uma certa *consciência de fala*. É escritor todo aquele para quem a linguagem constitui um problema, todo aquele que experimenta a sua profundidade, não a sua instrumentalidade ou beleza”.⁷⁵ De acordo com Antoine Compagnon, na retórica antiga, “o autor enquanto intenção e o autor enquanto estilo eram muitas vezes confundidos, e uma distinção jurídica – *voluntas* e *scriptum* – foi ocultada por uma distinção estilística – sentido

⁷³ LECOY, *op. cit.*, p. 287.

⁷⁴ NICHOLS, *The Medieval Author*, p. 78.

⁷⁵ BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad.: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987. p. 46.

próprio e sentido figurado”.⁷⁶ Pode-se até encontrar no período medieval alguns autores que em seus textos demonstram certa consciência da vida em relação à escrita, como as *Confissões*, de Santo Agostinho, a *Vita Nuova*, de Dante Alighieri, a *Historia Calamitatum*, de Pedro Abelardo, e a *Carta à Posteridade*, de Petrarca. O primeiro manuscrito assinado por um autor medieval, contudo, seria o *Canzoniere*, de Petrarca, de 1300.

A dualidade da autoria do *Roman de la Rose* suscitou explicações para o seu possível sentido e unidade. Alexandre Leupin, por exemplo, sugeriu enquadrar os dois autores em uma fita de Möbius, a fim de resolver o debate “da unidade e da dualidade representando, ao mesmo tempo, sobre uma superfície unilateral que representa o texto, a unidade e a diferença recíprocas”.⁷⁷

No trecho em que o autor humildemente se desculpa às damas pelo romance, Jean diz que se parecesse “às damas honradas” que ele estivesse a escrever fábulas, não o tomassem por mentiroso, mas, antes, aos autores dos livros que escreveram as coisas sobre as quais ele diz e ainda dirá no poema (*d'autre part, dames honorables / s'il vous semble que ge di fables / por mentéor ne m'en tenés, / mès as Auctors vous en prenés, / qui en lor livres ont escrites / les paroles que g'en ai dites, / et ceus avec que g'en dirai*); que ele não faz senão “recitar” (*ge n'i fais riens fors reciter*), e, que se adiciona alguma palavra à narrativa, é por intenção da arte do poeta que deseja ensinar deleitando e instruindo (*profit et delectacion / c'est toute lor entencion*). Gunn enfatiza o aspecto irônico da apologia de Jean:

É claro que tal transferência de responsabilidade, tal referência a fontes - que podem, de fato, não existir - é, como todo estudante de literatura medieval sabe, quase uma convenção da escrita vernacular do período. Os leitores provavelmente esperavam isso, e bem poderiam desconfiar de um escritor que não atribuísse seus temas e suas ideias a algum mestre antigo ou, pelo menos, a algum livro escrito em língua estrangeira. Agora, essa era uma convenção que ironistas astutos e habilidosos, como Jean de Meun e Chaucer, estavam prontos para explorar para seus propósitos pessoais.⁷⁸

É possível de observar que a autoria se multiplica também nas iluminuras de manuscritos. Uma das formas de estudá-las é recorrer ao artigo *La Réthorique de l'Image*, que Barthes publicou em 1964 e que fornece alguns conceitos, ou categorias analíticas, para a

⁷⁶ COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UMFG, 2003. p. 54.

⁷⁷ LEUPIN, Alexandre. L'hérésie littéraire : Paradigmes textuels dans le *Roman de la Rose*. In : BEL ; BRAET, *op. cit.*, pp. 59-80.

⁷⁸ GUNN, *op. cit.*, pp. 55-56.

análise de imagens.⁷⁹ Ele lembra que a raiz etimológica da palavra imagem estaria em *imitari*, e que esta teria, portanto, um sentido analógico. Poderia, então, uma imagem (ou representação analógica) produzir sistemas de signos? Este é o principal problema do artigo, uma vez que alguns diriam que a imagem é um sistema de signos “muito rudimentar” se considerado em relação ao sistema da língua. E se os produz, como ela faria isso? Poderia existir um código analógico de significação assim como há um código digital?

Embora Barthes torne a semiologia mais aberta aos diversos sistemas de signos, sem reduzi-la àqueles que comunicam intencionalmente algum significado, em seu artigo a sua análise é centrada em uma imagem publicitária que porta, em si, uma significação intencional: a da massa Panzani. Pode-se dividir o estudo na análise de “três mensagens”: a *mensagem linguística*, cuja função é a de “combater o terror dos signos incertos”⁸⁰, ou seja, a de direcionar a compreensão do signo, pois a mensagem linguística guia não mais a identificação, mas a interpretação, que se faz através de legendas, etiquetas, etc. – e, mesmo assim, esta mensagem também é aberta tanto à denotação quanto à conotação, pois os italianos não poderiam perceber a conotação de “italianidade” do nome Panzani, por exemplo –; a *mensagem icônica codificada* (simbólica), que é a da imagem mesma: a fotografia de espaguete, tomates, cebolas e pimentões (estrato icônico) e as cores verde, branco e vermelho (estrato cromático), também elementos portadores da conotação de italianidade; e a *mensagem icônica não-codificada*, isto é, aquela que funciona como um suporte da mensagem simbólica. Os elementos que conferem “italianidade” ao anúncio são ilusórios, pois se trata de uma massa francesa.

Pode-se utilizar os mesmos conceitos para compreender dois manuscritos do *Roman de la Rose*: o f. 7r do manuscrito Harley MS 4425, datado entre 1490-1500 (**Anexo 1**), e o f. 1r do manuscrito Genève MS 178, copiado em 1353, mas não necessariamente iluminado neste ano (**Anexo 2**). Nos termos de Barthes, a *mensagem linguística* seria dada, naturalmente, pelos versos do poema, escritos em francês médio (*moyen français*). Porém, ao passarmos para a *mensagem icônica codificada* dos manuscritos, encontramos mais informações do que há no texto. O manuscrito do **Anexo 1** é decorado com flores azuis e vermelhas, folhas de acanto, pássaros e insetos, e o brasão de Engelberto II. Estas plantas podem aparecer na arte das iluminuras tanto por motivos estéticos quanto simbólicos. Se o texto é religioso, é mais provável que elas possam indicar alguma qualidade espiritual. Em um texto direcionado à uma sociedade

⁷⁹ BARTHES, Roland. Rhétorique de l'image. In: *Communications*, 4, 1964. RS. pp. 40-51.

⁸⁰ BARTHES, *op. cit.*, p. 44.

de corte, provavelmente estes motivos decorativos indicam o frescor e beleza da vida cortesã. O texto inicia em “cy commence”, e há quebra de linha em “ung acteur” que inicia uma nova coluna. A imagem que ele ilustra mostra no mesmo plano uma sequência de atos: o cortesão, que estava dormindo, se arruma e sai do quarto para vislumbrar, à distância, um castelo. No manuscrito do **Anexo 2**, as letras iniciais de cada coluna de texto – “m” de maintes e o “q” de quiconques – são decoradas. Se se olha com atenção, percebe-se que a última linha está apagada. Para Hippolyte Aubert, ali se pode distinguir o desenho do brasão da família Budé.⁸¹ Os Budé portam o V invertido acompanhado de três cachos de uvas purpúreas. De modo que o manuscrito provavelmente pertenceu a alguém desta família – provavelmente a Jean Budé, conselheiro do rei Louis XI.

Além disso, ao redor da imagem central do **Anexo 1** vemos um arabesco de folhagens de hera com seis figuras em forma de “medalhas” de ouro: em sentido anti-horário, ainda de acordo com Hippolyte Aubert, representariam um rei, monge, guerreiro, cardeal e bispo. Aubert pula a quinta figura, que talvez seja a de uma dama da corte. Seria esta uma forma de o iluminador indicar que o poema poderia ser lido por pessoas de todas as ordens da sociedade medieval? Ou que ele conteria em si matéria relativa à toda a sociedade? Esta imagem central é dividida em quatro cenas: o Amante do poema é representado em hábitos menos pomposos do que aqueles do manuscrito do **Anexo 2**, e que curiosamente lembram os de um monge, especialmente pela tonsura no corte; ele se levanta, calça seus calçados, caminha por um jardim arborizado, e termina entrando em um castelo. Trata-se de uma imagem de meados do século XIV e por ela se vê como a noção de perspectiva ainda não havia sido inteiramente integrada aos desenhos medievais: o castelo é praticamente do mesmo tamanho do Amante. É diferente da outra imagem, do **Anexo 1**, já de fins do século XV, em que as dimensões do Amante e do castelo são coerentes.

Em ambos os manuscritos, temos a informação de que o Amante acordará de um sonho, e se dirigirá a um castelo, embora no **Anexo 1** esta última informação não esteja explícita (apenas se vê um castelo ao fundo). Os desenhos vão muito além da *mensagem linguística* de cada fólio. Eventualmente, o leitor que acompanhasse o desenvolvimento do poema entenderia estas referências que aparecem logo nas primeiras imagens, mas não se poderia inferir, a partir delas, o conteúdo do texto, pois este se refere basicamente à informação de que alguns sonhos

⁸¹ AUBERT, Hippolyte. Notices sur les manuscrits Petau conservés à la bibliothèque de Genève (fonds Ami Lullin) (fin). In: *BEC*. 1911, tome 72. pp. 563.

podem se revelar verdadeiros. Outro exemplo: os pássaros do jardim que cantam “lais de amor e sonetos corteses” (*lais d’amors et sonnés cortois*) aparecem como *tópoi* nos dois fólhos, embora não estejam descritos nos primeiros versos do poema. No poema de Guillaume, Amante entra no Jardim do Castelo convidado e conduzido por dama Ociosa; no quadro do manuscrito do **Anexo 2**, em que Amante está adentrando o castelo, não há esta referência.

É interessante de notar, também, que parece que a *disposição narrativa das imagens* dos fólhos segue uma forma muito semelhante à da narrativa escrita do romance medieval, pois este era construído com a ligação de estruturas breves – analogamente ao que é a suíte em forma musical –, que quando combinadas formam um enredo: “quanto ao gênero longo, o romance, ele é sempre, à imagem da canção de gesta, um conjunto formado de sequências que devem ter sua própria autonomia, temática e técnica. É a sua combinação – que Chrétien [de Troyes] chama de ‘conjuntura’ – que dá unidade à extensão da obra.”⁸² Percebe-se que os iluminadores dos dois fólhos combinaram várias cenas em um mesmo frame: o manuscrito do **Anexo 2** chega a dividir as quatro cenas, quase como se fosse uma história em quadrinhos, enquanto o iluminador do manuscrito do **Anexo 1** acabou condensando três momentos de ação do Amante em um mesmo frame, sem a preocupação de dividir as cenas. Em qualquer dos casos, contudo, o olho pode percorrer a imagem ligando as sequências.

O que essa breve descrição ensina é que, se se considera o texto dos manuscritos em relação às imagens que os iluminam, elementos para além da significação literal dos textos se revelam: códigos estéticos da moda de cada período; suposições sobre a ordem social do Amante, a personagem central do Romance (é um monge? um cortesão?); noções relativas à técnica dos desenhos (há perspectiva?), etc.

Outra distinção importante para se entender a autoria no período é aquela de Boaventura. Stephanie Kamath lembra que Boaventura propôs a seguinte distinção: *auctor* (aquele que compõe), *scriptor* (aquele que copia), e, entre estes dois, o *compiler* (que organiza a partir de obras de outros autores), e o *commentator* (que faz comentários ao trabalho do compilador) – estes não são, claro, conceitos fechados.⁸³

Alguns termos como os de autor, autoridade e autêntico têm um sentido técnico emprestado do vocabulário latino *auctor*, *auctoritas* e *authenticus*. O sucesso de Albert le Grand e Alexandre de Halès scandalizava Roger Bacon: “eles, que eram ‘magistris’ eram citados e

⁸² DUBUIS, Robert APUD FRADE; DORESTE, *op. cit.*, p. 61.

⁸³ KAMATH, Stephanie A. Viereck Gibbs. *Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England*. Gallica. Cambridge: D.S. Brewer, 2012, pp. 25-26.

tratados como ‘autoridades’ e suas opiniões julgadas ‘autênticas’”.⁸⁴ Os *auctores* são os escritores antigos de quem as receitas de estilo, opiniões e julgamentos devem ser recebidos com um respeito e valor quase jurídicos.⁸⁵ Autoridade, *auctoritas*, significa primeiramente a qualidade em virtude da qual um escritor é digno de crédito e se encontra entre os *auctores*. Ele fala *tanquam auctoritatem habens*. Por metonímia, designa a pessoa, e, nesse sentido, é equivalente a *auctor*. Enfim, por transposição, o escrito (que não tem a ver com o valor literário desses autores).

Jean, que em sua apologia se coloca como um compilador de fontes, convida os Amantes que o leem a verem nele seu “espelho de enamorados” (*miroir aux amoureux*), mas, sem dúvida, trata-se de um espelho embaçado, como uma janela coberta de vapor na qual você passa a palma da mão a fim de tornar a visão mais clara, mas que logo volta a se cobrir de brumas. Há uma polifonia de vozes no Romance, e perceber isso é importante porque permite relativizar leituras como a de Howard Bloch. No poema desfilam digressões de vários personagens alegóricos que falam de acordo com sua natureza, e por isso alguns, por exemplo, atacam as mulheres e o casamento, enquanto outros defendem sua liberdade contra a submissão aos homens. John Fyler diz que, assim como os *Contos da Cantuária*, de Chaucer, “o *Roman* é uma obra com muitas vozes competitivas; e sua questão central é se alguma destas vozes é autoritativa”.⁸⁶

Para Daniel Heller-Roazon o *Roman de la Rose* seria um exemplo de poética da contingência, considerando que o sentido da linguagem da contingência, tal como explicada por filósofos medievais, é uma definição da linguagem poética como “aquele discurso que, enquanto formalmente indistinguível do discurso em sua forma canônica, não predica, asserta, ou sustenta verdade e falsidade, e, portanto, não é, em um sentido estabelecido, discurso”.⁸⁷ Além de Guillaume e Jean utilizarem formas retóricas que possibilitam múltiplas leituras do *Roman*, tornando-o uma autêntica *obra aberta*, as interpolações feitas no poema por outros escritores reforçam este aspecto contingente da poética do Romance. E pode-se perceber isso mesmo a partir da consciência autoral de alguns artistas que iluminaram manuscritos do poema,

⁸⁴ PARÉ, G. *Le Roman de la Rose et la scolastique courtoise*. Paris : J. Vrin ; Ottawa : Institut d'études médiévales, 1941, p. 24.

⁸⁵ Ibidem, pp. 23-24.

⁸⁶ FYLER, John M. *Language and the declining world in Chaucer, Dante, and Jean de Meun*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007, p. 70.

⁸⁷ HELLER-ROAZEN, *op. cit.*, p. 26.

como se pode demonstrar com uma comparação entre o f. 133r do manuscrito Harley MS 4425 (**Anexo 3**), e o f. 31v do manuscrito Genève MS 178 (**Anexo 4**), ambos já citados anteriormente.

No **Anexo 3** há um detalhe da iluminura que corresponde à imagem do poeta. Em vermelho, segue a inscrição de que a partir daqui, a fim de preservar sua honra e boa reputação, o autor muda de propósito, e pede que seja isento das palavras ditas no romance (*comment l'Acteur muë propos / pour son honneur et son bon loz, / garder, en priant qu'il soit quictes / des paroles qu'il a cy dictes*). No recorte do **Anexo 4**, lemos versos em vermelho que funcionam como legenda da imagem: só o último aparece, mas são três versos nos quais se diz que aqui começa o romance que o “mestre Jean de Meun” aperfeiçoará “até o fim”, e a seguir “Amante fala” (*jusqu'en la fin; l'amant parle*); abaixo, o Amante diz que por pouco não se desespera de haver perdido a esperança de colher a Rosa (*et si l'ai-ge perdue, espoir, / a poi que ne m'en desesper*).

O manuscrito do **Anexo 3** é originário do sul da Bélgica (Bruges), e pertenceu a Engelberto II, Conde de Nassau e Vianden (d. 1504), e líder do Conselho Privado do Duque da Borgonha. O manuscrito do **Anexo 4** foi propriedade de Jean Budé, Conselheiro do Rei Charles V, e, também, muito provavelmente, pertenceu ao famoso Jean, Duque de Berry e Conde de Poitou e de Auvergne. O **Anexo 3** foi iluminado por um artista conhecido como Mestre do Livro de Orações, e o segundo pelo artista “L”, de um ateliê parisiense. Segundo a página da biblioteca britânica, o manuscrito do **Anexo 3** teria sido copiado de uma edição do Romance impressa em Lyon, em cerca de 1487, e os iluminadores não teriam seguido os desenhos do exemplar impresso – o que demonstra que a imprensa de tipos móveis não deu fim imediato à cópia de manuscritos bela e ricamente iluminados.

Mas, por que estes manuscritos são de interesse na análise? Além das diferenças espaciais, temporais e de moda, já comentadas, nota-se, ao vê-los com maior atenção, uma diferença fundamental na disposição das duas colunas de texto: no **Anexo 4** a disposição do texto é indiferente, mas no **Anexo 3** há um espaço para o iluminador também atuar como autor. Talvez se possa dizer, sem risco, que o iluminador fez uma metalinguagem de seu próprio trabalho no poema.

Ao mesmo tempo em que o poema é uma narrativa em primeira pessoa de um Amante que se identifica com o poeta, a linguagem alegórica do poema, e as insistentes lembranças de que o significado do sonho será revelado – ainda que não o seja –, nos levam a considerar que há outra coisa ali que não se identifica com Guillaume de Lorris; ao mesmo tempo em que Jean

de Meun faz uma apologia de si mesmo enquanto autor, coloca-se como um compilador de autoridades antigas, transferindo, em algum sentido, a responsabilidade daquilo que diz, que se esconde sob o *decorum* com que é dito; ao mesmo tempo que se trata de um único poema, ele é escrito por dois autores em dois momentos históricos diferentes. Se lemos o poema a partir de determinado manuscrito, como o Harley 4425, é possível encontrar um iluminador consciente de sua própria intervenção na obra, multiplicando ainda mais a autoria. Talvez se possa mesmo dizer que há tantos autores dos *Romans de la Rose* quantos são os manuscritos.

