



O SUJEITO DE SI NO DISCURSO MEDIEVAL - EM TORNO DO SOLILÓQUIO (DE SANTO AGOSTINHO AO ROMAN DE TRISTAN DE THOMAS D'ANGLETERRE)

Ana Paiva Morais

Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário

41

O Livro de Solilóquio

Brian Stock afirma, no seu livro *Bibliothèques intérieures*, que o solilóquio é um género literário em que o leitor se torna um filósofo em busca de uma maneira de viver mais justa. No solilóquio, o leitor dedica-se a uma actividade que se manifesta no exercício filosófico, porém trata-se de um exercício filosófico que procura representar um modo de vida, mas que não assenta necessariamente na autobiografia. No final da Antiguidade, a escrita de si torna-se um auxiliar do bem viver, do viver de acordo com certos preceitos éticos (Séneca, Marco Aurélio), sem nunca constituir um substituto da própria experiência. Nestes termos, uma vida podia ser exemplar na medida em que era vivida de acordo com certos preceitos éticos, e não por ela própria ter sido passada a escrito ou ter constituído material narrativo. Nas *Confissões*, sobretudo, Agostinho irá divergir bastante desta tradição ao fazer convergir esses preceitos exemplares com a narração de factos da sua própria vida.

Agostinho parece ter sido o primeiro a utilizar o termo solilóquio para designar uma forma específica do diálogo interior da alma que coloca como interlocutores o eu e si próprio. De certa forma, esta estrutura dialógica do solilóquio prolonga os diálogos socráticos, mas situando a interrogação do eu sobre si mesmo no interior do eu, ou seja, tornando-a um exercício preponderantemente mental ainda que passe pelo discurso verbal. O objectivo é fazer desenrolar um diálogo interior em que o indivíduo se vai dando conta progressivamente da ignorância em que está acerca de si mesmo. O *Soliloquium*¹, atribuído a Agostinho, aprofunda e insiste nesta vertente do discurso interior que constituía já o modo discursivo nas *Confissões*.

Com a utilização desta técnica cria-se um novo procedimento ético segundo o qual a literatura é posta ao serviço da filosofia. Nesta obra, a representação de si e o conhecimento de si não estão dissociados, e é possível observar que a situação narrativa assenta fortemente na imaginação literária: o autor imagina um diálogo em que uma das partes, a divindade, prescinde de comunicar verbalmente, mas em que a sua comunicação está presente como um pressuposto, uma vez que Deus, sendo onisciente, não necessita da comunicação verbal. Este quadro resulta de uma imaginação literária na qual ele procura situar a reflexão sobre si mesmo.

Observemos mais de perto este mecanismo do solilóquio.

A estrutura dialógica do solilóquio manifesta com clareza a divisão fundamental da palavra provocada pela invocação da divindade. Contrariando o impulso de projecção na

¹ Utilizarei, ao longo deste breve estudo, a tradução medieval desta obra para a língua portuguesa, na edição da responsabilidade de Maria Adelaide Valle Cintra - *Livro de Solilóquio*, cód. Alcob. CCLXXIII/198, ed. crítica e glossário de Maria Adelaide Valle Cintra. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1957, adiante referido pelas iniciais LS.



transcendência, a duplicação interior e o estranhamento de si decorrem da intervenção de um elemento novo que desencadeia um processo de contemplação da interioridade. Esse elemento de estranhamento é a imagem inscrita da divindade.

Mau grado a sua designação, o solilóquio apresenta a singular estrutura do diálogo. Efectivamente, todo o solilóquio pressupõe a ideia de um interlocutor. A particularidade do diálogo em solilóquio no *Livro de Solilóquio* está em postular a associação de três instâncias: o conhecer (conhecer-se a si mesmo), o olhar (olhar o eu através da contemplação da imagem do outro inscrita) e o amar (o outro / a si mesmo). Nisto reside a correlação entre o cuidar de si e o «cuidar em ti». O conceito de cuidar de si, podemos aqui associar ao conceito de Foucault (a partir de Séneca): para se ocupar de si é necessário conhecer-se a si mesmo; para se conhecer a si mesmo é necessário olhar-se num elemento que é o mesmo que si; é necessário olhar-se no elemento que é o próprio princípio do conhecimento e da sabedoria; ora, esse princípio do conhecimento e da sabedoria é o elemento divino; é necessário, então, olhar-se no elemento divino para se conhecer a si mesmo: é necessário conhecer o divino em si para se reconhecer a si mesmo² - «rogote que me dees coração que cuide ã ty»³ - que tem explicitações como esta: «eu habito no exterior, tu no interior»⁴. Esta inscrição da imagem da divindade responde à interrogação reiterada do sujeito acerca da sua própria identidade: «Oo Senhor, e quem som eu que fallo contigo?»⁵, que constitui a questão essencial de quem procura ultrapassar a sua precariedade humana, a «mizquindade», ou seja, o seu ser prévio à imagem inscrita da divindade que o define como ser incompleto. O solilóquio (assim como a confissão) proclama a infelicidade/impossibilidade de ser só, trazendo consigo a necessidade da ligação a um outro configurado como um tu. No entanto, esse tu, não corresponde a um igual nem é uma entidade congénere, mas constitui a condição para o advento do sujeito, para que este se apreenda a si mesmo enquanto tal. Esta entidade, simultaneamente participativa e criadora do sujeito, tem a sua expressão excelente na divindade.

