

PERCEVAL OFUSCADO. O OLHAR ENTRE LUZ E TREVAS EM *LE CONTE DU GRAAL*, DE CHRETIEN DE TROYES

Cristina Álvares

Departamento de Estudos Românicos, Universidade do Minho

1. Introdução

Le Conte du Graal ou *Perceval* (1185, 1190), o último dos cinco romances de Chrétien de Troyes, é, na história da literatura, o romance que introduz o tema do Graal.

O *Perceval* é uma história atravessada e sustentada pela tensão entre cavalaria mundana e cavalaria espiritual. Trata-se de um romance de formação (*Bildungsroman*) que conta a aprendizagem da cavalaria, com tudo o que lhe está associado, por um *nice*. Este termo da língua d'oïl, *nice*, significa ingénuo, ignorante, rústico, selvagem. Perceval é de facto um rapaz da floresta, um caçador, que se vai tornar cavaleiro. Mas é a própria noção de tornar-se cavaleiro, do que é ser cavaleiro, do ser do cavaleiro, que está em jogo neste romance que Chrétien de Troyes deixou inacabado.

A aprendizagem de Perceval faz-se a dois níveis. O primeiro é o da cavalaria mundana, representada pela corte de Artur, sendo a corte o centro onde se organizam os laços sociais e os valores partilhados. O segundo é o da cavalaria espiritual, ligado à linha materna da família de Perceval que tem o graal¹ à sua guarda. Perceval acede primeiro à cavalaria mundana, e depois passa a um outro nível cognitivo e axiológico, situado para lá dos interesses, das atividades e dos valores do mundo social representado pela corte de Artur e por tudo o que lhe está associado, nomeadamente a imagem, as relações de conflito e as relações eróticas. O segundo nível de

¹ O graal aparece duas vezes neste romance. Na primeira, é visto por Perceval durante um jantar no castelo do rei-pescador. É descrito pelo narrador como um objecto luminoso, feito de ouro e pedras preciosas, transportado por uma donzela num cortejo – o cortejo do graal – de que fazem parte outros objectos estranhos e enigmáticos: uma espada inquebrável, uma lança que sangra e um *tailleoir* em prata. Na segunda, aparece no discurso de uma personagem, o eremita, que informa Perceval de que o graal contém a hóstia de que se alimenta o pai do rei-pescador. Só aqui Chrétien escreve graal com maiúscula : o Graal. *Perceval* é um romance inacabado e não sabemos por isso o que acontece a seguir ao herói. Sabemos é que o discurso do eremita dá o pontapé de saída para a cristianização do graal – e da matéria arturiana - que será desenvolvida pelas Continuações do *Perceval* e pelos romances em prosa do século XIII: a trilogia de Robert de Boron e os ciclos da Vulgata (Lancelot-Graal) e da pós-Vulgata (cf. Méla, 1974, 1980; Dragonetti, 1980)

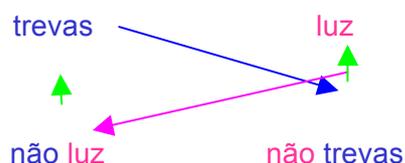
formação da personagem caracteriza-se pela austeridade dos registos moral e religioso sob os auspícios da Igreja e da família cognata (linha materna). Deste modo, o romance sugere a insuficiência moral e política do mundo arturiano. O ideal de uma cavalaria motivada pelo amor, a que Chrétien deu forma narrativa nos seus romances anteriores, parece ter-se esgotado neste. Dir-se-ia que a ética do amor cortês, que configurava no plano sexual a separação entre cavalaria e violência, separação necessária à sua legitimação como força cívica que integra, com a *clergie*, a civilização, já não convence o autor e/ou já não se inscreve no horizonte de espera do público. «Perceval marque la fin de l'espoir placé en l'amour facteur d'ordre moral' (Kohler, 1970:209).

