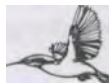


DA *DECIFRAÇÃO*
EM TEXTOS MEDIEVAIS

IV Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval

Coordenação

Ana Paiva Morais
Teresa Araújo
Rosário Santana Paixão



Edições Colibri

Biblioteca Nacional - Catalogação na Publicação

Coloquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval, 4, Lisboa, 2002

Da decifração de textos medievais / IV Coloquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval ; coord. Maria Teresa Alves de Araújo, Maria do Rosário Carmona E. S. Paixão, Ana Paiva Morais. - (Extra-colecção)

ISBN 972-772-425-6

I - Araújo, Maria Teresa Alves de, 1960-

II - Paixão, Maria do Rosário Carmona Esteves Santana, 1956-

III - Morais, Ana Paiva, 1956-

IV - Associação Hispânica de Literatura Medieval, Secção Portuguesa

CDU 821.134.2.09"04/14"

821.134.3.09"04/14"

821.133.1.09"04/14"

061.3

Título: Da *Decifração* em Textos Medievais
IV Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval

Coordenação: Ana Paiva Morais, Teresa Araújo
e Rosário Santana Paixão

Editor: Fernando Mão de Ferro

Capa: Ricardo Moita

Depósito legal n.º 201 330/03

Tiragem: 1.000 exemplares

Lisboa, Novembro de 2003

CONSTRUÇÃO E DECIFRAÇÃO DE ENIGMAS NA POESIA DOS *GRANDS RHÉTORIQUEURS*

Cristina Almeida Ribeiro

(Universidade de Lisboa)

A poesia dos *grands rhétoriqueurs* sustentada pela consciência que todos eles têm das potencialidades da língua sobre que trabalham, transforma-se com frequência numa espécie de jogo em que a materialidade do texto se impõe pela concertação das suas componentes sonora e visual, permitindo, não apenas a multiplicação de níveis de sentido, mas também a inscrição críptica e meticulosa de palavras sob as palavras ou até o estilhaçar do discurso num *puzzle* cujas peças é preciso ordenar. Confrontado com um jogo cujas regras nem sempre conhece, o leitor encontra nele o estímulo a uma argúcia que há-de estar à altura do engenho do poeta para que interpelação lúdica, processo comunicativo e experiência estética possam cumprir-se. A decifração adquire assim capital importância, num processo em que, para desvendar sentidos, é também necessário descobrir regras, resgatar letras, desocultar palavras...

Para si os *grands rhétoriqueurs* reivindicam o trabalho estilístico, o domínio técnico, fundado no conhecimento de regras que sabem prover da oratória mas transferem para a poesia, assim dando mostras de um virtuosismo com que pretendem conquistar admiradores e patronos. E, se a designação por que são hoje conhecidos tem sido considerada como um curioso exemplo de como uma invectiva se pode transformar em etiqueta consagrada pela história literária, ainda há pouco Jacqueline Cerquiglini, referindo-se aos famosos versos de Guillaume Coquillart que estão na origem dessa designação¹, lembrava poder ela estar associada à consciên-

¹ "Venez, venez, sophistiqués, / Gens instruis, plaisans topiqueurs, / Rempliz de cautelles latentes, / Expers, habilles decliqueurs, / Orateurs, grans rethoriqueurs / Garnis de langues esclatantes", *apud* Jacqueline Cerquiglini, "L'éclat de la langue. Éléments d'une esthétique des grands rhétoriqueurs", pp.75-82 in AA.VV., *Grands rhétoriqueurs*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1997, p. 75.

cia, mais ou menos difusa, de um projecto estético consistente e observava:

Qu'est-ce, en effet, qu'une "langue esclatante"? La formule ne pourrait-elle pas, avec ou sans ironie, définir une esthétique? Couleur, résonance, mais aussi fragment, diverses potentialités de signification s'y manifestent, s'y combinent et s'y superposent.³

Partindo em busca de alguma manifestações desse multifacetado e perturbador *éclat*, começemos por recuar até 14 de Abril de 1485, dia em que Charles VIU fez a sua primeira entrada em Rouen, oferecendo à cidade um pretexto para se converter em lugar de festa e espectáculo⁴. A memória dos festejos que então tiveram lugar conserva-se no relato circunstanciado de um tal Pinel, que menciona, entre outros aparatos integrantes da cerimónia, um quadro dominado pela presença de uma fonte e de uma árvore, cuja significação alegórica é explorada numa composição poética escrita num conjunto de rolos criteriosamente dispostos ao longo do estrado:

C'est la fontaine de grâce denommée,
Hault assise pour ce peuple arrouser.
Arbre estoit sec, racyne consummée.
Rousée céleste le vient bien disposer.
L'eau en décourt; chacun y va puiser.
En grant vertu ceste arbre revendra:
Source de grâce en l'estât le tendra.