CAPÍTULO II

A FONTE DE NARCISO

2.1. Sobre a pertinência do conceito de Amor Cortês

O amor que pensamos ser natural *is really a special state of affairs*, na excelente expressão de Lewis. E “parece – pareceu-nos até recentemente - uma coisa natural que o amor (sob certas condições) devesse ser visto como uma paixão nobre ou enobrecedora (*ennobling*)”, diz Lewis, mas “é apenas quando nos imaginamos tentando explicar esta doutrina a Aristóteles, Virgílio, São Paulo, ou ao autor de *Beowulf*, que nos tornamos conscientes de quão distante ela está de ser natural.”⁸⁸ Lewis diz que Tomás de Aquino nada teria a dizer sobre a paixão no sentido em que a entendem os poetas românticos, “como ele nada tem a dizer sobre a máquina a vapor”⁸⁹; paixão que “efetua uma mudança química sobre o apetite e a afeição, e os transforma em algo diferente de ambos”.⁹⁰

Uma das poucas certezas que um medievalista pode ter, especialmente quando estuda literatura, é a de que deverá, eventualmente, entender-se com o conceito de “amor cortês” (ou “cortesão”). Não há para a literatura antiga um conceito equivalente. Não é impertinente lembrar disso porque a literatura romana nos oferece exemplos de amantes que bem poderiam se encaixar em modelos do amor cortês, como Catulo e Clódia, que personificam a relação de um poeta apaixonado por uma dama socialmente superior e mais velha. De acordo com Norbert Elias, esse tipo de relacionamento, novo para Roma, se tornaria frequente “muitos séculos mais tarde, no tempo do amor cortês e da sociedade de corte”.⁹¹ Outro ponto de contato: para Elias, essa nova forma de sensibilidade na sociedade romana pôde surgir quando as mulheres romanas passaram a ter direito às propriedades de suas famílias, o que modificou a sua condição social; para Howard Bloch, porque as mulheres do sul da França puderam herdar terras e se tornar proprietárias, a nobreza voltada ao ideal de casamento inventou o amor, que representou, “acima de tudo, uma usurpadora reapropriação da mulher no momento em que ela se tornou

⁸⁸ LEWIS, C. S. *The Allegory of Love: a study in medieval tradition*. Oxford ; New York : Oxford university press, 2013, p. 4.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Ibidem, p. 21.

⁹¹ ELIAS, Norbert. The Changing Balance of Power between the Sexes — A Process-Sociological Study: The Example of the Ancient Roman State. *TCS*. (June, 1987, 4), pp. 287-316.

capaz de se apropriar daquilo que tradicionalmente constituía modos masculinos de riqueza”.⁹² Esses dois autores demonstram, portanto, que as relações entre homens e mulheres são influenciadas pela dimensão mais ampla da organização social.

A história do amor cortês compreende desde a publicação, em 1883, da análise de Gaston Paris⁹³ da história de amor de Lancelote e Guinevère, narrada por Chrétien de Troyes na fábula *Le Chevalier de la Charrette*, quando se tornou comum para explicar o florescer de uma nova forma de sensibilidade na sociedade cortesã medieval. Se C. S. Lewis afirmava, em 1936, que “todo mundo já ouviu falar em amor cortês”⁹⁴, não seria demais dizer, agora que se passaram quase 80 anos, que ele está definitivamente assimilado ao nosso imaginário do período. Contudo, qual é o significado do amor cortês? Sente-se, às vezes, que se trata de um conceito utilizado de uma forma indeterminada, de conteúdo oscilante – curiosamente, a obra de um poeta tão distante dos medievais quanto o é W. B. Yeats já foi interpretada segundo o amor cortês⁹⁵, e já se disse mesmo que o conceito é um “impedimento para a compreensão dos textos medievais”.⁹⁶ Ele se tornou, portanto, um daqueles muitos conceitos associados à história da Europa medieval que asseguram o que John C. Moore chamou de uma “ilusão de entendimento compartilhado”, brincando que ele “cai muito bem no esquema geral das coisas, posto que é uma expressão literária e cultural do feudalismo, foi contrariado pela Igreja, e foi um dos primeiros sinais do Renascimento”.⁹⁷ Como ele demonstra em seu artigo através de uma ampla revisão historiográfica, os historiadores que tentam se entender com o conceito entendem-no de formas diversas, deixando a sensação de que quando dois medievalistas estão tratando do mesmo tema vale o adágio latino: se dois falam de uma mesma coisa, não é a mesma coisa (*duo si idem dicunt non est idem*).

Para Gaston Paris, estas seriam as características essenciais do amor cortês:

- 1) Ele é ilegítimo e furtivo; 2) O amante é inferior e inseguro; a amada é elevada, arrogante, até desdenhosa; 3) O amante deve ganhar a afeição da dama passando por muitos testes de sua probidade, valor e devoção; 4) O amor

⁹² BLOCH, R. Howard. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*. Chicago : The University of Chicago Press, 1991, p. 196.

⁹³ PARIS, Gaston. Études sur les romans de la table ronde: Lancelot du Lac, *Romania*, 12 (1883), pp. 459-534. Paris já escrevera sobre o tema em: Études sur les romans de la table ronde, *Romania*, 10 (1881), pp. 465-96.

⁹⁴ LEWIS, *The Allegory of Love...*, p. 2.

⁹⁵ O'DONOGHUE, Bernard. The Reality of Courtly Love. In: COONEY, Helen (org.). *Writings on Love in the English Middle Ages*. New York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 19.

⁹⁶ ROBERTSON, D. W. The concept of courtly love as an impediment to the understanding of medieval texts. In: F. X. Newman. *The Meaning of Courtly Love*. Albany: State University of New York Press, 1968, pp. 1-18.

⁹⁷ MOORE, John C. Courtly Love: a problem of terminology. In: *JHI*, vol. 40, n. 4, (Oct. -Dec., 1979), p. 621.

é uma arte e uma ciência, sujeito a várias regras e regulações – como a cortesia em geral.⁹⁸

Joan M. Ferrante analisou o sentido desta *fin'amour* em diferentes poetas medievais – mesmo entre os poetas italianos para os quais a Corte era um ideal e não uma realidade – que escreveram em diferentes contextos para concluir que “a conexão entre amor e cortesia é essencial, não acidental”, e que “Gaston Paris parece ter feito uma escolha inteligente, afinal de contas. ‘Amor cortês’ não é uma ficção da imaginação oitocentista, nem apenas um termo útil que escolhemos preservar, mas um conceito medieval perfeitamente válido”.⁹⁹

Para C. S. Lewis, “Humildade, Adultério, Cortesia e Religião do Amor” seriam as principais características do amor cortês, e elas teriam coerência sistemática na poesia dos troubadours como um todo. A paixão romântica sobre a qual os poetas novecentistas ingleses cantavam teria sido inventada, descoberta ou pela primeira vez expressada por poetas franceses do século XI, pois “a humanidade não passa por fases como um trem passa por estações; estando viva, ela tem o privilégio de avançar sempre, sem deixar nada para trás”, e “o que quer que tenhamos sido, de certa forma, ainda o somos”.¹⁰⁰ Esta nova sensibilidade teria tocado toda a nossa ética, imaginação e vida de tal forma que erigiu barreiras impassíveis entre nós e a antiguidade clássica ou o Oriente, e “comparada a essa revolução, a Renascença é mera onda na superfície do oceano da literatura”.¹⁰¹ Lewis parece ter sido o primeiro a dar essa sistematização ao estudo do tema. Paris usa o conceito no contexto de análise de um texto bem específico, e Jeanroy o utiliza para analisar poemas selecionados apenas. O problema da abordagem de Lewis é que ela se torna inconsistente. Os próprios exemplos que ele usa o contradizem. *Aucassin et Nicolette*, por exemplo, que para ele exemplificam a “Religião do Amor” (como oposta à Religião Oficial), são dois jovens que apenas querem casar-se e nada tem com o adultério. Há poemas medievais em que a cortesia ou não aparece, ou é ironizada, ou não é essencial. O exemplo mais contundente é a parte do *Roman de la Rose* escrita por Jean de Meun. Mas Howard Bloch, em 1991, ainda ecoa a ideia de Lewis de que o amor, tal como o conhecemos, foi inventado “em algum momento entre o início e meados do século XII, inicialmente ao Sul, depois ao Norte da França”.¹⁰²

⁹⁸ MOORE, *op. cit.*, p. 622.

⁹⁹ FERRANTE, Joan M. Cortes' Amor in Medieval Texts. In: *Speculum*. Vol. 55, No. 4 (Oct. 1980), p. 695.

¹⁰⁰ LEWIS, *The Allegory of Love*, p. 2.

¹⁰¹ Ibidem, p. 5.

¹⁰² BLOCH, *op. cit.*, p. 8.

Será real que a nossa experiência seja assim tão próxima daquela de poetas que escreveram há quase mil anos? C. Stephen Jaeger diz que, ao estudar o amor em textos clericais e aristocráticos medievais, percebeu “um modo de amar que me pareceu tão estranho quanto unicórnios e estigmas, e da mesma forma estranho à minha experiência e àquela do meu mundo”.¹⁰³ O amor enobrecedor (*ennobling love*) de que fala Jaeger é “primariamente uma experiência pública, só secundariamente privada”, e “primariamente um modo de agir, só secundariamente um modo de sentir”.¹⁰⁴ Note-se que afirmar o aspecto social ou individual de uma forma de sensibilidade também influi nos usos que se fazem do conceito de amor cortês: a *cortésie* francesa, para Paul Zumthor, teria tanto um sentido individual de qualidade moral, quanto de sociabilidade cortesã e cavaleiresca.

Guillaume de Lorris, ao escrever que seu poema contém toda a arte de amar, provavelmente estava consciente de que se colocava em uma tradição que remontava ao poema escrito no início do século I, a *Ars Amatoria*, no qual Ovídio assume a função de preceptor do amor (*praeceptor amoris*), destinado a instruir os iniciantes nesta arte (*ars*). Carlos Ascenso André, o tradutor lusófono da obra, diz que o amor em sentido ovidiano “não é um sentimento, é uma prática ou, talvez melhor, uma tática adaptada a cada ocasião”.¹⁰⁵ Poder-se-ia pensar que este amor nada teria em comum com as conotações cortesãs, românticas *avant la lettre*, nas quais os poetas medievais estariam enredados, ainda que Ovídio tivesse sido um dos poetas antigos mais lidos pelos poetas medievais, e tanto tivesse influenciado a forma com a qual os poetas desde o século XII cantaram e pensaram o amor, descreveram a sua natureza e os seus efeitos, tornando-se “o poeta do amor a ser imitado em língua francesa”.¹⁰⁶ Contudo, seria preciso demonstrar que as convenções exteriores que o amante da *Ars Amatoria* deveria dissimular para dar provas de que estava apaixonado, seriam, para os medievais, autênticas. No *Roman de la Rose*, Deus do Amor recomenda a Amante ir até a porta da sua amada quando ela estiver dormindo, cuidando de sair de lá logo antes de o dia amanhecer, pois assim ele verá por si mesmo que estas idas e vindas, estas meditações e vigílias (*Icis venirs, icis alers / Icis*

¹⁰³ JAEGER, C. Stephen. *Ennobling Love: in search of a lost sensibility*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, p. ix.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 6.

¹⁰⁵ ANDRÉ, Carlos Ascenso. Introdução a Arte de Amar. In: OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Trad.: Carlos Ascenso André. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011, p. 249.

¹⁰⁶ BAUMGARTNER, Emmanuèle. Lectures et usages d'Ovide (XIIIe – XVe siècles) : quelques approches. *CRMH*, 9, 2002, p. 2.

veilliers, icis parlers) fazem os amantes “emagrecerem duramente”, e é nisso que se desmascaram os falsos amantes:

Car bien saches qu’Amors ne lesse
 Sor fins amans color ne gresse:
 A ce sunt cil bien cognoissant
 Qui vont les dames traissant,
 Qui dient por eus losengier
 Qu’il ont perdu boivre et mengier;
 Et ge les voi, les jengléors,
 Plus cras qu’abbés ne que priors.

Mas até que ponto a arte de amar ensinada na primeira parte do *Roman de la Rose* pressupõe uma intenção sincera do coração ou simples convenção?

2.2. A poética do desejo de Guillaume de Lorris

Guillaume de Lorris parece ser herdeiro da tradição mística, por um lado, e trovadoresca, por outro, de se pensar o amor – o que se pode chamar de *poética do desejo* –, e escreve em um momento em que a concepção de vida na corte ganhava um novo significado que vinha se impondo desde o fim das cortes carolíngias, e que era associado ao “respeito do cortesão por um gênero de vida ideal, aliás complexo e difícil de definir”¹⁰⁷, que se traduzia em especial no termo *curialis*. Por isso esta forma de amar, que é associada à determinadas condutas, é também entendida como uma forma de *ética*.

O *pathos* do poema de Guillaume pode ser buscado em algo como uma poética do desejo. Para Johan Huizinga, teria sido o espírito medieval a “desenvolver pela primeira vez um ideal amoroso com uma tônica negativa”¹⁰⁸; assim, ainda que o anseio e o sofrimento por amor inspirassem muitos mitos e poemas desde a antiguidade clássica – e a história da poesia se enleia com a da lírica amorosa –, “foi só no amor cortês dos trovadores que a insatisfação em si tornou-se o motivo principal”.¹⁰⁹ Seria a lírica trovadoresca uma forma de amor estilizado, “uma forma de pensamento erótico capaz de abranger uma profusão de aspirações éticas, sem por isso renunciar por completo à sua conexão com o amor natural das mulheres”.¹¹⁰

¹⁰⁷ GUENÉE, Bernard. Corte. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMITT, Jean-Claude (org.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 272.

¹⁰⁸ HUIZINGA, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Idem.

Entre os poetas italianos, a partir do chamado *doce estilo novo* de se fazer poesia, este amor estilizado ganharia contornos que culminariam em sua espiritualização em Dante; Petrarca, por sua vez, hesitava entre o ideal de amor cristão espiritualizado e os ideais renascentistas imbuídos de inspiração clássica sensualista; na França e nos países baixos, contudo, “ainda antes que a Vida Nova encontrasse a harmonia eterna na paixão espiritualizada, o *Roman de la Rose* já vertera novas ideias nas antigas formas do amor cortês”.¹¹¹ Estas novas ideias seriam as virtudes aristocráticas (seculares, portanto).

C. S. Lewis, em seu *Alegoria do Amor*, coincidentemente expõe essa mesma ideia de Huizinga, mas sem citá-lo:

Antes do fechamento do século XII, encontramos a convenção provençal do amor propagando-se para duas direções, a partir do seu berço. Uma corrente flui para a Itália e, pelos poetas do *Dolce Stil Nuovo*, avoluma o grande oceano da *Divina Comédia*; e ali, ao menos, termina a querela entre o cristianismo e a religião do amor. Outra corrente segue caminho em direção norte para se fundir com a tradição ovidiana, que já existia ali, para produzir a poesia francesa do século XII.¹¹²

Pode ser que Lewis não leu Huizinga e mesmo assim chegou a esta conclusão tão próxima que parece ser quase uma citação literal sem a referência. Em todo caso, parece ser uma distinção que ainda ilumina os estudos de poesia medieval. Note-se que Huizinga escreveu em 1919, mas ainda em 2006 a medievalista Teodolinda Barolini fala sobre o “dilema cortês de um desejo conflituoso”¹¹³ que se divide entre o amor à dama e o amor a Deus.

É possível que o romance de Guillaume se encaixe nesta tensão entre o amor sensível – e, pois, amor às mulheres – e o amor ideal das demandas da mística cristã. Ao final do romance de Guillaume, Amante está distante de obter o que busca. Considerando esta poética do desejo, seria por esse motivo que o poema de Guillaume restara inacabado, e, justamente por isso seria um poema completo em si cujo final é precisamente o da inatingibilidade da Rosa: “uma obra na qual o objetivo definitivo não é a conquista da Rosa, inacessível terrenamente, como o Graal, mas a busca em si mesma, sempre recomeçada”.¹¹⁴ E nisso, como notou Hult, o poema lembra outros textos poéticos do período:

¹¹¹ Ibidem, p. 178.

¹¹² LEWIS, *The Allegory of Love...*, p. 28.

¹¹³ BAROLINI, Teodolinda. *Dante and the origins of Italian literary culture*. New York: Fordham University Press, 2006, p. 33.

¹¹⁴ DICAIRE, Francine. *Symbolisme et Seneffiance dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*. Montréal: Université McGill, 1998, p. 3.

A Rosa de Guillaume de Lorris e o *Conto do Graal* de Chrétien lembram um ao outro não apenas porque são narrativas não terminadas, ou interrompidas, mas também porque ambas falam de uma busca - e uma bem misteriosa. A resposta provocada por estes poemas – em outros sentidos tão diferentes –, sem dúvidas, não é uma coincidência. Quando a busca por um objetivo particular era uma das principais estruturas para a composição romanesca, este objetivo poderia ser, e era, adiado indefinidamente. Para o escritor do romance, e para o leitor, um fechamento definitivo significava o fim da participação fictícia, bem como o fim da experiência de leitura. De fato, a propensão predominante por textos indefinidos, de final aberto, que testemunhamos de outra forma no disseminado uso de citação, é aqui traduzida no nível da ficção como um convite estendido pelo escritor do romance para o seu leitor/participante projetado. A criação e participação de mundos ficcionais, talvez a maior tarefa de escritores de romances medievais, abrangia a sua atividade e aquela de seu leitor.¹¹⁵

Denis de Rougemont veria nesta tônica negativa, na busca de um ideal inatingível, um princípio unificador do romance ainda no século XX.¹¹⁶

Étienne Gilson lembra que “o amor platônico e o amor neoplatônico que encantaria a Renascença não tinha sido ainda descoberto” à época, mas que “desde o século XII, São Bernardo e seus discípulos haviam já construído uma doutrina completa do amor cristão”, a partir da “experiência comum do egoísmo e da sensualidade”¹¹⁷, e, assim, místicos como Guillaume de Saint-Thierry e Bernard de Clairvaux já haviam lançado a aporia de que o amor começa necessariamente de um amor a si mesmo. Porém, Bernard, na carta 11, dirigida aos cartuxos, pressupõe que existem graus de ascensão a Deus, e que há aqueles que O amam porque o temem (escravos), porque Ele é bom para eles (mercenários), e ainda outros que O amam porque Ele é bom em si mesmo: “tanto os medrosos quanto os cúpidos agem por egoísmo; só há caridade no amor filial que não busca seu próprio interesse” (*Itaque et qui timet, et cupit, utrique pro se agunt. Sola quae in filio est charitas, non quaerit quae sua sunt*).¹¹⁸ Estes diferentes tipos de amores correspondem a degraus de ascensão de um tipo de amor a outro: o que Étienne Gilson chama de “estado de fato” do homem, isto é, aceitar que seu desejo começa necessariamente de um desejo carnal e concupiscente, não é o “estado de direito”, que corresponde ao amor desinteressado, ao qual ele pode chegar pelo despojamento de si; haveria ainda um quarto estágio, *extático*, que é o da união da alma com Deus (difícilmente alcançado

¹¹⁵ HULT, *op. cit.*, p. 70.

¹¹⁶ ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

¹¹⁷ GILSON, Étienne. *L'esprit de la philosophie médiévale*. Paris: Vrin, 1989, p. 266.