2. O quadrado semiótico da luz e das trevas

A formação de Perceval em dois tempos não segue um percurso simples e linear das trevas à luz. Ela desenrola-se ao longo de um encadeamento de episódios, de acordo com o modelo da aventura do cavaleiro lançado pelos romances de Chrétien de Troyes. Os episódios correspondem a encontros mais ou menos traumáticos do *nice* com outras personagens: o encontro fundador com os cavaleiros de armas luminosas, com a donzela adormecida na tenda, com o Chevalier Vermeil na corte de Artur, com Blanchefleur por quem se apaixona retroativamente, com a donzela que segura nos braços um cavaleiro morto e que é sua prima, mais tarde com os peregrinos numa sexta-feira santa decisiva. Desenrolados sob o signo do malentendido e/ou da precipitação, uma boa parte destes encontros são mais desencontros ou encontrões, são choques com um real opaco que irrompe bruscamente aos olhos de Perceval o *nice*. Daí a aspereza traumática destes encontros que apresentam combinações semanticamente variáveis de luz e de trevas e que mobilizam prioritariamente o olhar.

O objetivo deste artigo é formalizar em quadrado semiótico o percurso de Perceval entre luz e trevas. O quadrado semiótico é a base teórica da teoria das estruturas semio-narrativas de Greimas que o define como estrutura elementar na significação. 'Semio' designa a estrutura profunda onde a narratividade (a qualidade do que é narrativo mas que ainda não é apreensível como tal) se organiza numa matriz lógica anterior à sua manifestação discursiva. Essa matriz é constituída por correlações lógicas de semas. O sema é a unidade mínima de sentido e um par de semas opostos constitui uma categoria sémica (alto-baixo, cru-cozido, etc). A

correlação lógica de semas é a condição da articulação mínima do sentido que o quadrado semiótico formaliza (cf. Greimas, 1993:29-30). Vou usá-lo como um instrumento lógico-formal que, reduzindo a narrativa a uma articulação lógica de conteúdos opostos, põe em correlação as categorias estruturantes do percurso de Perceval. Este inscreve na categoria sémica luz-trevas o acesso da personagem a duas dimensões distintas da cavalaria. O quadrado deve portanto articular as relações entre quatro termos: luz e trevas, cavalaria mundana e cavalaria espiritual. Ele é construído a partir do primeiro par de contrários, luz e trevas. Cada um destes termos é negado pelo seu contraditório: não luz (seta rosa) e não trevas (seta azul). Entre os termos do mesmo lado a relação é de implicação ou pressuposição: não luz implica trevas, não trevas implica luz (setas verdes).



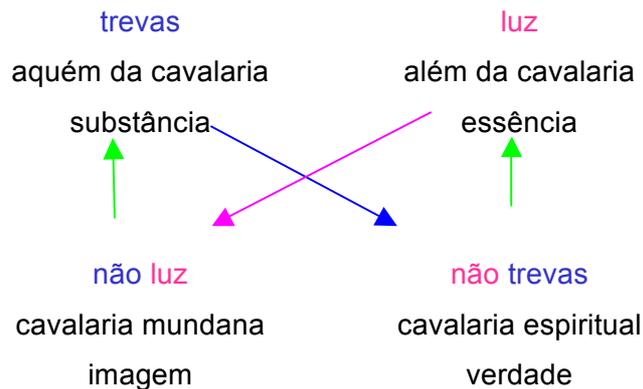
É este sistema de relações lógicas que estrutura o acesso de Perceval à cavalaria mundana e depois à cavalaria espiritual. Estas categorias compõem o segundo par de opostos que atravessa *Le conte du graal* como a questão crucial que nele está em jogo. Equacionamos o termo trevas com a situação de partida do *nice* que, ignorando a existência da cavalaria, vive num estado que podemos descrever como aquém dela. Assim sendo, o termo luz será logicamente equacionado com o estado contrário designado além da cavalaria. Ao nível dos contraditórios, temos associada ao termo não trevas a cavalaria espiritual, que é a verdadeira cavalaria ou, pelo menos, aquela que, apresentando-se como uma alternativa à cavalaria mundana, enuncia a verdade sobre ela. Perceval vai sair da obscuridade que é afinal a falsa luz da cavalaria mundana, cuja postura e ação assentam na aparência e na imagem, e aceder à cavalaria espiritual.