O «maravilhoso lume de Deus», de que fala o autor, consiste, pois, no apelo à divindade para que desça sobre o homem e se una a ele de modo a permitir-lhe a contemplação de si próprio. Assim surge um novo eu, iluminado pela incorporação desse outro ser de luz, mas, sobretudo, que se tornou capaz de se olhar: «O tu, luz per que eu yejo, rogote per que venhas ã mÿ!»⁶.

Desta breve exposição da questão, podemos ver que o problema do sujeito se joga na constituição de uma estrutura da imagem de si que permite que o sujeito se torne objecto do seu cuidar. Note-se, no entanto, que esta constituição tem aqui um sentido eufórico que não reflecte o estado melancólico caracterizado pela distância ou pela ausência que é frequente encontrar-se no universo romanesco ou na poesia amorosa no século XII, como mais adiante se observará. No que toca ao universo poético, só numa fase bastante tardia do período medieval, no século XIV, a poesia colocará a questão da

² FOUCAULT, Michel - *L'Herméneutique du sujet*. Paris: Gallimard, coll. Hautes-Études, 2001, p. 64-77 [...] 79-103.

³ *LS*, p. 5. Valerá a pena fornecer a citação completa desta passagem: «Senhor, rogote que me dees coração que cuyde ã ty! Dame vōotade que te ame e dame mēte que se nēbre de ty! Dame intendimento que te entēda! Dame razom que me aprenda e achegue fortemente a ty, que es mynha dulçura muy alta çellestial! Dame amor sages per que te ame saborosamente! Oo meu Senhor Deus, que es vida em a qual vivem todas as cousas, tu es vida que das a mÿ vida; tu es vida que es minha vida; tu es vida per que eu vivo, sem a qual eu moiro, per a qual som resuçitado, sem a qual eu pereço, per a qual som alegre, sem a qual som ã tribulaçõ.»

⁴ *Idem*, p. 7.

⁵ *Idem*, p. 8.

⁶ *Idem*, p. 10.



reflexão sobre si mesmo num âmbito em que a fugacidade do tempo será a dominante, e será em pleno século XV, na poesia de um François Villon que se atingirá o expoente mais elevado da perplexidade perante esse sujeito que é outro (por exemplo, na «Ballade des menus propos» – «Conheço... Senhor, conheço o que se queira, / conheço cores e palores, sim, / conheço morte que escaveira, / conheço tudo salvo a mim.» O que nos parece relevante para a questão do sujeito no *Livro de Solilóquio* é a perspectiva da cisão do sujeito como condição para ultrapassar a precariedade da condição humana e a percepção de que o problema do sujeito só efectivamente se coloca a partir deste momento essencial em que se passa a ser (isto é a ter uma existência justa, ética, e, neste contexto, também cristã) desde que reflecta sobre o eu, ou seja, numa estrutura de diálogo.

Por isso, o solilóquio constitui uma modalidade da dialogia. No entanto, trata-se de uma modalidade do diálogo em que o outro está para sempre ausente, como ser de luz invisível, que se cumpre e esgota no apelo. Paradoxalmente, é esta deficiência que define a superioridade da visão da divindade pelo homem, e que a torna mais legítima do que a de seres celestiais, como os anjos. Enquanto os anjos são capazes de ter uma visão completa ("face na face") do divino, a visão de que se fala no *Livro de Solilóquio* é muito diferente. Nesta obra, retoma-se a tradição teológica segundo a qual o fenómeno da Encarnação introduz uma alteração hermenêutica profunda no sentido da visão que se poderá resumir do seguinte modo: ao encarnar-se Deus fez-se homem (e não anjo), Deus está no homem e o homem em Deus. Isto torna a visão da divindade por figura mais verdadeira do que o conhecimento que decorre da visão imediata, própria dos anjos, a visão "face na face", pois aí não se aplica o princípio da reversibilidade, isto é, a visão directa e completa só pode remeter para uma completude ilusória, e, por isso mesmo, inferior à visão humana.