¹¹⁸ CHAPENTIER, L'Abbé. *Œuvres Complètes de Saint Bernard*; tome I. Paris: Librairie de Louis Vivès, 1865, p. 44.

na vida terrena). O episódio de enamoramento do Amante no *Roman de la Rose* aparece justamente no momento em que contempla a fonte onde se lê a inscrição “aqui morreu Narciso” (...*ici desus / se mori li biaux Narcisus*). Guillaume narra que quando Narciso apaixonou-se por si, viu-se preso por um desejo que ele não poderia saciar (*car quant il vit qu'il ne porroit / accomplir ce qu'il desirroit*), o que, claro, é uma prefiguração do desejo que prenderá Amante assim que ele olhar a Rosa na fonte. Porém, não há degraus de ascensão do amor de si ao amor a Deus no poema de Guillaume. Amante se apaixona e tenta alcançar o objeto de seu desejo, mas não consegue, de forma que ele resta inconsolado. O fim de um místico seria elevar-se ao amor a Deus, Guillaume de Lorris faz da Rosa o seu fim último; mas sendo um poema alegórico, o próprio sentido da Rosa é algo em aberto, e a sua inatingibilidade ao fim do poema poderia representar a conformação do Amante ao axioma de que não é possível a consumação do desejo cá na existência terrena. O significado em aberto da Rosa talvez indique que nem mesmo o Amante sabe o que afinal ele deseja (a *quidditas* do desejo, para usar a linguagem escolástica), ou simplesmente não queira revelar, mas desloca o objeto do domínio religioso para o da vida da corte. Neste sentido, talvez fosse possível pensar em um amor cristão secularizado, ou, talvez, em um amor secular pensado em termos cristãos. Payen de alguma forma vislumbrou isso, mas exagerou um pouco nas suas conclusões, como é de seu tom habitual:

Guillaume de Lorris, sem provavelmente tê-lo querido, fornece assim um índice precioso: a *fin'amors* é autenticamente narcisista na medida em que a Rosa não é outra coisa senão uma imagem mítica, para não dizer um fantasma do ego. O que buscam troubadours e trouvères, pelo fervor do canto, é o seu próprio ser engajado na ficção de um amor que não se realizará jamais. A busca prevalece sobre seu objeto. O triunfo se obtém pela vitória do desejo sobre o obstáculo, e a afirmação de si mesmo conduz o indivíduo à transgressão perpétua de interditos que só existem para serem violados. Assim se desenha uma moral do super-homem, para além do bem e do mal.¹¹⁹

Pelas explicações de Sylvia Huot sobre as interpolações de Gui de Mori, percebe-se que ele manteve uma opinião parecida. Especialmente quando no ms *Tou* lemos Cupido afirmar que todo o seu prazer está na procura: « tous mes deduis est en cace » (ms *Tou*, fol. 29v). O amor, para Gui, é mais do que atração sexual:

Muitas pessoas, ele afirma, acreditam que as mulheres são amadas apenas por desejo carnal; mas, na realidade, uma mulher deveria ser amada por suas boas

¹¹⁹ PAYEN, *op. cit.*, pp. 18-19.

qualidades: ‘Pour ce qu’elle est ou belle ou bonne’ (app. A, 1:18). Ecoando o mandamento bíblico para amar o vizinho como a si mesmo e associando o amor erótico com amizade, Cupido pontua que, assim como um homem fugiria de qualquer coisa que poderia desonrá-lo, assim também ele deve evitar desonrar a sua amiga. O deus tem consciência de que o último objetivo do amor é “vouloir joyr de s’amyé” (ms *Mor*, fol. 17v); mas ele acentua que o amor deve continuar inalterado independentemente de a sua consumação ser ou não obtida. De fato, a marca distintiva dos amantes falsos é a de que seus sentimentos desaparecem rapidamente uma vez que seu desejo foi saciado. Um amante verdadeiro, porém, experimenta uma devoção sempre crescente pela sua amada.¹²⁰

E esta poética do desejo é ainda realçada:

Mais que cil joïrs ne port mie
 Au joant nul saoulement,
 Ne de desir refroidement,
 Mais com plus joira plus sera
 Desirans et miex amera,
 Et plus ert en grains de servir
 Pour ce guerredon deservir.

Neste sentido, Cupido distingue-se de sua mãe, Vênus, cujo único interesse é no momento da consumação: “Car ne voet longe cace faire; / Ses coers si se delite ou prendre, / C’au cacier n’a cure d’entendre.” E Cupido dizia já na parte de Jean de Meun que a sua mãe, Vênus, tomou muitas fortalezas onde ele nunca esteve presente, e que isso não lhe agradava:

Ma mere est de moult grant proesce,
 Elle a pris mainte forteresce
 Qui coustoit plus de mil besens,
 Où ge ne fusse jà présens,
 Et si le me metoit l’en seure;
 Mès jà n’i entrasse nule eure,
 Ne ne me plust onques tel prise
 De forteresce sans moi prise:
 Car il me semble, que qu’en die,
 Que ce n’est fors marchéandie.

Mas Gui deletou esta passagem na qual Cupido fala sobre o tipo de amor que ele considera como “mercadoria”. Jean chega a se posicionar contra o uso de dinheiro para se obter sexo. Gui, “em vez disso, escolheu elaborar uma oposição entre *single-minded seduction* e o caso amoroso prolongado”.¹²¹ Huot explica que Gui faz a mesma distinção que ele imaginava

¹²⁰ HUOT, *op. cit.*, p. 94.

¹²¹ HUOT, *op. cit.*, p. 95.

que Jean de Meun fizera, pois Gui acreditava que a continuação anônima era parte original do poema de Guillaume, e que Jean removeu esta parte, em que o amante arranja uma noite com a Rosa, porque mestre Guillaume chegou muito rápido ao fim: “por ce ke maistre Guillaumes vint trop tost a fin” (ms *Tou*, fol. 41v).

O ethos cortês, portanto, é essencialmente espera. É poética do desejo. Espera de um desejo que não se realiza, e que sempre dilatado.

2.3. Ética e estética cortesãs

A poesia vernacular também era um lugar privilegiado para se pensar problemas que a princípio seriam típicos da filosofia moral, pois “os comentadores medievais consideraram a poesia como um gênero da ética, tipicamente referindo-se ao interesse da poesia no comportamento humano e nas escolhas morais para justificar esta classificação”¹²² – e o amor era um problema central da ética. A própria forma da poesia medieval era conveniente, “porque para o sujeito medieval pensar eticamente, ele ou ela ‘deveria se comportar como se estivesse em uma história’”.¹²³ E “há evidência considerável de que o poema foi visto como provedor de uma mensagem ética ou foi retrabalhado ate que pudesse ser visto dessa forma”.¹²⁴

O poema é escrito em um contexto de autêntico processo de controle das pulsões que permeava a cultura das cortes, a partir das preceptivas da moda, etiqueta e literatura, pois “era o poder da paixão em si que exigia da sociedade do final da Idade Média que transformasse a vida amorosa em um belo jogo com regras nobres”.¹²⁵ Guenée nota que o sentido da corte se reflete na história dos conceitos a ela associados, pois “*curialitas* aparecia ao mesmo tempo que *curia*, por volta de meados do século XI. Depois surgiu *courtois*, em francês, por volta de fins do mesmo século. Em seguida, *höfisch*, em alemão, em meados do século XII”.¹²⁶ Sabe-se, assim, que à época de Guillaume, o cortesão buscava distinção a partir de um novo modo de viver em sociedade, e conhecia-se sua polidez “pela elegância de seus modos (*elegantia morum*). Somente ele sabia verdadeiramente comer, beber, falar, jogar xadrez, combater com a

¹²² ROSENFELD, Jessica. *Ethics and Enjoyment in Late Medieval Poetry: Love after Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 1.

¹²³ Ibidem, p. 4.

¹²⁴ HUOT, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁵ HUIZINGA, *op. cit.*, p. 178. Este insight de Huizinga parece antecipar o conceito de processo civilizador de longa duração, tema das pesquisas de Norbert Elias.

¹²⁶ GUENÉE, *op. cit.*, p. 272.

lança, enfim, e sobretudo, conduzir-se com as mulheres”.¹²⁷ E é interessante notar que no poema de Guillaume há um trecho significativo sobre certa moderação que o Amante deve ter ao seguir essa estética, a fim de não ser confundido com *outros de má-fama*:

Cous tes manches, tes cheveux pigne,
Mais ne te farde ne ne guigne :
Ce n'appartient s'as dames non,
Ou à ceus de mavès renon,
Qui amors par mal aventure
Ont trouvée contre nature.

Mesmo assim, há uma personagem andrógina no poema:

Belo-Abrigo é um jovem moço, cuja graça delicada denota o juvenzinho afeminado. É verdade que ele emana da amiga e que ele é a amiga em sua benevolência. Mas a busca secundária da qual ele é objeto é, literalmente, a busca de uma entidade masculina cuja liberação é necessária à satisfação do desejo. O fato mesmo de ter conferido um aspecto de Corydon a este que, na Rosa, é indulgência à Eros, pode bem parecer significativo de um masculinismo que empresta uma natureza viril ao bem e uma natureza feminina ao mal, encarnado por Vergonha, Ciúme, Má Língua e Medo. Resta Pudor, rejeitado, de qualquer forma, entre os adversários, porque é um vilão. Ele não possui, portanto, a mesma envergadura que os outros oponentes, que tem uma estatura aristocrática. Ciúme, Medo e Vergonha são chefes de guerra. Eles são apresentados sob os traços de barões, o que contribui para aumentar o equívoco...¹²⁸

Ainda segundo Guénée, “o que torna o amor cortesão é a elegância do amante, sua delicadeza – os historiadores diziam com razão, há dois séculos: sua galanteria. O amante cortês respeita as regras de um código amoroso; sua conduta está de acordo com a boa educação”.¹²⁹ Daí que tantos historiadores tenham visto neste momento o florescer de uma nova forma de sensibilidade, e até uma nova noção do amor. Esses códigos amorosos, *les règles du jeu*, são explicados por Deus do Amor no poema de Guillaume. Cupido ordena a Amante que abandone primeiramente a Vilania (*Vilannie*), “se não quiser errar comigo” (*se tu ne veulz vers moi mesprendre*). Nos romances medievais a vilania pode aparecer como característica do camponês (*vilain*), e, portanto, a cortesia ser uma distinção de ordem social; mas no *Roman de la Rose* ela parece ser uma qualidade moral, uma vez que por vilão se entende um ser “cruel e impiedoso, infiel e sem amigo” (*Vilains est fel et sans pitié, / sans servise et sans amitié*). Parece

¹²⁷ Ibidem, p. 273.

¹²⁸ PAYEN, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁹ GUÉNÉE, *op. cit.*, p. 274.

permanecer aqui a suposição que já aparece em poemas de Guillaume d'Aquitaine (1071-1126), o primeiro trovador conhecido, dos quais se depreende que “o amor cortês, por seu caráter formador e igualmente revelador de potencialidades, pode mudar radicalmente um homem, e fazer de um rústico um homem refinado”.¹³⁰ Joan M. Ferrante nota o importante papel da Cortesia no romance, pois é a personagem Cortesia que convida Amante a fazer parte da festa, e que ensina Amável-Abrigo a ser amistoso com Amante. Além disso, “*Cortoisie* é também a terceira flecha com a qual Deus do Amor fere Amante, a que provoca a ferida mais profunda, mas que também lhe dá a coragem para aproximar-se da Rosa”.¹³¹ O refinamento ao conduzir-se em sociedade é sinal de cortesia, e ao Amante do *Roman de la Rose* é exigido que

Sages soies et acointables,
De paroles dous et resnables
Et as grans gens, et as menues,
Et quant tu iras par les rues,
Gar que tu soies costumiers
De saluer les gens premiers.

E espera-se que tal comportamento cortês se estenda ao relacionamento com as damas:

Toutes fames sers et honore,
D'elles servir poine et labore ;
Et se tu os nul mesdisant
Qui aille fames desprisant,
Blasme-le, et dis qu'il se taise.
Fai, se tu pués, chose qui plaise
As dames et as damoiseles,
Si qu'els oient bonnes noveles
Dire de toi et raconter ;
Par ce porras en pris monter

Ferrante lembra que mesmo os passarinhos do Jardim cantam “lais de amor e sonetos corteses” (*lais d'amors et sonnés cortois*). Além de que Gauvain, o cavaleiro, é indicado como modelo por sua “cortesia” (*par sa cortoisie ot le pris*). Outros versos confirmam que amor e cortesia são essencialmente conectados:

Qu'Amors porte le gonfanon,
De Cortoisie et la baniere,
Et si est de tele maniere,

¹³⁰ MARCHELLO-NIZIA, Christiane. Cavalaria e Cortesia. In: *História dos Jovens*. LEVI, G.; SCHIMITT, Jean-Claude. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 167.

¹³¹ FERRANTE, *op. cit.*, p. 693.

Si dous, si frans et si gentis,
 Que quiconques est ententis
 A li servir et honorer,
 Dedans lui ne puet demorer
 Vilonnie ne mesprison,
 Ne mile mauvese aprison.

Para Octavio Paz “é preciso distinguir entre o sentimento amoroso e a ideia do amor adotada por uma sociedade e uma época”.¹³² Por sentimento amoroso, Paz entende que “em sua forma mais simples e imediata não é senão a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas”, o que ele admite ser universal, provado pela profusa literatura que tem o amor como tema; mas a reflexão sobre o amor pode se converter em “um modo de vida, uma arte de viver e morrer”, e então estamos diante “de uma ética, uma estética e uma etiqueta: uma *cortesia*, para empregar o termo medieval”.¹³³ O amor cortês, para Paz, seria, assim, este sentimento passional, amoroso ou sensual, refinado pela cortesia, que não é senão a característica da cultura medieval; formas análogas a esta teriam florescido em outros lugares onde existira uma cultura do amor, como “as literaturas árabe e persa, ambas estreitamente associadas à vida de corte”.¹³⁴ Paz conclui que “onde quer que floresça uma cultura cortesã, brota uma filosofia do amor”.¹³⁵

Paul Zumthor lembra que “na tradição própria do Norte” – e, portanto, aquela em que Guillaume de Lorris estava envolvido –, “a prática cortesã de amar consiste em aplicar às relações entre o homem e a mulher as virtudes de generosidade, de discrição e de fidelidade mútua que doravante exige a vida de corte”.¹³⁶ E enquanto a festa acontece, Amante observa que Doce-Olhar guarda dois arcos para Cupido, com cinco flechas cortesãs e cinco flechas “de outro aspecto” (*d'autre guise*); a última delas é justamente a da inconstância, a da infidelidade: “Novo-Pensamento” (*Novel-Penser*).

¹³² PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 35.

¹³³ Idem.

¹³⁴ Ibidem, p. 36.

¹³⁵ Ibidem, p. 37.

¹³⁶ ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 555.

CAPÍTULO III

A FONTE DA VIDA

3.1. Ironia e paixão idolátrica

D. W. Robertson afirma que o tratado *De Amore*, de André Capelão, e a parte do *Roman de la Rose* escrita por Jean de Meun são obras que satirizam a *paixão idolátrica*, que não é “um fenômeno peculiarmente medieval”¹³⁷, uma vez que ela aparece no Antigo Testamento, é condenada por Lucrécio e satirizada por Ovídio: “ela parece ser uma fraqueza humana crônica, conquanto atitudes em relação a ela mudem com mudanças de estilo”.¹³⁸ Robertson considera que os próprios fundamentos do amor cortês são incompatíveis com a realidade social medieval, pois que seria, por exemplo, incômodo para uma mulher casada ser cortejada por um poeta qualquer sob uma legislação nada condescendente com adúlteras. Também Duby lembra que esta era “uma sociedade baseada em linhagens, cujos fundamentos eram as heranças transmitindo-se por linhas masculinas e que, conseqüentemente, considerava o adultério da esposa como a pior das subversões e ameaçava com castigos terríveis o seu cúmplice”.¹³⁹ Pode-se lembrar ainda a cisão entre ação e discurso. Filipe II Augusto (1180-1223), por exemplo, que era brutal no trato com o sexo feminino, afirmava que um homem cortês era superior aos demais – de qualquer forma, indício de que “a força bruta e a coragem já não eram suficientes para caracterizar o perfeito cavaleiro”.¹⁴⁰ É possível mudar o foco de leitura e considerar parte representativa da literatura trovadoresca como essencialmente irônica, como o fez Simon Gaunt em estudo dedicado a reexaminar a obra de alguns trovadores argumentando que a poesia cortês do Sul da França do século XII era permeada por canções jocosas, repletas de humor sexual, distantes da seriedade amorosa confessional.¹⁴¹ E é difícil, em todo caso, acreditar na realidade

¹³⁷ ROBERTSON, *The concept of Courtly Love*..., p. 3.

¹³⁸ Idem.

¹³⁹ DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios*. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 69.

¹⁴⁰ COUTINHO, Priscila Lauret; COSTA, Ricardo da. Entre a Pintura e a Poesia: o nascimento do Amor e a elevação da Condição Feminina na Idade Média. In: GUGLIELMI, Nilda (dir.). *Apuntes sobre familia, matrimonio y sexualidad en la Edad Media. Colección Fuentes y Estudios Medievales 12*. Mar del Plata: GIEM (Grupo de Investigaciones y Estudios Medievales), Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP), diciembre de 2003, p. 4-28.

¹⁴¹ GAUNT, Simon. *Troubadours and irony*. New York: Cambridge University Press, 2008.

das aventuras de um Guillaume d’Auvergne, para ficar em um exemplo razoavelmente inverossímil. Essas leituras são possíveis por ser a linguagem poética essencialmente contingente. E a leitura irônica é a mais razoável de se fazer do poema de Jean de Meun.

3.2. A polifonia do poema de Jean de Meun

Alguns historiadores tentaram buscar a “voz” de Jean de Meun na personagem Razão, como John Fleming, D. W. Robertson, Joan Ferrante, enquanto Allan Gunn e Per Nykrog se inclinavam a pensar que as figuras prominentes do poema seriam Natureza e Gênio. John Fyler, por sua vez, concorda “com aqueles que argumentam que a própria Razão é submetida à ironia”, e que este debate é “intencionalmente inconclusivo”.¹⁴²

Então há uma polifonia de vozes no romance de Jean de Meun. Perceber isso é importante porque permite relativizar certas leituras que se fizeram dele. Howard Bloch, por exemplo, analisou ostensivamente a misoginia – que, em seus próprios termos, significa “um modo de falar sobre, distinto de se fazer algo às, mulheres, embora o discurso possa ser uma forma de ação e até de prática social, ou, no mínimo, seu componente ideológico”¹⁴³ – do poema, que afirmava a volubilidade e sensualidade e tantas outras características negativas que eram atribuídas às mulheres no período medieval, e que teria em Jean de Meun um de seus mais famosos propagadores, pois nesta segunda parte há ataques às mulheres e ao casamento – o famoso *topos* medieval das moléstias das núpcias, *molestiae nuptiarum* –, que motivaram Christine de Pizan a levantar a primeira querela literária da França em resposta ao poema, iniciada em 1399, a partir da Epístola ao deus do Amor (*L’epistre au dieu d’Amours*). Mas é necessário individualizar o que as personagens dizem sobre o amor ou as mulheres, pois a “voz” de Jean de Meun se esconde sob as contradições que suas personagens afirmam – há, no poema, críticas veementes ao caráter dos homens, também.

