

Título: **Algures entre o Inferno e o Céu. Trajectórias e mutações da ficção segundo Merlim¹**

Autor(es): **Carlos Clamote Carreto**

Fonte: *Medievalista* [Em linha]. N.º5, (Dezembro 2008). Direc. José Mattoso. Lisboa: IEM.

Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>

ISSN: 1646-740X

Nam quis corpus mutare monstraret nisi qui et spiritum hominis malitia transfiguravit? Ille indubitate huiusmodi ingenia concinnavit ut in nobis quodam modo manus Deo inferret. Quod nascitur opus Dei est. Ergo quod infingitur diaboli negotium est.

Tertuliano, *De cultu feminarum*, II, 5, 3-4².

L'art de l'enfer, c'est l'exploration de l'autre côté des choses, là où le temps joue des tours. L'enfer de l'art, c'est la traversée sans fin des miroirs sur la surface desquels rien ne se laisse figurer. C'est l'expérience de l'intrigue et de la machination, du romanesque et du texte, par laquelle la clôture même des lieux offre la garantie que ça ne finira jamais.

J. Villeneuve, «Les arts du diable», p. 7³.

¹ Este artigo retoma parcialmente, aprofundando-as e actualizando-as, algumas das reflexões desenvolvidas numa comunicação intitulada «Merlim ou as anamorfoses do sentido» apresentada no âmbito do já longínquo Colóquio sobre «A Metamorfose» (Palácio Fronteira, 8 a 10 de Junho de 1995).

² Ed. Bilingue de M. Turcan, Paris, Les Éditions du Cerfs, col. «Lettres Chrésiennes», 173, 1971.

³ «Les arts du diable», *La Revue des Sciences Humaines*, 234, 2, 1994, p. 7.

Resumo

Emergindo na confluência do mito e da ideologia, Merlim surge inquestionavelmente como uma das figuras mais persistentes e enigmáticas do imaginário ocidental: daí o seu imenso magnetismo e poder de significação; daí, também, a sua resistência à interpretação. Não é fácil seguir os rastros desta personagem que é, simultânea e alternadamente, rei e louco, velho e eterna criança, homem selvagem e profeta, anjo e demónio, poeta e cronista, emblema do excesso de sentido e do vazio fundador das origens, ao longo de uma tradição literária vasta e complexa, já que a essência de Merlim reside precisamente na anamorfose e na transfiguração que conduzem a uma constante reconfiguração da sua identidade poética, simbólica e ideológica. Enquanto desafio à própria representação, poderá Merlim e o seu corpo-palimpsesto tornar-se emblema dos paradoxos e mutações inerentes à escrita medieval entre os séculos XII e XIII e metaforizar o devir da ficção arturiana que, algures entre o Inferno e o Céu, continua incessantemente em busca do seu lugar no universo?

Hiatos, glosas e elipses: fragmentos de uma trajectória textual

Emergindo no entrecruzar do mito e da ideologia, Merlim surge indubitavelmente como uma das figuras mais persistentes e enigmáticas do imaginário ocidental: daí o seu imenso fascínio e poder de significação; daí, também, a sua resistência à interpretação. Escrever sobre Merlim - personagem volúvel e proteiforme, encarnação *avant la lettre* de uma fantasmagoria barroca que procura apreender, no impossível presente da escrita, a passagem e a anamorfose das coisas e dos seres -, equivale a escrever sobre um objecto sempre em fuga, sobre um não-objecto que condena inevitavelmente a análise - presa num diabólico jogo de espelhos - a defrontar-se com um impasse. Merlim revela-se então como um significante flutuante à dimensão do próprio desejo, inesgotável por excelência, e cujo objecto se retira precisamente no momento em que pensamos, à semelhança de Tântalo, estar prestes a capturá-lo. O autor anónimo que redigiu a *Suite-Vulgate* já tinha, aliás, lançado o aviso:

«Com plus le verries et en orries parler mains le conuistries»⁴

Ao acumular os papéis de adivinho, profeta, mágico ou homem selvagem, Merlim desmultiplica as suas funções narrativas e simbólicas escapando, numa perturbante ambiguidade, a uma classificação tipológica que tentaríamos esboçar em vão. Todavia, foi inegável que é na sua qualidade de mágico que passou à posteridade, sendo também enquanto tal que detém os poderes mais inquietantes. Liberto da temporalidade e do peso da gravidade, desloca-se sem qualquer dificuldade no espaço e torna o tempo imutável ou absolutamente reversível, assumindo indiferentemente o rosto de uma criança (na *Historia regum britanniae* de Geoffrey de Monmouth, por exemplo), de um velho, de um jovem criado, de um enfermo, de um horrível pastor (no *Merlin* de Robert de Boron) ou de um ceifador (no *Didot-Perceval*, também atribuído a Robert de Boron). Os jogos da metamorfose, mesmo admitindo que, em muitos dos casos, se reduzam à prática do disfarce, nunca traduzem contudo um comportamento inocente. Pensemos nas *ludibria daemoni* da literatura do deserto, onde a máscara, juntamente com a faculdade de alterar as formas, denuncia a quebra da especular e mimética que une Deus à Criação⁵, mas também em Tertuliano e na oposição fundadora entre *plástica Dei* e retórica/cosmética verbal e corporal (*De spectaculi*, *De cultu feminarum*, por exemplo). Situado nos limiares entre a gnose e a ficção, entre a teatralidade lúdica de um sujeito que se compraz no espectáculo de si mesmo e a dimensão de um saber oculto por detrás do invólucro da palavra e do corpo, Merlim não podia deixar de aparecer como uma personagem extremamente dúbia aos olhos da Igreja e do público. Nele convergem as influências antagónicas do Céu e do Inferno, do Real e da Ilusão, do Sagrado e do Profano. Esta polivalência *essencial* vai, de algum modo, perturbar o «horizonte de expectativa», o que se reflecte na própria tradição textual que tenta então delimitar a proliferação das formas e dos rostos, atribuindo a Merlim, sempre que possível, uma função reconhecível e estável. Mas, no universo ficcional, voltamos a sentir a mesma

⁴ Ed. H. Oscar Sommer, in *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, T.II, 1908, p. 88-465.

⁵ «Le masque brise en effet la seule "similitudino" légitime: celle de l'homme créé "à l'image de Dieu" (*Genèse*, I, 26). Parce que Dieu est la "Figura" absolue, dont la Transfiguration ne peut être que la reproduction éclatante du même, l'homme, seule créature qui en porte les traits, ne peut sans sacrilège, changer d'apparence: en se masquant, il fait de lui-même une idole; "se masquer est diabolique", concluent la plupart des condamnations» (J.-Cl. Schmitt, «Les masques, le diable, les morts dans l'Occident médiéval», *apud* F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles)*. *L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, 2 vol., Paris, Honoré Champion, 1991, p. 724).

resistência do mágico em se deixar dominar. A manipulação (ideológica, textual e retórica) de que é objecto entre os séculos XII e XIII mostra a perplexidade dos autores perante este ser sem identidade que obriga a literatura a interrogar-se constantemente sobre a sua origem, o seu estatuto e a sua natureza profunda. Poder-se-à dizer que, ao falar de Merlim, o texto medieval assume defrontar-se com um impasse que as sucessivas metamorfoses da ficção (processos de re-escrita através das inúmeras *continuações* e das intermináveis glosas) somatizam de forma exemplar. A fragmentação da personagem e as aparentes contradições a nível da tradição, resultam do facto de Merlim não possuir a coerência ou a coesão do mito ou da lenda, o que levou P. Zumthor⁶ a falar antes em *fábula*; fábula essencialmente literária que podemos percorrer de modo a identificarmos, num primeiro tempo, os principais marcos da construção de uma figura sempre polémica.

O nome de Merlim não aparece em nenhum texto anterior a 1134, data em que Geoffrey de Monmouth publica a sua *Prophetia Merlini* que acabará por incluir na *Historia Regum Britannie* (Livro VII)⁷. Geoffrey recupera provavelmente da tradição galesa (que conhecia, pelo menos, através do seu mestre Gautier de Oxford) a personagem lendária de Myrddin, um célebre poeta-adevinho que, pressupõe-se, terá composto diversos poemas célebres datados do século X ou XI⁸. Mas, por outro lado, é de notar que o primeiro episódio em que Merlim aparece tem origem numa lenda fixada pela *Historia Britonum* de Nennius (século IX). Nela, vemos o rei Vortegirn (Guorthigirnus) tentar construir uma torre defensiva que se desmorona sucessivamente. Surpreendido com este prodígio, consulta os sábios do reino que, incapazes de explicar o fenómeno, o aconselham a sacrificar sobre as fundações uma *criança sem pai*. É então que surge Ambrosius, filho de pai desconhecido, que será levado para junto do rei perante o qual

⁶ *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne/Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 6.

⁷ Ed. N. Wright, Cambridge, D. S. Brower, 1984. Poder-se-á igualmente consultar a recente tradução comentada de L. Mathey-Maille, *Histoire des Rois de Bretagne*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

⁸ Ver. J. Marx, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 14-15. Sobre as origens da personagem de Merlim – autêntico nó górdio das relações entre história e ficção, entre mitologia (celta ou indo-europeia), folclore e tradição cristã –, veja-se a introdução de Ph. Walter à edição bilingue de alguns textos fundadores: *Le Devin Maudin. Merlin, Laikonen, Suibhne. Textes et étude* (dir. Ph. Walter), Grenoble, ELLUG, 1999, p. 5-55.

revela a origem e o significado do prodígio, pelo que consegue escapar à morte⁹. Temos aqui, em traços largos, o núcleo da fábula merlinesca que Geoffrey de Monmouth irá desenvolver e subtilizar: nascimento estranho, profecias enigmáticas e, principalmente, capacidade de denunciar as falhas de um passado subterrâneo, recalcado no inconsciente individual, bem como textual¹⁰. Merlim passará então a ser, antes de mais, o grande profeta que anuncia a decadência e a futura regeneração da Grã-Bretanha: como o demonstrara outrora J. Marx¹¹ através do estudo das dedicatórias inaugurais da *HRB* e da *Vita Merlini*, Merlim é claramente para Geoffrey de Monmouth uma personagem ao serviço de um programa político e pró-expansionista. Assume, no entanto, desde então, algumas particularidades que vão moldar o seu devir literário. É apresentado como o filho de uma princesa da Demécia violada por um incubo, origem diabólica forjada provavelmente a partir da filiação duvidosa de que falara Nennius¹². Esta origem explica o facto de ele conhecer o passado, o presente e o futuro, pelo que se torna conselheiro do rei Aurélio Ambrósio, sob ordem de quem traslada, a partir da Irlanda, as pedras de Stonhenge¹³. Mais tarde, desempenha esta mesma função junto de Uter

⁹ O facto das fundações ruírem constantemente deve-se à existência de um lago subterrâneo, situado debaixo da torre, no qual se defrontam dois enormes dragões, um branco e um vermelho, num cenário que simboliza, segundo Ambrosius, a derrota final de Vortegirn e que assume os contornos de um verdadeiro mito fundador, como o sublinha Ph. Walter («Sous le masque du sauvage», in *Le Devin maudit*, p. 20-23.

¹⁰ A cena é, aliás, muito rica em termos simbólicos, desde o desmoronamento da torre que relembra Babel à evocação do sacrifício ritual de uma criança (na qual existe um vazio original) para que, uma vez colmatada a falha original, a Ordem seja reposta, o que nos remete novamente para um esquema recorrente nos mitos de fundação. Sobre a figura de Ambrosius, veja-se ainda a introdução de C. Garcia Gual à *Vida de Merlin* traduzida por de Lois C. Perez Castro, Madrid, Ed. Siruela, 1986, p. XIX-XX). Para as citações da *Vita Merlini*, recorremos a esta edição castelhana. Poder-se-á, no entanto, consultar a excelente – e mais recente – edição bilingue de Ch. Bord e J.-Ch Berthet, in *Le Devin maudit* (dir. Ph. Walter), p. 56-171.

¹¹ *Nouvelles recherches*, p. 34-35.

¹² No *Roman de Brut* (circa 1155), Wace vai seguir de perto a tradição veiculada pela *Historia regum*, orientando-a todavia em dois sentidos diversos. Por um lado, dá-lhe uma inflexão mais fantástica: a mãe não consegue explicar as circunstâncias estranhas que marcaram a concepção da criança. Nem sequer tem a certeza que a «coisa» que a visitava com frequência («une chose veneit suvent», v. 7423 da ed. I. Arnot, Paris, SATF, 1938) é um homem, preferindo então falar em «fantosmerie» (v. 7422). Mas o poeta normando levanta a seguir este véu misterioso, sem no entanto situar Merlim no centro de um drama maniqueísta entre Céu e Inferno como o fará Robert de Boron. Assim, seguindo o exemplo de G. de Monmouth, introduz no texto um debate sobre a incubação e explica a inconsistência do progenitor fantástico fazendo intervir a teoria habitual (e oficial) sobre a existência dos demónios do ar (v. 7439-56). Tendo perfeitamente consciência do terreno movediço no qual se desloca, Wace chega a inserir no tecido romanesco citações de textos teológicos (F. Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale – XIIe-XIIIe siècles: l'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 2 vols., 1991, p. 719) de modo a reforçar a credibilidade da sua história e da sua argumentação.

¹³ Continua assim associado ao mito de fundação. Não deixa de ser revelador o facto de o nome do profeta em Nennius (Ambrosius) se deslocar, com G. de Monmouth, para a figura régia.

Pandragon, estando directamente implicado - e veremos de que forma - na concepção do rei Artur. De seguida, desaparece da *HRB*, como se tivesse levado a cabo a sua função primordial: permitir o nascimento do mundo e da literatura arturiana.