O fundamento desta lógica da reversibilidade está na instituição do homem como morada da divindade. *Morada* é um termo que ocorre nesta obra com frequência. Na perspectiva da hermenêutica medieval, a imagem e a semelhança significam uma introdução espacial da divindade no coração do homem do tipo da habitação. A visão mais perfeita será, então, a visão por figura, porque a figura, longe de ser um desvio do objecto, o contém.

Semelhante a esta é, por exemplo, a lição da lenda de Santo Inácio, que retoma o motivo do coração inscrito: o santo que guardara todo o fervor da fé durante o martírio até à morte reclamava incessantemente que a força lhe vinha de ter o nome de Cristo inscrito no coração. Movidos pela curiosidade, os seus suplciadores extraíram e despedaçaram o coração do mártir, tendo encontrado o nome de Cristo inscrito em letras de ouro no seu interior. O privilégio da figura encontra-se aqui explicitado pelo investimento no nome. A inscrição deste no coração humano atesta a superioridade do homem sobre os anjos, que não podendo ser *filhos* de Deus, também não participam da sua essência. A estrutura do anjo é totalmente alheia à lógica da morada, e, por isso, uma boa parte do *Livro de Solilóquio* se destina a enaltecer esse espaço interior, que é lugar do sujeito, como morada:

[...] eu achey o lugar hu tu moras, a saber a alma que tu criaste aa tua ymagem e aa tua simildõoe, ca por dentro a alma razoavil he tua morada, aquela que ty soo deseja e ty soo deseja e te demãda e nõ aquela que te non demanda nẽ te deseja! Eu errey, assi como a ovelha que anda perdida, quãdo eu demandava e buscava fora a ty que es dentro; e trabalheyme muyto catãdote fora de mÿ, que moras em meo dentro [...].⁷

Esta visão imperfeita na morada é, no entanto, fundamental. Só Deus é conhecedor de si mesmo porque só ele se pode ver, afirma Agostinho. Deus mora em si mesmo sobre

⁷ *Idem*, p. 63.



toda a razão e sobre todo o entendimento («Non me veera homẽ que vyva»⁸). É aquilo a que os teólogos chamam «visão por *theoria*» ou visão não mediatizada de Deus. Porém, esta visão plena é, ao mesmo tempo, uma forma de cegueira, porque a luz que não pode ser contemplada por ninguém não é luz verdadeiramente, é, antes, algo que não existe⁹.

44

O autor do *Livro de Solilóquio* põe a tónica da descoberta do sujeito na constituição positiva da imagem de si. Este processo é parte integrante de todo o projecto de uma obra que assenta no *bios*, na lógica da Incarnação, que procura situar na vida / corpo (de Cristo / do Homem) o horizonte de referência, tendo como efeito a reabilitação da figura. Já no universo poético é mais frequente encontrarmos ilustrações do poder devastador da análise de si que se aproximam de algumas formas que a análise do sentimento amoroso assumiu. É o caso do episódio do casamento no *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre. Os dois textos opõem-se por assentarem em duas modalidades distintas da imagem: Tristão sofre por o seu sentimento amoroso o colocar perante uma imagem feita de si mesmo com a qual ele nunca se chega a identificar (todo o episódio do casamento constitui uma longa reflexão sobre a variação – *varietas* – e a instabilidade do sujeito, que afecta não só Isolda como o próprio Tristão).