O amor é o tema principal de quatro discursos: o de Razão (*Raison*), o de Amigo (*Ami*), o de A Velha (*La Vieille*), e o de Gênio (*Genius*). Todos têm em comum a suposição de que estamos em um mundo decaído de uma original Era Dourada.

¹⁴² Ibidem, p. 71.

¹⁴³ BLOCH, *op. cit.*, p. 4

3.3 Razão

Razão vem reencontrar Amante, perguntando-lhe se não lhe bastam os sofrimentos que o atormentam: que tal lhe parecem os desgostos de amar? / são eles muito doces ou muito amargos? (*Que te semble des maus d'amer? / Sont-il trop doux ou trop amer?*); e em seguida define o amor de um modo camonian(!): amor é paz odiosa, amor é ódio amoroso (*Amors ce est paix haïneuse, / Amors est haïne amoreuse*); é sede que sempre está embriagada, embriaguez que de sede é intoxicada (*C'est la soif qui tous jors est ivre, / Yvresce qui de soif s'enyvre*); etc. Amor este que é essencialmente carnal, um “doença do pensamento” que nasce entre duas pessoas livres e de sexos diferentes (*Amors, se bien suis apensée, / C'est maladie de pensée / Entre deus personnes annexes / Franches entr'eus, de divers sexes*), provocado pela contemplação desordenada do objeto amado (a *immoderata cogitatio* de que falam tantos poetas medievais). Razão lamenta que não há homem sábio ou de alta linhagem (*Car nus n'est de si haut linage, / Ne nus ne trueve-l'en si sage*) que não esteja sob o poderio deste tipo de amor tolo (*fole amor*), onde os corações se inflamam e ardem (*Dont li cuers esprennent et ardent*). Razão afirma que o objetivo do amor é a procriação e a manutenção da espécie. Natureza colocou um prazer (*délit*) no ato sexual que não pode ser buscado por si mesmo, pois isso levaria à concupiscência, raiz de todos os males (*Au prince de tretous les vices; / Car c'est de tous maus la racine*), como diz Cícero em seu tratado Sobre a Velhice. Porém, como demonstrou John Fleming, o verso é um eco bíblico (*Radix enim malorum est cupiditas*, 1 Tim 6,10), e:

A palavra ciceroniana refletida pelo *délit* de Jean é *voluptas*; uma palavra usada em teologia moral cristã como um sinônimo para *cupiditas* em sua aplicação sexual. O negociador silencioso entre Paulo e Cícero é Agostinho. Seu uso habitual da palavra *voluptas* como um termo técnico moral foi reconhecido como um empréstimo do próprio vocabulário moral de Cícero. Foi Agostinho, também, que igualou *voluptas* com *cupiditas* e *libido*.¹⁴⁴

O jovem se deixa levar por atos irrefletidos, como ao escolher entrar de súbito em um convento, alienando-se, assim, de sua liberdade. Para Carol Kaske, aí estaria ideia de que Razão desaprovava o celibato clerical como sendo contrário à Natureza.¹⁴⁵ Mas, se a personagem fala de sexualidade desordenada, nada fala do celibato, qualquer que tenha sido a opinião de Jean de Meun sobre o assunto. Para Razão, “a castidade religiosa não pode ser alcançada pela

¹⁴⁴ FLEMING, J. *Reason and the lover...*, p. 16.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 12.

capacidade humana apenas, mas pela cooperação da vontade humana com a graça de Deus - uma ideia afirmada classicamente em uma famosa página das Confissões de Agostinho”.¹⁴⁶

O amor é ordenado à procriação, mas isso não impede que ele seja prazeroso. E aqui Razão censura as mulheres que se vendem e os homens que as comprem. O bom amor deve nascer de um coração fino (*Bone amor doit de fin cuer nestre*). O Amante, diz Razão, só busca o prazer, e ela o orienta para que não perca sua juventude nesta alegria dolente (*En ceste dolente léesce*). Amante se revolta e entende que Razão lhe deixou apenas duas escolhas: ou amar ou odiar, e, nestas condições, ele escolhe amar. Razão lhe explica que, na verdade, existem muitas formas de amor, como o amor de amizade, vontade comum das pessoas entre si, segundo a benevolência de Deus (*Amitié est nommée l'une: / C'est bonne volenté commune / De gens entr'eus sans discordance, / Selon la Diex benivoillance*). Novamente cita Cícero. Mas, como disse Fleming, “é o tipo de coisa que Jean amava fazer: citar a Bíblia, mas chamá-la de Cícero”.¹⁴⁷ Aqui, Razão diz que a natureza da amizade deve ser desinteressada, que não se pode ser bom amante sem amar as pessoas por elas mesmas (*Car ne puet bien estre amoreus / Cuer qui n'aime les gens por eus*); e ela aproveita para fazer uma digressão sobre aqueles que confiam apenas nos bens que possuem, e explica que Fortuna nos permite reconhecer nossas verdadeiras riquezas e a constância de nossas amizades (*Mais li vrai ami lor demorent, / Qui les cuers ont de tex noblesces, / Qu'il n'aiment pas por les richescs*). Os bens que possuímos são os interiores. Razão pergunta porque Amante entendeu que ela lhe aconselhou o ódio. Amante diz que é porque mesmo Cícero não pode encontrar mais de três ou quatro exemplos do amor de que fala:

Néis Tulles, qui mist grant cure
En cerchier secrés d'escripture,
Ne pot tant son engin débatre,
C'onc plus de trois pere ou de quatre
De tous les siecles trespassés,
Puis que cis mons fu compassés,
De si fines amors trovast.

Razão diz a Amante que ele pode amar os homens com um amor comum a todos (*Tu pués amer generaument / Tous ceus du monde loiaument ; / Aime les tous autant cum un, / Au mains de l'amor du commun*), e que é por terem os homens esquecido deste amor que se

¹⁴⁶ Ibidem, p. 13-14. A referência é a Confissões 6, 11, 20.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 118.

instaurou a justiça. Aqui ela faz uma comparação entre o amor e a justiça, para dizer que ele é mais essencial do que ela, porque ainda que ela fosse perfeita, precisaria de amor para temperar sua inevitável crueldade. epois de falar do amor de amizade e do amor de caridade, ela fala do amor filial. Por fim, se Amante quiser amar, que a ame, a ela, Razão. E será assim semelhante aos sábios da Antiguidade. Mas Amante não pretende deixar Deus do Amor e faz pouco caso da sabedoria de Sócrates.

Para os medievais, após recusar os conselhos de Razão, “o resto da história narraria doravante as aventuras deploráveis de um amante tolo”¹⁴⁸, leitura que Nykrog descarta: “o texto do romance não encoraja a adotar esta leitura”¹⁴⁹, porque o final mostra um amante “perfeitamente contente” com a conquista da Rosa. Mas pode não existir contradição aqui. Como disse Lewis sobre o *De Amore*, “é provável que ele (André Capelão) queria dizer o que disse quando nos disse que o amor era a fonte de tudo *in saeculo bonum*”¹⁵⁰, mesmo que recomendasse a Walter que se abstinhasse dele, porque *in saeculo* está aqui em relação à eternidade, e não é exatamente traduzido por valores mundanos. Diz Lewis que

A teoria medieval do amor encontra espaço para uma sexualidade inocente: ela não encontra espaço para a paixão, romântica ou de outro tipo. É quase possível de dizer que ela nega à paixão a indulgência que relutantemente concede ao apetite. Em sua forma tomista, a teoria absolve o desejo e o prazer carnaís, e encontra o mal no *ligamentum rationis*, na suspensão da atividade intelectual.¹⁵¹

Razão tenta explicar ao Amante as formas adequadas de amar, como o amor de amizade. Ela fala com a autoridade de uma convenção que não é aquela do amor cortês. Assim, se Amante a ignora, ele pode bem ser visto como um *fol amoureux*.

John Fleming publicou, em 1969, *The Roman de la Rose: a study in allegory and iconography*, livro em que defendia que Razão é a voz predominante do poema. Dez anos depois, publicou *Reason and the Lover*, estudo no qual rebate os argumentos que lhe foram feitos sobre este ponto que ele não via como controverso. Para ele não é Razão que é limitada, mas Amante em seguir seus conselhos. A visão de que Razão é uma personagem limitada no poema, incapaz de entender a situação do Amante ou de passar julgamento moral, Fleming chama de *Ithacan heresy*. Ele considera o termo heresia apropriado porque os temas envolvidos

¹⁴⁸ NYKROG, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ LEWIS, C. S. *The Allegory of Love...*, p. 51.

¹⁵¹ Ibidem, p. 20.

na discussão, como o livre-arbítrio, a responsabilidade moral e a natureza do apetite sexual são os mesmos que suscitaram debates contra heresias no alto período patrístico, especialmente durante a vida de Santo Agostinho. O termo é usado em uma forma bem-intencionada, com a consciência de que “a heresia de um homem bem pode ser a ortodoxia de outro”, pois também ele é um herege, “um heresiarca, de fato”, por ser acusado da heresia de predominância filosófica e de acreditar em um unívoco zeitgeist, de acordo com William Calin.¹⁵²

Em geral, os críticos de Fleming insistem no caráter “póslapsariano” (depois da Queda pelo pecado original) do mundo do *Roman de la Rose*, e implicam uma disjunção radical entre o poder da racionalidade tal como ele existiria antes da queda e como ele existe agora. Esta é a opinião de Mihael Cherniss: “em um mundo póslapsariano - que o jardim de Déduit certamente é - Razão não tem incontestável influência sobre as emoções humanas.”¹⁵³ Mas a contenda de Fleming não é com esta assertiva, que ele julga correta, mas com o que ela implica: “deveria ser óbvio que se a Razão antes da queda tivesse sido invencível, não teria havido queda. A sedução dos nossos primeiros pais no Paraíso era geralmente entendida pelos eruditos medievais como o próprio exemplo do triunfo das ‘emoções humanas’ sobre a razão.”¹⁵⁴ Assim, “a capacidade humana para o comportamento irracional é um fato fundamental da natureza primordial do homem”, que foi criado “capaz de permanecer em pé, embora livre para cair”.¹⁵⁵

Outro crítico do estudo de Fleming, Wetherbee, diz que “o que Razão não entende, embora isto esteja ironicamente implícito em seu discurso, é uma depravação tal que torne o homem incapaz de responder ao seu amor”.¹⁵⁶ A culpabilidade moral do Amante é transformada novamente em incapacidade espiritual de Razão. Fleming refuta a ideia de Wetherbee de que Razão não poderia pensar em termos teológicos. Ela conhece os fins naturais da sexualidade sem recurso à uma revelação especial. Outro erro de Wetherbee seria acreditar que a Razão de Jean é modelada a partir da Natureza de Alain de Lille, mas mesmo no *De Planctu* a preeminência de *ratio* sobre *sensualitas* é estabelecida e termina com uma negação categórica de que a condição natural do homem desculpe um comportamento sexual não razoável.

Hill nega a suficiência de Razão como guia sexual e justifica os meios de Amante em referência aos seus fins: “o Amante não segue os conselhos de Razão em muitos pontos... Mas

¹⁵² FLEMING, *Reason and the Lover*..., pp. 3-4.

¹⁵³ Ibidem, p. 5.

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ Idem.

ao fim do poema ele gera uma criança, e neste ponto, pelo menos, o resultado de sua folia está de acordo com os preceitos de Razão”.¹⁵⁷ Mas quanto a isso, comenta Fleming, Razão diz apenas que um homem que se deita com uma mulher deve buscar o fruto do amor, que é, claro, a descendência.¹⁵⁸

No momento do orgasmo, a experiência mais intensa de *voluptas*, o comando racional da alma é praticamente abandonado. Aristotéles, Cícero e Virgílio pensavam nisso como uma humilhação da natureza humana, e em Agostinho isso é ligado ao pecado original. Mas esse momento não define toda a sexualidade humana, e Razão nada tem contra os amores conduzidos de acordo com a sua vontade. Segundo Fleming:

“Participar na sexualidade” não é, para Agostinho, um percurso escolhido, adiado em caso de dor de cabeça. Seres humanos são sexuais; é assim que Deus os fez. A sua escolha não é entre ser ou não ser sexual, mas como sê-lo. A arena da escolha é precisamente aquela da razão e da graça. São muitas as respostas razoáveis para a sexualidade. Elas incluem o casamento, no qual *voluptas* é direcionada a um uso honrado, e a continência, na qual o instinto sexual é contido pela disciplina racional. A continência pode ser alcançada apenas pela graça de Deus, mas é uma forma de lidar com a sexualidade, não uma forma de negar a sua existência. Agostinho mesmo ainda participava vigorosamente na sexualidade quando tinha setenta anos.¹⁵⁹

Razão fala como filósofa, e não como teóloga (daí que não prescrevia doutrinas cristãs do *remedium* ou do celibato), mas a sua visão está de acordo com a teoria da sexualidade cristã bem ordenada, e estes são versos dignos de um “Let me not to the marriage of true minds...”:

Ainsinc lor cuers ensemble joignent,
 Bien s’entrament, bien s’entredoignent.
 Ne cudiés pas que ges dessemble
 Ge voil bien qu’il voient ensemble,
 Et facent quanqu’il doivent faire,
 Comme cortois et debonnaire;
 Mès de la fole Amor se gardent.

Embora no estado decaído não seja possível manter na memória os fins racionais do ato sexual durante o seu clímax, isso não significa que seja natural ou mesmo razoável buscar *voluptas* como único fim para o amor, o que Amante faz:

¹⁵⁷ Ibidem, p. 18.

¹⁵⁸ Ibidem, pp. 18-19.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 21.

Mais l'amor qui te tient où las,
 Charnex delis te represente,
 Si que tu n'as aillors t'entente:

Sylvia Huot, ao falar da reformulação do poema feita por Gui de Mori, diz que este “cristianizou” Razão¹⁶⁰, sem deixar ambiguidades, uma vez que a Razão de Jean “nunca cita a Bíblia explicitamente”, e que “Fleming a identificou com a Sapiência Divina”.¹⁶¹ Como Fleming já havia demonstrado, Razão cita, sim, a Bíblia, e quem a identificou com a Sapiência Divina foi Guillaume de Lorris. Vitz argumenta que a Razão de Fleming é “mais clássica do que cristã”.¹⁶² Novamente, é difícil de entender esse argumento, porque não há uma razão propriamente cristã em contraposição a uma clássica. Brigitte Callay concorda com Fleming:

Razão como a *ratio humana infusa a Deo*, é a autoridade moral da Rosa. Seu conhecimento vem da percepção da verdade (*ratione percipere*) porque ela é a *ratio* divinamente iluminada da tradição agostiniana. Ela recomenda explicar os ‘integumanz aus poetes’ (7138), um método literário paralelo à tradicional exegese agostiniana bíblica feita pelo ‘confiável’ Faus Semblant em sua auto-revelação. Separados de Razão, Nature e Genius caem no engano porque eles não podem entender a falácia de seu raciocínio teológico.¹⁶³

Huot diz que, em sua reformulação, Gui “sentiu que o texto de Jean não desenvolveu adequadamente a identidade de Razão como um elo entre o humano e o divino”.¹⁶⁴ Assim, ele teria trazido Razão para mais perto da filosofia de Boécio e dos *Solilóquios* de Agostinho. A Razão de Gui antecipa Camões em uns dois séculos ao dizer que “amours si est confourmable / Del amant a la chose amable” [Transforma-se o amador na cousa amada...]. Ela o diz a fim de reforçar o argumento agostiniano dos dois amores: o amor a si, e o amor a Deus. Mas as variações de amantes entre aqueles que amam por caridade e aqueles que amam em busca de satisfação carnal já estavam presentes, como o demonstrou Fleming, no poema de Jean. A Razão de Gui diz que o amor é um “movimento do coração” que busca possuir o objeto de seu desejo devotando “toute sa pensée... / et s’entencion” (ms *Mor*, fol. 36v), mas como muitos são os objetos de desejo, são muitas as formas de amar. A soberana (*la souveraine*) é o amor manifestado por Deus na Encarnação: “o amor humano é proporcional às boas qualidades inerentes ao objeto amado, mas a bondade de Deus é infinita.”¹⁶⁵

¹⁶⁰ HUOT, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² Idem.

¹⁶³ CALLAY, B. A key to meaning? In: BEL; BRAET, *op. cit.*, p. 39.

¹⁶⁴ HUOT, *op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁵ HUOT, *op. cit.*, p. 96.

A confiar na interpretação de Huot, para Gui a Rosa seria um romance incompleto em matéria de amor, ou, pelo menos, um romance que não distinguia bem o amor divino do amor carnal:

Procedendo a uma explicação sobre as origens do amor, Razão descreve o amor como uma fonte fluindo a partir de Deus em duas direções (veja app. A,2). Uma, a caridade cristã, passa pelo mundo e retorna a Deus; ecoando I Coríntios 13, Razão enfatiza que esta forma de amor é essencial a todas as outras virtudes. A outra corrente, concupiscência (*convoitise*), dissipa-se no mundo; sob ela estão incluídos o amor pelos membros da família, o desejo sexual, e a cobiça material, que formam uma hierarquia vagueando da neutralidade moral para a depravação. A imagem da fonte é a mais interessante, dada a importância da Fonte do Amor na primeira parte da Rosa. Jean de Meun, no discurso de Gênio, elaborou uma comparação entre a fonte perigosa com a trina fonte da vida; mas esta passagem foi deletada por Gui, junto com todas as outras referências ao *biaus parc*. Gui claramente sentiu que era mais apropriado que Razão explicasse a distinção entre o amor divino e o amor terrestre. E ainda que a distinção entre o amor de caridade e o amor concupiscente seja essencial para esta discussão, Gui, todavia, escolheu sublinhar a unidade final das muitas formas de amor, todas as quais fluem de Deus e refletem, ainda que debilmente, o amor divino que infunde o mundo.¹⁶⁶

Assim, para Gui, Razão e Cupido sugerem duas formas de amar, mas há um meio termo em que Eros e o amor de amizade podem se encontrar:

E este amor é identificado como aquele elaborado na tradição trovadoresca e celebrado nos puy, as competições poéticas e musicais dos trovadores. Os puy da Picardia e de Artois, nos quais canções em honra à Virgem eram apresentadas ao lado daquelas celebrando o amor humano e onde os prazeres e a ética do amor eram divertidamente debatidos em *jeux-partis*, como um importante plano de fundo para a recepção e reescritura que Gui fez da Rosa.¹⁶⁷

A seguir, volta Amigo.

3.4 Amigo

Amigo explica os meios de se conquistar o amor, e depois os meios para conservá-lo. É o esquema clássico da *Ars Amatoria* de Ovídio. E também a descrição da Era Dourada lembra aquela feita nas Metamorfoses. Com o poeta latino como influência, não surpreende que tantos exemplos retirados de mitos antigos apareçam para ilustrar explicações sobre qualidades

¹⁶⁶ Ibidem, p. 96.