Com a *Vita Merlini*, pequeno poema com cerca de 1500 versos, composto posteriormente (*circa* 1148 ou ainda antes segundo alguns estudiosos), Geoffrey desejava não somente fixar a biografia de Merlim, como desejava também explorar o êxito das suas primeiras profecias, retomadas aqui na sua quase integralidade, embora num contexto renovado. Merlim é inicialmente definido como rei e adivinho («Rex erat et vates»), ocupando assim a função sacerdotal e guerreira. O poeta renuncia, contudo, a três dos traços dominantes da *HRB*: a origem diabólica de Merlim, a sua intervenção na trasladação das pedras e no nascimento de Artur. Vemos então surgir uma segunda tradição subordinada ao tema do *homo sylvaticus*: Merlim é descrito como um ser solitário que o espectáculo de uma batalha sangrenta e fratricida enlouqueceu, e cujo único desejo é o de se retirar para as profundezas dos bosques na companhia dos animais selvagens¹⁴. Nesta vertente da fábula, vislumbra-se a íntima relação (ou mesmo a sobreposição) entre a palavra reveladora de verdades ocultas/ocultadas (palavra antecedida pelo famoso riso merlinesco, enigmático e ameaçador) e a loucura, essa autêntica metamorfose interior que caracteriza os seres tocados pela transcendência e destinados a manterem uma relação privilegiada com o sagrado. A Idade Média tem consciência desta dualidade constitutiva da personagem, dualidade que pode ser explicada, em parte, pelo confronto simbiótico de duas fontes ou de duas culturas: uma erudita, principalmente alimentada pela literatura apologética, e uma outra oriunda da tradição oral (e pagã, nas suas origens) herdada, quer do mundo celta, quer do vasto

¹⁴ Muitos críticos compararam o *Merlinus Sylvester* com a personagem mítica de Orfeu (nome que, de resto, é frequentemente evocado na *Vita*) e, principalmente, com alguns relatos celtas que apresentam uma sequência narrativa muito próxima: «(...) ces histoires se retrouvent dans le récit écossais sur Lailoken rapporté dans une vie de S. Kentigern, et basé en partie sur des éléments très anciens. Elles se retrouvent aussi dans le fameux récit irlandais de la folie de Suhébhne. Dans tous ces récits, il s'agit d'un personnage princier lié souvent au fameux Gwendolen, lui aussi vaincu et tué à la bataille d'Arfderydd en 573, et qui, suivant les versions du conte, tantôt par remords d'avoir pris part à cette bataille, tantôt par douleur d'y avoir perdu son seigneur et maître, tantôt sous l'impression d'une vision qu'il a sur le champs de bataille, perd la raison, s'enfuit dans la forêt, y mène une vie où s'entremêlent la pénitence de l'anachorète, la méditation solitaire voisine de la folie et l'acquisition des secrets de la forêt (langage des bêtes, etc.)» (J. Marx, *Nouvelles recherches*, p. 14). Sobre esta tradição, veja-se ainda C. Garcia Gual (*Vida de Merlin*, p. XXIV-XXIX) bem como a excelente síntese de Ph. Walter («Sous le masque du sauvage», in *Le Devin maudit*, p. 5-16).

património mitológico indo-europeu celta, quer, pura e simplesmente, da figura do *wildman* tão recorrente no folclore universal¹⁵. Assim, perto do ano 1180, Giraud de Bari já notava a existência de dois Merlins: o filho do incubo, e o profeta refugiado na floresta¹⁶. Mais tarde, mas com a mesma clareza, o cronista galês Giraldus Cambresis (primeira metade do século XIII) distinguia também o já referido Merlim-Ambrosius, de um segundo, nascido na Escócia, e chamado Celedonius (do nome do bosque onde o profeta costumava fazer os seus vaticínios) ou Sylvester.

Mas o século XII, com as obras de G. de Monmouth e de Wace (*Le Roman de Brut*) apenas constitui o momento inaugural da construção narrativa da personagem. De facto, é principalmente com Robert de Boron (finais do século XII ou início do século XIII) que Merlim se revela como um imenso potencial romanesco, passando o seu nome a ser indissociável de duas das figuras simbolicamente mais pujantes do imaginário medieval: Artur e o Graal¹⁷. P. Zumthor (1973) sublinhou claramente a situação do *Merlin* em prosa no tríptico narrativo atribuído a Robert de Boron. Mais do que uma simples transição, o *Merlin* instaura-se como mediação entre o *Joseph d'Arimathie* (ou *Roman de l'Estoire dou Graal*) e o *Perceval* em prosa (ou *Didot-Perceval*), ou seja, entre o tempo das origens¹⁸ e o tempo da completude¹⁹, através do qual se fecha o ciclo das

¹⁵ Sobre as suas recorrências no romance arturiano em verso, vejam-se os textos repertoriados F 576, M 301.1, N 764, P 55 e T 93.1 do *Index des Motifs Narratifs* de A. Guerreau-Jalabert (*Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers: XIIIe-XIIIe siècles*, Genève, Droz, 1992) estabelecido a partir da classificação de S. Thompson (1932-36). As entradas consagradas, nesta mesma obra, à transformação (D 10 a D 771.8, p.35-38), permitem dar-nos uma ideia global da importância do motivo da metamorfose (mutação corporal e/ou disfarce) na literatura medieval. Sobre este problema, veja-se ainda o interessante ensaio de R. Bartra, *Wild Men in the Looking Glass. The Mythic Origins of European Otherness*, Michigan, The University of Michigan Press, 1994.

¹⁶ *Apud* F. Dubost (*Aspects fantastiques*, p. 732).

¹⁷ Sobre a transmissão da figura de Merlim nas prosas (francesas e ibéricas) do Graal, veja-se A. A. MacDonald, *The Figure of Merlin in the Thirteenth Century French Romance*, New York/Ontário, The Edwin Melen Press, 1990, bem como as reflexões de I. Freire Nunes, «Les héritières de Merlin», *Medievalista*, 3, 2007 (http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA3/medievalista-merlin.htm#_ftnref1).

¹⁸ Que R. de Boron designa como as «Enfances du Graal», na medida em que relata, com base em elementos tirados directamente dos Evangelhos Apócrifos (nomeadamente o Evangelho de Nicodemos), os primeiros passos da comunidade cristã: José de Arimateia recebe o Santo Vaso que contém o sangue crístico, instaura a Mesa do Graal para comemorar a primitiva Mesa da Última Ceia e funda a Santa Linhagem (que incluirá o Rei Pescador e os seus sucessores). Este romance termina com a partida desta linhagem (e do Graal) para a Grã-Bretanha. Curiosa e sintomaticamente, passa completamente sob silêncio este tempo elíptico da história (apenas se sabe que, sobre o Rei Pescador na *Ile Blanche*, «on raconte maintes paroles»), dando de imediato início à narração do *Merlin*.

¹⁹ Perceval cura as feridas do Rei-pescador, formulando as perguntas adequadas, sem qualquer hiato (vs/ o que acontecia no *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes). Quanto a Artur, depois da traição de Mordret,

aventuras do Graal no plano transcendental. Como profeta do Graal, Merlim surge também como o «anjo protector da cavalaria»²⁰, o instrumento supremo da Providência: prepara a vinda do rei Artur, a aceitação da sua soberania pelos poderosos senhores da Grã-Bretanha e instaura a Távola Redonda em continuidade com a Mesa da Última Ceia e a Mesa do Graal fundada por José de Arimateia. Robert de Boron readaptou alguns dos traços de Merlim, nomeadamente no que diz respeito à sua origem (relatada, num cenário apocalíptico, no início do romance) que aparece como o resultado de uma conspiração diabólica visando a criação de um Anticristo²¹. Contudo, o objectivo desta *amplificatio* narrativa, que reforça a natureza essencialmente maligna e obscura da personagem, é transformar, quase por antífrase, a sua função: graças ao arrependimento da mãe²² (que segue os conselhos de Blaise, o seu confessor), Merlim passa a ser uma espécie de diabo angélico, inscrevendo-se então a sua história singular na temática geral da Salvação pela Redenção (P. Zumthor, 1973: 131; F. Dubost, 1991: 710-717).

O ciclo do *Lancelot-Graal* (ou *Vulgata*) retoma como núcleo narrativo o texto em prosa de Robert de Boron, amplia-o consideravelmente, abandonando todavia o seu cariz intrinsecamente teológico²³. Finalmente, refiramos o ciclo pós-*Vulgata* do qual, curiosa e sintomaticamente, apenas restou uma *Suite-Merlin* (ou *Merlin-Huth*)²⁴, redigida em 1240 aproximadamente (C. Garcia Gual, 1986: XXXVI), e onde se destacam sobretudo os aspectos míticos da fábula. É nestes dois ciclos em prosa que vemos aparecer o famoso episódio do "*enserrement Merlin*": qual feiticeiro enfeitado, o profeta deixa-se

retira-se para o Outro Mundo, não para o Outro Mundo Cristão do Graal, mas para o Além celta da ilha de Avalon onde as suas feridas serão curadas pela fada Morgana.

²⁰ P. Zumthor, *Merlin le prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne/Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 129.

²¹ O poeta utiliza provavelmente como fonte a *HRB* que conheceu um enorme êxito: foi copiada em vários manuscritos e divulgada por todo o Ocidente medieval. A *Vita Merlini* (conservada num único manuscrito) não teve semelhante influência, o que poderá explicar que R. de Boron, seguindo uma tradição mais enraizada e mais apta a servir o seu projecto ideológico, tenha recusado basear o seu romance no tipo do *homo sylvester*.

²² No *Roman de Brut*, retira-se para um convento.

²³ A versão da fábula que aparece neste ciclo é denominada *Suite-Vulgate* ou *Merlin-Vulgate*. Merlim volta aqui a surgir, à semelhança do que acontecera na *Historia regum*, como o conselheiro de Artur e o profeta da corte.

²⁴ O que prova a persistência (motivada ou meramente accidental) desta figura no imaginário medieval.

lucidamente aprisionar²⁵ pelos encantos e encantamentos de Ninienne (ou Viviana na *Vulgata*), a quem transmitira os seus segredos²⁶.

Desta evolução genérica da figura de Merlim, evidenciam-se algumas constantes. Em primeiro lugar, existe uma repetida hesitação quanto à origem do profeta. O próprio Robert de Boron, que tanto insiste sobre a sua natureza diabólica, não consegue ocultar a irresistível atracção que o universo solitário da floresta (espaço da loucura, da expansão dos instintos, dos labirintos da identidade) exerce sobre Merlim:

«Je remendrai molt volentiers, mais je voil que vos sachiez entre vos .II. priveement mon affaire et mon estre. Je voil que vos sachiez qu'il me covient *par fine force de nature estre parfois eschis de la gent* (*Merlin*, p.149, l. 43-47)²⁷».

Esta acumulação ou alternância de origens que se projecta, com maior ou menor nitidez, de obra para obra, deixando transparecer as marcas de um poderoso intertexto (cultural e literário), é também - e antes de mais - o inconfundível sintoma de um mal-estar perante um ser enigmático e inquietante, mal-estar que vai aumentando à medida que se restitui à personagem grande parte do seu mistério, como acontece na *Vulgata* ou no *Huth-Merlin*, libertos do projecto edificador de Robert de Boron. Merlim vai então ser submetido a uma autêntica manipulação narrativa que visa negar as suas origens diabólicas. Efectivamente, já com Robert de Boron é evidente o desejo de apagar uma

²⁵ Merlim é magicamente aprisionado, consoante as versões, dentro de uma gruta ou de um túmulo, como é o caso no *Huth-Merlin* (esta será a tradição retomada por Ariosto no *Orlando Furioso*), ou no interior de uma muralha de ar, prisão fictícia e imaginária, através da qual a *Vulgata* evoca toda a dimensão de um mortal desejo, preferindo o universo do maravilhoso ao final algo macabro do *Huth-Merlin*. Sobre a (impossível) relação de Merlim com o feminino (e que está simultaneamente relacionado com o vazio das origens e com a natureza fundamentalmente instintiva do profeta (diabo ou homem selvagem), veja-se o capítulo de P. Zumthor sobre «Le Sage et la Femme» (*Merlin le prophète*, p. 236-260).

²⁶ Nestas figuras do feminino, reflecte-se, com maior ou menor intensidade, a mítica Diana, e, neste sentido, a dualidade simbólica de uma Grande Deusa arcaica (veja-se F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 745-749).

²⁷ Relembramos também que, quando decide ditar o Grande Livro a Blaise, Merlim pede ao seu escriba para se fixar em Norhombellande, uma terra «plene de molt granz forez» (1, 15-19 da ed. De A. Micha, Paris, Champion, 1980). Mais tarde, R. de Boron chega mesmo a apresentar o profeta como «(...) uns boscherons (...) [qui] *bien sembla home sauvage*», 1, 4-8).

paternidade incómoda²⁸. Nos textos posteriores, este processo acentua-se, chegando inclusive Merlim a reivindicar a sua outra origem, puramente selvagem:

«Et quant ele se vit seule et esgaree [sa mère] si se coucha desous .j. arbre et sendormi. Et lors vint a li *vn hons salvages* si s'assist d'encoste li et quant il la vit seule si jut a li que onques ne s'en osa desfendre *et celle nuit fui je engendres en ma mere (Merlin-Vulgate, p.286, l. 36-39)*²⁹».

Como explicar esta opção ou esta autêntica transfiguração *original*? Remeter Merlim para o lado do homem selvagem não consistirá numa tentativa de o enquadrar num tipo perfeitamente identificável dentro da tradição popular?³⁰ Neste sentido, equivale, por outras palavras, a integrá-lo num arquétipo imaginário através do qual pode ser reconhecido, logo dominado e as suas forças ocultas e potencialmente caóticas canalizadas³¹. Apesar do processo de eufemização nunca conseguir esvaziar completamente o semantismo ameaçador do profeta (enquanto personagem infernal e ctónica)³², estamos aqui perante um novo fenómeno de reabilitação, simetricamente inverso ao que fora iniciado por Robert de Boron, tendo, no entanto, a vantagem de

²⁸ De acordo com uma interpretação imediata do significante nominal, comum na Idade Média através das chamadas «etimologias populares», F. Dubost (*Aspects fantastiques...*, p. 738) decompõe o nome do profeta em *Mer-lin*, nome no qual se reflectiria claramente a sua integração na linhagem materna o que, de resto, já estava sugerido pelo texto de R. de Boron que explicitava que o nome de Merlin era o do antepassado materno.

²⁹ Ou ainda: «(...)et si tost comme ie me poi consirer de li [de sa mère] m'en alai converser es grans fores *par la nature de mon pere* mi convint repairier. *Et por chou quil fu solvages le sui iou*» (*Vulgate*, l. 42-44 da ed. De H. Óscar Sommer, vol. 2, 1908). Para um aprofundamento desta tradição, veja-se F. Dubost (*Aspects fantastiques*, p. 730-740).

³⁰ Considerem-se, por exemplo, as tradições relativas ao nascimento de Gargantua ou, no folclore português, contos tais como *João Peludo* (nº 47 da antologia de Consiglieri Pedroso), variante do conto-tipo 301 do *Index-Motif* de S. Thompson, em que o herói, detentor de uma força extraordinária, é capaz de deslocar blocos enormes (à semelhança de Merlim em relação aos monolitos de Stonehenge), poderes de resto ligados a certos mitos cosmológicos. O folclore bretão conservou alguns vestígios desta assimilação de Merlim ao homem dos bosques (a não ser que se trate, como o sugere F. Dubost de uma «refolklorisation»): no conto-tipo 502, vemos efectivamente aparecer uma figura selvagem com o nome de Merlin, Merlik ou Merlu, consoante as variantes.