No *Livro de Solilóquio*, porém, a imagem verdadeira é a que procede de um modelo – tal como o Filho procede do Pai. A imagem deve ser gerada (*genita*) e não fabricada (*facta*), o que significa que a semelhança deve ocorrer em substância. Para que uma imagem possa ser semelhante, ela deve obedecer ao princípio da participação. Há, quanto a este ponto, claramente uma inspiração que vai beber aos neoplatónicos quando estes defendem que as coisas não existem simplesmente, que elas emanam do Verdadeiro Ser, e, por isso, participam dele. Porém, aqui esta verdade do ser não resulta de uma emanação (que estaria mais próxima do platonismo), mas da Vontade Divina. Por outras palavras, toda a imagem é a manifestação de um modelo, caso contrário, ela funcionaria especularmente, sendo que o espelho introduz um elemento de desconfiança relativamente à imagem na medida em que a transforma. A imagem especular funciona analogicamente relativamente ao seu modelo; existe, no entanto, uma outra modalidade da imagem que permite recuperar a confiança: a imagem impressa. Ao contrário do espelho, a imagem impressa é gerada, logo é consubstancial ao seu modelo; ela é um selo, um *sigillum*. É neste sentido que se pode afirmar que a imagem é a presença divina impressa no homem. Relativamente a esta questão, é importante notar que a imagem passa da esfera estrita da visão para a esfera táctil da matéria, o que confere ao corpo uma nova importância, acabando a semelhança por se resolver no universo empírico, como o atesta a lógica das *Confissões*, que é um relato de vida. A imagem impressa permite remeter facilmente para o modelo, e mantém viva essa relação.¹⁰

A morada - o amor de lonh

Em torno das teorias do amor na Idade Média desenvolveu-se uma forte corrente da poesia amorosa e da construção do sujeito que assentam no tema da ausência. Neste

⁸ *Idem*, p. 67.

⁹ *Idem*, p. 68: «Aly hu tu moras, Senhor, he luz a que nõ pode nenhuĩ chegar. Aly he lume que se nõ pode scoldrinhar nõ comprẽhder, ao qual nõ pode abranger nõ chegar nenhuĩ outro lume, porque creemos que elle non se pode contemplar nõ pode seer visto e he sobre razõ e sobre entendimento, nem se pode mudar nem pode a ell chegar, o qual lume nuĩca vio nenhuĩ homẽ nõ angeo nõ pode veer compridamẽte. Este he o teu ceo, Senhor Deus, que cobre todas as cousas muy escondidas e com grande segredo sobre todo o entẽdimẽto e sobre toda a razõ e sobre toda a cousa que he».

¹⁰ Sobre a importância da noção de imagem impressa, veja-se BEOS-REZAK, Brigitte Miriam – «Replica: Images of Identity and the Identity of Images in Prescholastic France». In *The Mind's Eye. Art and Theology in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, p. 46-64.



contexto, a ausência é referida, em primeiro lugar, ao afastamento da amada, e, em consequência disso, à situação específica que assume o amador que se vê forçado a exercer a sua função de amante à distância do seu objecto de desejo. O motivo do “amor de longe” (*amor de lonh*) celebrenemente cultivado por Jaufré Rudel, representa um dos expoentes mais elevados deste paradoxo amoroso que percorreu toda a Idade Média. O sujeito que ama desde logo obedece a dois impulsos distintos, orientando, por um lado, toda a sua atenção para a amada, ao mesmo tempo que a distância desta o leva a conceber mecanismos de presentificação que se cumprem na representação fantasmática desta.¹¹

Nas expressões mais correntes que assume, a representação fantasmática da amada processa-se por meio de um complexo jogo sobre a figura da imagem, cujos contornos poderão levar à compreensão do contexto hermenêutico em que se irá desenvolver a melancolia nos séculos finais da Idade Média. Numa primeira instância, pela sua inscrição na interioridade do poeta, simbolicamente expressa pela palavra poética, que frequentemente evoca o imaginário da hospitalidade: o poeta deve alojar a dama dentro do poema, construindo aí o lugar de acolhimento, que funciona como desdobramento de um espaço íntimo em que ele a recebe em si, entendendo-se este “si” como o próprio núcleo da palavra poética. Constituída pela distância da amada, e na dilatação espacial que daí resulta, a palavra poética torna-se num espaço propício ao desenvolvimento da tristeza interior, manifestada numa série de motivos e *topoi* associados a determinados estados de alma, como sejam o Inverno interior, o caminhar encurvado do poeta ou a dilatação do tempo vivido longe da amada. É a partir deste quadro poético que a ausência da amada contribui para conferir espessura à interioridade do amador de tal modo que ela se configura como o novo objecto do amor capaz de representar a amada. Neste lugar irá emergir, com maior ou menor nitidez, a descrição da imagem do sujeito que ama. Não se trata de um investimento narcísico, como veremos, mas antes de uma criação das condições de acolhimento da imagem da amada, ou seja, do espaço que viabiliza a sua contemplação.