PAR ceste arbre, le peuple est entendu;

LA fontaine, c'est le roy nostre sire,

Grans pasteurs sont sang de France attendu
Rendre à chacun ce que tout droit désire.
A l'environ de l'arbre font pour rire
Ces pastoureaux chantans, dansans entour;
Espérance ont que tout voit de bon tour.

³ Jacqueline Cerquiglini, *ibidem*, p. 76.

⁴ "Des cortèges aux tableaux vivants ou figurés, des échafauds sur lesquels des scènes sont mimées ou jouées à la mise en place de décors et de machineries relativement complexes, il y a là profusion de manifestations dramatiques ou para-dramatiques et la ville prend de plus en plus souvent à la fin du Moyen Âge l'apparence d'une immense scène sur laquelle les hommes se mettent en représentation". (Danielle Quérue, "'Hystoires' et 'personnages': quand la rue devient théâtre à la fin du Moyen Âge", pp. 37-60 in *Les Arts du spectacle dans la ville (1404-1721)*, textes édités et présentés par Marie-France Wagner et Claire Le Brun-Gouanvic, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 38.)

Demenans joye, font les dictz pastoureaulx
 Entour cest arbre et la belle fontaine:
 Diceulx issent tous plaisans chantz nouveaulx.
 Ilz resjouissent la noble chastelaine
 Et nuyt et jour, la prarie si est plaine,
 Vous le voyés, de bons pasteurs loyaulx!

LE dit peuple, sur l'arbre figuré,
 Perdoit vigueur, feuilles, escorche et racyne;
 Et de joenne pasteur trèshonoré,
 Voyant cest argre [sic] sécher, de mort le signe;
 Par son moyen, envoie la médecine
 Pour arrouser celuy arbre et résouldre,
 Le dit peuple par ce vis luy assigne,
 En priant Dieu qu'on ne ly puyst riens touldre.

Arrousé est l'arbre et bien raverdit.
 Raison y a: cest eaue de grâce clère,
 En rousée douce, vient par condit,
 Sourdant du chef royal, donc se desclère
 Oudeur flèrant, sans quelque goûtè amère.
 Vive celuy donc [sic] la fontaine sourt,
 Roy trescrystien, Charles rendant lumière,
 Soubz qui cest arbre de peupple se ressourt!

Eu royaume de France et Dauphiné,
 Nous louons Dieu, et pays adjacens.

Telle fontaine à l'arbre avoit finé
 Ou la source vient plus souef qu'encens.
 Vive eaue jette, advironnée de sens:
 Telle vertu elle a que ledit arbre.

Lequel estoit plus froit que n'est le marbre.
 Il a remys en challeur, en verdeur,
 Et porte fruit, ayant souefve oudeur.
 Vive eaue rend, pour présens et absentz.⁴

Conquanto muitos destes quadros fosseis mudos, "ils pouvaient être explicités par des inscriptions indiquant le nom des personnages ou bien un résumé, parfois un court commentaire, permettant de comprendre la

⁴ Reproduzo o texto a partir de Paul Zumthor, *Anthologie des grands rhétoriciens*, Paris, UGE, 1978, pp. 132-134.

scène"⁵. Aos participantes na festa que nesta ocasião se celebrava foram facultados múltiplos elementos - cenário, representação, discurso explicativo - de cuja correlação haveria de resultar o pleno esclarecimento de um quadro onde a celebração régia radicava numa espécie de profissão de fé nos efeitos benignos da água provinda da fonte de graça que revitalizava uma árvore seca, à beira já da morte. E se não é de excluir a hipótese de o texto afixado ter sido dito perante o auditório, a verdade é que o público alfabetizado teve sobre o restante uma vantagem: o valor simbólico da iconografia é desvendado numa legenda que se verifica corresponder a um dístico - "Charles par la grâce de Dieu / le peuple aresovrs en tovt liev" -, inscrito em acróstico num poema que o glosa e essa é uma particularidade que só quem lia podia reconhecer.

Abro aqui um breve parêntesis para lembrar que também na Península Ibérica entradas régias ou outros acontecimentos festivos suscitavam, pelos mesmos anos, manifestações parateatrais em que imagem e palavra surgiam em estreita ligação, proporcionando por vezes ao público enigmas passíveis de decifração através de uma verbalização a que ele era convidado⁶. Ocorrem-me, em concreto, algumas das "invenciones y letras de justadores" do *Cancionero General*, onde a exibição de uma letra do alfabeto permite, como no primeiro exemplo, a emergência de um nome - *Juana* -, ou, como no segundo, a de uma acção - *adoro* - ou, como no terceiro, a de um nome e de uma atitude - *Ana e no*:

⁵ Danielle Quéruel, *loc. cit.*, p. 53. Zumthor é um pouco mais preciso: "Des textes jalonnent le parcours du cortège, déclamés ou calligraphiés sur banderoles, en dégagent la 'sentence' dynastique (parfois ambiguë). D'échafaud en échafaud se succèdent jeux scéniques, lectures publiques, dé-montrant des *personae* mythologiques, allégoriques, ou qui figurent comme par miroir le prince même que l'on célèbre, sa cour, ses conseillers, ses adversaires." (Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière: La poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 35.)