³¹ Note-se, aliás, que o Merlim silvestre apresentado pelas continuações é, quando comparado com a violência encenada pela *Vita Merlini*, um homem selvagem bastante eufemizado: não exerce qualquer tipo de destruição (contra si próprio ou contra outrem), vivendo, pelo contrário numa aliança harmoniosa com a natureza. O seu aspecto repugnante vai, além do mais, ser interpretado como um convite a ultrapassar as aparências e ver para lá da superfície do corpo (*Merlin-Vulgate*, p. 424, por exemplo).

³² Daí a repetida necessidade de Merlim ser encadeado para que possa ser levado para a corte (*vd. Vita merlini*)?

abrir uma terceira via, que faz explodir a alternativa institucional demasiado rígida entre Deus e o Diabo³³.

Uma outra característica notável (pela sua própria ausência), prende-se com o facto curioso e significativo de Merlim ser apagado do romance francês em verso do século XII ou, pelo menos, em dois dos poetas mais representativos: Chrétien de Troyes e Marie de France. Neste sentido, existe inquestionavelmente uma ligação de consubstancialidade (ou de mútua motivação) entre a figura de Merlim, o romance em prosa e o tema do Graal, como se, a partir dessa altura, a literatura procurasse então estabelecer um delicado, ambicioso e arriscado compromisso entre Deus e o Diabo. Sem desenvolvermos, por ora, esta questão, podemos todavia desvendar parte das razões que justificam esta aliança: por um lado, a palavra reveladora e profética de Merlim adequava-se perfeitamente a uma escrita que pretendia ser total, totalizadora (em termos, pelo menos da temporalidade cristã) e absolutamente transparente; por outro lado, o polimorfismo merlinesco estava apto a metaforizar o próprio processo de criação textual: compilações (*compilatio*), glosas e infundáveis continuações que tentam dizer o indizível ou o não-dito, e através das quais se manipulam as *auctoritates* discursivas, a tradição, as origens, apagando-se então as fronteiras, por natureza ténues, entre a verdade e a mentira, a ficção e a demonstração do Real, o Repetição e a Diferença, o Mesmo e o Outro. Nesta perspectiva - e em última análise -, ao escrever sobre Merlim, a literatura medieval parece optar pelo caminho mais difícil da sua sempre necessária legitimação: diabólico e selvagem, louco e profeta, uno e múltiplo, Merlim representa uma força (criadora) latente, mas potencialmente incontrolável. Inscrever o (não-)rosto de Merlim no corpo da ficção, é confrontar esta última com o outro lado do espelho, com o domínio da sombra, do instinto, do desejo, ou seja, com os inter-ditos do texto. É, por outro lado, uma maneira de assumir e, ao mesmo tempo, de (de)negar toda a

³³ «A certains égards, l'homme des bois pouvait même être considéré comme un personnage positif puisqu'il faisait parfois profiter les paysans de ses connaissances. Descendants des faunes et des sylvains, il devenait une créature vaguement démonisée, peut-être, mais pas un vrai démon. En tout cas, si démon il y avait, c'était un démon de la nature (...). Tirer Merlin du côté de l'homme sauvage, n'est-ce pas, en fin de compte, tenter une autre forme de rédemption, une rédemption par le bas? A la réhabilitation par la Rédemption chrétienne tentée par Robert de Boron s'ajoute la réhabilitation naturaliste esquissée par ses continuateurs. Faire de Merlin le fils d'un homme des bois est une autre manière de gommer la marque démoniaque en transférant l'origine de ses pouvoirs sur des forces naturelles (...). Merlin se construit une sorte de roman familial à l'intérieur duquel il se compose une image plus acceptable de lui-même» (F. Dubost, *Aspects fantastiques*, p. 738-739).

dimensão do simulacro e do fantasmático, através dos quais se desenha um flagrante vazio das origens. Como para Merlim, a aventura da escrita na Idade Média revela-se como a história da simultânea procura, invenção e negação de uma paternidade (as *Auctoritates* intertextuais) sempre problemática, porque fundamentalmente plural, incerta ou comprometedora. De resto, o que é, na realidade, o *romance* (no sentido próprio do termo), senão a reivindicação de uma língua materna, a língua do desejo por excelência, referencial e identificadora, que é necessário *consagrar* na e pela ficção, contra a autoridade aprisionadora do Pai e da Lei?³⁴ Em suma, em Merlim, projecta-se e sela-se o destino sempre ambíguo da literatura arturiana, este «jeu des interférences entre mensonge et vérité qui inversent parfois leurs effets rhétoriques», jogo através do qual «l'identité d'un auteur participe, comme la source, du même malentendu et de la même indécidabilité» (R. Dragonetti, 1987: 55).

Do vazio das origens à fundação do mundo

Merlim introduz na escrita uma dialéctica entre dois eixos fundamentais que podemos, consoante o prisma adoptado, perspectivar de diversas formas. Dialéctica entre a Queda e a Redenção, entre o Mesmo (que funda o reconhecimento cultural) e a Alteridade (que o corpo e o discurso de Merlim somatizam), entre a Fragmentação e a Totalidade, entre o Tempo e a Atemporalidade (de um Outro Mundo pagão ou cristão), etc. Trata-se, afinal, de uma tensão entre o *diabólico* e o *simbólico*, marcando o primeiro eixo uma disjunção (seja ela positiva ou negativa) e o segundo um esforço de conjunção ou reunião que transparece no romance arturiano em prosa essencialmente através da incansável procura de um sentido uno e transcendental (um sentido que resultaria da perfeita adequação das palavras às coisas) reflectido, nomeadamente, na construção do Livro e no próprio Graal enquanto emanações do Verbo Divino.

³⁴ «La substitution subversive de la figure de la Mère, donatrice du Livre, à la figure du Père est le *signe* sous lequel ont pris naissance et se sont déployées, de siècle en siècle, les littératures lyriques et narratives d'inspiration courtoise. Le privilège accordé à la féminité du langage (image inversée de la théologie du Père) surgit avec la naissance des *langues romanes*. Ce qui a pour conséquence de conjointre, de façon décisive et de préférence au latin, le mystère de la poésie des langues à celui des *langues maternelles*, langue du désir dont l'essence lointaine [est l'] objet indéterminé, indéterminable, de toute quête (...)» (R. Dragonetti, *La Vie de la lettre au Moyen Age: le Conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980, p. 45-46).

Ora, é esta mesma dualidade (mais complementar do que antitética) que, ao projectar-se na concepção medieval da metamorfose, vem instaurar a dúvida no seio do discurso/decurso literário. Por um lado, a metamorfose não equivale, nem a uma fragmentação do corpo (com vista à sua futura reunião/regeneração, como acontece em certos rituais chamanísticos), nem a uma simples transformação, já que esta pressupõe uma temporalidade que a metamorfose parece desconhecer. Assim, tradicionalmente, a metamorfose participa antes de uma ocupação total do espaço-tempo pelo corpo e no próprio corpo³⁵. Nesta qualidade, relaciona-se intimamente com o Conhecimento e com a integração do sujeito numa ordem superior, saber e ordem frequentemente assimilados pela literatura medieval ao Outro-Mundo. Vejam-se, por exemplo, os poderes que Merlim atribui, na *Vita Merlini*, a Morgana que vive na Ilha Afortunada de Avalon:

«La mayor de ellas es sabia en la arte de curar, y por su espléndida belleza supera a sus hermanas. Morgana es su nombre, y conoce la utilidad de todas las hierbas para la curación de los enfermos. También conoce *el arte de mudar su figura*, y como Dédalo sabe cortar los aires con plumas nuevas» (p. 32-33)³⁶.

Metamorfose, intemporalidade e saber privilegiado sobre o mundo inscrevem-se assim numa mesma cadeia simbólica, uma vez que através da metamorfose, o corpo passa efectivamente a integrar e a traduzir todos os códigos que representam e estruturam o universo³⁷. Mas, do corpo ao mundo, a relação estabelecida pela metamorfose não é somente de ordem *metonímica*, mas também de ordem *metafórica*, visto que a sua tendência consiste em criar uma imagem global/globalizante do corpo que pode então libertar as suas potencialidades, estabelecendo (através da metamorfose) uma intensa comunicação energética com o universo. Este tipo de circulação (que evita a

³⁵ Veja-se, por exemplo, a sua concepção na cultura celta (C.-J. Guyonvarc'h e F. Le Roux, *Les druides*, Rennes, Ed. Ouest-France, 1986, p. 273-280).

³⁶ Muitos destes poderes caracterizam, aliás, a figura da fada, como o confirma o *Lancelot* em prosa (que integra o ciclo da *Vulgata*).

³⁷ Como o explica aliás, embora numa perspectiva diferente, J. Gil (*As metamorfoses do corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1988, p. 205): «A presença do uno no múltiplo não é a do todo nas suas partes; pelo contrário, o uno *desaparece* em cada esfoliação, em cada multiplicidade, conservando cada uma a sua singularidade. É essa uma das propriedades da infralingua, que a distingue do corpo, do corpo vivido, do organismo, ou do corpo considerado como um todo resultante da soma das suas partes. Esta capacidade de desaparecer, de poder ser absorvido em cada esfoliação, define a *metamorfose* do corpo; é a condição da actividade de tradução dos códigos: cada esfoliação é a metamorfose de todas as outras formas num *uno* espacial».

petrificação dos signos no/pelo corpo e a perda de sentido) revela-se como um elemento central para a organização do pensamento simbólico (ou analógico) que se funda precisamente num elaborado sistema de correspondências entre o macro e o microcosmo. Compreende-se, assim, a relevância da metamorfose num contexto cultural como o da Idade Média³⁸. Compreende-se também que, à semelhança das fadas (pela mão das quais - suprema ironia do destino - acaba por sucumbir), Merlim, ao escapar à prisão da Forma, escape também aos constrangimentos do espaço e do tempo, e apareça, essencialmente na sua faceta de homem selvagem, em completa harmonia com a matéria e com o cosmo. Na *Vita Merlini* (que fixa este tipo na tradição posterior), o profeta tem como companheiro um lobo³⁹, dedica-se à contemplação da natureza e do curso dos astros, disserta sobre os elementos, as estações, os animais fantásticos e as fontes maravilhosas⁴⁰. Este poder de integração e de absorção projecta-se *naturalmente* no discurso profético de Merlim (discurso que abrange uma totalidade temporal) e nos seus grandes feitos nos quais transparecem muitas vezes, como vimos, vestígios de mitos de fundação ou de mitos cosmológicos (a trasladação das pedras de Stonehenge, por exemplo). Veja-se, nesta perspectiva, a forma como é descrita, na *Queste del Saint Graal*, a Távola Redonda instituída pelo mágico:

³⁸ «O corpo torna-se a superfície de inscrição de todos os códigos do mundo (torna-se como que o microcosmo que *representa*, traduz representando, todas as coisas) (...). O múltiplo é unificado na imagem una (...). O microcosmo permanece o *eixo* da metaforização, o ponto de encontro e de troca de todos os signos» (J. Gil, *As metamorfoses do corpo*, p. 208).

³⁹ Sobre as ressonâncias mítico-simbólicas deste animal e as suas implicações sobre a tradição textual ligada a Merlim, veja-se Ph. Walter, «Sous le masque du sauvage», in *Le Devin maudit*, p. 24-27.

⁴⁰ Nas considerações de Merlim, é visível a influência da *Imago Mundi* veiculada por Isidoro de Sevilha nas *Etimologias*. É de notar também a recorrente identificação (directa ou indirecta) de Merlim com Orfeu ao longo da *Vita*, através dos poderes atribuídos à música enquanto reflexo da Ordem e da harmonia universal (veja-se, por exemplo, o *De Musica* de S. Agostinho): a melodia da citara do mensageiro da irmã do profeta, Ganiada, permite-lhe esquecer momentaneamente a sua melancolia e, domesticando as suas pulsões, passar do estado de loucura para o de sábio que pratica o *contemptus mundi* e se dedica ao estudo. Repare-se finalmente na relação entre Merlim e o veado no episódio que decorre depois do segundo casamento da sua mulher, casamento permitido pelo próprio adivinho: numa noite em que «rebrillaban los cuernos de la luna plateada» (p. 17), o mágico «con gesto brusco arranca la cuerna al ciervo que montaba e la arroja contra él como si fuera jabalina, y la clava profundamente en la cabeza del otro, y lo deja exámine, y la vida se le escapa a los aires» (p.19). Só podemos compreender a violência e aparente incongruência deste gesto, se virmos em Merlim um reflexo do deus celta Cernunos, senhor dos animais, assimilado a Dagda (o Dis Pater irlandês) e representado pela iconografia exibindo hastes de veado na cabeça. Neste sentido, liga-se fundamentalmente ao simbolismo da alternância cíclica, reforçado pelo contexto lunar em que decorre a cena e por um cenário no qual se sugere a necessidade da posse (alternada) do Feminino com vista à regeneração da Ordem.

«Aprés cele table [du Saint Graal] fu la Table Reonde *par le conseil Merlin*, qui ne fu pas estable sanz grant senefiance. Car en ce qu'ele est apelee Table Reonde est entendue la reondece del monde et la circonstance des planetes et des elemenz el firmament; et es circonstances don firmament voit len les estoiles et mainte autre chose; dont lent puet dire que *en la Table Reonde est li mondes senefiez a droit*» (p. 76, 24-30).

Sobre este saber excepcional continua a pesar todavia uma dúvida que a cristianização do romance apenas veio acentuar. Reencontramos então o conflito entre o mito e a ideologia, conflito que se evidencia com particular acuidade nas condições que presidem ao nascimento de Merlim e ao do rei Artur. Com efeito, mítica e mitologicamente⁴¹, da união, frequentemente colocada sob o signo da ilusão, entre um mortal e um princípio sagrado ou soberano (deuses, demónios, reis...), nascem seres geralmente predestinados a um futuro heróico ou, pelo menos, bastante singular. Na literatura medieval, encontramos este motivo associado, entre outros, a Perceval, Lancelote, Galaad, Artur, Mordret e Merlim. Todos eles estão marcados com o selo da bastardia, situação extremamente recorrente, é certo, mas nem por isso menos dúbia e inquietante, na medida em que, se através dela se opera efectivamente uma espécie de neutralização do sexual⁴², também é verdade que conduz a um flagrante e dramático vazio a nível das origens que impede o pleno acesso ao nome e à identidade, tornando, por conseguinte, sempre problemática, para o sujeito, a relação como o real e a construção da própria alteridade⁴³. Na bastardia, o sujeito fica, temporária ou indefinidamente, exilado da sintaxe do mundo e da sociedade declinada através da gramática linhagística. Neste prisma, torna-se possível tecer uma relação entre a

⁴¹ Pensamos, por exemplo, nos modelos de Hércules ou Héracles. Esta situação mítica foi amplamente estudada por Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.