3. A rutura com a inércia da substância materna

A situação inicial de Perceval, a situação de partida, aquela com que ele vai romper drasticamente, dramaticamente, é uma situação de trevas: as trevas da ignorância mais completa da realidade social e cultural da qual vive radicalmente

apartado por decisão da mãe. Tal decisão nasceu do desejo de proteger o filho da violência cavaleiresca que lhe tirou marido e dois filhos. Esta atitude é já uma crítica à violência da cavalaria. E de facto no discurso materno a cavalaria é definida como uma força de destruição. A viúva vive exilada e refugiada na 'Gaste Forêt Perdue', na periferia da ordem geo-social (algures no país de Gales, região limítrofe, recôndita e rústica do universo bretão), à margem da corte e do mundo dos laços sociais, dedicando-se unicamente a guardar o filho com ela, para impedir que ele siga a sua vocação natural, como ela mesma reconhece, que é a de ser cavaleiro, uma vez que o seu pai também o fora. Imobilizado, o ser de Perceval está assim confinado à função determinada pelo desejo materno que é a de ser seu filho e nada mais. Perceval não pratica outra actividade masculina que não seja a caça - que é por excelência a actividade pré-histórica, arcaica, proto-humana, se bem que pró-cavaleiresca. Perceval é um caçador exímio para quem a floresta é a sua casa. As trevas estão pois associadas a uma presença materna esmagadora que representa a inércia da substância com a qual Perceval terá de romper para rasgar um espaço de indeterminação sobre o qual poderá fazer o seu caminho, percorrer e conhecer o mundo, aprender à sua custa, formar-se social e moralmente, iniciar-se à cavalaria. A rutura com a inércia da substância é a condição de possibilidade da aventura que implica uma mobilidade e uma dinâmica de transformação consignada em termos como errância, percurso, formação, aprendizagem.

Do lado oposto temos o além da cavalaria logicamente correlativo da essência, pois a essência é aquilo que fica de alguém ou de alguma coisa, quando é esvaziado da substância, do seu conteúdo, das particularidades e representações que constituem a sua identidade, que formam o seu ser. É o que acontece no episódio das gotas de sangue na neve quando Perceval se torna puro olhar (*pensif*), alheado, eclipsado de tudo o que o rodeia, ofuscado pela luz que emana do vermelho sobre o branco e lhe lembra a *semblance* de Blanchefleur. Trata-se de uma sublimação do rosto da donzela, da sua imagem reduzida à sua *essência de pura luz*, correlativa da redução do sujeito à essência do seu ser: ele é apenas olhar. Desta cena, a mãe está completamente ausente – em contraste com a sua hiper-presença no lado das trevas.



Determinado pelo encontro fundador com um grupo de cavaleiros que perseguiram outros que tinham raptado uma donzela e cujas armas luminosas lhe inculcaram o desejo de ser como eles, Perceval parte com a firme e inabalável intenção de ser armado cavaleiro por Artur. A sua partida causa a morte da mãe. Perceval viu-a cair mas continuou o seu caminho e só mais tarde este evento exercerá sobre ele o seu efeito traumático².