⁶ Os jogos verbais patentes nas *invenções* acabam de ser objecto de um estudo de Carla De Nigris ("Gicchì verbale nelle *invenciones*", *I Canzonieri di Lucrezia / Los Cancioneros de Lucrecia: Convegno Internazionale sulle Raccolte Poetiche Iberiche dei Secoli XV-XVII*, no prelo). Um outro artigo recente inteiramente consagrado às *invenciones* de um poeta que parece ter-lhes sido particularmente afeiçoado é o de Kirstin Kennedy ("Inventing the Wheel: Diego López de Haro and his 'invenciones'", *Bulletin of Hispanic Studies*, 79-2, April 2002, pp. 159-174). Para um estudo mais amplo sobre as *invenções*, v. Ian MacPherson, *The "Invenciones y letras" of the Cancionero general*, London, Queen Mary and Westfield College, 1998.

Apesar de também em Portugal se ter cultivado este género poético, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, onde se conservam as *invenções e letras* exibidas, em Dezembro de 1490, por ocasião das festas de casamento dos príncipes D. Afonso e D. Isabel, não se encontra nenhum exemplo com as características que aqui pretendo pôr em evidência.

El vizcõde de altamira traya vna figura de san juã y ê la palma vna .a. y dixo.

Conesta letra demás
de la figura en q vo
si miras conosceras
el nombre de cuyo so

Otro saco vna .a. de oro porq su amiga auia nobre aldonça y dixo.
Diziendo ques y de q
esta de quiẽ cuyo so
dize lo q hago yo

Don juan de mēdoça traya en el bonete vna .n. de oro por q su amiga se dezia ana y dixo.
Vida es esta
ser el medio de su nombre
principio de su respuesta.

Gênero aparentado, nas suas origens, com as divisas consagradas pela heráldica, que combinavam, como é sabido, a *figura* ou corpo e o *lema* ou alma - imagem e palavra, portanto -, as *invenções e letras* procedem por amplificação do lema, sendo constituídas por estrofes de dois a cinco versos, quase sempre octossilábicos, que exploram o potencial semântico da representação visual de que são complementares. Por isso, adquirem com frequência grande importância as rubricas que sumariam as circunstâncias em que a sua apresentação teve lugar, procurando assim fixar uma memória sem a qual, em certos casos, a compreensão era no mínimo improvável. Olhando os exemplos aqui propostos, fica claro que, se no terceiro não é impossível chegar ao nome da amada a partir da resposta "no", já no primeiro os versos só ganham sentido em articulação com os dados relativos à figuração de S. João e à exibição da letra "a", algo de semelhante ocorrendo com o segundo, onde se afigura indispensável à decifração do enigma a menção da letra exibida e da matéria de que é feita.

Fechando o parêntesis e regressando à poesia dos *grands rhétoriqueurs*, forçoso é assinalar que nem só os acontecimentos políticos inspiraram aos poetas composições deste tipo. Também o fervor religioso

i A estas invenções foram atribuídos, respectivamente, os números ID 6355, ID 0986 e ID 0994 (cf. Brian Dutton, *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991). Transcrevi-as do *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), lido pela edição facsimilada, com introdução bibliográfica, índices e apêndices de Antonio Rodríguez Moñino (Madrid, Real Academia Española, 1958).

pôde confundir-se com a vontade de impressionar o público-alvo e estar na origem de poemas onde é inegável o virtuosismo da composição. Assim acontece com uma conhecida "Oraison à la Vierge" composta por Jean Lemaire de Belges em 1498, cujos primeiros vinte e seis versos aqui reproduzo:

Salut à vous, dame de hault paraige,
 Vers qui chascun, de très humble couraige,
 Rendre se doit pour bienheurté conquerre;
 Giron de paix, Reposoir de suffraige,
 Navire seur, sans peur et sans nauffraige,
 Mieulx estoffé que pour la toison querre;
 Sente d'onneur, de clère relucence,
 Riche rubis bien garny d'innocence,
 Corde sonnans en harpe daviticque,
 Dirigez cy vostre magnificence
 Et recevez mon très humble canticque.