⁴² Ver Ch. Méla, *La Reine et le Graal: la conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984, p. 131.

⁴³ «La récurrence du thème de la bâtardise (...) devient le symptôme d'une confusion généralisée où les noms manquent et dont personne ne peut s'extirper pour se construire un nom dans et par la langue» (J.-Ch. Huchet, *Littérature médiévale et psychanalyse: pour une clinique littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 88). No *Lancelot* em prosa (na parte *Lancelot du Lac*, nomeadamente), o vazio original de Merlim é reforçado de duas maneiras: por um lado, é apresentado (p. 92.94) como fruto do puro desejo (ou seja, filho do pecado no contexto mental da época); por outro lado, acrescenta-se que «ne fu onques bauptizier» (p. 94 da edição de F. Mosès, Paris, Librairie Générale Française, col. «Lettres Gothiques», 1991), continuando assim submetido às influências do demónio e ficando, principalmente, excluído de um ritual (o baptismo), através do qual o nome é *consagrado* e o sujeito integrado na comunidade.

metamorfose e a falha das origens, uma vez que é sempre a referência genealógica que pre(e)screve um destino e atribui ao sujeito um lugar na sintaxe linhagística, isomorfa de um lugar no espaço e no tempo, i.e., no plano da sociedade e da história⁴⁴. A interrogação sobre as origens obriga então o herói a contínuos desdobramentos que traduzem tentativas de circunscrever, delimitar e explorar os labirintos do Eu, (des)vendando-se sob a máscara do Outro (metamorfose ou simples disfarce⁴⁵), a verdade da origem e da relação com o mundo. A perturbação que este apagamento ou esta autêntica explosão da identidade engendra no outro, motiva a ressurgência da hesitação sobre a natureza dos poderes de Merlim:

«Et tot fu establi au tens Merlin, la prophete as Anglois, *qui sot la sapience des deiabls* puet descendre. Por ce fu il tant *redoutez* de Bretons et tant *honorez* que tuit l'apeloient la sainte prophete» (*Lancelot*, p.90).

Simultaneamente temido e admirado, misto de repulsão e de fascínio, Merlim assume aqui toda a dimensão do sagrado e do numinoso. Contudo, é a *Prophetia Merlini* o único texto que tem a coragem de afirmar explicitamente o que, nem Robert de Boron, nem os seus continuadores, ousaram assumir⁴⁶: o poder da metamorfose é, em Merlim, o “anfes sanz pere”, um dom do diabo:

«Il fu voirs si comme tu meisme le ses, que l'escripture devine le tesmoingne, que aussi fu li diable angle comme li autre le sont, et hui sont li angles, mes il sont mauves. *Il ont poeste de changier leur figures, et d'eus m'est ele venue*. Si la me souffre Nostre Saigneur por ce que il porchacerent que je fusse nes. Et de ce que vous voules savoir, *comment je fes changier les figures as autres gens, je vueil que vous sachies que d'eus [les démons] me vient celui povoir et celui art*»⁴⁷.

⁴⁴ Lugar que Merlim (essencialmente na sua vertente silvestre) demonstra não ter, ao sentir periodicamente a necessidade de se retirar da comunidade humana.

⁴⁵ Veja-se, por exemplo, o caso paradigmático de Tristão.

⁴⁶ A única (in)certeza assumida pelos textos é habitualmente a da relação de implicação entre a origem diabólica e o vazio das origens: «Vairs fu Merlins *fu anjandrez an fame par deiable* et de deiable meesmes, car por ce fu il apelez *li anfes sanz pere*» (*Lancelot du Lac*, p. 90). Note-se, de resto, que o francês antigo projecta frequentemente na ficção os fantasmas relativos à paternidade, através da homofonia das palavras *pere* («pai») e *per* («igual»): o «anfes sanz per» é, ao mesmo tempo, o que não tem pai e o que, possivelmente por esta mesma razão, também não tem igual (sobre esta problemática, vejam-se as considerações de R. Dragonetti, *La Vie de la lettre*, p. 133-158).

⁴⁷ *Apud* F. Dubost (1991: 727).

À semelhança da do diabo - figura igualmente sem rosto e sem identidade referenciável -, a *propria substancia* de Merlim é essencialmente flutuante e inapreensível. O paradoxo é evidente: herói de uma epopeia espiritual, o “profeta santo” está irreversivelmente marcado pelo pecado e pela falha interior que se vai deslocando e expandindo diabolicamente de um texto para o outro, sem nunca chegar a ser verdadeiramente colmatada.

Assim, é utilizando a sua capacidade de «changier les figures» que o mágico permite a Uter Pandragon⁴⁸, transformado em Gorlois, duque da Cornualha, penetrar na fortaleza de Tintagel onde se une a Ygerne, a esposa do duque. Nessa noite, sob o signo da metamorfose e da ilusão, é engendrado Artur⁴⁹. Apesar de tentar redimir-se, assumindo sucessivamente o papel de pai espiritual e de conselheiro do rei, Merlim nunca conseguirá apagar verdadeiramente esta mancha que se espalha sobre a sacralidade

⁴⁸ Este episódio encontra-se já relatado na *Historia regum*.

⁴⁹ Na *Suite-Vulgate*, Merlim voltará a utilizar os seus poderes mágicos para unir, de forma igualmente comprometedora, o rei Ban de Benoïc e a filha de Agravain des Mares, união da qual resulta o nascimento de Lancelote. No *Huth-Merlin*, quando caçava pela floresta, Artur depara-se, junto a uma fonte, com a intrigante *Besta Ladradora* (sobre este motivo, veja-se a interessante análise de F. Dubost [*Aspects fantastiques*, p. 500-524]). Esta aventura decorre na sequência da ligação amorosa que teve com a mulher do rei Loth d’Orkanie: ao adultério, sobrepõe-se uma situação bem mais grave, o incesto, já que esta mulher é, na realidade, embora Artur o desconheça, a sua própria irmã. Encontramos aqui uma consequência imediata do referido problema das filiações duvidosas: o desconhecimento das origens leva ao não-reconhecimento, e potencia as relações incestuosas cuja gravidade reside em confundir as fronteiras vitais (para a estruturação do Eu) entre o Mesmo e o Outro. Embora Merlim não esteja aqui directamente implicado na concepção de Mordret, é ele quem vai explicar ao rei a *senefiance* da “beste diverse” que *representa* metaforicamente a monstruosidade do incesto que perturba a Ordem e conduz fatalmente à futura destruição do reino de Logres, desencadeada pelo próprio Mordret: «Sachiés que vous tonnerés a douleur et a essil par un chevalier qui est engenrés, mais n’est encore pas nés. Et tous chis roiaumes en sera destruis, et li preudomme et li boin chevalier dou roiaumes en sera destruis, et li prudomme et li boin chevalier dou roiaumes de Logres en seront detrenchiet et ochis. Et li pais en remenra orphenins de boins chevaliers que tu I verras a ton tans» (*Huth-Merlin*, t. I, p.158 da ed. de G. Paris e J. Ulrich, Paris, Firmin Didot, 1886). Repare-se, todavia que - e voltaremos mais tarde a esta questão a propósito das características do discurso merlinesco -, apesar de toda a insistência a nível da mensagem profética, Merlim nunca revela toda a verdade (não diz, por exemplo, que o cavaleiro em causa é o filho incestuoso de Artur), verdade que, de algum modo, é sempre adiada, diferida, o que transforma a falha interior em falha textual. É ainda interessante notar que o profeta adopta nesta sequência narrativa (t.I, p.158) o aspecto de um velho, enquanto que, na sequência anterior (t. I, p.154) onde revela a Artur o segredo da sua origem, toma a aparência de uma criança de quatro anos. A diferença entre o conhecimento do passado e o conhecimento do futuro, entre o dom do diabo e o dom de Deus, parece projectar-se aqui na oposição *inocência* (pela qual, de certa forma, Merlim se desresponsabiliza da sua intervenção no nascimento ilícito do rei) / *sabedoria* (o aspecto idoso era sem dúvida mais apto a traduzir a gravidade do incesto de Artur e das suas implicações desastrosas). Estes exemplos revelam, de qualquer modo, que o profeta intervém muitas vezes, directa ou indirectamente, para introduzir ou denunciar (o que é outra forma de trazer o não-dito para o consciente) uma perturbação genealógica que ameaça o sujeito e o sentido, colocando momentaneamente o texto numa situação de impasse.

mítica de Artur, sobre a qual pesa irremediavelmente o espectro da Queda e da degradação que ameaça os próprios signos da linguagem⁵⁰; espectro que, por si só, compromete fortemente o duplo projecto de Redenção e de transparência (do sentido, da verdade) que está no centro da obra de Robert de Boron. Por outras palavras, ao fazer do rei um «anfes sanz pere» à sua imagem, Merlim abre em Artur e na origem do próprio mundo arturiano, uma fractura que instaura irreversivelmente a ficção sob o signo da dúvida e da desconfiança. É possivelmente por causa deste *inter-dito*, reforçado, mais tarde, pelo não menos inconfessável incesto do rei, que Artur aparece, ao longo dos romances de Chrétien de Troyes, como o soberano taciturno e melancólico, sempre «mu et pensis». Ora, como já o referimos, este universo ficcional caracteriza-se, entre outros aspectos, pela flagrante e sintomática ausência de Merlim, ausência todavia compreensível se a interpretarmos à luz das estratégias retóricas do romance em verso do século XII. Com efeito, a presença do profeta obrigaría ao preenchimento deste silêncio que corporiza a «colpe» (a culpa) do rei mítico, o que não se adequa com a *brevitas* da narrativa em verso, ou seja, com uma escrita essencialmente lacunar e simbólica. De facto, neste espaço textual, é a falha interior, constantemente (re)aberta, que motiva directamente os não-ditos que, ao erguerem a *dubia locutio* como modo privilegiado para (d)escrever o Real, engendram na narrativa toda a dimensão do simbólico. Quando, principalmente no século XIII, o romance em prosa se dá simultaneamente como origem do romance e como romance das origens⁵¹, i.e., quando,

⁵⁰ Na Idade Média, os dois termos desta relação são absolutamente isomorfos: a Queda surge, com efeito, como o momento inaugural da ruptura ou da separação (que se vai depois acentuar cada vez mais) entre as palavras e as coisas, entre os signos e o real, que deixam então de existir sob o modo de uma imanência ao Verbo, para passarem a funcionar sob o de uma eterna inadequação que acompanha o contínuo e dramático afastamento do homem em relação a Deus, ou seja, à origem do Sentido: «L'histoire chrétienne, surtout depuis la réélaboration d'Eusèbe par Augustin, se présente comme une suite de périodes d'érosion (...) avant la rédemption finale au terme de l'histoire humaine. Là encore, le lien entre génération et signification est maintenu, jusque dans le couple opposé qui lie dégénérescence et suspension du sens. De la même façon que, selon le modèle d'Eusèbe, les hommes évoluent en s'éloignant de Dieu, les mots se dégradent - par l'usage, les catastrophes, les traductions, la poésie (particulièrement la poésie païenne) - et s'éloignent des dénominations originaires d'Adam. D'une signification originelle univoque sort la multiplicité des langues, et de l'unité du couple originel, la multiplicité des races humaines. L'histoire et la grammaire, affectées l'une et l'autre par la perte et la dispersion, aspirent nostalgiquement à revenir à leurs origines, et mettent pareillement en œuvre des stratégies ontologiques du retour» (H. Bloch, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français*, Paris, Seuil, 1989, p. 57). São, como o veremos, precisamente estas estratégias que os romances do Graal se esforçarão por reactivar no século XIII.

⁵¹ Origem do mundo cristão, dos heróis - através do florescimento do motivo das *Enfances* (*Lancelot*, *Tristan*, *Perceval*...) - e, por conseguinte, da própria ficção. Sobre esta questão, vejam-se, entre outros, os

numa tentativa desesperada para se (auto-)legitimar, a ficção tenta circunscrever e esvaziar o símbolo, procurando reencontrar - através da prolixidade que a caracteriza - a sacralidade e a transparência do Verbo perdido, cria-se então o espaço natural para o reaparecimento de Merlim. O seu discurso, ao mesmo tempo diabólico e divino, evidencia assim as tensões que minam constantemente esta escrita. Nas palavras do profeta, vislumbram-se, de algum modo, os sinais de uma morte anunciada, acabando então por ressoar como o canto do cisne da literatura arturiana.

Finalmente, é importante notar que o vazio fundador inscrito na origem do rei Artur se desloca, por sua vez, para o espaço ordenado e ordenador da corte: com efeito, ao instituir a Mesa Redonda (em continuidade com as duas anteriores, a de Cristo e a do Graal), Merlim (re)cria outra falha, *re-presentada* pelo «Siège Périlleux» (supostamente reservado ao Eleito), que orienta agora o romance para uma outra dialéctica, igualmente insolúvel, entre o interdido, o desejo e a morte. De facto, se, por um lado, este vazio é absolutamente necessário, na medida em que faz irromper, no sujeito, o *desejo mimético* (para utilizarmos a terminologia de René Girard), ou seja, uma vez que motiva a eterna partida dos cavaleiros em busca de aventuras e da sua própria identidade (disjunção sem a qual o espaço, simultaneamente centrípeto e centrífugo, da corte ficaria totalmente petrificado, e sem a qual também não existiriam histórias para contar, perdendo-se assim a razão de ser do próprio romance), é igualmente verdade que, por outro lado, cada ausência representa uma ameaça de dissolução e desestruturação para o mundo arturiano e, por conseguinte, para o universo ficcional que o sustenta e o transmite⁵². Numa palavra, ao abrir, directa ou indirectamente, sucessivas falhas nos heróis e na

artigos de Ch. Méla («Le motif des enfances, le mystère des origines et le roman en prose», *Perspectives Médiévales*, 3, 1977, p. 65-69) e de E. Baumgartner («Quelques réflexions sur le motif des enfances dans les cycles en prose du XIIIème siècle», *Perspectives Médiévales*, 3, 1977, p. 58-63).