Considerar a questão da inscrição da imagem da amada é, pois, um passo fundamental para se poder perceber os contornos da problemática em causa, que assenta na descrição de si, numa atenção cada vez mais voltada sobre o sujeito poético. Uma análise do sentimento amoroso permitir-nos-á ter uma noção mais nítida deste processo.

Porém o facto de a cena do amor se situar no quadro do afastamento dos amantes, implica que o amador deve seguir o seu impulso amoroso em direcção à dama, o qual assenta fundamentalmente na visão desta. Por outro lado, a visão da amada só se cumpre no gesto que visa alcançar a imagem desta, na destinação do olhar. Esse impulso em direcção à amada contraria a lógica da inscrição ao impelir o amador para fora de si, e vemos a energia que o anima fazer dele alguém que viaja, um peregrino de amor. A amada leva-o a ultrapassar o seu espaço, e os próprios limites da sua condição humana precária, na procura da terra de longe («terra lonhdana»)¹². Este processo é característico na construção medieval da identidade, segundo a qual o sujeito se define como tal na medida em que se transcende, e, por isso, é na contemplação do incontemplável - a imagem da dama ausente - que essa transcendência poderá assumir a sua expressão excelente. O tema do longínquo contribui para desenvolver o

¹¹ Sobre a representação fantasmática da dama no contexto da lírica occitânica, veja-se HUCHET, Jean-Charles - *Essais de clinique littéraire du texte médiéval*. Paris: Paradigme, 2000 e AGAMBEN, Giorgio - *Stanze*. Paris: Payot & Rivages, 1994.

¹² Jaufré Rudel - «Quan lo rius de la fontana...», *Anthologie des Troubadours*, ed. Pierre Bec. Paris: Union Générale d'Éditions / Bibliothèque Médiévale, 1979.



imaginário do amor inacessível, acabando por alimentar cisões no sujeito poético, como podemos verificar quando ele se afirma “triste e alegre”¹³. Embora, como vemos, a descrição de si implique uma inscrição da imagem da amada, o elemento da distância irá levar a um movimento inverso, mas complementar, que consiste no que se poderia chamar uma *excrição*, ou seja, uma escrita dessa imagem num espaço exterior que oferece as condições para que o sujeito amador possa olhar-se, mas em que a visão de si transcende o espaço de si mesmo, impedindo a concentração numa interioridade estática.

A visão, no contexto do “amor de longe”, contribui para a construção de um lugar onde o sujeito amador pode permanecer simultaneamente em si mesmo e no exterior, visto que ele deve amar a imagem inscrita da amada e exceder-se na busca do amor. Daí que seja na exterioridade que o interior se escreve e através dela que ele viaja. Poder-se-á afirmar que o “amor de longe” consiste na procura de uma morada, ou seja, na busca de um lugar onde seja possível ver com os próprios olhos¹⁴, transformar objectos em realidades apreensíveis que, de alguma forma, passaram para a esfera do sujeito, se tornaram objectos *para mim*. A questão central da visão extática e exteriorizada da amada reside no facto de ela se constituir como condição da contemplação do sujeito e, nessa medida, de o objectivar.

Este aspecto é importante para a reflexão que aqui pretendo desenvolver na medida em que permite compreender melhor o problema da inscrição do outro em si como modo da construção da identidade, ou seja, aprofundar a compreensão do conceito de *morada*.

A encenação do sujeito ou a identidade narrativa - Le Roman de Tristan de Thomas d'Angleterre

Como já acima observámos, um dos exemplos mais interessantes da escrita do solilóquio é o do *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre¹⁵, onde se encontram algumas das mais extensas expressões da intimidade emotiva da literatura medieval.

Mas, ao contrário do que se verifica no universo do *Livro de Solilóquio*, em que assistimos à impressão da imagem do outro em si passando a fazer parte integrante do si, Tristão digladiava-se constantemente com a imagem de si mesmo enquanto imagem que perdeu a sua marca de origem, e sofre com a ameaça de ter de lidar com uma imagem de si fabricada. É a falta de reconhecimento da origem que precipita Tristão na busca incessante de si mesmo e na interrogação permanente acerca do seu sentimento.