4. A imagem em nome da mãe

Uma vez no castelo de Artur, mata o Chevalier Vermeil, um cavaleiro que acabara de humilhar o rei, desafiando-o, e de ultrajar a rainha, derramando uma taça de vinho sobre ela. Tendo prestado este serviço a Artur, pede-lhe que o arme cavaleiro com as armas do vencido, cuja luminosidade o tinha deslumbrado. Mas é preciso dizer que Perceval não matou o Chevalier Vermeil em combate, pois ainda não sabia usar a lança e a espada. Desferiu-lhe antes uma flecha no olho, o que significa que o matou com um gesto de caçador. Isto mostra a relação de pressuposição ou implicação entre o aquém da cavalaria, onde se inscreve a actividade cinegética, e a cavalaria mundana que é essencialmente, no universo ficcional deste romance, uma cavalaria de predação. Além disso, Perceval apropria-se a imagem do Chevalier Vermeil, revestindo as suas armas por cima das roupas rústicas e grosseiras que a mãe lhe tinha feito e que ele recusa categoricamente abandonar:

Par tous les diables, vous plaisantez!

Moi, changer mês solides vêtements,

ceux que m'a faits ma mère, l'autre jour,

² Esta retroação é, como Freud teorizou, própria à estrutura do trauma.

pour ceux de ce chevalier !

Ma bonne grosse chemise de chanvre,

vous voudriez que je la quitte

pour la sienne, qui est trop souple, trop peu résistante ?

Et matunique qui ne laisse pas passer l'eau pour celle-ci qui serait vite trempée? (Chrétien de Troyes, 1990:101).

Esta atitude significa que Perceval preserva, através dos materiais quentes, sólidos e impermeáveis, um vínculo substancial à figura materna protetora. É uma maneira de o *nice* se manter 'debaixo das saias da mãe', mesmo depois de a ter deixado tão abruptamente. Não admira por isso que a ideia de que ela possa ter morrido não lhe ocorra. A mãe continua com ele. Por fora aparenta ser um cavaleiro, mas por dentro, junto à pele, Perceval guarda a sua identidade de filho da viúva e de de caçador galês. A imagem auto-idealizada (eu ideal) pressupõe a substância materna (seta verde). Mas além desta forma material e metonímica, a mãe continua com ele também sob forma discursiva. Não tendo nenhuma experiência do mundo³ Perceval desconhece e transgride as convenções e as regras que regulam as relações interpessoais. No episódio da donzela da tenda, por exemplo, Perceval quebra todas as regras da convivalidade social ao comer dois *pâtés* e ao beijar a donzela, sem para isso ter sido convidado. Para cúmulo, tira-lhe o anel que ela tinha no dedo, o que será interpretado pelo amigo da donzela como o signo convencional da infidelidade erótica. Uma vez confrontado com a rudeza dos seus gestos, justifica-se dizendo que foi a mãe que lhe disse para agir assim: 'Cet enseignement vient de ma mère' (*idem*, p.71). Na verdade a mãe tinha-lhe dado alguns conselhos sobre como agir com as mulheres, precisando que não devia ir além do beijo. Mas o que importa salientar aqui, mais do que o equívoco, é a atitude do *nice* que invoca a palavra materna como referência e fundamento das suas ações. Ele age e fala em nome da mãe, elevando-a assim à função simbólica de lei. Obviamente trata-se de uma caricatura de lei, destituída de alcance coletivo, que não é reconhecida por mais ninguém: uma lei puramente privada.

³ Por exemplo, Perceval não consegue desarmar o Chevalier Vermeil e pensa que as armas são órgãos e membros do corpo, ou seja, não diferencia o adquirido e o inato; também pensa que a igreja é uma espécie de albergue onde Deus lhe dará de comer.

Gorneman, porém, libertá-lo-á desta presença substancial e falsamente simbólica da mãe, iniciando-o na arte e na técnica da cavalaria bem como nas convenções sociais elementares. Perceval abandona o seu vestuário galês e passa a invocar a palavra do seu mestre em cavalaria:

- Désormais, mon doux frère, dit le gentilhomme,

vous ne direz plus que c'est votre mère

qui vous l'a appris ou enseigné.

(...)