¹⁶⁷ HUOT, *op. cit.*, p. 99.

universais de homens e mulheres. Estas, diz-se, só pensam na ruína de seus amantes. Pensemos em Juvenal e Iberina, por exemplo. Claro, o poeta latino falava das mulheres más, mas quem pôde encontrar apenas uma boa?

A seguir, Amante cede à voz ao Homem Ciumento (pode-se imaginar a novidade: uma personagem que fala dentro do discurso de outra personagem, estabelecendo vários níveis de leitura). Ele diz que teria agido melhor se não tivesse casado, seguindo os conselhos de Teofrasto (*Il ne tient pas homme por sage / Qui fame prent par mariage*). Se você casa com uma mulher pobre, é preciso sustentá-la; se casa com uma mulher rica, ela é orgulhosa; se é bela, todo mundo a corteja (*S'ele est bele, tuit i aqueurent, /Tuit la porsivent, tuit l'eneurent*); se é feia, busca agradar a todo mundo (*S'el rest lede, el vuet à tous plaire*). É difícil de guardar um bem que é atacado por todos os lados e que está disposto a se abandonar ao primeiro que o queira; nem Penélope nem Lucrecia teriam resistido (*Nus nes garderait d'estre prises / Por tant qu'el fussent bien requises / Penelope néis prendroit / Qui bien à li prendre entendroit*). Jamais homem comprou um cavalo sem examiná-lo, e, no entanto, a mulher se esconde bem (*Mès la fame si bien se cuevre, / Ne jà n'i sera decouverte*), e então casa-se por aparências que encobrem a verdadeira natureza feminina que depois se revela. Fala-se de mulheres virtuosas, mas elas são mais raras do que a Fênix, como testemunha Valério (*Prodefame, par saint Denis, /Dont il est mains que de fenis, / Si cum Valerius tesmoigne*). São tão raras que, como diz Juvenal, se algum dia o indivíduo chegar a encontrar alguma, corra ao templo para ajoelhar-se em adoração a Júpiter e para imolar uma vaca dourada a Juno:

Juvenaus néis le conferme,
Qui redit par sentence ferme:
Se tu trueves chaste moillier,
Va-t'en au temple agenoillier,
Et Jupiter enclin aore,
Et de sacrefier labore
A Juno la dame honorée
Une vache toute dorée:

De qualquer forma, o amor que podemos ter por uma mulher honrada não é menor fonte de grandes tormentos. Abelardo errou ao não seguir os conselhos de Heloísa, querendo casar-se em vez de procurar manter um amor fundamentado na graça e na liberdade, (*Et requeroit que il l'amast, / Mès que nul droit n'i reclamast / Fors que de grace et de franchise, / Sans seignorie et sans mestrise*).

E o que dizer da vaidade das mulheres? Por Deus, de que valem vestidos caros e volumosos que atrapalham quando um marido quer beijar a sua mulher?

Mès, par le fiz sainte Marie,
Que me vaut ceste cointerie,
Ceste robe cousteuse et chiere
Qui si vous fait haucier la chiere,
Et tant me grieve et ataïne,
Tant est longue et tant vous traïne?

E todas as suas maneiras e falsas delicadezas só provam que ela faz pouco caso dos sentimentos amorosos do marido. E que não se diga que os belos vestidos embelezam damas e senhoritas. Não há pior inimigo de Castidade do que Beleza, que tem por aliada Feiúra, a camareira de Castidade. A loucura de as mulheres quererem ser belas e guerrear contra Castidade invadiu mesmo mosteiros e abadias (*Par cloistres et par abbaies, / Sunt toutes contre li jurées*), e só tem por objetivo fazer nascer o desejo no coração dos homens. E elas envergonham a Deus, quando se cobrem de ornamentos vis, loucas que não se firmam em sua beleza natural (*Moult font fames à Diex grant honte, / Comme foles et desvoiées, / Quant ne se tiennent apoiées / De la biauté que Diex lor donne*). Devido a tal luxúria, diz o Marido Ciumento, eu me inscrevi na Confraria de Saint Ernoul, o patrono dos maridos cornudos (*Par vous, par vostre lecherie, / Sui-ge mis en la confrarie / Saint Ernol, le seignor des cous*). O discurso se inflama, e das palavras o ciumento vai aos atos: deita a mão em sua mulher; os vizinhos acodem para socorrê-la.

Amigo retoma a palavra, e diz que marido e esposa devem ser ambos companheiros e amigos no casamento. Houve uma época em que era assim: contentava-se com o que a terra produzia, as riquezas eram igualmente repartidas, um amor leal e sem dominação unia os homens (*Riche estoient tuit égaument, / Et s'entramoient loiaument / Les simples gens de bonne vie: / Lors iert amors sans seignorie*). Mas um dia Engano (*Tromperie*) apareceu, e em seguida Pecado (*Peché*) e Infortúnio (*Male-Aventure*), que pouco se preocupam quanto a manter a moderação nos desejos; depois Orgulho (*Orguel*), Cobiça (*Convoitise*), e Avareza (*Avarice*). Pobreza (*Pauvreté*), enfim, saiu do inferno, com seu filho Roubo (*Larrecin*), e uma horda de demônios se espalhou pelo mundo, arrancou das entranhas da terra os metais e pedras preciosas que aí estavam escondidos, e os homens se tornaram invejosos:

Firent-il la terre escorchier,

Et li sachierent des entrailles
 Ses anciennes repostailles,
 Métaus et pierres précieuses,
 Dont genz devindrent envieuses

Os homens, então, abandonaram seu primeiro modo de vida (*La premiere vie lessierent*), se tornaram falsos e enganadores, conheceram a propriedade, dividiram as terras, construíram cercas (*Car faus et trichéors devindrent. / As propriétés lors se tindrent, / La terre méismes partirent*) – e estas divisões se deram com lutas e roubos de toda sorte (*Mainte fois s’entrecombatoient, / Et se tolurent ce qu’il porent*). Os mais fortes ficaram com a melhor parte. O camponês mais forte foi encarregado de fazer respeitar a ordem, e ele passou a comandar uma tropa de sargentos. E esta foi a origem dos reis e príncipes da terra (*De là vint li commencemens / As rois, as princes terriens*). Aprendeu-se a trabalhar os metais preciosos e o ferro para forjar as armas, e para construir castelos e fortalezas e cidades fechadas para abrigar os tesouros que os ricos acumulavam (*Lors firent tors et roilléis / Et murs à creniaus tailléis: / Chastiaus fermerent et cités, / Et firent grans palais listés*). Que vilões, camponeses, homens vivam assim é de se esperar, mas Amigo sente dor ao ver que também as mulheres estão vendidas a tal vergonha:

Mais c’est grant duel et grans damages
 Que ces dames as clers visages,
 Ces jolives, ces renvoisies,
 Par qui doivent estre proisies
 Loiaus amors et deffenduës,
 Sunt à si grant vilté venuës.

Desta descrição do surgimento da sociedade, Amigo passa aos códigos de etiqueta. O amante que quer guardar a sua amada deve seguir certas regras de conduta: aprender artes e ciências (*D’ars et de sciences apprendre*); não repreender a sua amada se ela quiser abandoná-lo, mas falar amavelmente com ela (*Et set ou pense qu’ele vuelle / Autre amis querre ou a jà quis, / Des aquerre ne des aquis / Ne la doit blasmer ne reprendre, / Mès amiablement apprendre*); se por acaso a flagrar traindo-o, fingir nada ter visto (*Semblant doit faire d’estre avugles*); jamais abrir as cartas dela (*Et s’aucuns li envoie letre, / Il ne se doit jà entremetre / Du lire ne du reverchier, / Ne de lor secrés encerchier*); deixá-la sempre ir e vir à vontade (*Quant el vendra de quelque ruë, Et r’aïlle quel part qu’el vorra*); não dar crédito aos maus comentários que possam correr sobre ela; não reprová-la por seus defeitos (*Jà ses vices ne li reprouche*); não bater nela (*Ne ne la bate, ne ne touche*); e até aceitar a ocasião de apanhar dela,

ser arranhado (*Néis se cele le doit / Tout vif as ungles détrenchier, / Ne se doit-il pas revenchier*), jurando se tratar de um doce martírio (*Ains l'en doit mercier et dire / Qu'il vodroit bien en tel martire / Vivre tous temps, mès qu'il séust / Que ses services li pléust*) que suporta com alegria (com a condição de que ela também sofra um pouco). Se por impaciência elevar sua mão para ela, faça as pazes com carinho amoroso. Estes conselhos de inteira submissão se endereçam sobretudo ao amante pobre, que deve amar com sabedoria e sofrer humildemente (*Povres doit amer sagement / Et doit soffrir moult humblement*).

Se, porém, o Amante quiser se permitir alguma infidelidade, que ele dê à sua nova amiga presentes que a primeira desconhece (*Gart que l'autre ne le congnoisse*); que não marque encontros nos mesmos lugares; e, se estiver sob suspeita, que as negue abraçando-a, acariciando-a, beijando-a, enlaçando-a (*Lors doit cele estroit embracier, / Baisier, blandir et solacier*). Se um dia for descoberto, explique que cedeu depois de ter muito lutado, que o erro não se repetirá e que não tem a intenção de rever a infame pela qual foi abusado. As mulheres são volúveis e mais difíceis de segurar do que uma enguia do Sena presa pela cauda (*Que já puist estre homme aséur / De li tenir par nule paine, / Ne plus que s'il tenoit en Saine / Une anguille parmi la queue*).

3.5 Cupido

O discurso de Amigo agrada mais a Amante do que aquele de Razão. Doce Pensar e Doce Falar reapareceram durante esse discurso, mas sem trazer Doce Olhar consigo. Amante se distancia e evita caminhar na direção do castelo. Ele encontra Riqueza perto de uma árvore. Riqueza guarda a entrada da trilha que leva à Muito-Dar (*Trop-Donner*). Amante, após cortesmente saudá-la, pede-lhe permissão para pegar o caminho que se abre diante dele. Mas Riqueza diz que ele não é seu amigo. O caminho de Muito Dar é seguido por uma tropa de camaradas alegres – ele leva à Pobreza, que vigia a saída. Amante insiste e ela diz que não ama os amantes, que no fundo são idiotas que a desprezam, e que ele teria feito melhor se tivesse escutado Razão. Enfim, Cupido reaparece e pergunta se seu vassalo lhe foi fiel. Cupido, mesmo conhecendo a fidelidade de Amante, reprova-o por ter em um momento sido tentado pelos argumentos de Razão. Ele diz que não cedeu e jurou morrer aos serviços do Deus do Amor, e que se Atropos lhe concedesse, morreria fazendo “a obra de Vênus”, a morte mais doce. Cupido exige que seu devoto, em lugar do *Confiteor*, lhe recite os dez mandamentos que lhe indicou

antes. Amante o faz e Cupido, satisfeito, lhe promete a conquista do castelo. Para tanto, Cupido convoca Ociosa, Nobreza de Coração (*Noblesse de Coeur*), Liberdade, Piedade, Generosidade, Honra e outras personagens, entre as quais se imiscuem Abstinência Forçada e Falso Semblante. Cupido lamenta a grande perda que foi para ele a morte de poetas como Tibulo, Gallus, Catulo, Ovídio e Guillaume de Lorris. Este trecho é uma imitação da nona elegia do terceiro livro dos Amores, de Ovídio. Aqui, Jean cria o *topos* do poeta que se coloca como sexto entre tanto saber, como diria Dante no canto IV do *Inferno*. Não se pode contar com Riqueza, que despreza Amante, mas é preciso atacar o castelo por seus quatro lados: Falso Semblante e Abstinência Forçada contra Má-Língua; Prazer (*Délit*) e Bem-Guardar (*Bien Celer*) contra Vergonha; Coragem e Segurança contra Medo; Liberdade e Piedade contra Perigo. Sem Vênus o sucesso é mais duvidoso. Vênus faz coisas que nada tem que ver com Amor, ainda que se pretenda erroneamente que Amor tenha parte nelas. Por fim, Cupido levará à ruína todos os favoritos de Riqueza. Ele sempre teve ternura de coração pelos pobres, seus servidores mais fiéis e sinceros.

Como se disse, Abstinência Forçada havia chegado com Falso Semblante para se alistar na armada de Cupido que tomaria o castelo onde está a Rosa. Cupido, depois de se mostrar surpreso ao ver tal personagem pretender ajudá-lo, pergunta-lhe onde se poderia encontrá-lo, se alguém acaso precisasse, e como ele poderia ser reconhecido, uma que é preciso muita sutileza (*gran senz*) para reconhecê-lo.

« - Sire, j'ai mansions diverses. »

3.6 Falso Semblante

“Senhor, tenho mansões diversas.”

Falso Semblante declara que não pode revelar os lugares que ele e seus camaradas frequentam, mas, depois de Cupido insistir, diz: tanto no mundo quanto entre os religiosos, mas entre os religiosos com maior frequência (*Si le quiere au siecle ou en cloistre; / Nul leu, fors en ces deus, ne mains: / Mès en l'ung plus, en l'autre mains*), desde que eles são mais encobertos do que os seculares, o que facilita ser dissimulado entre eles (*Religieus sunt moult couvers, / Li seculer sunt plus ouvers*). Fala-se aqui dos falsos religiosos que pregam a humildade sendo cheios de orgulho, que pregam a pobreza vivendo em busca de riquezas, de maliciosos que vestem o hábito da religião, mas não a guardam em seu coração (*J'entens des faus religieus, / Des felons, des malicieus / Qui l'abit en vuelent vestir, / Et ne vuelent lor cuers mestir*). As

peessoas se deixam enganar pelas aparências, mas deve-se observar as obras (*Les ovres regarder devés*). Viver no século não significa perder a alma, pois a piedade mais ardente pode nascer sob a veste do laico, como o demonstram santas gloriosas, religiosas e devotas, que vestiram hábitos seculares todos os dias (*Maint saint a l'en véu morir, / Et maintes saintes glorieuses, / Dévotes et religieuses, / Qui dras communs tous jors vestirent*). O lobo não deixa de sê-lo se está sob a pele do cordeiro. Se a Igreja não tomar consciência de que está cercada de lobos, se encontrará um dia totalmente submetida às suas vontades e sem posses. E Falso-Semblante é capaz de se revestir de múltiplas aparências, como Proteu: ora é cavaleiro, ora monge, ora prelado, ora cônego, ora intelectual, ora mestre, etc.

Trop sai bien mes habiz changier,
Prendre l'ung, et l'autre estrangier.
Or sui chevalier, or sui moine,
Or sui prélat, or sui chanoine,
Or sui clerc, autre ore sui prestre,
Or sui disciple, et or sui mestre,
Or chastelain, or forestiers:
Briément, ge sui de tous mestiers.

Para seguir a sua amiga, Abstinência Forçada, Falso-Semblante pode se revestir de roupas femininas: ora ser senhorita, ora dama, ora religiosa, ora abadessa, etc.

Autre ore vest robe de fame,
Or sui damoiselle, or sui dame,
Autre ore sui religieuse,
Or sui rendue, or sui prieuse,
Or sui nonain, or sui abbesse,
Or sui novice, or sui professe;

Falso-Semblante pode se imiscuir em qualquer religião, mas dela só pega o grão e deixa a palha (*Et vois par toutes régions / Cerchant toutes religions. / Mès de religion, sans faille, / G'en pren le grain et laiz la paille*).

Cupido o incita a continuar a se descrever. Falso Semblante diz-lhe que é hipócrita, ama comer e beber conquanto pregue a abstinência, despreza o pobre porque dele nada se pode tirar. Sua solicitude é para com os ricos, dos quais se pode esperar boas recompensas. E pode mesmo dizer, em sua defesa, que os ricos, tendo mais ocasiões para pecar, tem maior necessidade de conselhos – o que admite ser falso, pois, de acordo com Salomão, o estado de privação é tão perigoso para a alma quanto o de abundância:

Et s'aucuns vient qui me repraingne
 Pourquoi du povre me refraingne,
 Savés-vous comment g'en eschape?
 Ge fais entendant par ma chape
 Que li riches est entechiés
 Plus que li povres de pechiés,
 S'a greignor mestier de conseil,
 Por ce i vois, por ce le conseil

Falso-Semblante considera que a riqueza e a pobreza são extremos a se evitar; por isso, não autoriza a prática da mendicância, pois Jesus e os apóstolos nunca a praticaram (*Car mendier pas ne voloient*), e os mestres de teologia parisienses estão de acordo neste ponto. Mesmo após a morte de Cristo os apóstolos viveram do trabalho de suas mãos, com paciência, e distribuíram o excedente do que produziam aos pobres (*Et se remanant en avoient, / As autres povres le donnoient*). A oração não dispensa a obrigação do trabalho, e Justiniano disse que aquele que está em condição de trabalhar, mas come o pão dos necessitados, come sua danação (*Par qui pains n'iert mes gaaingniés, / Por ce qu'il n'en ont la poissance, / Qui les mangüe en lor grevance, / Il mangüe son dampnement*). Deus ordenou ao justo que abandonasse seus bens aos pobres para segui-lo, mas não quis com isso dizer que a partir de então o sujeito deveria mendigar:

Et sachiés, là où Diex commande
 Que li prodons quanqu'il a vende,
 Et doint as povres et le sive,
 Por ce ne vuet-il pas qu'il vive
 De li servir en mendience.

São Paulo faz as mesmas recomendações concernentes ao trabalho. Se alguém deseja consagrar todo o tempo à oração, basta entrar em uma ordem provida de bens próprios, como a dos monges brancos ou negros, a dos cônegos regulares, e as dos cavaleiros hospitalares ou templários (*Si cum sunt ore cil blanc moine, / Cil noir, cil regular chanoine, / Cil de l'Ospital, cil du Temple*). Em alguns casos especiais, porém, a mendicância é permitida: se o homem é tão bestial que não conhece nenhum ofício (*Se li hons est si bestiaus / Qu'il n'ait de nul mestier Science*), se a idade ou a doença pesam sobre ele (*Ou s'il laborer ne péüst / Por maladie qu'il éüst, / Ou por viellece, ou por enfance*); ou se ele, porventura, cresceu vivendo deliciosamente, é bom que seus amigos não o deixem morrer de fome (*Ou s'il a trop, par aventure, / D'acoustumée norreture / Vescu délicieusement, / Les bonnes gens communément / En doivent*

lors avoir pitié, / Et souffrir le par amitié); ou se ele não encontra trabalho (*Mès ne trueve pas prestemente / Qui laborer faire li voille*); ou se trabalha mas não ganha o suficiente (*Ou s'il à son labor gaaingne, / Mès il ne puet de sa gaaingne / Soffisamment vivre sor terre*); ou, ainda, se ele, para defesa da fé, deseja se consagrar à cavalaria ou às letras (*Ou s'il vuet por la foi deffendre / Quelque chevalerie emprendre, / Soit d'armes, ou de lectréure*). Guillaume de Saint-Amour já havia falado dessas coisas, e exigira que ele, Falso-Semblante, renunciasse à mendicância e trabalhasse (*Et voloit que je renoiasse / Mendicité et laborasse*), mas este prefere manter aparência de religioso para as pessoas e esconder as suas trapaças com hipocrisia (*J'aim miex devant les gens orer, / Et affubler ma renardie / Du mantel de Papelardie*).