Virginal clos où Dieu print habitude,
 Partans du hault de sa béatitude,
 Meismes du lieu très prochain de son père,
 Donnez moy ce par vostre saintitude,
 Qui mieulx duisez, dont mon petit estude
 Vous puist bailler loz et gloire prospère.
 Je ne quiers pas, par espesse d'envie,
 Ou par orgueil, qui corrompt nostre vie,
 Surpasser tous en science abstractive,
 Mais seulement, comme Ysope o Salvie,
 Vous rende odeur en ceste vie active.

O noble fleur que dieu tant fecunda,
 Que de son germe en yssit l'entelette
 Qui vostre clos virginal circunda,
 Entra, saillit, son siège ample y fonda,
 Tout sans briser ny summet ny feuillette.*

* Paul Zumthor, *Anthologie des grands rhétoriciens*, pp. 145-146. Esta é uma das várias composições que o antologador, porventura limitado por critérios editoriais e decerto empenhado na exemplificação tão ampla e diversificada quanto possível das práticas poéticas dos *grands rhétoriciens*, não reproduz na íntegra. O fragmento por ele transcrito é, todavia, mais extenso que o que aqui apresento e contempla um conjunto de 35 versos, correspondentes às três primeiras estrofes e aos primeiros dois versos da seguinte: Zumthor privilegiou a unidade do texto latino, enquanto eu me ative à do texto francês. Para conhecimento da versão integral desta oração poderá consultar-se o vol. IV. *Œuvres diverses* da edição das obras de Jean Lemaire de Belges publicada por J. Stecher (Genève, Slatkine Reprints, 1969).

As primeiras impressões dir-se-ia estarmos simplesmente em presença de um hino de louvor à Virgem, "très humble canticque" (v.11) em cuja primeira estrofe se acumulam, bem ao gosto da época, as apóstrofes e os atributos, onde se combinam a dedicatória, a prece e o encarecimento de Maria. Este é, todavia, um daqueles textos que nos mostram serem por vezes subterrâneas as razões que legitimam a observação de Zumthor quando, referindo-se aos processos utilizados pelos *grands rhétoriqueurs*, diz que neles a inovação procede menos da invenção que do excesso - e isto devido ao que neste poema há para além do que dele transparece de imediato. Se se disser que é possível ler nele o texto latino da "Salve Rainha", oração aliás facilmente evocada à leitura da saudação perifrástica do primeiro verso, lança-se ao leitor um desafio. Alertado para essa presença não imediatamente perceptível, ele envidará esforços para a detectar e é natural que comece por lhe ocorrer a possibilidade do acróstico, enquanto modo de inscrição regrada de uma palavra, de uma frase, de um discurso segundo no discurso primeiro. A estrofe inicial confirmará, se bem que em moldes não muito ortodoxos, essa hipótese, já que a justaposição das primeiras letras dos seus onze versos permite o reconhecimento de três das quatro primeiras palavras da oração em latim - *Sal-ve Re-gi-na mi-se-ri-cor-di-e* -, tendo sido excluída do conjunto, por razões desconhecidas a que talvez não tenha sido alheia a prévia decisão de compor uma estrofe de 11 versos, a terceira - *mater* -, sem que da sua omissão, limitativa do ponto de vista semântico, resulte qualquer dissonância de carácter morfo-sintáctico.

Depressa, porém, se percebe não ser esta regra de aplicabilidade universal: na segunda estrofe, o princípio, activo ainda no primeiro verso, em cuja primeira sílaba está contida a primeira de *Vita*, esboroa-se, pois não há forma de encontrar no alinhamento vertical dos começos de verso a sequência prevista. O que parecia uma certeza tende assim a resultar em desnorte. Mas talvez ao leitor mais hábil não escape um nome que surge no final do v.21, "Salvie" (referido decerto a Salvien de Marseille), cuja primeira sílaba coincide com a da saudação latina *Salve*, e talvez, tendo reparado nela, repare depois que a última sílaba do último verso completa, se não fonética pelo menos graficamente, a mesma saudação. Se isso acontecer, passará o leitor a contar com três pontos de referência e poderá tentar descobrir a partir deles uma nova regra: numa estrofe de onze versos, cada um dos quais com onze sílabas, surgem como parte possivelmente integrante da frase latina que ele pretende localizar a pri-

* Cf. *Le Masque et la lumière*, pp. 107-124.

meira sílaba do primeiro verso, a décima do décimo e a décima primeira do décimo primeiro... E se, no quadrado 11x11 da estrofe, as sílabas que procura corresponderem à diagonal que une o vértice superior esquerdo ao vértice inferior direito? A indagação de uma tal hipótese revela-se produtiva, mas sujeita a uma pequena reformulação, já que, devendo embora tomar-se como referência, em cada verso, a sílaba antes identificada, nem sempre ela coincide rigorosamente com a sílaba latina procurada, havendo, às vezes, lugar a cortes e, às vezes, a aditamentos, facilitados de resto por relações de contiguidade no espaço textual. Com os necessários ajustes, surge então o prosseguimento da oração latina: *Vi-ta dul-ce-do et spes nos-tra sal-ve.*

Qual dos dois princípios estruturais assim identificados se aplicará à estrofe seguinte? Não é difícil perceber que nenhum dos dois; mas a resolução do quebra-cabeças parece agora transformar-se numa missão impossível, já que percorrendo sílaba a sílaba os versos acima transcritos - e o mesmo aconteceria se a transcrição se estendesse até ao final da estrofe - nada se torna reconhecível e passível de funcionar como um novo ponto de referência a permitir a colocação de uma nova hipótese de leitura.