À semelhança do que acontece na poesia trovadoresca, no *Tristan* a manifestação da dor causada pelo sentimento amoroso é associada à perda da amada. Tristão lamenta-se pelo casamento iminente de Isolda com o rei Marc e pela impossibilidade em que se encontra de se aproximar da sua amada. Este lamento desenvolve-se sob a forma do solilóquio, mas, contrariamente ao que se verifica na tradição agostiniana do *Livro de*

¹³ «E triste e alegre então voltaria, | depois de vos ver, meu amor de longe!», v. 15-16, trad. David Mourão-Ferreira, *Colóquio Letras - Vozes da Poesia Europeia*, II, 164 (2003), p. 29.

¹⁴ «Possas Deus que fez tudo o que se vê, | e que assim gerou esse amor de longe, | ter pena de mim - e a graça me dê | de me aproximar desse amor de longe! | E, *nesse lugar*, até o jardim | ou até o mais humilde dos quartos | decerto palácio será *para mim!*», itálicos meus, *id. ib.* - Note-se «nesse lugar» é, no original, «aizís», que significa, literalmente, «morada».

¹⁵ As referências a esta obra feitas ao longo do presente trabalho reportar-se-ão à seguinte edição: Thomas d'Angleterre - *Le Roman de Tristan*, ed. Bartina H. Wind. Paris-Genève: Minard-Droz, 1960, adiante referido pelas iniciais RT, seguidas de FS que indica o Fragmento «Sneyd».



Solilóquio, o processo passa, aqui, pela criação de destinatários fictícios ou por fabricações.

Os interlocutores de Tristão, aqueles a quem ele tão insistentemente dirige as suas interrogações, são, afinal, dramatizações de si mesmo, e, sobretudo, dramatizações que têm como palco a interioridade do amador. Ao mesmo tempo, a cena interior do amor desenrola-se segundo a lógica da interiorização fantasmática da amada. Para uma melhor apreciação deste processo transcrevemos a totalidade do principal solilóquio de Tristão, que apresentamos em anexo.

Esta dramatização, ocorrida na sequência da notícia do casamento de Isolda a loira com o tio de Tristão, encontra eco num outro momento do romance, o episódio da “Sala das Estátuas”. Trata-se de uma sala interior com abóbada, onde Tristão mandou instalar uma estátua de Isolda. Esta imagem serve de pretexto para o surgimento de uma série de pensamentos de Tristão em que ele imagina as quatro personagens que compõem a sua teia amorosa, e cuja situação ele analisa com o intuito de avaliar o respectivo grau de sofrimento. O recolhimento na sala abobadada¹⁶ e a duplicação de Isolda na imagem que a representa sublinham a dramaticidade que aqui assume a vivência íntima da dor. Esta encenação, por sua vez, é desdobrada numa segunda dramatização que tem lugar na imaginação de Tristão, onde quatro personagens – Tristão, Isolda a Loura, Marc e Isolda das Brancas Mãos – encenam a partilha da dor amorosa. Elas rivalizam na hierarquia do sofrimento, em lugar de a experiência da dor ser feita individualmente no respeito pelo princípio da unidade subjectiva.

Esta quadruplicação do drama é uma consequência lógica do carácter essencialmente dramático da experiência da emoção. Justificar a instabilidade do sujeito causada pela sua condição de amador, como faz o infeliz amante, constitui quase uma redundância, mas é imprescindível na medida em que aprofunda a atitude auto-reflexiva que domina Tristão e o torna susceptível de ser entendido como personagem do drama amoroso provocado, fundamentalmente, pela sua vivência da imagem-espelho, imagem que, como vimos, perdeu a sua marca de origem.

Colocada a questão nestes termos, é interessante observar a descrição feita por Tristão da singular condição psicológica dos homens perante a experiência do amor: a volubilidade, a tendência para trocar o bem pelo nefasto, o recurso ao embuste (vilania vs lealdade ou cortesia), ou a maldade, são seus atributos frequentes. Esta enumeração corresponde, em traços largos, à expressão do horror pela condição humana que definia o acidioso segundo certos autores medievais. Neste aspecto, a questão da melancolia poderá ser posta em paralelo com o problema do sujeito que sofre de uma cisão de carácter especular, sem o seu modelo.¹⁷

Este episódio de introspecção parece corresponder ao momento sintomático da fixação do sujeito na sua interioridade convertida em objecto da sua atenção, do cuidar de si. No entanto, não na estrita medida em que esta atenção dá conta de uma singularidade, mas antes porque ela converte o amor numa realidade exemplar, em que o gesto de auto-reflexão se duplica (e se justifica) na sua própria ostentação enquanto experiência universal, própria de todos os que amam. Esta exacerbação da dor através da

¹⁶ Trata-se de uma caverna construída por um gigante. Veja-se «La Saga de Tristan et Yseut». In *Tristan et Yseut, Les poèmes français et la sa norroise*. Paris: Librairie Générale Française / Le Livre de Poche (Lettres Gothiques), 1989.