Cupido se scandaliza e pergunta se ele não teme a Deus (*Donc ne criens-tu pas Diex?*). Não se pode conseguir grande coisa no mundo temendo a Deus, ele responde. Riquezas e honrarias vão para os usurários, trapaceiros, estes que vivem quase todos de rapina, e abusam de seu estado para despojar o povo miúdo (*Mès esgardés cum de deniers / Ont usurier en lor greniers, / Faussonnier et terminéours / Baillif, prevoz, bediaus, maiours, / Tuit vivent presque de rapine*). E Falso-Semblante, em seu manto de simplicidade, engana enganados e enganadores, saqueia saqueados e saqueadores (*Mès ge qui vest ma simple robe, / Lobans lobés et lobéors, / Robe robés et robéors*); constrói palácios, e mesmo assim aumenta suas riquezas (*Recroist mes argens et mes ors*); confessa e aconselha imperadores, reis, duques, barões, condes, damas ricas e poderosas, sem jamais trabalhar com as próprias mãos (*Je suis curé de tout le monde, / Et tous m'accueillent à la ronde; / Et préeschier et conseillier, / Sans jamès de mains traveillier*); perscruta as suas vidas, persuade a todos de que seus padres são idiotas, e depois troca com seus camaradas os segredos que a confissão revela:

J'enquiers des seignors et des dames,
Et de trestoutes lor mesnies,
Les propriétés et les vies,
Et lor fais croire et metz ès testes
Que lor prestres curez sunt bestes
Envers moi et mes compaignons,
Dont j'ai moult de mauvès gaignons
A qui ge suel, sans rien celer,
Les secrés des gens réveler

E, no entanto, para desmascarar os hipócritas bastaria lembrar-se das palavras que Mateus 23 direciona aos fariseus...

Falso Semblante continua explicando as ações que realiza com seus camaradas: arruinamos pela calúnia os que se opõem a nós, nos vangloriamos de supostos sucessos que obtivemos. Acordos, casamentos, testamentos, nos imiscuímos em tudo (*Ge m'entremet de corretages, / Ge faiz pais, ge joing mariages, / Sor moi preng execucions, / Et vois en procuracions*). Um acordo que nos é confiado é realizado desde que seja entregue às nossas vontades. Eis porque abandonamos os heremitérios, a campanha, os lugares desertos, e construímos casas em plena cidade. Somos os valetes do Anticristo (*Miex que nus poissons de sa noë. / Ge sui des valez Antecrist*). Lobos devoradores que pretendem reger o século. Heréticos, usurários, prelados prevaricadores e relapsos, padres concubinários, mascarados, cafetões (*Ou lerres, ou simoniaus, / Soit prevost ou officiaus, / Ou prélas de jolive vie, / Ou prestres qui tiengne s'amie, / Ou vieilles putains hostelieres, / Ou maqueriaus ou bordelieres*), todo esse mundo de criminosos (dignos de romances de Balzac) encontrará nossa penitência, se puder nos enriquecer e nos encher de seus dons.

Ao fim, não falta uma menção ao Evangelho Eterno, livro diabólico (*Ung livre de par le Déable, / C'est l'Evangile pardurable*), digno de ser queimado (*Bien est digne d'estre brulé*), que se apresentava como inspirado pelo Espírito Santo e que pretendia se sobrepor aos quatro evangelhos tanto quanto o sol sobre a lua ou a noz sobre a casca. A universidade se colocou contra o livro e aqueles que o publicaram fizeram-no desaparecer. Assim, esperamos o Anticristo, e quando ele chegar, nos alinharemos ao seu lado (*Ainsinc Ante-crist attendrons, / Tuit ensemble à li nous rendrons*). No fim, o papa e os clérigos seculares, que defendem a doutrina de Cristo, triunfarão sobre os pregadores do Evangelho Eterno. Seja como for, Fraude (*Barat*), meu pai, é o imperador do mundo, minha mãe, Hipocrisia (*Hypocrisie*), a imperatriz. Por fim, Falso Semblante diz que não ousaria mentir a Cupido, que, sorrindo, lhe pergunta se este lhe seria fiel. Falso Semblante promete que sim, mas que não lhe sejam exigidos testemunha, carta, juramento ou garantia... (*Non voir, se g'en bailloie ostages, / Ou letres, ou tesmoings, ou gages*).

Este trecho do poema, “do ponto de vista puramente literário, é uma performance”, diz Poirion: “primeiramente porque é preciso pintar a hipocrisia desenvolvendo o [próprio] retrato de Hipocrisia esboçado por Guillaume de Lorris: onde encontramos a dificuldade que se apresentará a La Bruyère a propósito de Tartufo, porque um hipócrita cessa de sê-lo ao se trair.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ POIRION, *op. cit.*, p. 168.

Jean convoca esta personagem para falar dos seguintes eventos: em 1254, é publicado o *Liber introductorius ad Evangelium aeternum*, do frade menor Gérard de Borgo San Donnino. Trata-se de um comentário ao *Concordia novi et veteris Testamenti*, de Joaquim de Fiore. Todo mundo conhece as teorias milenaristas deste abade circestience morto em 1202. Elas farão grande sucesso nos meios franciscanos. Gérard prevê que em 1260 se instaurará a idade do Espírito, quando um novo evangelho, o *Evangelho Eterno*, virá substituir o evangelho do Filho (o Novo Testamento): “esta revelação teria sido anunciada no Apocalipse, no qual o anjo que abre o sexto selo porta o signo do Deus vivo e prefigura São Francisco marcado pelos estigmas do Cristo.”¹⁶⁹ O *Liber introductorius* foi condenado pelo papa Alexandre IV, em 23 de outubro de 1255. Logo em seguida, em 1255, Guillaume de Saint-Amour escreve o *Tractatus de periculis novissimorum temporum et Scripturis sumptis*, em que se coloca contra os falsos pregadores (*pseudopraedicatores*), falsos apóstolos (*pseudoapostoli*), entre outros. Guillaume, que havia sido eleito chancelier da Universidade de Paris, acaba vendo seu *De periculis* ser condenado em 5 de outubro de 1256. Embora tenha ido à Roma para se justificar, o papa confirma a sentença e, em 9 de agosto de 1257, ele é proibido de retornar ao reino da França. Tendo se exilado na Borgonha, morre em Saint-Amour, sua cidade de origem, em 1272.

Quando convocado diante do sínodo dos bispos, Guillaume justificou-se das acusações de que era um caluniador de frades dizendo que o livro não os menciona explicitamente. É claro, contudo, que se identificou no tratado precisamente uma denúncia contra os frades mendicantes, desde que o tratado se coloca contra os privilégios que estes recebiam em matéria de confissão, pregação e ensino, e demonstra como a prática da mendicância é veementemente condenada nos Evangelhos. No prefácio de seu tratado, Guillaume lembra que os perigos sobre os quais adverte a Igreja não são invenções suas, mas foram coligidos das Sagradas Escrituras (*quae non ex inventione nostra sed ex veritate Sacrae Scripturae collegimus*). Szittyá argumenta que essa forma de propor a questão mostra o interesse propriamente teológico da disputa, que não poderia ser resumida a questões políticas (embora, é claro, disputas teológicas tenham desde sempre também servido para justificar questões políticas), porque os frades “não eram vistos simplesmente como competidores para postos universitários e privilégios eclesiásticos, mas como realizações de profecias das escrituras e análogos aos tipos bíblicos

¹⁶⁹ PAYEN, *op. cit.*, p. 87.

preditos para os últimos dias”¹⁷⁰, assim como os eventos da história eram percebidos em relação à História da Salvação.

Para bem entender a querela entre o clero secular e os frades mendicantes é preciso recuar um pouco no tempo. Desde 1218 a ordem dos dominicanos dispunha de uma cadeira de teologia na universidade. Os mendicantes são os portadores de novidades como o aristotelismo, se recusam a participar da vida corporativa, não se associam a movimentos que se opõem à política real (dispõem, inclusive, da simpatia de Louis IX): “em uma palavra, são os violadores de greves. É o que mais se lhes reprova: recusaram-se a participar da revolta de 1229-1231; desinteressam-se das ameaças que pesavam sobre as liberdades dos mandarins. Jean de Meun é um ‘artien’: portanto, é solidário aos seus mestres (e colegas ?) na reprovação.”¹⁷¹ Além disso, o Evangelho Eterno prevê que “o clero secular perderia seu propósito na nova era, cedendo seu lugar ao modo de vida contemplativo das novas ordens”¹⁷², o que poderia, provavelmente, ser entendido como uma provocação. A querela se intensificou quando, por volta de 1250, o papa Inocêncio IV tentou aumentar a influência dos frades na Universidade de Paris, chegando aos quadros de direção, e “os seculares não apenas sentiam-se ameaçados pelo ensino superior dos frades (de homens como Alexandre de Hales, Alberto Magno, Aquino, Boaventura), mas agora encaravam o prospecto de tê-los no controle do *consortium magistrorum*”.¹⁷³

Tudo isso se passou antes de Jean de Meun escrever sua parte do *Roman de la Rose*. Saint-Amour, diz a personagem, teria sido banido do reino por Hipocrisia. Mas Falso Semblante não é criação de Meun. Rutebeuf o inventou em *Complainte de Saint-Amour*, redigido no momento da querela (1258).

Em conformidade com o caráter geral das interpolações feitas por Gui em outros trechos do poema, o que ele faz no discurso de Falso Semblante é desenvolver mais claramente os temas de Jean de Meun recorrendo a autoridades patrísticas ou referências bíblicas em geral. Valentini separou as interpolações em tópicos (de I a LXII, seguidos dos versos de 1 em diante): o trecho em que Falso Semblante se apresenta, um de censura à Igreja, dois trechos sobre a legitimidade da mendicância, um outro sobre o privilégio da confissão, e, por fim, um sobre o orgulho e a cupidez da personagem. Assim como no *Roman* de Jean, ou como no *De Periculis* de

¹⁷⁰ SZITTYA, Penn R. The Antifraternal Tradition in Middle English Literature. *Speculum*, vol. 52, nº 2 (Apr., 1977), p. 290.

¹⁷¹ PAYEN, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷² SZITTYA, *op. cit.*, p. 291.

¹⁷³ SZITTYA, *op. cit.*, p. 295.

Guillaume, e em acordo com a interpretação de Szitty de que a dimensão teológica se sobrepõe ao contexto histórico imediato, Gui, ou melhor, Falso Semblante, começa por lembrar que São Jerônimo e Santo Agostinho já alertavam que em toda congregação se encontram bons e maus (*en toute congregation se encontren boin et malvais*), que há aqueles que não vivem segundo as regras de suas ordens, “antes, enganam as pessoas” (*ains truffe la gent*). Falso Semblante também lembra a lição do Evangelho de que a Igreja deve se guardar dos falsos profetas que se vestem de pele de cordeiro, mas que sob o hábito são lobos (*faus prophetres que de piau d’aingniel viennent vestu, / mais sous humle habit quatissant / sont leu felon et ravissant*) (LV, 48-50). Novamente, nada de novo além do que Jean já dissera, mas, em todo caso, uma insistência em preencher o *Roman* com alusões bíblicas (Mat. 7, 15).

Quanto à mendicância, é possível adquirir o pão tanto por trabalho espiritual (*labour espirituel*) quanto por labor manual (*par le labour Manuel*), e aqueles que trabalham espiritualmente podem pedir algo de outros seja por cargo ou função pública/eclesiástica (*pöeste*) ou pela mendicância (*par de non de mendicité*), reservada àqueles que vivem em contemplação, rezando sem descanso pela Igreja dia e noite (*qui sont en contemplation / et priënt adies sans sejour / por sainte Glise nuit et jour*, LVII, 44-46) como explicara Santo Agostinho em *De Opere Monachorum* (capítulo XIV). Portanto, ela não é totalmente interdita, como também era explicado no poema de Jean. Mas nenhum homem forte (*nul fort home*) deve viver às custas de outros, como disse São Paulo (II Tess. 3, 10): *li hom ki ne voet labourer / ne doit viande devourer* (LVI, 21-22).

Geltner argumenta que o escopo da crítica de Jean de Meun era bem mais amplo do que um ataque dirigido somente aos frades, e por isso a evidência de que 30% de todos os manuscritos anteriores a 1400 contêm interpolações que tornam mais explícitos os ataques contra as ordens mendicantes.¹⁷⁴ Alguns chegam a atribuir trechos do *Roman* a Guillaume de Saint-Amour. A ambivalência do discurso da personagem, que Geltner enfatiza, torna mesmo difícil de se traçar uma linha entre um discurso severo do moralista que visa a uma ordem específica, e o do satirista que ataca todas as ordens da sociedade. E há ainda o aspecto da convenção literária e do simbolismo.

Szyttia explica que na exegese de Guillaume de Saint-Amour encontramos três principais tipos: os fariseus, os falsos apóstolos dos tempos de São Paulo e os anticristos do

¹⁷⁴ GELTNER, G. Faux Semblants: antifraternalism reconsidered in Jean de Meun and Chaucer. *SP*, vol. 101, n°4 (Fall, 2004), pp. 357-380.

Apocalipse. Os três estão relacionados a três momentos da História da Salvação: a antiga lei, a nova, e o juízo final. Tratar-se-ia de saber se os frades mendicantes representariam os apóstolos verdadeiros, aqueles herdeiros dos primeiros, ou falsos apóstolos identificados com as figuras que apareceriam eventualmente no fim dos tempos. Porém, os critérios de Guillaume para fazer essa distinção “são bastante frouxos”, diz Szyttia: “quando uma figura bíblica lembra os frades em apenas poucos detalhes, tais detalhes, contudo, são suficientes para se estabelecer que se trata de um tipo fraterno, e, conseqüentemente, para estabelecer a aplicabilidade geral aos frades de todo comentário bíblico sobre eles”.¹⁷⁵ Essa mesma forma de argumentar aparece nos discursos de Falso Semblante, tanto na parte do poema escrita por Jean, quanto nas interpolações de Gui de Mori.

Quando Jean de Meun escreve a sua parte do *Roman*, a controvérsia entre os frades seculares e mendicantes já se acalmara. Um século e meio mais tarde, na Inglaterra, poetas como Gower e Chaucer continuariam a escrever sobre frades mais ou menos da mesma forma como estes eram representados por Jean de Meun e Guillaume de Saint-Amour, fazendo com que o material se tornasse tradicional, e passasse a ter pouca ou nenhuma relação com a realidade histórica (como talvez já não tivesse nos escritos de Jean e Guillaume). Ademais, as ordens mendicantes jamais reivindicaram o *Evangelho Eterno* como representativo de sua doutrina ou regra, o que pressupõe também que Jean não se importava com uma caracterização objetiva (e alguém censuraria um poeta medieval por isso?).

O Concílio de Lyon, de 1274, tratou de temas relativos à aprovação das novas ordens dominicana e franciscana, mas o conflito entre mendicantes e seculares sobrevive na literatura dos séculos posteriores. O *Roman* de Jean, que ainda no século XVI era citado por Clément Marot (*De l'amour fugitif*, 1527) em trechos de poemas que satirizavam ordens religiosas, se tornou um dos primeiros documentos da tradição anticlerical da literatura francesa, que terá em François Rabelais talvez seu mais conhecido expoente.

3.7 A Velha

Segue o ataque ao castelo de acordo com o plano estabelecido. Má Língua ajoelha-se para se confessar, Falso Semblante a estrangula, corta a sua língua, e joga o seu corpo em um fosso. Ele entra no lugar e mata todos os Normandos (em alguns manuscritos se encontra

¹⁷⁵ SZITTYA, *op. cit.*, p. 293.

Flamans ou *Picards*) do lugar. Falso Semblante, Abstinência Forçada, Cortesia e Generosidade vão até a Velha. É preciso que ela persuada Belo Abrigo a receber um chapéu de flores que Amante lhe envia, e que arranje um encontro entre os dois. A Velha aceita a proposta, mas Falso Semblante diz, com escárnio, que mesmo que ela rejeitasse ajudá-los, os amantes acabariam encontrando um jeito de se encontrar. A Velha, então, se aproxima de Belo Abrigo, apoiado nas janelas da torre onde estava encerrado.

Ela começa dizendo a Belo-Abrigo que, desde que ele fatalmente conhecerá o amor, seria bom que escutasse seus conselhos, pois ela, que outrora, quando jovem, bela, louca, encantou a tantos homens, é experiente em matéria de amor (*Bele ere et jone et nice et fole, / N'onc ne fu d'Amors à escole / Où l'en léust la teorique, / Mès ge sai tout par la pratique, / Experiment m'en ont fait sage*). Essa experiência que ela pretende lhe ensinar, no entanto, ela a aprendeu muito tarde, quando os jovens já a evitavam e os enamorados a desprezavam. A jovem memória de Belo-Abrigo reterá melhor os conselhos, pois Platão diz que as coisas que se aprendem na infância são mais fáceis de serem guardadas na memória (*Car Platon dist, c'est chose voire, / Que plus tenable est la mémoire / De ce qu'en aprent en enfance, / De quiconques soit la science*). É preciso seguir dez mandamentos que Amante conhece, mas se manter longe de Amor e entender que é inútil observar os dois últimos: não se mostre generoso e não reserve seu coração a um único amante. Este coração você deve vendê-lo, e sempre a quem oferecer mais (*Ne nel' donnés, ne nel' prestés, / Mès vendés-le bien chierement,*). Só se deve dar algo se se espera um retorno vantajoso em troca. A mulher que só tem um amante é como um rato (la souris, em francês, é um substantivo feminino) que só tem um buraco de refúgio (*Moult a soris povre secors, / Et fait en grant peril sa druge, / Qui n'a c'ung partuis à refuge. / Tout ainsinc est-il de la fame,*). Ela estará perdida desde que se encontre abandonada e seria ingenuidade acreditar na fidelidade dos homens, como o demonstram as histórias de Enéas e Dido, de Phillis e Démophon, de Paris e Oenone, de Jasão e Medeia. Todos os homens são enganadores.