Felizmente para nós, Jean Lemaire não confiou a decifração do enigma - que talvez até nem tenha querido que o fosse - à agudeza dos seus leitores. Segundo informação de Paul Zumthor¹⁰, no manuscrito autógrafa que conserva esta "Oraison à la Vierge", o texto latino está escrito a vermelho e é, por isso, imediatamente detectável... Ora, os destaques da terceira estrofe explicam a dificuldade experimentada no seu reconhecimento, apesar de o princípio da diagonal ser retomado: é que, tal como esta linha é agora traçada num movimento que se faz da direita para a esquerda, unindo, no novo quadrado, o vértice superior direito ao vértice inferior esquerdo, também as sílabas hão-de agora ler-se da direita para a esquerda - e a inversão funciona, como é bem de ver, como um factor suplementar de ocultação. Conhecido o princípio, as palavras lá estão: *ad te cla-ma-mus...*

Estamos na realidade em presença daquilo a que se tem chamado um acróstico desenhado e que é afinal um acróstico em deriva - que não é deriva - no interior do poema, abrindo-se à diversificação de um jogo, que, antes de o ser para o leitor - e podendo até não chegar nunca a ser-lhe apresentado como tal -, constitui para o poeta um sério desafio à sua competência linguística e retórica, ao exigir-lhe a inserção de um texto preexistente no texto a construir, segundo regras flexíveis mas de aplica-

¹⁰ Cf. *Anthologie des grands rhétoriciens*, p. 145.

ção sistemática. "Jongleur de syllabes"¹¹, Lemaire, prosseguindo na senda do seu mestre, Jean Molinet, entrega-se a um exercício poético onde a destinação ao olhar mais do que ao ouvido se acentua e torna-se responsável pela emancipação do acróstico. "Il en fait un élément variable, imprévu, fluctuant. L'auteur devient un tisserand du langage. Il invente la passementerie poétique."¹² Decifrar o enigma significa, num caso com estas características, traçar as linhas imaginárias ao longo das quais foram sendo dispostas, sílaba a sílaba, as palavras conhecidas de todos mas não imediatamente reconhecíveis se fraccionadas e inscritas de forma críptica num texto outro, ele mesmo coerente e pleno de sentido¹³.

Bem diferente há-de por força ser a reacção do leitor perante uma composição ostensivamente enigmática, onde o efeito de estranheza é produzido por um grafismo ao mesmo tempo desafiador e desencoraja-

¹¹ Expressão tomada de empréstimo a Paul Zumthor, que a utiliza no título de um dos capítulos do seu livro *Le Masque et la lumière*.

¹² Gérard Gros, *Le Poète marié et l'art graphique: étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1993, p. 79. A apreciação de G. Gros vem na sequência da descrição que Pierre Jodogne, por ele citado, fizera do fenómeno, ao falar da "ligne ondulée qui traverse le corps entier du poème à la manière d'un ruban rouge entrelacé dans un riche vêtement".

¹³ Zumthor descreve exemplarmente esta composição: "Le texte latin s'y débite par syllabes, à raison d'une par vers. Le *Salve* canonique compte cent vingt-cinq syllabes; curieusement, Lemaire omet le troisième mot, *mater*: restent cent vingt-trois syllabes, d'où cent vingt-trois vers, en dix strophes de longueur croissante (effet de gradation): six de onze vers, deux de douze et deux de quatorze, suivies d'un 'ainsi soit-il' de cinq vers. Chaque vers dissimule dans son français une syllabe à interpréter en latin; l'emplacement varie, de sorte que le texte-matrice flotte, en banderole, à travers celui qu'il engendre. Enfin, la troisième strophe porte une marque spéciale (en l'honneur de la Trinité?): les syllabes révélatrices doivent s'y lire à l'envers." (Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière*, p. 166.)