⁵² Como o salientava Ch. Méla (*La Reine et le Graal*, p. 43-44), «Le Siège Périlleux qui reste en attente à la Table Ronde, dans la tradition issue de Robert de Boron (cf. *Didot-Perceval*), peut être pris pour le symbole de cette place qui reste à pourvoir dans le dispositif du roman. À l'impuissance de la cour se mesure le privilège de la destinée romanesque (...). L'attitude du roi, son obstination jettent en fin de compte une lumière plus vive sur son rôle véritable: de ne fonder un ordre que pour l'exposer à la force qui le défie, comme sa négation même; de ne l'assurer qu'en le remettant indéfiniment en question». Esta ameaça é particularmente evidente ao longo do último romance de Chrétien de Troyes, *Perceval ou Le Conte du Graal*, e será desenvolvida, desde as várias *Continuações* (*Perceval* e *Gauvain*) até à traição de Mordret que conduz à destruição do Reino e motiva a partida de Artur para o Outro Mundo de Avalon (ver *Didot-Perceval* e *La Mort le Roi Artu*, por exemplo).

narrativa, Merlim alimenta a irremediável fissura do e no Sentido⁵³, denunciando o fracasso da Literatura na sua tentativa/tentação de aceder à Unidade e à Transparência.

O Corpo-Palimpsesto e as (Má)scaras do Sentido

Ao erguer a metamorfose em modo de existência, Merlim não projecta apenas para a literatura o espaço do múltiplo e da «muance». Trata-se de elevar a ficção e o simulacro ao estatuto de *auctoritas* discursiva, de fazer da palavra poética uma dicção (con)sagrada susceptível de transcender e, por conseguinte, de anular qualquer outra forma de representação (essencialmente a que assenta nos dispositivos miméticos que presidem ao discurso, ou pseudo-discurso, da *estória*). Personagem sem rosto, escandalosa, excessiva e intrinsecamente iconoclasta⁵⁴, Merlim incarna assim o ponto de fuga da própria representação que ameaça (e desafia) não só a escrita, mas a própria ordem cultural⁵⁵. Será que existe mesmo um «verdadeiro Merlim», perguntava F. Dubost⁵⁶? As errâncias da forma transformam de Merlim numa espécie de *corpo-palimpsesto* que continuamente põe em causa a desejada e necessária linearidade do sentido, na medida em que quebra a relação de contiguidade entre o nome e o corpo na qual se funda o processo de reconhecimento e de identificação. Com efeito, se o apagamento (voluntário, no caso de Merlim) dos contornos que definem a *persona* pode ser lido como uma estratégia que visa proteger o sujeito face ao Outro e à sociedade engolidora (perigo particularmente sensível ao longo da *Vita Merlini*), aparece, antes de

⁵³ Veja-se também, no início do *Didot-Perceval*, a referência à fenda que se abre na pedra colocada debaixo do *Siège Périlleux* quando Perceval se senta no lugar de eleição. Desta fenda sai um “brait” (um grito), espécie de rasgo verbal. Ora, neste cenário, Ch. Méla (*La Reine et e Graal*, p. 169-173) vê precisamente uma metáfora da impossível unidade da escrita, ou seja, da sua incapacidade para integrar plenamente o espaço do sagrado. Sobre a problemática da falha (nas *Continuations-Perceval*, nomeadamente), veja-se o elucidativo artigo de A. Leupin, «La faille et l’écriture dans les *Continuations du Perceval*», *Le Moyen Âge*, 88, 2, 1982, p. 269).

⁵⁴ Com efeito, não existe nenhum retrato pormenorizado de Merlim na tradição textual, o que é revelador, visto a atracção privilegiada da Idade Média pelos *topoi* descritivos.

⁵⁵ Como o relembra J. Gil (*As metamorfoses do corpo*, p. 39-40) a metamorfose «(...) manifesta uma tendência para o desaparecimento da função significante em favor da presença do corpo não “codificado”, do corpo ocupante, amorfo ou prolífero - esbatendo-se, em qualquer dos casos, perante o Mesmo, as diferenças, as articulações, os desfazamentos significantes(...) - (...) [num] processo de absorção dos signos pelo seu contrário, transformando-se o próprio corpo em signo delirante, parasitário de todos os signos da linguagem (...). Neste caso, é a irrupção do corpo individual a-significante no espaço social que nos angustia, é a ameaça que ele faz pesar sobre o nosso ser cultural, ao devorar os signos, que nos amedronta.»

⁵⁶ *Aspects fantastiques*, p. 728.

mais, como uma maneira de explorar a plasticidade e a ambiguidade inerente ao signos, impossibilitando (ou dificultando) a sua descodificação. Autêntico *topos* da literatura arturiana, o não-reconhecimento adquire, neste contexto, uma dimensão paradoxalmente desestruturante ao perturbar constantemente as regras do jogo de uma escrita ficcional em grande arte enraizada, como sabemos, numa lógica do *lugar comum* – deixado agora vazio - em torno do qual se identifica toda uma «comunidade textual»⁵⁷. Conduz assim a uma espécie de cegueira⁵⁸: a incapacidade de discernir o verdadeiro do falso, o rosto da máscara, o Mesmo do Outro, engendra uma falha na relação do Eu com o Real que impede a construção do Saber. Neste sentido, ao questionar incessantemente a verdade dos signos, a metamorfose não somente multiplica virtualmente os possíveis narrativos (explorados, de forma exemplar, pela prática das continuações), como acaba por agir fundamentalmente sobre a função hermenêutica. É também por esta razão que Merlim é temido de todos, da sua mãe e das suas companheiras que fogem perante as palavras precoces do recém-nascido⁵⁹, da mãe do juiz e do barão ciumento que vêem nele um emissário do diabo⁶⁰, e até daquele que virá a ser o escriba do Grande Livro, Blaise:

«Je te ferai volontiers le livre, mais je te conjur dou Pere et dou Fil et dou Saint Esperit (...) que *tu ne me puisses engingnier ne decevoir* ne faire chose qui au plaisir Nostre Seingor ne soit» (*Merlin*, 72-73).

«Engingnier» e «decevoir» são verbos que denunciam inequivocamente a proximidade das artes do diabo (e da escrita), da sempre possível confusão semântica, do logro. Sobre os actos e sobre o discurso de Merlim continua a planar o espectro das origens

⁵⁷ Sobre esta noção, ver B. Stock, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

⁵⁸ O não-reconhecimento pode ter origem no disfarce vestimentar e/ou nominal (Merlim, Tristão, Yvain, Silence, no *Roman de Silence* de Heldris da Cornualha, etc.), na alteração do timbre da voz devido ao cansaço (veja-se o duelo entre Gauvain e Yvain no final do *Chevalier au Lion* de Chrétien de Troyes) ou no esvanescimento dos signos exteriores e convencionais que identificam o herói perante o outro: armas trocadas, emblemas desenhados no escudo apagados a seguir a um combate (veja na *Queste*, por exemplo), etc. Repare-se ainda que o próprio facto de o herói esconder o seu rosto debaixo da viseira do elmo e de se recusar frequentemente a declinar a sua identidade perante um outro (cavaleiro) potencialmente ameaçador, constituem atitudes que, por si só, propiciam o não-reconhecimento, com os perigos que lhe são inerentes: luta entre companheiros, confrontos de contornos, por vezes, edipianos, e outros mal-entendidos que pontuam as aventuras do herói em busca de um sentido cada vez mais longínquo.

⁵⁹ Robert de Boron, *Merlin*, p. 51.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 61, 67, 155.

que cria um mal-estar que a sua natureza proteiforme apenas vem relembrar e reforçar⁶¹. De um ponto de vista tanto simbólico como semiológico, Merlim representa uma autêntica afronta aos princípios de rectidão e de *proprietas* que garantem da estabilidade/permanência do mundo e dos signos subordinados à imutabilidade de um sentido transcendental e sempre potencialmente recuperável, como o evidenciam as ficções etimológicas de Isidoro de Sevilha⁶². Razão mais do que suficiente para a cultura clerical negar à metamorfose qualquer validade lógica ou teológica, remetendo a sua interpretação para a teoria agostiniana da ilusão, algures entre o fantástico e o fantasmagórico⁶³. Ora, a ilusão diabólica, ao engendrar um rasgo no entendimento e na

⁶¹ Na *Vita Merlini*, por exemplo, as revelações do mágico (p. 12 *sq.*) têm sistematicamente que ser validadas pelo testemunho *de visu*, o que denota um claro descrédito verbal que a rainha acaba, de resto, por confirmar, transferindo para Merlim a falta de discernimento face aos signos, cegueira que, na realidade, a afecta essencialmente a ela, assim como a todos os elementos presentes da corte: «(...) y crees a um loco furioso que privado de razón ya no distingue lo verdadero de lo falso?» (p.14).

⁶² Sobre esta questão, vejam-se, por exemplo, as reflexões de H. Bloch, *Étymologie et généalogie*, p. 42-98.

⁶³ Sobre esta questão, vejam-se as considerações de L. Harf-Lancner («La métamorphose illusoire: des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou», *Annales ESC*, 40, 1, p. 206-228. Com efeito, no livro XVIII (cap. 18) da *Cidade de Deus*, abre-se uma importante reflexão sobre a metamorfose que vai influenciar, de forma decisiva, o posicionamento oficial perante esta questão, pelo menos até ao século XV. Neste livro, Santo Agostinho apresenta inequivocamente a metamorfose como o resultado dos pérfidos e perversos jogos dos demónios. A sua natureza passa então a participar do duplo registo do irreal e do diabólico. Uma vez que só Deus possui o dom criador e, por conseguinte, a possibilidade de transformar a matéria, os demónios, mesmo com o seu consentimento, nunca podem agir sobre as coisas, ficando assim os seus poderes restringidos à ordem das aparências e das ilusões. Para desmontar este mecanismo subtil, S. Agostinho recorre à complexa noção de “phantasticum hominis”. Esta concepção da metamorfose será, mais tarde, retomada pelo célebre *Canon Episcopi* (circa 900) e por S. Tomás de Aquino (*Summa Theologiae*, III, q. CXIV, IV) que também conclui sobre a impossibilidade de qualquer homem se transformar, por exemplo, em animal. Este teólogo estabelece então uma distinção (baseada na teoria dos germes elaborada por S. Agostinho no *De Trinitate*, III, 8) entre as transformações físicas dos elementos da natureza, e as transformações que não têm que ver com as propriedades naturais programadas por Deus e que, por conseguinte, só podem ser produto da imaginação humana torturada pelos fantasmas diabólicos. Note-se, aliás, que uma das características mais importantes e enganadoras do *phantasticum* reside na possibilidade de criar um efeito de hiper-realidade, como se, através de um excesso de visão, toda a subjectividade tivesse sido absorvida pela pseudo-objectividade do mundo para conduzir a uma falsa lucidez e racionalidade. Esta é a concepção da metamorfose que se reflecte em Robert de Boron e, embora de forma menos assumida, nos seus continuadores, e diverge claramente da perspectiva popular que veicula a crença numa efectiva mutação da forma. De resto, e para não restarem dúvidas, os escritores vão levar mais longe ainda o processo de eufemização ou quase negação da metamorfose. Por um lado, esta nunca é apresentada como fenómeno dinâmico: como o demonstrou ainda L. Harf-Lancner («La métamorphose illusoire», p. 220), mesmo nos *Lais* bretões centrados no motivo tradicional do lobo-homem (*Bisclavret*, *Mélion*...), nota-se que a narrativa revela certa repugnância em descrever a metamorfose enquanto processo, apresentando-a apenas como um facto consumado, por oposição ao que acontece nas *Metamorfoses* de Ovídio, dominadas por uma «obsession plastique de la métamorphose» (*idem*, p. 226, nota 35). Por outro lado, a metamorfose é frequentemente restringida ao domínio mais identificável, no plano cultural e intertextual, da máscara ou do disfarce. Finalmente, visto que as metamorfoses de Merlim, por exemplo, estão constantemente postas ao serviço de um programa político e/ou teológico, passam imediatamente a servir os desígnios de Deus, integrando-

percepção, actua precisamente sobre o universo da representação imaginária na sua totalidade. Neste sentido, a teoria agostiniana do *phantasticum hominis* é correlativa da distinção, introduzida no *De Trinitate* (VIII, VI, 9), entre a *phantasia* e o *phantasma*, distinção que coloca todo o problema da relação entre a imagem e o referente. Tendo em conta que a *phantasia* se aplica à imagem (vista, ouvida ou sentida) conservada com alguma fidedignidade na memória (apesar das inevitáveis deformações trazidas pelo tempo) e que o *phantasma*, pelo contrário, diz respeito às representações totalmente cortadas do referente, ou seja, meramente elaboradas através de mediações de mediações (testemunhos orais, relatos, etc.) ou sem qualquer mediação (i.e., pelo único poder da imaginação)⁶⁴, o *phantasticum hominis* vai naturalmente ser remetido para a lógica da produção dos *phantasmata*; *phantasmata* esses que, por sua vez, e de forma particularmente elucidativa, integram uma reflexão mais geral sobre os signos (grande dominante da obra agostiniana) onde se coloca permanentemente a questão da incapacidade da linguagem em atingir o Real⁶⁵. Neste prisma, as *fantasmáticas* metamorfoses de Merlim tornam-se isomorfas da eterna inadequação entre o significado, o significante e o referente, que conduz à desconfiança no poder de representação da linguagem⁶⁶ e remete o signo verbal para o domínio do simulacro, da ilusão e da mentira. Tornam-se então correlativas da constante ameaça que pesa sobre o sentido e a comunicação, devido ao cada vez mais acentuado afastamento em relação ao significado original e imutável encarnado no e pelo Verbo Divino.

O medo face ao diabo ou face a Merlim prende-se assim - e independentemente do contexto ideológico no qual emerge - com o facto da metamorfose consistir naquilo a

se assim no plano de uma *similitudino* que, apesar de oblíqua ou indirecta, difere substancialmente da monstrosidade diabólica.

⁶⁴ Sobre esta questão veja-se também a *Cidade de Deus* (XX, 19) que trata especificamente dos *phantasmata* enquanto ilusões engendradas pelos demónios aquando da vinda do Anticristo (o que nos remete para o contexto inaugural do *Merlin* de Robert de Boron), o *De Trinitate* (II, 3), onde o bispo de Hipona distingue o fulgor da verdade que emana das imagens enviadas por Deus das «nubila phantasmorum» produzidas pelo espírito humano. Esta distinção será retomada e aprofundada pelas *Confissões* (VI, 13): as visões *phantasticae* ou *vanae* que se formam por si mesmas na mente do homem não têm consistência nem significação, por oposição às representações de essência divina que têm valor de revelação. A memória permite, neste caso, ao homem reencontrar, através da *reminiscência*, as verdades transcendentais, depositadas por Deus no seu íntimo. Encontrar-se-á uma discussão mais aprofundada deste problema em F. Dubost (*Aspects fantastiques*, p. 30-45).

⁶⁵ Sobre a teoria dos signos em S. Agostinho, veja-se a excelente síntese de J. Chydenius, «La théorie du symbolisme médiéval», *Poétique*, 23, 1975, p. 322-341.