¹⁷ HERSANT, Yves – «Acédie». In HERSANT, Yves – *Mélancolies*. Paris: Robert Laffont / Bouquins, 2005.



dramatização e da exibição está de acordo com a lição final do romance que conclui com a proclamação do carácter exemplar da narrativa.

48

Tumas fine ci sun escrit:
A tuz amanz saluz i dit,
As pensis e as amerus,
As emvius, as desirus,
As enveisiez e as purvers,
[A tuz cels] ki orunt ces vers,
[S]i dit n'ai a tuz lor voleir,
[Lê] milz ai dit a mun poeir,
[E dit ai] tute la verur,
[Si cum] jo pramis al primur.
E diz e vers i ai retrait:
Pur essample issi ai fait
Pur l'estoire embelir,
Que as amanz deive plaisir,
E que par lieus poissent troveir
Choses u se puissent recorder:
Aveir em poissent grant confort,
Encontre change, encontre tort,
Encuntre paine, encuntre dolur,
Encuntre tuiz engins d'amur!¹⁸

Auto designado como exemplo, o *Roman de Tristan* de Thomas proclama o seu fundamento moral e o carácter pedagógico, aproximando-se das artes de amar. Neste contexto, a introdução da prática sistemática da auto-análise da dor encontra um especial significado na medida em que introduz o sofrimento na esfera da sublimidade inerente às figuras heróicas e exemplares: «a tuz amanz saluz i dit.»¹⁹

¹⁸ RT, FS («Fin du Poème») v. 820-939.

¹⁹ RT, FS («Fin du Poème») v. 821.



Anexo

Fragmento *Sneyd*¹ [Le Mariage]

49

A sei dit: «Coment le pois faire?
Icest ovre m'est a contraire;
Nequedent si m'estuit cholcher
Cu ove ma dreite moillier;
415 Avoc li me covient gisir,
Car jo ne la puis pas gurpir:
Ço est tuit par mun fol corage,
Ki tant m'irt jolif e volage.
Quant jo la meschine requis
420 A ses parenz, a ses amis,
Poi pensai dunc d'Ysolt m'amie
Quant empris ceste derverie
De trichier, de mentir ma fei.
Colchier m'estuit, ço peise mei.
425 Espusé l'ai lealment
Al us del mustier, veant gent:
Refuser ne la pois jo mie,
Ore m'estuit fare folie.
Senz grant pechié, senz mal faire
Ne me puis d'iceste retraire,
Ne jo n'i pois assembler
Si jo ne mei voil desleer,
Car tant ai vers Ysolt fait
Que n'est raisun que ceste m'ait
435 A iceste Ysolt tant dei
Qu'altre ne puis porter fei,
E ma fei ne redei mentir,
Ne jo ne dei ceste gurpir.
Ma fei ment a Ysolt m'amie
440 Se d'altre ai delit en ma vie
E si d'iceste mei desport
Dunc frai pechié e mal e tort,
Car jo n'ela puis pas laissier,
N'en li ne mei dei delitier
445 De chulcher ove li en sun lit
Pur mun buen ne pur mun delit;
Car tant ai fait vers la reïne,
Culcher ne dei od la meschine,
E envers la meschine tant fait
450 Que ne puet mie estre retrait;
N'Ysolt ne dei jo trichier,
Ne ma femme ne dei laissier,
Ne mei dei de li partir,
Ne jo ne dei ove li gésir.
455 S'a ceste tinc covenance,
Dunc ment a Ysolt ma fiance;
E si jo port à Ysolt ma fei,
Vers ma espuse me deslei.
Vers li ne me dei desleer,
460 N'encuntre Ysolt ne voil ovrer.
Ne sai a la quele mentir,
Car l'une me covient traïr
E decevre e enginnier,
U anduis, ço crei, trichier;



465 Car tant m'est ceste aprocée
Que Ysolt est ja enginnée.

Tant ai amée la reine
Qu'enginnée est la meschine,
Et jo forment enginnée sui,
E l'une e l'autre mar conui.