Se tivermos em consideração o texto na sua totalidade, verificaremos que há nele linhas rectas e quebradas, verticais e oblíquas, segundo um desenho cuja lógica nem sempre é tão evidente como as estrofes iniciais deixam supor. Na verdade, embora a regularidade, associada a diferentes procedimentos mas manifesta no alinhamento vertical, em posição respectivamente inicial e intermédia, das estrofes 1 (1-1-1-1-1-1-1-1-1-1) e 7 (5-5-5-5-5-5-5-5-5-5), nas diagonais das estrofes 2 (1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11) e 3 (11-10-9-8-7-6-5-4-3-2-1) e na simetria, em traços de amplitude variável, das estrofes 5 (1-2-1-2-1-2-1-2-1-2-1), 6 (2-3-4-5-6-7-6-5-4-3-2) e 8 (3-3-3-3-2-1-1-2-3-3-3), seja uma tendência dominante, as restantes estrofes parecem escapar-lhe. Olhando as linhas quebradas nelas inscritas e registando em cada estrofe, verso a verso, o número da sílaba por onde essas linhas passam - 4 (2-1-2-4-2-1-2-3-4-3-2), 9 (5-6-7-6-5-6-7-7-7-6-5-6-6-5), 10 (5-6-5-4-5-6-5-4-5-7-5-4-5-6), 11 (5-6-6-9-10) -, limito-me a reter séries que nada me dizem. No entanto, porque não pode esquecer-se a importância que então era atribuída ao *número*, admito a possibilidade de elas serem regidas por algum critério de tipo numerológico, que não sou, de momento, capaz de reconhecer.

dor, tal a desordem que o caracteriza. Tome-se como exemplo um famoso *rondeau à rébus* da autoria de Jean Marot, publicado em algumas edições com o título "L'homme dupé", mas nem por isso menos intrigante no aspecto sob o qual se apresenta:

ryant fuz nagues
 En pris
 V. D'une V. affectée
 tile
 espoir haîtée
 Que vent
 j'ai
 de
 Mais fuz , quant pr, s'amour, is
 japper ris
 Car que ses mignars
 Traictz a
 Estoyent d'amour mal ée
 ryant.
 En
 leil de
 Escuz & moy a pris
 maniere ruzée
 te , Me , nant
 veulx
 Et quant je elle é, faire, e
 que
 Me dit, to, ys, us mal apris
 ryant.
 En¹⁴

A construção de um tal enigma supõe o estilhamento de um texto abundante em vocábulos que, pela sua composição ou pela sua contextualização, evocam uma relação espacial passível de ser visualmente representada. Como explica Pierre-Yves Badel,

le principe de ces rébus consiste à multiplier dans le vers les préfixes *en, entre, sous, sur*; mais on ne les écrit pas, ils sont signifiés par la position donnée dans la page aux syllabes qui les entourent dans l'énoncé¹⁵.

¹⁴ *Œuvres de Clément Marot, avec les ouvrages de Jean Marot, son père*, éd. Nicolas Lenglet-Dufresnoy, La Haye, P. Gosse & J. Neaulme, 1731, p. 291, *apud* Denis Hollier (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 128.

¹⁵ Pierre-Yves Badel, "Le rondeau au temps de Jean Marot", pp. 13-35 in AA. VV. *Grands rhétoriciens*, p. 17.

A rigor, não são apenas prefixos o que está em causa. Há também, como é evidente, preposições. E há que contar ainda com o que facilmente poderia confundir-se com uma falsa etimologia mas não passa de exploração de semelhanças fonéticas, num fenómeno que é da ordem da paronímia. Seja como for, ao leitor cabe então verbalizar a relação espacial apontada pela distribuição de letras, palavras e fragmentos de palavras na página, ora transitando da linha superior para a inferior, ora da inferior para a superior, ora avançando na linha para logo em seguida nela recuar, fazendo surgir um verso após outro verso e devolvendo assim o rondó à sua forma primitiva ao mesmo tempo que o reinveste do potencial de sentido de que a fragmentação o privava. Quer isto dizer que a decifração do texto exige, uma vez mais, o prévio desvendamento das regras que presidem à sua elaboração - e agora também ao seu posterior desmembramento -, pois só assim será possível fazer o caminho de retorno propiciador da restituição do poema na sua forma plena e imediatamente inteligível.

A execução de um tal exercício depressa deixa perceber a relativa fluidez das regras em presença: no v.1, inicialmente disposto em duas linhas, o trânsito da imagem à palavra faz-se valorizando num primeiro momento a relação entre o elemento inferior e o superior ("En *sous* ryant") e logo depois a relação inversa ("nagueres *sur* pris"); no v.2, a verbalização das relações espaciais, pautadas agora pela presença de *sur* e *entre*, não se basta a si própria e tem de combinar-se com um breve exercício aritmético, que possibilite a restituição do numeral "mille", antes decomposto em "V." e "V."; no v.3, distribuído por três linhas, o movimento que rege a leitura torna-se mais amplo e chega a corresponder ao trânsito da linha inferior para a do meio e desta para a superior ("j'ay *sous* vent *sous* haîtée")... Seja como for, as palavras vão-se, aos poucos, arrumando, as vinte e cinco linhas iniciais comprimindo e reordenando e o rondó lá está nos seus doze versos, em plena sintonia com um dos modelos possíveis dessa forma poética¹⁶:

En sousryant fuz nagueres surpris
D'une subtile entre mille affectée

¹⁶ Trata-se, na realidade, da estrutura abreviada do rondó, "forme comprenant douze vers sur deux rimes, distribués ainsi: un quatrain à rimes embrassées, un distique reproduisant la moitié du premier couplet du point de vue des rimes et suivi d'une clause à racine, un quatrain parallèle au premier et pourvu de la même clause que le distique" (Henri Morier, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, 3^e édition augmentée et entièrement refondue, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 970).

Que sous espoir j'ay souvent soushaitée
 Mais fuz deceu quant s'amour entrepris:
 Car j'appersus que ses mignars sousris
 Très surs estoyent d'amour mal assurée
 En sousryant.
 Escuz souleil & sous de moy a pris
 M'entretenant sous maniere ruzée
 Et quant je veulx sur elle faire entrée
 Me dit que suys entre tous mal appris
 En sousryant.

Interessante é notar que de alguns destes textos circularam variantes. Assim, e no que se refere a este em particular, registo que a edição de 1723¹⁷ dá, para o v.2, o seguinte:

T	D'une	O	affectée,
V	tile	S	

ou seja, continuando a jogar com a preposição "entre", substitui o numeral "mille", decomposto em duas vezes quinhentos, pelo indefinido "tous", desmembrado letra a letra e distribuído pelas duas linhas, e obriga a uma percepção do conjunto de tipo ligeiramente diferente da preconizada pela versão a que antes me reportei, dado que aquela relação deixa de ser construída num contexto linear para passar a dizer respeito a um conjunto translinear, correspondente às linhas pelas quais se distribuem as letras da palavra "tous". Nesta versão, o v.2 diz, portanto, "D'une subtile entre TOUS affectée". Mas não deixa de ser curioso lembrar que, ao introduzir esta variante sem que ao v. 11 - "Me dit que suys entre tous mal appris" - seja imposta qualquer alteração, a edição de 1723 propõe duas soluções gráficas diferentes para traduzir segmentos discursivos idênticos, decompondo primeiro o vocábulo "tous" nas suas quatro letras, persistindo depois na sua bipartição ("to" + "us"), num procedimento que julgo ser pouco usual.

Vem a propósito sublinhar, de resto, o cuidado necessário à edição de tais enigmas, já que a inadvertida deslocação de um elemento pode comprometer irremediavelmente a restituição do texto e a sua devolução à forma convencional. Referindo-me ainda a este rondó, não posso deixar de assinalar que, quando se consulta a já citada edição de 1723, se verifica que, no v.6, com o prefixo "a" colocado sobre o advérbio "mal" e

¹⁷ Refiro-me a *Œuvres de Jean Marot*, Paris, chez Antoine Urbain Coustelier, 1723, que leio pela edição facsimilada (Genève, Slatkine, 1970).

não sobre a desinência do participio passado feminino singular "ée", não é fácil chegar ao sintagma "mal assurée", que não deixa, todavia, de constar da solução apresentada logo a seguir ao enigma, conforme decerto a uma lógica outra que não a decorrente da disposição gráfica do texto na sua configuração enigmática.

Com isto se abre uma outra questão: a de saber a quem se deve, em cada edição, a resolução da verdadeira charada em que um poema como este se transforma. Haverá tendência a dizer que ao próprio poeta que assina o enigma cabe facultar a sua chave, mas na multiplicidade dos testemunhos que, em certos casos, registam um e outra há lugar a dúvidas sobre esta hipótese. Comparando ainda o v.6 nas edições de 1723 e de 1731, verifico que, exceptuada a já referida má colocação, na primeira, do prefixo "a" - que não creio que deva ou possa entender-se senão como um erro tipográfico -, elas coincidem na representação espacializante do texto, mas não na sua decifração. Assim, enquanto na solução proposta acima leio "Très surs estoyent d'amour mal assurée", na outra encontro "Estoient soustraits d'amour mal asurée". Ficam, pois, em presença diferentes respostas a um mesmo estímulo, sugestivas de um duplo entendimento que a disposição gráfica de "traictz" e "estoient" legitima, por permitir que se privilegie, em alternativa, a posição do primeiro vocábulo relativamente ao segundo ou a do segundo relativamente ao primeiro¹⁸. Dever-se-á admitir que ambas as soluções provêm da pena de Jean Marot? Não será mais provável que pelo menos uma delas fique a dever-se a um outro, porventura o responsável pelo trabalho editorial que a traz à luz? Ou terá o editor contado com uma fonte hoje perdida onde estava registado o resultado do labor de decifração levado a cabo por um desconhecido leitor? Não dispondo eu de elementos que me permitam optar, sem hesitações, por nenhuma destas hipóteses, estou em crer que