⁶⁶ Daí a recorrente apologia do silêncio, da (*bona*) *taciturnitas*, em diversos tratados teológicos, assim como em várias regras monásticas tais como a *Regra do Mestre* ou a *Regra de São Bento*, por exemplo.

que Charles Grivel chamava de «sob-figuração» ou de «sobre-figuração»⁶⁷, ou seja, num incontornável potencial metafórico que faz explodir os limites convencionalmente atribuídos à linguagem na sua ligação ao real e ao sentido. Este excesso é, de resto, uma característica constante do discurso (na acepção mais lata do termo) merlinesco, essencialmente do seu riso enigmático que antecede a revelação de um passado inconfessável ou a de um presente oculto e/ou ocultado⁶⁸. Este riso tem indubitavelmente um carácter ritual: é o riso do sábio, daquele que, por ter penetrado os segredos do tempo (da vida, bem como da morte), detém um conhecimento superior sobre o universo – pensamos no riso do Cristo gnóstico do *Evangelho de Judas*⁶⁹. Mas é também, por outro lado, o riso diabólico, mefistofélico, irónico e perverso, como o sublinha Francis Dubost⁷⁰. Riso fundamentalmente ambíguo e plural, à imagem do próprio Merlim. Riso violento, na medida em que se situa no entrecruzar do consciente e do inconsciente, veiculando então o excesso inerente à súbita libertação de um sentido aprisionado e aprisionador. Riso provocador finalmente: entre a sua explosão e a emergência da palavra reveladora, instala-se um hiato de silêncio, no qual o mágico se

⁶⁷ «Écriture, feu d'enfer. Paul Féval et le roman», *La Revue des Sciences Humaines*, 234, 2, 1994, p. 12.

⁶⁸ O famoso riso sardónico de Merlim (que encontramos na *Vita Merlini*, na obra de Robert de Boron ou ainda no final do *Roman de Silence* de Heldris da Cornualha) parece ter raízes bem mais profundas e arcaicas do que as do seu discurso enquanto profeta ao serviço do rei. Contudo, mesmo enquanto guia espiritual dos cavaleiros (cf. em relação a Perceval no *Didot-Perceval*, por exemplo) ou enquanto mediadores dos signos na sua qualidade de hermeneuta das *semblances* do universo maravilhoso arturiano, repare-se, que das palavras de Merlim nunca emanam um sentido totalmente claro e linear. Na interpretação que faz, por exemplo, do estranho sonho de Artur no já referido episódio do *Huth-Merlin* (antevisão da destruição do reino de Logres por Mordret, fruto do incesto do rei, t. I, p.158), permanece uma zona importante de não-dito que impede Artur de se *re-conhecer* nas profecias de Merlim. A verdade é assim sistematicamente diferida, o que nos obriga a questionar a verdadeira função que tradicionalmente tem sido atribuída pelos críticos a todos esses intérpretes dos signos ocultos com os quais se deparam os cavaleiros durante a aventura (veja-se a personagem paradigmática do eremita): será que o pseudo-esvaziamento do símbolo e a sua redução a uma confortável monossemia (através do discurso explicativo da alegoria ou da parábola, por exemplo) consiste realmente numa *demonstração* da verdade, ou será que se revela antes como a exibição de uma nova máscara discursiva, sendo então a (falsa) transparência da interpretação uma forma de esconder ainda mais o significado por entre os interstícios da ficção, tornando-o assim drasticamente inatingível para o sujeito?

⁶⁹ Sobre as eventuais ressonâncias gnósticas de Merlim (essencialmente na versão de Robert de Boron), vejam as nossas reflexões em «Merlim, leitor de Tertuliano. Encontros (im)prováveis entre a gnose e a ficção na Idade Média», in *Gnose e literatura* (estudos a publicar no âmbito do Centro de Estudos sobre o Imaginário Literário da FCSH da UNL). Para uma análise das origens inconscientes do riso medieval, remetemos ainda para o interessante artigo de J.-Cl. Aubailly («Le fâbliau et les sources inconscientes du rire médiéval», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 30, 2, 1987, p. 105-117).

⁷⁰ «Spectateur des jeux de la Fortune et capable de saisir dans leur ensemble les conjonctures imprévisibles qui forment la trame des destinées humaines, le Merlin des *devinailles* rit de l'aveuglement des hommes, de leurs erreurs, de leurs ignorances comme il rit de leur malheur (...). Le rire merlinesque résonne alors étrangement. Merlin a reçu le don de prévoir les catastrophes, mais il ne fait rien pour les éviter» (*Aspects fantastiques de la littérature*, p 720).

compraz, e que coloca o Outro num insuportável horizonte de expectativa, invertendo-se assim, momentaneamente, as relações de força. Ao suspender o sentido, o riso merlinesco, instrumento de manipulação por excelência, introduz um desequilíbrio no poder⁷¹ e curto-circuita totalmente a comunicação. Enquanto expressão anterior à própria palavra trata-se, literalmente, de um riso *pro-fético*, consubstancial às verdades que denuncia. Na *Vita Merlini*, surge para desvendar o adultério da rainha (como acontece também no *Roman de Silence* de Heldris da Cornualha), situação que, ainda recém-nascido, denuncia na mãe do magistrado no *Merlin* de Robert de Boron, abrindo no juiz uma falha original homóloga à que existe nele e à que, mais tarde, vai engendrar em Artur. Merlim volta a rir face ao paradoxo que representa o facto de um mendigo estar sentado em cima de um tesouro enterrado, ou perante a ironia do destino que leva um vilão a comprar uma par de botas novas quando vai acabar por morrer antes mesmo de chegar a casa. Poder-se-iam multiplicar os exemplos⁷².

Revelando sempre uma verdade oculta e ameaçadora sobre o Outro e sobre o mundo, compreende-se perfeitamente que o conhecimento do passado seja apresentado como um dom diabólico: as *devinailles* merlinescas têm, com efeito, que ver com o indizível (sexual essencialmente: adultério, incesto...), i.e., com uma realidade, voluntário ou involuntariamente, sepultada no inconsciente do sujeito, bem como do próprio texto⁷³. Esta situação permite-nos reformular o problema da relação entre a metamorfose, o disfarce e o saber. O vazio das origens dificulta inevitavelmente ao sujeito o acesso a

⁷¹ Em *Le Roman de Silence*, Merlim chega a ser ameaçado de morte por se recusar a explicar a origem e o significado do seu riso. Na *Vita Merlini*, a interpretação do riso é, por duas vezes, um precioso instrumento de negociação: Merlim *troca* as suas revelações contra a promessa de ser libertado, de modo a poder regressar à vida selvagem dos bosques.

⁷² «Peut-être est-ce la raison du rire de Merlin, où se rappelle son origine maligne, de ne jaillir qu'en présence de la vérité mortelle ou sexuelle qu'oublie ou couvrent ceux qui la croise» (Ch. Méla, *La Reine et le Graal*, p. 173). Devido ao hiposemantismo ameaçador que veicula e, principalmente devido às conotações que o associam ao universo do prazer carnal, da sexualidade, compreende-se que o riso tenha sido, durante toda a Idade Média, objecto das mais severas condenações por parte da Igreja. Neste contexto, e imitando o modelo de Cristo (na tradição ortodoxa) que nunca ri, aparece como o oposto da sabedoria.

⁷³ O domínio do futuro, de origem divina, é superior também na medida em que permite aos poetas consagrar (nem que seja pela negativa, i.e., condenando a violação de determinados interditos) o poder, e legitimar a própria escrita que, ao projectar(-se) (n)o futuro, passa naturalmente a ser encarada como dom de Deus. É interessante, por outro lado, notar que, se o passado se liga intrinsecamente ao diabo, é também possivelmente por motivos históricos: depois da cisão a que foi sujeito o Javé primitivo, simultaneamente destruidor e criador, o diabo (essencialmente a partir do célebre prólogo de Job em que Satã adquire certa autonomia, deixando de ser o juguete da vontade divina) passa a assumir as características “negativas” de Deus.

um conhecimento sobre si mesmo; em contrapartida, os sucessivos desdobramentos (criança, velho, louco...) permitem engendrar um Outro imaginário através do qual é possível (des)cobrir (por distanciação) a verdade por detrás da (más)cara. A metamorfose traduz assim uma tentativa de circunscrever, através do múltiplo (sujeito ou objecto), as flutuações do ser, ou seja, uma tentativa de delimitar toda uma zona de não-saber motivado e alimentado, quer pela falha a nível das origens, quer pelos não-ditos da narrativa. Neste sentido, o discurso merlinesco é, literalmente, *perverso*, na medida em que opera uma inversão especular através da qual pode emergir o outro lado (verso ou reverso) das coisas, dos seres ou dos acontecimentos. Mas as palavras do profeta são também, e fundamentalmente, *ob(s)-cenas*, não tanto pela natureza das realidades que denunciam, como pelo facto de dizerem respeito (no passado, no presente ou no futuro) a algo que se joga fora do texto nas quais se inserem, i.e., pelo facto de se situarem sempre no outro texto (ou no texto radicalmente Outro) do inconsciente ficcional.

O discurso de Merlim, mágico, louco ou profeta, aparece assim como o exacto reflexo da sua ambiguidade e dualidade originais. O corpo-palimpsesto dá lugar a um texto-palimpsesto no qual se apagam, criam ou proliferam os sentidos. Voz ao mesmo tempo *diabólica* e *simbólica*, como o sugeríamos inicialmente, que engendra e colmata, denuncia e alimenta a falsa harmonia de uma Ordem gerada, à imagem das fundações da torre babélica de Vortegirn, a partir da transgressão de sucessivos interditos, dos simulacros e das obscuras falhas de um passado inconfessável. Merlim volta aqui, em suma, a surgir como aquele que abala as certezas, perturba a organização do mundo e põe constantemente em causa a identidade dos seres e do próprio texto, obrigando-os a confrontarem-se com a sua natureza oculta e com a verdade das suas origens. Incontrolável, irónico, provocador e sarcástico, Merlim «(...) s'amuse parfois à jouer lui-même le rôle du diable pour faire éclater la diabolique dissonance au sein des harmonies fictives»⁷⁴.

⁷⁴ D. Garand, «L'agent double du réel (le démoniaque gombrowiczien)», *La Revue des Sciences Humaines*, 234, 2, p. 167.

Merlim ou o sepulcro da voz

Apercebemo-nos então que a palavra reveladora e profética de Merlim nem sempre suprime todos os obstáculos a uma compreensão perfeita e total da mensagem. Continua a existir uma inadequação (também ela da ordem do *phantasma* agostiniano) entre o discurso e o referente, uma discrepância entre o tempo da enunciação e o tempo da referencialização textual do enunciado profético. Mas não é aqui que reside a única dificuldade à descodificação do discurso merlinesco que, à semelhança do seu corpo em perpétua mutação, se caracteriza essencialmente, como já o referimos, por veicular um excesso de sentido (ligado, nomeadamente, à capacidade de dizer o indizível) e de força que, de certo modo, o identifica ao discurso arcaico, primordial, da magia e, principalmente, à palavra poética. No final do *Roman de Silence* de Heldris da Cornualha (romance arturiano em verso da segunda metade do século XIII), o rei Ebain confessa da seguinte maneira a sua impotência em decifrar as palavras que Merlim acaba de pronunciar:

«Mais *la parole est moult obscure*

Car dit est *par couverture*» (v. 6489-90).

Através desta «parole obscure», densa, criptada, metafórica por excelência, tecida de não-ditos que ocultam mais o significado do que o revelam, colocando irremediavelmente a hermenêutica num impasse, volta a selar-se o pacto entre o diabo e a escrita⁷⁵ ao mesmo tempo que se vislumbra uma nova possibilidade de redenção. De facto, já no *De Doctrina Christiana* (II, VI, 7-8), Santo Agostinho afirmava que se Deus quis que as Sagradas Escrituras fossem obscuras e, por vezes, ambíguas («Sed multis et multiplicibus *obscuritatibus et ambiguitatibus* decipiuntur qui temere legunt»), era de forma a destruir a soberba (*superbia*) humana e evitar a tendência natural do espírito para a inércia. A polissemia, i.e., o potencial metafórico do texto bíblico (isomorfo da fecundidade do Verbo Divino), permite então estimular no leitor/hermeneuta o desejo de ir além da superfície textual, das aparências enganadoras, do fascínio exercido pelos

⁷⁵ Reencontramos este mesmo desejo, por parte de Merlim, de criar uma palavra obscura, secreta e absolutamente indecifrável - à semelhança, aliás, da sua própria pessoa - numa passagem do *Merlin* de Robert de Boron: «(...) *ne je parlerai plus* devant le pueple ne en cort *se si oscurement non que il ne savront ja que je dirai* que il le verront» (p. 163, 137-139).

simulacros que levam à idolatria e que, ao prenderem mortalmente o sujeito ao espelho da letra, impedem a elevação do espírito em direcção aos significados ocultos e transcendentais, ou seja, em direcção à Luz de Deus: «Littera occidit, spiritus autem vivificat»⁷⁶. Ora, o que simbolizam o riso e as *devinailles* de Merlim, senão precisamente essa capacidade de descobrir o sentido além dos signos superficiais⁷⁷, signos tão próximos e, *a priori*, tão transparentes, que ofuscam e cegam o receptor/leitor que não fora devidamente iniciados aos mistérios da ficção. Com Merlim, engendra-se assim uma profundidade no texto que transforma a ficção num autêntico espaço iniciático através do qual o sujeito (personagem romanesca ou leitor), descobrindo o sentido dos *signa*, encontra, ao mesmo tempo, uma verdade sobre si mesmo, o outro e o mundo, (re)integrando-se então no seio das correspondências simbólicas que tecem o universo. Neste sentido, o profeta arturiano insere-se na linhagem de todos esses mágicos (homens, deuses ou semi-deuses) que, nos mais diversos contextos culturais, mantêm uma relação privilegiada com a escrita enquanto veículo do sagrado e de um conhecimento secreto sobre o mundo⁷⁸. No centro da ficção, as revelações de Merlim visam forçar a barreira do simbólico para entrarem directamente em contacto com o referente (desejado ou recusado): é neste autêntico passe de magia, baseado na vertente performativa da linguagem, que se engendra o *efeito de verdade*⁷⁹. Também aqui, o discurso de Merlim não faz outra coisa senão somatizar a natureza profunda da literatura medieval na sua constante intenção de converter o espectro da mentira e do

⁷⁶ S. Agostinho retoma aqui (*De Doctrina Christiana*, III, V, 9) as palavras de S. Paulo aos Coríntios (II, 3, 6) para demonstrar a atitude servil e o logro que representa o facto de tomar os signos pelas coisas.

⁷⁷ A folha presa ao cabelo da rainha como signo do adultério, por exemplo (*Vita Merlini*).