Ela segue dando conselhos de moda: sobre cabelos falsos, pigmentos, pós e unguentos. Há a arte de valorizar suas vantagens naturais ou dissimular suas imperfeições: usar decote se possui o pescoço belo e branco (*S'ele a biau col et gorge blanche, / Gart que cil qui sa robe trenche,*), se cobrir de um vestido leve se tem os ombros um tanto pesados, limpar as mãos ou cobri-las com luvas se não estão bem asseadas, e sustentar peitos pesados (*Et s'ele a trop lordes mameles*), com a ajuda de uma peça estreita. O “quarto de Vênus” deve ser mantido asseado (*Et comme bonne baisselete, / Tiengne la chambre Venus nete;*). Que o calçado dissimule a

feiura do pé, um calçado fino a espessura da perna (*S'ele a lais piez, tous jors se chauce, / A grosse jambe ait tenvre chauce. / Briément, s'el set sor li nul vice, / Covrir le doit, se moult n'est nice*). Não fale em jejum se tiver mal hálito e desvie-se dos narizes das pessoas (*S'el set qu'ele ait mauvese alaine, / (...) Et gart, s'el puet, si bien sa bouche, / Que près du nez as gens ne touche*). Há também uma arte do riso belo e sábio (*Si bel et si sagement rie*,): nem muito escancarado, de goela aberta, nem muito reservado (*Fame doit rire à bouche close, / Car ce n'est mie bele chose / Quant el rit à geule estenduë*,). A mulher deve rir de boca fechada e não de boca aberta, sem mostrar os dentes, sobretudo se mal alinhados. Há mesmo uma arte de chorar. A conduta à mesa é de absoluta importância. A mulher não deve tomar seu lugar senão depois de ter zelado pela boa ordenação do serviço. Não deve mergulhar seus dedos no molho, não colocar comida demais na bocanão beber de boca cheia ou com os lábios gordurosos, nem a grandes goles:

Et bien se gart qu'ele ne moille
 Ses dois es broez jusqu'as jointes,
 Ne qu'el n'ait pas ses levres ointes
 De sopes, d'aulx, ne de char grasse,
 Ne que trop de morsiaus n'entasse,
 Ne que trop nes mete en sa bouche.
 Du bout des dois le morsel touche

Sobretudo não deve se embriagar ou dormir na mesa – a palinura é um bom exemplo dos perigos que isso representa (*Et se gart de dormir à table, (...) / De Palinurus li soviengne*). Por fim, a moça não deve recuar o tempo do amor: se a moça é sábia, colherá os frutos do amor na flor da idade (*Car quant viellesce fame assaut, / D'amors pert la joie et l'assaut. / Le fruit d'amors, se fame est sage, / Coille en la flor de son aage*). A Velha recomenda, enfim, que a moça não fique em casa. Ela deve se mostrar em público para que sua beleza seja admirada: que todos vejam a bela forma do seu pé (*Por avoir le pas plus délivre; / Lors gart que si le pié délivre, / Que chascun qui passe la voie, / La bele forme du pié voie*), e que o manto não esconda a forma do corpo (*Que trop la véuë n'encombre / Du biau corps à qui il fait ombre*,). Que ela desconfie do homem muito satisfeito com a própria beleza: é um orgulhoso (*Nul homme de trop grant cointise, / Ne qui de sa biauté se vante, / Car c'est orgoil qui si le tente*). Ptolomeu ensina que este tipo é incapaz de amar. A razão da queda das mulheres é a de serem leais a um só homem – elas nascem livres, mas são constrangidas pelo casamento e a lei. Assim, os casamentos são infelizes, pois não estão de acordo com os preceitos da Natureza. Só resistimos

aos instintos naturais por pudor ou medo de castigo da lei. Vênus e Marte só passaram a fazer de portas abertas o que já faziam escondidos. Fomos feitos todos para todas e todas para todos, cada um comum a cada uma, e cada uma comum a cada um (*Ains nous a fait, biau filz, n'en doutes, / Toutes por tous et tous por toutes, / Chascune por chascun commune, / Et chascun commun por chascune*). A Natureza é implacável e logo cobra das mulheres que se deixam aprisionar pela lei ou pelo casamento, e elas se esforçam de todo jeito, para retomarem suas liberdades (*Si s'efforcent en toutes guises / De retourner à lor franchises / Les dames et les damoiseles, / Quiex qu'el soient, ledes ou beles.*).

São versos extraordinários que levaram alguns medievalistas, como Daniel Poirion e Jean-Charles Payen, a considerar a poética de Jean Meun subversiva. Para ele:

A utopia de Jean Chopinel é a de acreditar que outrora existiu um mundo sem ciúme e sem engano, e que esta Idade do Ouro pode voltar, se conseguirmos reformar bastantes indivíduos para a reconstruir. Aqueles que são chamados a esta tarefa exaltante são aqueles que detêm o saber. Aos intelectuais cabe instruir a humanidade em uma sabedoria fundada no conhecimento e no amor.¹⁷⁶

Para Noah D. Guynn, contudo, “a mudez (*speechlessness*) da rosa permanece em completo contraste com o claro privilégio da fala masculina”¹⁷⁷, e contradiz o argumento de Payen de que “o *Roman de la Rose* resiste ao seu próprio contexto cultural e oferece um manifesto para ‘uma liberdade sexual fundada sobre o livre consentimento’ (*une liberté sexuelle fondée sur le libre consentement*)”.¹⁷⁸

Belo Abrigo agradece os conselhos.

É antes de Natureza entrar no poema que ocorre a digressão de Jean de Meun, comentada no tópico sobre autoria e forma no *Roman*.

3.8 Confissão de Natureza

O universo de Natureza é aquele das esferas concêntricas, dos quatro elementos envolvidos pelo éther e que contêm a grande cadeia dourada. Todos os seres contribuem para o

¹⁷⁶ PAYEN, *op. cit.*, p. 255.

¹⁷⁷ GUYNN, Noah. D. Authorship and Sexual/Allegorical Violence in Jean de Meun's *Roman de la Rose*. *Speculum*, Vol. 79, No. 3 (Jul., 2004), p. 658.

¹⁷⁸ Idem.

funcionamento deste universo, exceto o homem. Os corpos celestes afetam os corpos sublunares. A ideia da cadeia dourada aparece já no comentário de Macróbio:

Desde que tudo se segue por sucessões contínuas, e vai degenerando por ordem de escalão, do primeiro ao último degrau, o observador judicioso e profundo deve observar que a partir do Deus supremo até a vida mais vil tudo se une e se encadeia por ligações mútuas e para sempre indissolúveis: eis aí esta admirável cadeia dourada que Homero nos apresenta suspensa, pela mão de Deus, à cúpula celeste, e que desce até a terra.¹⁷⁹

A referência é à *Ilíada*, VIII, 17-27, em que se encontra a transposição de um jogo de crianças que opõe duas equipes que puxam uma corda, cada qual para o seu lado, a fim de provar suas forças. Aqui, Zeus suspende a corda no alto dos céus, enquanto que os outros deuses a puxam a partir da terra. Pseudo-Dionísio, em *Os Nomes Divinos*, transpõe a ideia para um contexto cristão:

Esforcemo-nos, portanto, por nossas orações, a elevarmo-nos até o cimo destes raios divinos e benfeitores, da mesma forma que, se agarrarmos, para trazer constantemente a nós, nossas mãos alternadas, uma cadeia infinitamente luminosa que penderia do céu e descenderia até nós, teríamos a impressão de atirá-la para baixo, mas, na verdade, nosso esforço não poderia movê-la, porque ela estaria presente, ao mesmo tempo, acima e abaixo, e seríamos antes nós que nos elevaríamos aos mais altos esplendores de uma radiação perfeitamente luminosa. Da mesma forma ainda, se montássemos sobre um barco e, para nosso socorro, nos fossem lançadas cordas atadas a um rochedo qualquer, na verdade, não puxaríamos o rochedo em nossa direção, mas seríamos nós mesmos, e conosco o barco, que nos elevaríamos em direção ao rochedo.¹⁸⁰

Passagens em que Natureza é citada por Razão no *Roman*: 4315, homossexuais são excomungados por Gênio; 4382 Natureza implantou *délit* no sexo para encorajar as obras de procriação – Tomás de Aquino diz que o deleite do gosto é ordenado à conservação do indivíduo, enquanto que o prazer carnal é para o bem da espécie (*Suma Teológica* qu. 151, art. 3), e que a abundância de prazer em um ato sexual bem ordenado não é inimiga da razão (*Suma Teológica* 2a 2ae 153. 2ad 2) –; Razão menciona que Fortuna não pode dar aos homens o que Natureza não lhes deu; por fim, 5733, quando fala de amor natural, moralmente neutro. Razão termina com a analogia agostiniana entre alimentação e reprodução sexual (as graças

¹⁷⁹ MACROBE. *Oeuvres de Macrobie*. Trad.: MM. Henri Descamps, N.-A. Dubois, Laas d'Aguen, A. Ubicini Martelli ; [éd. de N.-A. Dubois]. Paris : C.-L.-F. Panckoucke, 1845-1847. I, 14, 15.

¹⁸⁰ PSEUDO-DENYS. *Oeuvres complètes du pseudo-Denys l'Aréopagite*. Trad.: Maurice de Candillac. Paris : Aubier, 1989. 3, 1.

supernaturais acessíveis à razão humana são de uma ordem superior às inclinações naturais). Razão não é submetida à Natureza. “Em vez disso, encontramos uma Razão criada superior ao domínio natural, capaz de julgá-lo à distância.”¹⁸¹ Amante é contrastado com Sócrates, para mostrar que o homem é capaz de um amor razoável.

Gunn, inclinado a ver em Natureza a voz predominante do poema, aceita como brilhante e sutil a interpretação que Lewis fez da “verdade psicológica representada pela alegoria de Guillaume”, que em “em algum grau, reflete a experiência de amantes infelizes em qualquer época tanto quanto naquela dominada pelos ideais cavaleirescos”.¹⁸² Um jovem que se apaixona por uma moça nova, que a princípio lhe é amistosa, mas que se torna inacessível por seus próprios medos e escrúpulos e aqueles dos mais velhos que a vigiam. Durante sua jornada, o Amante é instruído nas convenções do amor cortês e eventualmente entra em um estado de desespero porque não obtém o que buscava. Aqui Jean retoma a narrativa com Razão tentando desintoxicá-lo do “ardor romântico do primeiro amor”. Porém, “o realismo descompromissado de uma visão racionalista do amor humano” não faz efeito em quem está ainda bem enraizado na doutrina cortesã – sobre a qual Gunn não explica propriamente qual seria, mas diz que se trata de “uma doutrina de algum modo não realista, e ainda caracterizada por um certo sentimentalismo e decoro na fala”. Amante volta a ser dominado pela paixão e, perplexo, busca a ajuda de um amigo cínico e experiente, que o instrui “não tanto nas convenções do amor quanto em sua atualidade e em regras práticas para o sucesso”¹⁸³. Quanto mais ele amadurece, mais percebe o lugar do engano em “*love affairs*”¹⁸⁴. O estágio final da sua educação vem quando ele percebe que o que o impele é um desejo natural de reprodução, que se trata de Natureza agindo através dele. Para Gunn, a moça passa pelo mesmo processo daquele de Amante, “e vem a sentir o mesmo impulso dos seus instintos naturais”, e, “assim, no final, os fogos da paixão natural, a necessidade de satisfazer a exigência do corpo em reproduzir-se – assistida por certos engenhosos estratagemas – une o amante e a sua amada, apesar de todos os obstáculos colocados no caminho pela pobreza e a inexperiência do amante e os medos da moça e a proteção de seus guardiões”.¹⁸⁵

¹⁸¹ FLEMING, *Reason and the Lover*..., p. 9.

¹⁸² Ibidem, p. 277.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 278.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 279.

Como explica Brigitte Callay, a Natureza de Jean está duplamente distanciada de Razão: “não apenas elogia o amor que Razão considera moralmente neutro, como ainda o eleva ao nível de uma virtude.”¹⁸⁶ Mas Natureza é incapaz de entender seu próprio modo operar; é necessário que alguém lhe explique. E é aqui que entra a personagem Gênio.

3.9 Gênio

Duas são as formas de entender essa personagem: como o *daimon* que pertence a cada homem – tal como entendido pelos filósofos gregos –, ou como ele se apresenta na literatura medieval: o sacerdote de Vênus, o patrono da geração do *De Planctu Naturae*, de Alain de Lille, que surge a fim de reprovar amores que não estariam de acordo com a Natureza, isto é, amores homossexuais. No *Roman*, ele é este mediador entre Natureza e Deus. Vestido como um padre, com uma vela na mão (que o texto do poema diz que não era de “cera virgem”...), Gênio discursa para uns certos “barões” sobre o lugar do homem na “grande cadeia dourada” dos seres. Exortando para que o homem se conforme à vontade de Deus vivendo segundo as leis da Natureza, mantendo a ordem da procriação, faz o elogio das “ferramentas” que lhe foram dadas por Natureza para cumprir seu objetivo, chamando-as de “martelos”, “enxertos”, “relhas”, etc., ordenando aos homens que utilizem energicamente a lâmina da sua charrua para mergulhar profundamente na terra fértil. Vênus observa tudo satisfeita e sorrindo. Não é preciso explicitar o sentido da alegoria. O poeta medieval não precisou. Gênio ainda argumenta que, com o fim da Era Dourada, começou um reino de prazeres descontrolados, de separação do homem de sua racionalidade e da aspiração a algo além do deleite sexual.

Nykrog acredita que esta personagem é a voz predominante no poema:

Somos condicionados a considerar que um mensageiro vindo de Deus – mesmo que por intermédio de Natureza – deve ser solene, augusto, sublime, assustador, e a sua mensagem difícil, exigente, demandando que se faça um esforço sobre si mesmo. Aqui, a mensagem é clara, transmitida por Natureza e Gênio, e não contradita por Razão: busquem a Vontade de Deus em sua Criação, na Natureza – vocês a encontrarão sem falta. Para a sua saúde, é preciso viver segundo a Vontade de Deus – conformem-se, portanto, à Natureza, que é uma expressão direta de sua Vontade. Cuidem bem para não caírem nos erros, artifícios e perversidades que os homens imaginaram depois da Queda, nos tempos históricos dominados por Júpiter: vivam de forma simples e segundo sua vontade, como nossos ancestrais na Era de Ouro ou da

¹⁸⁶ CALLAY, *op. cit.*, p. 24.

inocência primordial, isto é, como os animais, que são agradáveis a Deus - mas enquanto homens.¹⁸⁷

Como Gênio é um personagem que ouve a confissão de Natureza e não partilha com ela o conhecimento que ele obtém da autoridade divina, Nykrog também afirma que “é bem este trecho no poema inteiro que melhor justifica a acusação corrente contra Jean de Meun de antifeminismo”, porque “todos os outros trechos são postos na conta de algum personagem duvidoso ou francamente odioso (por exemplo, Amigo ou o marido tirânico no seu discurso) - este é posto na boca de um personagem que não se pode recusar”.¹⁸⁸

3.10 A Conquista do Castelo

Amante retorna ao fim do *Roman* como bom peregrino que se dirige até o objetivo de sua viagem, levando consigo um cajado (*bâton*) “sólido, mas sem ferro”, com uma alforja (*besace*) em sua extremidade, carregada de dois martelos que Natureza lhe dera. Encontramos Amante confiante em seu cajado, que lhe permite abrir passagens e vales antes de neles se aventurar – alguns desses vales tão profundos e largos, ele diz, que preferiria apenas circulá-los do que neles se lançar, porque prefere as trilhas estreitas (*Que si perilleus gué passer. / Car trop grans les ai essaiés, / Et si n'i sui-ge pas naiés: / Car si-tost cum ge les tentoie / Et d'entrer ens m'entremetoie,*). Mas é verdadeiro que alguns são mais atraídos por caminhos largos. Note-se que há mais proveito em percorrer as ruas antigas, como o dizem Ovídio e Juvenal. Mas as velhas são mais desconfiadas do que as jovens que acreditam em tudo que lhes dizem. Mas é bom provar de tudo.

Como Nykrog notou, já tínhamos perdido de vista este narrador, que depois de ter tido um papel ativo no diálogo com Razão, se apaga mais e mais durante as digressões das outras personagens, salvo no encontro com Belo Abrigo. Ele some por mais de dez mil versos, a metade do *Roman*. Aqui o encontramos diferente:

Ele, que antes fazia apelo à piedade de Amor e de seus barões tanto quanto àquela da mulher amada, tornou-se seguro de si mesmo ao ponto da suficiência. Ele vê seus primeiros passos nas trilhas de Vênus com uma ironia um tanto divertida, um tanto tenra. Ele se tornou em alguma coisa

¹⁸⁷ NYKROG, *op. cit.*, p. 55.

¹⁸⁸ Idem.

passavelmente semelhante a Amigo, um Don Juan pleno de experiência prática.¹⁸⁹

Amante chega ao santuário, e diz: eu tinha o mais vivo desejo de tocar as relíquias com meu equipamento; me ajoelhei diante dos dois pilares, elevei o véu que escondia o santuário e, me aproximando da imagem, a beijei devotamente. Eu queria fazer entrar no santuário meu cajado que pendia de minha alforja, mas não consegui, porque a abertura estava protegida por uma barreira que defendia a entrada. Se você tivesse visto todos os esforços que empreguei lembrar-se-ia de Hércules atacando Cacus (*Se behorder m'i véissiés, / Por quoi bien garde i préissiés, / D'Ercules vous péust membrer, / Quant il volt Cacus desmembrer.*). Mas acabei encontrando uma pequena passagem que me permitiu ultrapassar a barreira com a ajuda de meu cajado – de início só entrou a metade dele e tive dificuldades de fazê-lo entrar até o limite (*Sui moi dedens l'archiere mis, / Mès ge n'i entrai pas demis*); a alforja ficou de fora. De qualquer forma, a passagem era estreita e, se não me engano, fui o primeiro a atravessá-la. Se ela depois se abriu a outros é algo que não posso saber, mas prefiro achar que não. Façam como eu, a menos que conheçam melhor método. Aproximei-me, portanto, do botão de rosas e estendi-lhe a mão. Belo Abrigo me pediu que não fizesse qualquer violência (*Bel-Acueil por Diex me prioit / Que nul outrage fait n'i oit*). Prometi me conter à sua vontade e à minha. Colhi então a rosa com as duas mãos, docemente, e colhi o botão sem quebrar os ramos. Ao fim, derramei nela algumas sementes, no momento em que me desviava das folhinhas a fim de explorá-la a fundo. Foi a minha única falta, mas, apesar dos protestos, bem vi que Belo Abrigo não estava insatisfeito.

John Fleming não concordaria com a primeira impressão que esta descrição sugere: “para acreditar que esta é uma sólida descrição literal de um coito sexual, sugiro que o indivíduo deva ter noções um tanto peculiares sobre a natureza da linguagem, ou noções ainda mais peculiares a respeito da mecânica do intercuro sexual.”¹⁹⁰ A interpretação de Fleming é a de que Jean de Meun “exercita seu gosto pela paródia robusta e barroca, não por um inflexível literalismo”. A ideia é a de que quando ele diz que

Trois fois a la porte assailli,
Trois fois hurta, trois fois failli,
Trois fois s'assist en la valée

¹⁸⁹ Ibidem, p. 72.

¹⁹⁰ FLEMING, *op. cit.*, p. 93.

Está “ridicularizando a ‘si mesmo’ (isto é, seu narrador em primeira pessoa) e seu tema”. Este tipo de paródia deleitaria por sua incongruência, como quando Ovídio escreve *hoc opus, hic labor est, primo sine numere iuni*, não tanto para zombar da Eneida quanto de suas próprias pretensões: “como tantas vezes, Jean de Meun achou que poderia ser mais moderno aplicando-se com atenção ao estudo dos antigos.”¹⁹¹

O poema termina.