470 L'une e l'autre pur mei se dolt,
E jo m'en duil pur duple Ysolt.

Supris en sunt andui de mei,
A l'une, a l'autre ment ma fei:

475 A la reine l'ai mentie,
A ceste n'en pois tenor mie.

Pur qui la doïse jo mentir,
A une la puis jo tenir.

Quant menti l'ai a la reine,

480 Tenir la dei a la meschine,
Car ne la puis mie laissier.

Ne ne dei Ysolt tricher!
Certes, ne sai que faire puisse,

De tutes pars ai grant anguisse,

485 Car m'est ma fei mal a tenir,
E pis de ma femme gurpir.

Coment qu'avienge del delit,
Culchier m'estuit en sun lit.

D'Isolt m'ai ore si vengé

490 Que premir sui enginné;

D'Isol me voldreie vengier,

Enginné sui al premier.

Contre li ai tant trait sur mei

Que jo ne sai que faire dei.

495 Si jo me chul avoc ma spuse,

Ysolt en irt tute coreuse;

Si jo od li ne voil chulcher,

Aturné m'irt a reprover

E de li avrai mal e coruz;

500 De ses parenz, des autres tuiz

Haïz e huniz en sereie,

E envers Deu me mesfreie.

Jo dut hunte, jo dut pechié.

Quei idunc quant jo serai chulchié

505 Se od le chulcher ço ne faz

Que en mun corage plus haz,

Que plus m'ert contre volenté?

Del gesir n'ï avrai ja gré.

Ele savra par mun poeir

510 Que vers altre ai greinur voleir.

Simple est s'ele ne l'aperceit

Qu'altre aim plus e coveit

E que milz volsisse culchier

U plus me puisse delitier.

515 Quant de mei n'avra sun delit,

Jo crei qu'ele m'amera petit:

Ço ere a dreit qu'en haür m'ait;

Quant m'astienç del naturel fait

Ki nos deit lier en amur.

520 Del astenir vient la haür:

Issi cum l'amur vient del faire,

Si vient la haür del retraire;

Si cum l'amur del ovre vient,



E la haür ki s'en astient
525 Si jo m'astinc de la faisance,
Dolur en avrai e pesance,
E ma proeise e ma franchise
Turnera a recreantise;
Ço que ai conquis par ma valor
530 Perdrai ore par cest'amur,
L'amur qu'ad vers mei eü
Par l'astener m'irt ore toleü,
Tuit mun servise e ma franchise
M'irt tolu par recreantise.
535 Senz le faire molt m'ad amé
E coveité en sun pensé,
Ore me harra par l'astener
Pur ço qu'ele n'at sun desir,
Car ço est que plus alie
540 En amor amant e amie;
E pur iço ne li voil faire,
Car d'amur la voil retraire.
Bien voil que la haür i seit,
Plus de l'amur ore le coveit.
545 Trop l'ai certes sur mei atrait;
Envers m'amie sui mesfait
Ki sur tuz altres m'ad amé.
Dunt me vient ceste volenté
E cest desir e cest voleir
550 U la force u le poeir
Que jo vers ceste m'acointai
U que jo unques l'espusai
Contre l'amur, contre la fei
Qu'a Ysolt m'amie dei?
555 Encore la voil jo plus tricher
Quant pres me voil acointer,
Car par mes diz quir jo acaisun
Engin, semblance e traïsun
De ma fei a Ysolt mentir,
560 Pur ço qu'od ceste voil gesir.
Encuntre amur achaisun quer,
Pur mei en ceste delitier.
Ne dei trichier pur mun delit
Tant cum Ysolt m'amie vit;
565 Que traître e que fel faz
Quant contre li amur purchaz.
Jo m'en sui ja purchacé tant
Dunt avrai duel tut mun vivant;
E pur le tort que jo ai fait
570 Voil que m'amie dreiture ait,
E la penitance en avrai
Solunc ço que deservi l'ai:
Chulcher m'en voil ore en cest lit,
E si m'astenderai del delit.
575 Ne pois, ço crei, avoir torment
Dunt plus aie paine sovent
Ne dont aie anguisse greinur,
Ait entre nos ire u amur;
Car, si delit de li desir,
580 Dunc m'irt grant paine l'astener,
E, si ne coveit le delit,
Dunc m'irt fort a sofrir sun lit.



U li haïr u li amer

M'irt forte paine a endurer.

585 Pur ço qu'a Ysolt ment ma fei,

Tel penitance preng sur mei,

Quant ele savra cum sui destreit

Par tant pardonner le mei deit.»²⁰

²⁰ RT, RS, v. 411-588.