⁷⁸ Pensamos em Thot, no antigo Egipto, figura assimilada pelos Gregos a Hermes que Jâmblico chamava de «Senhor da Linguagem», ou, no domínio celta, em Ogmios que era tido como o inventor dos *ogam*, os signos da escrita sagrada irlandesa. Psicopompo (à semelhança de Mercúrio ou de Hermes), é também aquele que seduz e aprisiona os homens pela palavra (aprisionamento que reencontramos, na mitologia védica, através da figura de Varuna). É também enquanto deus da exaltação guerreira que nele se projecta a junção arcaica escrita-magia-*furor* (característica de Wodan/Odin no universo germânico) que também define os adivinhos ou *vates* galeses, pertencentes à classe sacerdotal dos druidas (relembremos que, no início da *Vita Merlini*, Merlim é apresentado como *rex* e *vates* dos Demetas, o que não o impede de participar activamente na batalha ao lado do rei Rodarco). É através de uma poesia encantatória que estes druidas agem sobre a natureza, poesia que, nesta perspectiva, aparece como isomorfa das transformações operadas através da metamorfose. Sobre as funções atribuídas aos druidas, veja-se o estudo de C.-J. Guyonvarc'h e F. Le Roux (*Les Druides*). Para uma visão genérica da relação escrita/magia em diversos sistemas culturais e em poetas todos eles herdeiros, de uma forma ou de outra, das artes de Merlim, vejam-se as reflexões de Y. Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, NRF-Gallimard, 1990, p. 37-65).

⁷⁹ Veja-se, sobre esta questão, embora aplicada especificamente ao discurso da história, o artigo de R. Barthes, «Le discours de l'histoire», *Poétique*, 49, 1977, p. 13-21).

simulacro em desejo de autenticidade⁸⁰. Também aqui se volta a vislumbrar a ligação simbiótica entre Merlim e a narrativa em prosa do século XIII que se *re-une* (sob forma de glosas, de refundições e de continuações) em torno da figura do profeta. Com efeito, num tentação demiúrgica única, o romance arturiano a partir de finais do século XII esforçar-se-á, a todo o custo, por apagar as discrepâncias simbólicas, por colmatar as falhas (ou lacunas) semânticas que os silêncios ou os não-ditos⁸¹ da narrativa em verso do século XII (com Chrétien de Troyes, por exemplo) alimentava e reconduzia incessantemente. O romance irrompe então como um universo ficcional dominado por imagens da totalidade. Ora, a prosificação vem precisamente responder a esta nova estratégia de produção da verdade: de facto, a partir de 1220, sensivelmente (ou seja, na época em que assistimos ao pleno florescimento das *continuações* de toda a espécie), entramos num período em que o verso e a oralidade - remetidos para o universo fortemente desacreditado da fábula - sofrem uma flagrante desvalorização. A ideia de verdade começa então a passar, não exclusivamente é certo, mas numa relação de acentuada rivalidade, com a de fonte escrita (a *estoire*), radicalmente oposta à de fonte oral transcrita em rimas nas quais se espelham a mentira e o logro dos significantes⁸². Esta nova orientação da escrita era já perceptível no projecto arquitectónico de Merlim na *Vita Merlini*:

«Antes de la demás, construye una apartada, a la que darás seis veces diez puertas y diez más, y otras tantas ventanas por las que pueda yo ver a Febo que vomita fuego desde que sale hasta que se pone, y por las que de noche pueda observar las

⁸⁰ «(..) entre le montage rhétorique de la vérité et la tromperie morale, la ligne de partage pouvait rester ambiguë, *a fortiori*, si l'on songe que la seconde pouvait toujours se recouvrir de l'autre. [En fait], dans tout un secteur de l'activité scripturale des clercs, les procédures de *falsification* faisaient symptôme d'un *désir de vérité*. Nous pensons que c'est de là qu'il faut partir, c'est-à-dire de la force rhétorique du langage, si l'on veut comprendre, en dehors de la conception romantique des rapports entre l'auteur et le texte, ce qu'a pu signifier, entre les mains de la clergie médiévale, le performatif de l'écriture (écrire c'est faire) comme instrument d'édification de la foi» (R. Dragonetti, *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987: 19-21).

⁸¹ Sobre o adultério, o incesto, as problemáticas origens dos heróis, ou mesmo sobre o próprio Graal.

⁸² É, neste sentido, interessante reparar na coexistência de um *Merlin* versificado (do qual apenas foram conservado 500 versos) ao lado de um *Merlin* em prosa posterior, ambos, muito provavelmente, da autoria de Robert de Boron. Esta oscilação (ou hesitação) entre o verso e a prosa, além de se processar, o que é revelador, em torno da figura, igualmente compósita e oscilante, de Merlim, testemunha claramente o novo rumo que a literatura toma a partir de finais do século XII. Sobre a relação entre verso e escrita em prosa na Idade Média, veja-se a excelente síntese de Cl. Galderisi, «Vers et prose au Moyen Âge», in *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances: Moyen Âge - XVI^e siècle* (Ed. F. Lestringant e M. Zink), Paris, PUF, 2006, p. 745-766.

estrellas que declinan hacia el polo, que harán sabedor de la cosas venidoras atinentes a la nación. Y que haya otros tantos escribientes, enseñados a escribir lo que yo vaya diciendo y que con deligencia confíen a las tabillas los vaticinios» (p. 21).

Para Merlim, o céu surge como um espaço privilegiado de significação. À semelhança do astrólogo Frocin (outra personagem iminentemente ctónica) no *Tristan* de Béroul, o profeta-semiólogo não escreve directamente: decifra os signos, produzindo o sentido a partir de um Texto primitivo e primordial - anterior ao romance -, simbolizado na e pela sintaxe dos astros. No observatório que Merlim manda construir, inscreve-se o número de uma harmonia perfeita, o que lhe confere uma absoluta transparência (ou porosidade) em relação ao universo (setenta portas e janelas). O texto que nele se vai elaborar só pode, por conseguinte, ser o resultado de uma total adequação entre o Mundo, a Voz e a Escrita: vemos aqui esboçar-se, muito nitidamente, a metáfora do Livro do Mundo ou do Livro da Natureza. A referência aos setenta escribas vem reforçar esta ideia de coerência e coesão dos signos, uma vez que neles se reflecte eventualmente a imagem mítica dos Setenta que, apesar de trabalharem separadamente, chegaram a uma mesma e única tradução da Bíblia, o Texto por excelência, modelo do Livro Total (que domina toda a civilização medieval⁸³) e espelho da Criação em harmonia com o Verbo, sem falhas e sem discrepâncias. Na continuação deste imaginário, as prosas do Graal vão definir-se a si mesmas como Livro por oposição aos rumores da fábula ou do conto. O poeta retira-se então, enquanto *auctoritas* do discurso, perante a Escrita, directa ou indirectamente, ditada (ou sancionada) por Deus. Ora, no romance de Robert de Boron, Merlim substitui-se à Voz divina e, num gesto extremamente ambíguo, no sentido em que pode ser lido como a repetição do desafio primordial do diabo na sua tentativa de se igualar a Deus, vemo-lo, de novo, instituir-se demiurgicamente como a fonte criadora e incontestável da Grande Obra ditada a Blaise:

«(...) je te dirai tel chose que nus hom, *fors Dieu et moi*, ne te porroit dire. Si en fai un livre...» (*Merlin*, p. 16, 37-39).

⁸³ Neste sentido, e sendo Deus o único e verdadeiro Autor, o poeta é mais um escriba do que uma *auctoritas* (figura que representa uma paternidade divina) e as suas obras simples criações segundas (cópias, comentários, transcrições) ligadas *mimeticamente* ao arquétipo bíblico. Sobre o conceito de livro e de autor na civilização medieval, veja-se R. Dragonetti (*La Vie de la lettre*, p. 41-61).

O livro vem circunscrever, material e simbolicamente, uma palavra sacralizada e veicula, por conseguinte, a ideia de completude, de perfeição e de unidade incorruptível da linguagem (signos e mensagem), excluindo-se então o perigo inerente à indefinida e incontrolável proliferação semântica, característica do universo metafórico e simbólico⁸⁴. Em última análise, o livro que contém as profecias (suspeitas por natureza, já que apontam para um futuro não consumado no texto) aparece como forma de dominar o excesso consubstancial, como vimos, ao corpo e ao discurso de Merlim. Mas este livro é, à imagem do projecto literário que o faz nascer, utópico, impossível e fundamentalmente ambíguo⁸⁵. Utópico, na medida em que pretende transmitir as *Arcana Verba*, i.e., os segredos iniciaticamente transmitidos por Cristo a José de Arimateia e reservados apenas aos Eleitos (entre os quais, e através de uma curiosa inflexão da transmissão, se integra Merlim). Impossível, uma vez que o seu conteúdo é precisamente o Inefável. A fusão da escrita com o sagrado completa-se quando, no final do *Didot-Perceval*, Blaise, arquétipo do poeta medieval, se retira (depois de escrever tudo o que se passara até aqui, fechando-se, deste modo, o ciclo das aventuras do Graal, ao mesmo tempo que se encerra o tríptico narrativo de Robert de Boron) para junto do herói santo (Perceval) no Castelo do Graal, espaço imbuído da presença do Espírito Santo, acrescenta o texto, ou seja, da emanação do próprio Verbo. O Livro total e o indizível do Graal formam então um só corpo. Ambíguo, finalmente porque, apesar de nunca ninguém chegar a lê-la, esta obra é a substância *inter-dita* a partir da qual se tecem os romances de Robert de Boron que afirma utilizá-la como fonte primeira e única, comungando assim, também ele, embora implicitamente, dos segredos do Graal.

⁸⁴ Por outras palavras, comenta D. Poirion (*Résurgences: mythe et littérature à l'âge du symbole*, Paris, PUF, 1986, p. 214-215), «(...) Robert de Boron reconstruit (...) l'histoire à laquelle Chrétien de Troyes a substitué un mythe, ou plutôt il invente l'histoire qui permet au symbole du Graal de s'intégrer à la tradition proprement religieuse(...). Le discours grammatical à nouveau l'emporte sur le symbole. La rupture logique est réparée. L'histoire et l'idéologie ont de nouveau submergé le symbole et le mythe. La relation du Beau avec le Divin passe de nouveau par le discours, qui seul révèle la vérité cachée».

⁸⁵ Sobre esta questão, vejamos as reflexões de E. Baumgartner e N. Andrieux-Reix (*Le Merlin en prose. Fondations du récit arthurien*, Paris, PUF, 2001, p. 19-28), A. Paiva Morais («*Merlin*: topique du livre et modifications de l'écriture romanesque», *Ariane*, 11/12, 1993-94, p. 9-23) e Carlos F. Clamote Carreto («Topique et utopie du livre au Moyen Âge: le texte (im)possible», in *Le livre et ses espaces*, Ed. Alain Milon e Marc Perelman, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2007, p. 57-61; «Au seuil de l'interdit. Les demeures du livre dans le récit médiéval», *Voix Plurielles*, vol. 5, n° 1, Maio de 2008): <http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles05-01/articles5-1/Carreto.pdf>.

Na figura ambígua de Merlim, projectam-se assim as máscaras do poeta e as metamorfoses da própria ficção, na qual se inscreve a fulgurante discrepância entre o desejo proclamado de transparência (a nível das fontes, essencialmente) e de verdade, e o universo do simulacro, do logro. Na versão de Robert de Boron, este processo retórico de sistemática ocultação das fontes autoriais torna-se particularmente expressivo e ousado: veja-se o *incipit* do romance que inscreve as origens de Merlim no apócrifo de Nicodemos (episódio da descida de Cristo aos Infernos, assembleia dos demónios) ou a sequência do julgamento em que, perante o silêncio da mãe, incapaz de completar a narrativa sobre as origens suspeitas do seu filho (engendrado por um incubo durante o sono), caberá a Merlim – ainda criança – colmar essa lacuna, e permitir, através da linguagem, o acesso às suas próprias origens, ou seja, o acesso ao Simbólico. Ora, ao reinventar (no sentido técnico que as artes poéticas atribuem ao conceito de *inventio*) a sua própria memória, Merlim duplica a narrativa de Robert de Boron (usurpando o seu lugar autorial), engendrando-se a si próprio ao mesmo tempo que engendra (e continua a engendrar através do livro ditado a Blaise) o romance que o põe em cena. No seio deste processo onde se multiplicam quase ao infinito enganosos reflexos especulares, assiste-se a uma constante discrepância entre a encenação de uma Presença sagrada que preside à criação e a eterna procura de uma origem legitimadora (ou de uma paternidade), sempre problemática, para o texto, entre o espaço-tempo do olhar que testemunha a acção e o espaço-tempo do conto, entre a voz que dita e a mão que transcreve, que faz da escrita (para o bem como para o mal) um acto diferido e subordinado a uma constante *translatio*⁸⁶, logo irremediavelmente suspeito.