Foi dia e eu acordei. (*Atant fu jor, et ge m'esveille*)

¹⁹¹ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se pode concluir depois deste percurso por cada diálogo do poema? Quando Amante diz, ao final do *Roman*, que se esqueceu de Razão, que tanto se esforçara para conquistá-lo (*Mes de Reson ne me souvint / qui tant en moi gasta de peine*), reforça a ideia que muitos comentadores medievais tiveram do poema: a de que ele narra as aventuras de um amante tolo. Mas outros comentadores medievais não tinham certeza das qualidades morais do *Roman de la Rose*. O que se pode dizer, com certeza, é que há muitas formas de amar, e que Amante escolhe uma – se ela é a menos razoável, cabe ao leitor imaginar.

Joachim Bumke diz que “os ideais poéticos podem ser vistos como aspectos de um novo ideal social apenas se conseguirmos demonstrar a relevância social das ideias do poeta”.¹⁹² Como se viu, o *Roman de la Rose* foi o poema medieval mais comentado da França. Mas a variedade da sua recepção demonstra que ele não foi lido de forma única, e a ambiguidade dos discursos de cada personagem serviu para justificar diferentes propósitos – como diferentes atitudes em relação às mulheres. Daí que seja difícil afirmar que a forma esteticizada de amor da primeira parte do *Roman de la Rose* se realize na história social do período medieval, pois, afinal, porque alguns poetas tenham expressado uma sensibilidade diferente da vasta maioria de seus contemporâneos não se pode concluir que era essa a opinião geral, e a confiar em C. Stephen Jaeger: “historiadores e pesquisadores da literatura chegaram a um consenso de que a representação das mulheres na sociedade cortesã está radicalmente em contradição com a ‘realidade’ da posição das mulheres na sociedade de corte.”¹⁹³

Além disso, uma vez que poemas são escritos em uma forma específica, eles também têm uma história dentro de uma certa tradição literária; por isso escreve Northrop Frye que “identificar Edward King e documentar a atitude de Milton para com a Igreja da Inglaterra não fará incidir nenhuma luz sobre *Lycidas* enquanto elegia pastoral com linhas específicas de ascendência clássica italiana”.¹⁹⁴ A tradição literária pode, assim, se sobrepor mesmo ao contexto histórico: “a diferença entre as convenções dos poetas medievais que escreviam na Londres de Ricardo II e aquelas dos poetas cavaleiros da Londres de Carlos II é bem menor do

¹⁹² BUMKE, J. *Courtly Culture: literature and society in the High Middle Ages*. Trad.: Thomas Dunlap. London : Overlook Duckworth, 2001, p. 13.

¹⁹³ JAEGER, *op. cit.*, p., 259.

¹⁹⁴ FRYE, Northrop. *O caminho crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 17.

que a diferença das condições sociais entre as duas épocas”.¹⁹⁵ Daí que logo se percebam as convenções literárias que ligam um Bernard de Ventadorn e as de Guillaume de Lorris – percebe-se os diversos *tópoi* da literatura medieval trovadoresca, como o prelúdio primaveril ou o *locus amoenus*. Mas o valor de um texto literário não está apenas em seu aspecto formal. Os meios de expressão, são, obviamente, meios; a finalidade do que querem expressar é o que mais interessa ao historiador. Textos literários não lidam com fatos, mas possibilidades; porém, são possibilidades extraídas do mundo da experiência. O que não está consolidado no imaginário de uma sociedade não será reconhecido no mundo real. Lucien Febvre já o dizia em meados do século XX: “não há pensamento religioso (nem pensamento simplesmente), por mais puro e desinteressado que seja, que não seja colorido em sua massa pela atmosfera de uma época.”¹⁹⁶ Em que medida esta nova poética moldava as paixões dos que a conheciam? Os poetas não ofereceram uma definição única de amor, e por isso os historiadores e críticos literários não chegam a um consenso sobre o que seria o amor cortês. A apologia do amor cortês, ademais, raramente aparece sem sua negação. André Capelão dedica dois livros de seu *De Amore* para explicar as regras do amor cortês, mas no terceiro o satiriza implacavelmente; o amor é idealizado na primeira parte do *Roman de la Rose*, mas na segunda ele é até mesmo ironizado; em alguns poemas de Guillaume da Aquitânia vemos um amante dedicado e até religioso, mas em outros vemos o retrato de um libertino. Parece característico da cultura do período. Cada época é muito diversa em suas manifestações e não pode ser apreendida em uma unidade. Guillaume de Lorris seria um poeta lírico e cortês, enquanto Jean de Meun seria um poeta filosófico com uma visão mais cínica e realista da cultura de corte. É assim para C.S. Lewis, Allan Gunn, e mesmo Daniel Poirion: “a ética cortesã não é senão um sofisma da paixão, uma doutrina de juventude que é preciso colocar em seu lugar, sem tomar por autêntico seu desejo de eternidade.”¹⁹⁷ O *Roman de la Rose* trata de toda uma arte de viver em sociedade, e “a cortesia é certamente um ideal social, e, portanto, uma realidade”¹⁹⁸, mas acima de tudo, trata de amor e poesia, pois “amar e cantar não apenas rimam, como são uma coisa só”.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Ibidem, p. 21.

¹⁹⁶ FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 32-3.

¹⁹⁷ POIRION, *op. cit.*, p. 156.

¹⁹⁸ MARCHELLO-NIZIA, *op. cit.*, p. 168.

¹⁹⁹ Idem.

EDIÇÕES DO *ROMAN DE LA ROSE*

LANGLOIS, Ernest. **Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits**. Paris, Champion pour la Société des anciens textes français, 1914-1924, 5 t.

LECOY, Félix. Guillaume de Lorris and Jean de Meun. **Le Roman de la Rose**. Ed.. 3 vols. CFMA 92, 95, 98. Paris: Champion, 1968, 1966, 1970.

LORRIS, Guilherme de. **A Primeira parte de O Romance da Rosa (c. 1225)**. Trad.: Sonia Regina Peixoto, Eliane Ventorim e Ricardo da Costa. Disponível em : < <http://www.ricardocosta.com/textos/rosa1.htm> > Acesso em : 6 de fevereiro de 2013.

LORRIS, Guillaume de; MEUN, Jean de. **El Libro de la Rosa**. Trad.: Carlos Alvar e Julián Muela. Madrid: Ediciones Siruela, 1986.

MARTEAU, Pierre. **Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun**, édition accompagnée d'une traduction en vers précédée d'une introduction, notices historiques et critiques; suivie de notes et d'un glossaire. 5 t. : tome premier/deuxième/troisième: Orléans : H. Herluison, 1878 ; tome quatrième : Paris : Paul-Daffis, 1879 ; tome cinquième : Paris : Paul-Daffis, 1880.

NICHOLS, Stephen G.; CHOUDHURY, G. Sayeed (org.). **Roman de la Rose Digital Library**. Baltimore : John Hopkins University. Disponível em : romandelarose.org Acessado em : 28 de janeiro de 2015.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Peter L. **The Art of Love : Amatory Fiction From Ovid to the Romance of the Rose**. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1992.

AUERBACH, Erich. **A novela no início do Renascimento**: Itália e França. Trad.: Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

AUBERT, Hippolyte. Notices sur les manuscrits Petau conservés à la bibliothèque de Genève (fonds Ami Lullin) (fin). In: **Bibliothèque de l'École des Chartes**. 1911, tome 72. pp. 556-599.

BADEL, Pierre-Yves. **Le Roman de la Rose au XIVe siècle** : étude de la réception de l'œuvre. Genève : Droz ; Paris : diffusion Champion ; diffusion Minard, 1980.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad.: Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1987.

_____. Rhétorique de l'image. In: **Communications**, 4, 1964. Recherches sémiologiques. pp. 40-51.

BAUMGARTNER, Emmanuèle. Lectures et usages d'Ovide (XIIIe – XVe siècles): quelques approches. **Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes**, 9, 2002.

_____. Narcisse à la fontaine : du conte à l'exemple. **Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes**, n°9, 2002, pp. 131-141.

BEL, Catherine Bel ; BRAET, Herman. **De la Rose** : texte, image, fortune. Peeters : Louvain, 2006.

BLOCH, R. Howard. **Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love**. Chicago : The University of Chicago Press, 1991.

BONNARD, J. **Les traductions de la Bible en vers français au moyen âge**. Paris : Impr. Nationale, 1884.

BURGWINKLE, William; HAMMOND, Nicholas; WILSON, Emma (org.). **The Cambridge History of French Literature**. Cambridge : Cambridge University Press, 2011.

CHAPENTIER, L'Abbé. **Œuvres Complètes de Saint Bernard** ; tome I. Paris : Librairie de Louis Vivès, 1865.

COHEN, Gustave. **Le Roman de la Rose**. Paris : Centre de documentation universitaire, 1973.

COLISH, Marcia L. **Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition: 400-1400**. New Haven and London : Yale University Press, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UMFG, 2003.

COONEY, Helen (org.). **Writings on Love in the English Middle Ages**. New York : Palgrave Macmillan, 2006.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura européia e Idade Média Latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DICAIRE, Francine. **Symbolisme et Seneffiance dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris**. Montréal: Université McGill, 1998.

DUBY, Georges. **A Sociedade Cavaleiresca**. Trad.: Antônio de Pádua Danesil. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios**. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DUFEIL, M. M. **Guillaume de Saint-Amour et la polémique universitaire parisienne : 1250-1259**. Paris : A. et J. Picard, 1972.

ELIAS, Norbert. The Changing Balance of Power between the Sexes — A Process-Sociological Study: The Example of the Ancient Roman State. **TCS**. (June, 1987, 4), pp. 287-316.

ELIOT, T.S. **De Poesia e Poetas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

_____. **Language and Power**. London: Longman, 1989.

FEBVRE, Lucien. **O problema da incredulidade no século XVI**: a religião de Rabelais. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FERRANTE, Joan M. Cortes' Amor in Medieval Texts. In: **Speculum**. Vol. 55, No. 4 (Oct.1980), pp. 686-695.

FRADE, José Manuel Oliver ; DORESTE, Dulce María González. La mise en page de la fiesta en dos manuscritos del « Roman de la Rose ». In : REAL, E.; JIMÉNEZ, D.; PUJANTE, D. y CORTIJO, A. (eds.), **Écrire, traduire et représenter la fête**, Universitat de València, 2001, pp. 57-70.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Modelo e imagem: o pensamento analógico medieval, **Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre** v. 2, , 2008, pp. 9152.

FRIEDEN, Philippe. « Le Roman de la Rose, de l'édition aux manuscrits ». **Perspectives Médiévales**, 34, 2012.

FRYE, Northrop. **O caminho crítico** : um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Trad.: Antônio Arnoni Prado. São Paulo : Perspectiva, 1973.

FYLER, John M. **Language and the declining world in Chaucer, Dante, and Jean de Meun**. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

GAUNT, Simon; KAY, Sarah (org.). **The Cambridge Companion to Medieval French Literature**. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

GAUNT, Simon. **Troubadours and irony**. New York : Cambridge University Press, 2008.

GIBSON, Roy; GREEN, Steven; SHARROCK, Alison. **The art of love** : bimillennial essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris. Oxford : Oxford University Press, 2006.

GILSON, Étienne. **L'esprit de la philosophie médiévale**. Paris: Vrin, 1989.

GREEN, D.H. **Women and Marriage in German Medieval Romance**. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.

_____. **The Beginnings of Medieval Romance**: fact and fiction, 1150 – 1220. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

GREENE, Virginie. Le débat sur le Roman de la Rose comme document d'histoire littéraire et morale. **Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes**, n. 14 spécial. 2007, pp. 297-311.

_____. (org.). **The medieval author in medieval French literature**. Palgrave Macmillan, 2006.

GUIETTE, Robert. Symbolisme et « Senefiance » au Moyen-âge. In: **Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises**, 1954, N°6. pp. 107-122.

GUNN, Alan Murray Finlay. **The Mirror of love** : a reinterpretation of «The Romance of the Rose». Lubbock, Texas: Texas Tech press, 1952.

GUYNN, Noah. D. Authorship and Sexual/Allegorical Violence in Jean de Meun's "Roman de la rose". **Speculum**, Vol. 79, No. 3 (Jul., 2004), pp. 628-659.

HARDIE, Philip (org.). **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge : Cambridge University Press, 2006.

HELLER-HOAZEN, Daniel. **Fortune's faces** : the Roman de la Rose and the poetics of Contingency. Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2003.

HILL, Jillian M. L. **The Medieval Debate on Jean De Meung's Roman De La Rose**: Morality Versus Art. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1991, p. 16.

HUIZINGA, Johan. **O Outono da Idade Média**. Trad.: Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

HUOT, Sylvia. **Dreams of lovers and lies of poets** : poetry, knowledge and desire in the Roman de la rose. Modern humanities research association : Maney, 2010.

_____. **Medieval readers of the Roman de la Rose** : the evidence of marginal notations. [S. l.] : University of California press, 1990.

_____. **Rethinking the Romance of the rose**: text, image, reception. Philadelphia : University of Pennsylvania press, 1992.

_____. **The Romance of the Rose and its medieval readers**: interpretation, reception, manuscript transmission. Cambridge [GB] ; New York ; Victoria (Australia) : Cambridge university press, 1993.

HULT, D. **Self-fulfilling prophecies**: readership and authority in the first *Roman de la Rose*. Cambridge: Cambridge university press, 1986.

JAEGER, C. Stephen. **Ennobling Love**: in search of a lost sensibility. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

KAMATH, Stephanie A. Viereck Gibbs. **Authorship and First-Person Allegory in Late Medieval France and England**. Gallica Cambridge: D.S. Brewer, 2012.

KRUEGER, Roberta L (org.). **The Cambridge Companion to Medieval Romance**. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

LANGLOIS, Ernest. **Les manuscrits du Roman de la Rose** : description et classement. Paris : Honoré Champion ; Lille : Tallandier, 1910.

_____. **Origines et sources du Roman de la Rose**. Paris: Ernest Thorin, 1890.

LANSON, Gustave. **Histoire de la Littérature Française**; remaniée et complétée pour la période 1850-1950 par Paul Tuffrau. Paris: Librairie Hachette, 1951.

LAURENT, François. **Les insertions lyriques dans les romans en vers du XIIIe siècle**. Limoges : Thèse pour le doctorat de l'université de Limoges, 19 novembre 2007.

LE DUC, M. Viollet. **Bibliothèque Poétique**. Paris : L. Hachette, 1843.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (org.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval**. Bauru: EDUSC; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LEPAGE, Yvan G. Le Roman de la Rose et la tradition romanesque au moyen âge, **Études Littéraires**, vol. 4, n. 1, 1971, pp. 91-106.

LETTENHOVE, K. **Poésies de Gilles li Muisis**. Louvain: 1882, v. 1.

LEWIS, C. S. **Studies in medieval and renaissance literature**; collected by Walter Hooper. Cambridge (GB) ; New York ; Port Chester : Cambridge university press, 2013.

_____. **The Allegory of Love**: a study in medieval tradition. Oxford ; New York : Oxford university press, 2013.

LURIA, M. **A reader's guide to the Roman de la Rose**. Hamden, Conn.: Archon books, 1982.

_____. A sixteenth century gloss on the Roman de la Rose. **Medieval Studies**, 44, 1982, pp. 333-370.

LEVI, Giovanni; SCHIMITT, Jean-Claude. **História dos Jovens**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

MCWEBB, Christine (org.). **Debating the Roman de la Rose** : a critical anthology. New York, Routledge, 2007.

MINNIS, Alastair; JOHNSON, Ian. **The Cambridge History of Literary Criticism**, v. II : The Middle Ages. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

MOORE, John C. Courtly Love : a problem of terminology. **Journal of the History of Ideas**, vol. 40, n. 4, (Oct.-Dec., 1979), pp. 621-632.

MORI, Gui de. **Le remaniement du Roman de la Rose par Gui de Mori** : étude et édition des interpolations d'après le manuscrit Tournai, Bibliothèque de la ville, 101, par Andrea Valentini. Louvain-la-Neuve : Académie royale de Belgique, 2007.

NEWMAN, F. X (org.) **The Meaning of Courtly Love**. New York: State University of New York Press, 1968.

NICHOLS, Stephen G. Introduction: Philology in a Manuscript Culture. **Speculum**. Vol. 65, No. 1 (Jan., 1990), pp. 1-10.

NYKROG, Per. **L'amour et la rose**: le grand dessein de Jean de Meun. Harvard. 1986.

OVÍDIO. **Amores & Arte de Amar**. Trad.: Carlos Ascenso André. São Paulo: PenguinCompanhia, 2011.

PARÉ, G. **Le Roman de la Rose et la scolastique courtoise**. Paris : J. Vrin ; Ottawa : Institut d'études médiévales, 1941.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Trad.: Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAYEN, Jean-Charles. **La Rose et l'utopie** : révolution sexuelle et communisme nostalgique chez Jean de Meung. Paris : Éditions sociales, 1976.

POIRION, Daniel. **Le Roman de la Rose**. Paris : Hatier, 1973.

RIBÉMONT, B. **Le dit de la panthère de Nicole de Margival**. Paris : H. Champion, 2000.

ROBERTSON, D. W. **A Preface to Chaucer**: studies in medieval perspectives. Princeton (N.J.) : Princeton university press, 1969.

ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. Trad.: Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

ROUSSELOT, Pierre. **The problem of love in the Middle Ages**. Milwaukee: Marquette University Press, s/d.

SCHMITT, Jean-Claude. La culture de l'imgo. **Annales H.S.S.**, 51, 1996/1, p. 3-36.

SCULLY, T. **Le Court d'Amours de Mathieu le Poirier**. Waterloo, Canada : Wilfrid Laurier university press, 1976.

STRUBEL, A. **La Rose, Renart et le Graal**. La littérature allégorique en France au XIIIe siècle. Paris: Champion, 1989.

WARD, Charles Frederick. **The Epistles on the Romance of the Rose and other documents in the debate**, a dissertation. (S. l.), 1911.

ZUMTHOR, P. **Éssai de poétique médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

ANEXOS

1. *Roman de la Rose*, Bélgica (Bruges), c. 1490 – c. 1500. MS Harley 4425, f. 7r.
2. *Roman de la Rose*, França (Paris), c. 1353. MS 178, f. 1r.
3. Detalhe de miniatura do *Roman de la Rose*, Bélgica (Bruges), c. 1490 – c. 1500. MS Harley 4425, f. 133r.
4. Detalhe de miniatura do *Roman de la Rose*, França (Paris), c. 1353. MS 178, f. 31v.

1. *Roman de la Rose*, Belgique (Bruges), c. 1490 – c. 1500. MS Harley 4425, f. 7r.



2. *Roman de la Rose*, França (Paris), c. 1353. MS 178, f. 1r.

3. Detalhe de miniatura do *Roman de la Rose*, Bélgica (Bruges), c. 1490 – c. 1500. MS Harley 4425, f. 133r.



4. Detalhe de miniatura do *Roman de la Rose*, França (Paris), c. 1353. MS 178, f. 31v.