18 Em boa verdade, há uma pequena diferença entre as duas edições no que toca à palavra "traictz", grafada com maiúscula inicial em 1731 mas não em 1723. Esse facto poderia ser tomado como uma pista de leitura, já que nestas composições estilhaçadas a primeira palavra de um verso costuma ser sinalizada pela letra maiúscula inicial. No entanto, este princípio não é aplicável de forma inequívoca na edição de 1731, porque são duas as palavras do v.6 que apresentam essa maiúscula inicial, precisamente "Traictz" e "Estoyent", o que tanto pode ser testemunho de falta de rigor como marca de voluntária ambigüização, pouco justificável, porém, quando se pensa que ela será resolvida de imediato perante a solução avançada logo a seguir. Assim sendo, a edição de 1723 parece-me, neste ponto, mais coerente, por indiciar como começo de verso o predicado e não o nome predicativo do sujeito e por propor uma solução mais conforme, segundo critérios ortográficos, ao enunciado enigmático. De facto, e a despeito de uma reconhecida flutuação ortográfica, por que razão haveria de surgir sob a forma "traictz" o advérbio "très"?

as diferentes soluções indiciam práticas efectivas de leitura, incorporadas, em certos casos, no trabalho editorial. Esta ideia pode ser reforçada pela constatação de que, a par das edições que apresentam, em sequência, o *rébus* e respectivo desvendamento, outras há em que o texto foi publicado apenas na sua forma enigmática¹⁹, exigindo então do leitor - impedido de falsear o jogo, por manifesta impossibilidade de espreitar a solução - um redobrado esforço de decifração, orientado, em simultâneo, para a descoberta de regras e de vocábulos.

Uma vez reconduzido o texto à sua forma convencional, estará definitivamente ultrapassada a questão da decifração? Não necessariamente. Num seu trabalho recente, Adrian Armstrong mostrou como "Marot's rondeau poses some thorny problems to its readers even after its layout has been naturalized"²⁰. Na verdade, depois de discutir os sentidos possíveis da cláusula e dos versos 2, 6 e 9, enfatizando a ambivalência de algumas palavras e expressões, Armstrong conclui:

The piece is not devoid of sense; rather, it has different possible meanings at crucial junctures, meanings between which we find difficult to decide. These specific instances of polysemy sustain a broader ambivalence in the poem (...): it is possible to regard the lady either as being well-versed in the rituals of love, or as being untrustworthy.²¹

Fundamental questão esta, de facto. Mas já de outra ordem, já não específica do fazer poético dos *grands rhétoriqueurs*...

Em jeito de remate, lembrarei então apenas que, política, religiosa ou amatoria, a poesia cultivada pelos *grands rhétoriqueurs* se abre ao jogo do poeta consigo mesmo e com os seus leitores, jogo de paciência e perícia, assente em regras que o primeiro jogador institui e que constituem um repto ao seu próprio labor de construtor de textos e à capacidade de deci-

¹⁹ Cf., por exemplo, *Le recueil Jehan Marot de Caen*, Paris, Veuve Pierre Roffet, s.d.

²⁰ Adrian Armstrong, "Jean Marot's Rebus-Rondeau: Sense and Space", *Le Moyen Français*, 42, 1998, pp. 19-27; p. 24.

²¹ *Idem, ibidem*. Embora as reflexões do analista incidam preferentemente sobre as diferentes acepções de alguns vocábulos, no que respeita à cláusula a discussão é suscitada pela articulação sintáctica do v.7, onde o gerúndio "En sousryant" pode ser entendido como referente ao sujeito lírico ou ao objecto amoroso. Registe-se, a propósito, que a hesitação do comentador é legitimada pela ausência de pontuação no final daquele verso, segundo a "solução" facultada por Alison Saunders no facsímile da edição do *Recueil* por ele utilizada (v. *supra* n.18 e cf. Jean Marot, *Recueil*, Menston, Scolar, 1971, p. [7]), facto que inevitavelmente nos lembra que, no trabalho de decifração, também a pontuação, sempre estimulante, oferece muitas vezes dificuldades.

fração do segundo jogador, o destinatário plural, sempre actualizável, a quem o endereça. Tomar contacto com esta prática é descobrir o prazer da manipulação de palavras, e sílabas, e letras, que ao mesmo tempo se dão e se furtam à leitura. Mas é também descobrir que houve poetas que nesse exercício investiram muito do seu saber e da sua arte, com ele granjeando o admirativo apreço dos seus contemporâneos, num tempo em que o charadismo não era incompatível com a dignidade da poesia.