Escrita cuja origem se torna cada vez menos referenciável à medida que se vão multiplicando as máscaras discursivas, esta ficção da *translatio* no romance em prosa do

⁸⁶ Repare-se, com efeito, que a composição (ou fabrico) do livro na versão de Robert de Boron decorre no espaço enigmático, ameaçador e iniciático da floresta de Northumberland que não coincide com a geografia dos acontecimentos narrados e testemunhados. De acordo com as instruções que Merlim faculta a Blaise, o acto de escrita implica assim um duplo distanciamento ou deslocação – *translatio* – (a da mão que escreve e a da voz que dita), ou seja, uma radical descontextualização que fere irremediavelmente a sua credibilidade e a sua pretensão em substituir-se mimeticamente ao real ou à verdade: «Et je ferai et dirai tant que je serai li plus creuz hom qui onques fust creuz en terre fors Dieu. Et tu i venras por accomplir ceste oevre que tu as encomenciee, mais tu ne venras pas avec moi, ainz iras par toi et demenderas une terre qui a non Norhombellande; et cele terre si est plene de molt granz forez et si est molt estrange a genz dou païs meïsmes, que il i a de tels parties ou nus n'a encor esté. Et la converseras et je irai a toi et te dirai les choses qui t'avront mestier au livre faire que tu faiz» (23, 11-21).

século XIII vem sugerir-nos que a literatura não passa, afinal, de um «anfes sanz pere», à imagem de Merlim e de Artur⁸⁷. Esta identidade profundamente dúbia e instável da escrita transparece finalmente no estranho nome através do qual é designado (no epílogo do *Didot-Perceval*) o espaço, situada nas proximidades da mansão do Graal, para o qual se refugia, para todo o sempre, o profeta: *l'esplumeor Merlin*. Independentemente do sentido que se possa atribuir a esta palavra⁸⁸, o *esplumoir* faz eco à «casa dos escribas» que Merlim manda construir na floresta na *Vita Merlini*, e reenvia para um o espaço secreto e isolado das mutações da escrita onde a palavra ficcional se transfigura e regenera em harmonia com os ciclos da natureza⁸⁹ e, por outro lado, para o motivo do eterno renascimento do escritor (emblemático por Merlim), bem como do próprio texto que é sempre possível re-escrever, como o testemunha exemplarmente esta estrutura, aberta e inesgotável por excelência, representada pela demanda do Graal e pelos romances em prosa do século XIII. Finalmente, o *esplumoir*, enquanto espaço das metamorfoses *naturais* da ficção, desvenda também o lado instintivo ou pulsional da escrita, constantemente investida pelo desejo da letra (por parte do poeta, bem como do leitor) e incessantemente ameaçada pela instabilidade perturbadora dos signos e do

⁸⁷ Sobre as máscaras do autor e da escrita no romance em prosa, veja-se o interessante artigo de E. Baumgartner («Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal», in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. M.-L. Ollier, Paris/Montréal, Vrin/Université de Montréal, 1988, p. 173): «Jusqu'à l'invention de Galaad dont la virginité casse net le fil généalogique patiemment dévidé d'un sujet à l'autre, les proses du Graal masquent/exhibent la discontinuité qui les fonde sous la fragile texture de la filiation. Mais on sait combien, dès le *Joseph* et plus encore avec *Merlin*, toutes filiations mises en place sont suspectes, entachées d'une quelconque faute originelle, le motif du fils sans père, sans origine repérable, du héros bâtard, ou supposé tel, redoublant ainsi dans la sphère du récit le motif de la triomphale bâtardise de l'écriture, de ce surgeon sauvage de "fine force" greffé, comme le dit *l'Estoire del Saint Graal*, qui est chaque prose du Graal» (p. 173).

⁸⁸ Ver P. Zumthor, *Merlin le prophète*, p.p. 166-167.

⁸⁹ Sentido eminentemente presente, como vimos, na *Vita Merlini* através da criação, em filigrana, da imagem do Livro da Natureza ou do Livro do Mundo, imagem que, ao ser subrepticamente transposta para o universo narrativo de Robert de Boron, viria reforçar a ideia de totalidade associada à Grande Obra ditada por Merlim a Blaise. Esta interpretação ganha força se pensarmos que Blaise tem o nome de um santo cujo culto na Idade Média veio substituir-se ao culto pagão (de origem celta) dedicado ao urso – nos textos franceses e na versão de Robert de Boron em particular, é-nos ditos que Merlim nasce peludo como um urso (ver. F. Dubost, *Aspects fantastiques...*, p. 733). Contudo, neste significante nominal ecoa também o vocábulo bretão «bleiz», o «lobo», animal que surge na *Vita Merlini* como o companheiro (o duplo) de Merlim. Seja qual for a derivação simbólica que escolhermos, a figura do escriba peranece intimamente associada à vida selvagem. Mais ainda: segundo G. Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 91-93; 361-362), ambos os animais se relacionam, íntima e simbolicamente, com a lua, o que nos permite, em última análise, subordinar novamente a prática da escrita à alternância cíclica que governa a Ordem Cósmica. Sobre as configurações mítico-simbólicas do bestiário associado a Merlim, vejam-se as considerações de Ph. Walter, «Sous le masque du sauvage», in *Le Devin maudit*, p. 24-26.

sentido⁹⁰. Daí, de algum modo, a necessidade de ela ser circunscrita e delimitada, no espaço bem como no tempo, pelo círculo ao mesmo tempo mágico, sagrado, purificado e purificador do *esplumoir* ou da «casa dos escribas». Na literatura do Graal, volta a espelhar-se, em suma, a dualidade inicial e fundadora encarnada pela figura multiforme e multifacetada de Merlim, constantemente dividido entre o Céu e o Inferno. Por outras palavras, vemos a ficção rasgar-se entre um impulso órfico, idealista e espiritual, e um impulso merlinesco, mais obscuro e tenebroso (porque virado para as metamorfoses da matéria) que o romance tenta, a todo o custo, embora em vão, apagar ou denegar, transformando-o num discurso total e totalizador ao serviço da Ordem (política ou simbólica). Ao tornar-se no *lugar comum* no qual a ficção se reencontra e se reconhece, o profeta irrompe como um espelho, simultaneamente revelador e deformador, que, ao questionar incessantemente a relação da verdade ao corpo, confronta o texto com a sua natureza profunda, apontando para a flagrante inadequação entre a linguagem, o desejo e o real, entre o logro inerente à *manipulação* dos significantes e a evanescência de um significado transcendental (Deus, Graal ou Livro) que tende a esboroar-se cada vez mais. Com Merlim (e seja qual for o *prima* adoptado: origens na tradição, natureza, função ou discurso), o texto medieval depara-se com o impasse somatizado pelas metamorfoses de uma infindável re-escrita (*translatio*, *compilatio*, continuações, glosas, comentários, etc.) que conduzem a um impossível fechamento narrativo e a uma não menos impossível (e talvez nunca verdadeiramente desejada) apreensão da unidade/totalidade, face à proliferação diabólica da palavra e do sentido. Em última análise, os rostos de Merlim incarnam a face agónica (na acepção etimológica do termo) da escrita. O famoso episódio do *enserrement* de Merlim pela Fada (Ninienne ou Viviane), inventado pelos continuadores de Robert de Boron, poderá assim muito bem metaforizar uma última tentativa da própria ficção para aprisionar um corpo estranho, incómodo e ameaçador; corpo do qual, no entanto, continuar a escapar - mais indomável

⁹⁰ No romance *Méragis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc (primeiro quartel do século XIII) – romance que revisita num registo por vezes irónico muitos dos temas e *topoi* da tradição arturiana -, o «esplumeoir» assume os contornos de um promontório inacessível guardado por donzelas (v. 2019, 2596-2683 da ed. bilingue de M. Szkilnik, Paris, Champion, 2004). Este *axis mundi* é apresentado como o lugar paradoxal onde a palavra potencialmente mediadora e libertadora é recusada (ou, também ela, constantemente diferida), uma vez que, neste espaço, o herói não obterá, apesar da sua insistência, qualquer resposta sobre o paradeiro de Gauvain. Surge, além do mais, como a última e derradeira etapa de Méragis antes de chagar à Ilha sem Nome, lugar da deriva e do apagamento identitários por excelência.

e intrigante do que nunca - um grito ou uma voz que teima em ecoar pela floresta encantada da Brocelianda. Uma voz que emerge como um eterno enigma e um constante desafio para o cavaleiro/leitor errante; uma voz simultaneamente familiar e irreconhecível, próxima e, todavia, irremediavelmente inacessível.

«Si regarde sus et jus mais riens ni voit fors une fumee tout autressi comme air, ne outre ne pooit passer» (*Merlin-Vulgate*, 1. 7-8).

Bibliografia :

Fontes

GEOFFREY DE MONMOUTH, *Historia Regum Britanniae, Vita Merlini*, publicado por E. Faral, in *La Légende Arthurienne. Études et Documents*, T.III, Paris, Champion, 1969.

_____, *Vida de Merlin*, tradução castelhana de Lois C. Perez Castro, com introdução de Carlos Garcia Gual, Madrid, Ediciones Siruela, col. “Selección de lecturas medievales”, 9 (ed. de referência).

HELDRIIS DE COURNOUILLES, *Le Roman de Silence. A thirteenth-century arthurian verse-romance*, editado por Lewis Thorpe, Cambridge, Heffer, 1972

Lancelot du Lac, editado, traduzido e anotado por F. Mosès, Paris, Librairie Générale Française, col. “Lettres Gothiques”, 1991.

La Queste del Saint Graal, ed. Albert Pauphilet, Paris, Champion, 1984.

Merlin-Huth, ed. Gaston Paris e Jacob Ulrich, in *Merlin, roman en prose du XIIIème siècle*, 2 vol., Paris, Firmin Didot (S.A.T.F.). O primeiro volume (p. 1-146) contém o *Merlin* em prosa de Robert de Boron; a *Suite-Huth* começa no final do T.I e ocupa a totalidade do T.II, 1886.

Merlin-Vulgate, ed. H. Oscar Sommer, in *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, T.II, 1908, p. 88-465.

ROBERT DE BORON, *Le Roman de l'Estoire dou Graal*, ed. Nitze, Paris, Champion, 1927.

_____, *Merlin*, ed. A. Micha, Paris/Genève, Droz, T.L.F., 1980.

_____, *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal*, tradução de E. Baumgartner, Paris, Stock + Moyen Age, 1980.

_____, *Le Roman du Graal (Joseph, Merlin, Perceval)*, edição de B. Cerquiglini, Paris, U.G.E, col. 10/18, 1981.

RAOUL DE HOUDENC, *Méraigis de Portlesguez*, ed. bilingue de M. Szkilnik. Paris: Champion, 2004.

TERTULIANO, *De cultu femuinarum [De la toilette des femmes]*, ed. bilingue de M. Turcan, Paris, Les Éditions du Cerfs, col. «Lettres Chrétiennes», n° 173, 1971.

WACE, *Le Roman de Brut*, editado por Ivor Arnold, 2 vol., Paris, S.A.T.F., 1938.

_____, *Histoire des Rois de Bretagne*, tradução de L. Mathey-Maille, Paris, Les Belles Lettres, 2004

WALTER, Ph. (org.) *Le Devin Maudin. Merlin, Laikonen, Suibhne. Textes et étude* (ed. bilingue), Grenoble, ELLUG, 1999.

Bibliografia crítica

AUBAILLY, J.-Cl.,

«Le fabliau et les sources inconscientes du rire médiéval», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, T.XXX, 2, 1987, p. 105-117.

BARTHES, R., «Le discours de l'histoire», *Poétique*, 49, 1982, p. 13-21.

BARTRA, R., *Wild Men in the Looking Glass. The Mythic Origins of European Otherness*, Michigan, The University of Michigan Press, 1994.

BAUMGARTNER, E., «Quelques réflexions sur le motif des enfances dans les cycles en prose du XIIIème siècle», *Perspectives Médiévales*, 3, 1977, p. 58-63.

_____, «Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal», in *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, ed. M.-L. Ollier, Paris/Montréal, Vrin/Université de Montréal, 1988, p. 167-175.

BLOCH, H., *Étymologie et Généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989.

CHYDENIUS, J.,

«La théorie du symbolisme médiéval», *Poétique*, 23, 1975, p. 322-341.

CARRETO, C. CLAMOTE, «Topique et utopie du livre au Moyen Âge: le texte (im)possible», in *Le livre et ses espaces*, Ed. Alain Milon e Marc Perelman, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2007, p. 57-61.

_____, «Au seuil de l'interdit. Les demeures du livre dans le récit médiéval», *Voix Plurielles*, vol. 5, n° 1, Maio de 2008): <http://www.brocku.ca/cfra/voixplurielles05-01/articles5-1/Carreto.pdf>.

DRAGONETTI, R., *La vie de la lettre au Moye Age: le Conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980.

_____, *Le mirage des sources: l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

DUBOST, F., *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIème-XIIIème siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, 2 vol., Paris, Honoré Champion, 1991.

DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984.

GALDERISI, Cl., «Vers et prose au Moyen Âge», in *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances: Moyen Âge - XVI^e siècle* (Ed. F. Lestringant e M. Zink), Paris, PUF, 2006, p. 745-766.

GARAND, D., «L'agent double du réel (le démoniaque gombrowiczien)», *La Revue des Sciences Humaines*, 234, 2, 1994, p. 159-177.

GARCIA GUAL, C., «Merlín, profeta e mago. Sobre los orígenes de un personaje novelesco», in *Vida de Merlín*, tradução de Lois C. Perez Castro, com introdução de Carlos Garcia Gual, Madrid, Siruela, 1986, p. IX-XLIX.

GIL, J., *As metamorfoses do corpo*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.

_____, *Corpo, Espaço e Poder*, Lisboa, Litoral, 1988.

GRIVEL, Ch., «Écriture, feu d'enfer. Paul Féval et le roman», *La Revue des Sciences Humaines*, 234, 2, 1994, p. 11-34.

GUERREAU-JALABERT, A., *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens en vers: XIIème-XIIIème siècles*, Genève, Droz, 1992.

GUYONVARCH, C.-J.; LE ROUX, F., *Les druides*, Rennes, Ed. Ouest-France, 1986.

HARF-LANCNER, L., «La métamorphose illusoire: des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou», *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 40ème année, 1, 1985, p. 208-226.

HUCHET, J.-Ch., *Littérature médiévale et psychanalyse: pour une clinique littéraire*, Paris, PUF-Écriture, 1990.

LEUPIN, A., «La faille et l'écriture dans les *Continuations du Perceval*», *Le Moyen Age*, 88, 2, 1982, p. 237-269.

MARX, J., *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1965.

MACDONALD, A. A., *The Figure of Merlin in the Thirteenth Century French Romance*, New York/Ontário, The Edwin Melen Press, 1990.

MÉLA, Ch., «Le motif des enfances, le mystère des origines et le roman en prose», *Perspectives Médiévales*, 3, 1977, pp. 65-69.

_____, *La Reine et le Graal: la conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au livre de Lancelot*, Paris, Seuil, 1984.

MICHA, A., *Études sur le "Merlin" de Robert de Boron*, Genève, Droz, 1980.

MORAIS, A. PAIVA, «Merlin: topique du livre et modifications de l'écriture romanesque», *Ariane*, 11/12, 1993-94, p. 9-23.

NUNES, I. FREIRE, «Les héritières de Merlin», *Medievalista*, 3, 2007 (http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA3/medievalista-merlin.htm#_ftnref1).

POIRION, D., *Résurgences: mythe et littérature à l'âge du symbole*, Paris, PUF-Écriture, 1986.

RANK, O., *Le mythe de la naissance du héros*, Paris, Payot, 1983.

STOCK, B., *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

THOMPSON, S., *Motif-Index of Folk-Literature*, Helsinki, Blomington, 1932-36.

VADÉ, Y., *L'enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, NRF-Gallimard, 1990.

VILLENEUVE, J., «Les arts du diable», *La Revue des Sciences Humaines*, 234, 2, 1994, p. 7-8.

WALTER, Ph, «Sous le masque du sauvage», in *Le Devin Maudin. Merlin, Laikonen, Suibhne. Textes et étude* (dir. Ph. Walter), Grenoble, ELLUG, 1999, p. 5-55.

ZUMTHOR, P., *Merlin le Prophète, un thème de la littérature polémique, de l'historiographie et des romans*, Lausanne/Genève, Slatkine Reprints, 1973 (1^a ed: 1943).