L'arrière-vassal, vous pouvez le dire,

qui vous a chaussé l'éperon,

est l'homme qui vous vous l'a appris et enseigné (*idem*: p.135, 137)

Esta renúncia e esta substituição introduzem no espírito de Perceval a possibilidade de a mãe ter morrido (a sua ausência definitiva) e marcam uma etapa decisiva na formação de Perceval. É com Gorneman que Perceval aprende a verdade da cavalaria para lá da imagem. Por isso este episódio se inscreve no canto inferior direito do quadrado como contrário ao episódio do Chevalier Vermeil. Ora, a verdade da cavalaria exclui as formas substitutivas e fetichistas da presença materna que são a roupa interior e a palavra de referência conjugadas. Assim, o encontro com Gorneman ocorre nas não trevas enquanto contraditório das trevas em que esta mãe superprotetora conservou o filho.

5. Amor e cavalaria: *Beaurepaire*

É com Gorneman que Perceval acede à cavalaria, à sua dimensão real de arte e de técnica marcial, bem diferente da dimensão imaginária representada pelo brilho das armas. De facto, o *nice* foi armado cavaleiro antes de ser iniciado às armas (setas laranja e castanha), o que assinala a sua precipitação, a sua pressa, a sua vontade de queimar etapas, de acelerar e curto-circuitar o tempo. Mas a verdade física e técnica da cavalaria não é ainda a verdade moral e política sobre a cavalaria. Gorneman pertence à esfera mundana, ainda que viva afastado da corte de Artur. Ele é tio de Blanchefleur, uma donzela que Perceval encontra na típica situação da donzela *en détresse*: assediada por um pretendente discortês que mantém um cerco ao seu

domínio de Beaurepaire e devasta as suas terras como forma de pressão. Os habitantes do castelo sofrem toda a espécie de privações a começar pela dos alimentos. Faminta e doente, Blanchefleur aparece no entanto em todo o esplendor da sua beleza e elegância, exibindo nas suas roupas e adereços os sinais exteriores de uma riqueza de fachada.

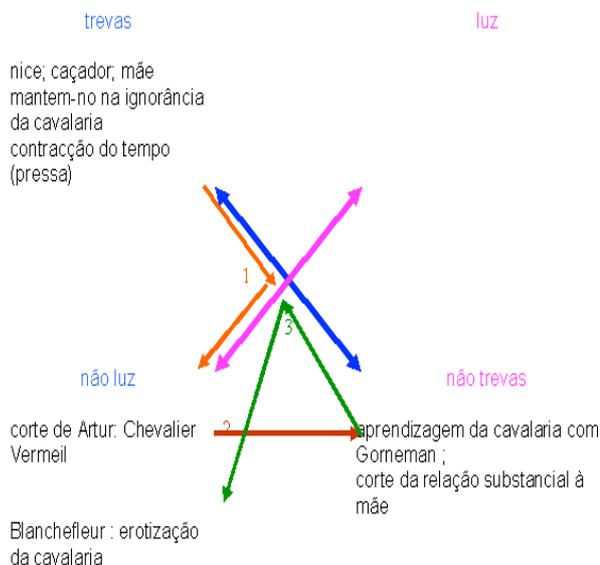
Uma vez iniciado à cavalaria mundana, Perceval despede-se de Gorneman e parte com a intenção de voltar a casa para se certificar de que a mãe está viva. Mas em vez disso encontra Blanchefleur (seta verde). É aqui que ele dá mais um passo no seu processo de integração às convenções sociais que regem a civilização, aprendendo a conjugar amor e cavalaria, de acordo com o ideal cortês. Blanchefleur faz-lhe dom do seu amor como recompensa pelo serviço militar de que ela precisa urgentemente para eliminar o assediante que a reduz à miséria. A competência militar de Perceval, acabada de adquirir é aqui posta ao serviço de uma donzela vítima de prepotência, a qual, em troca, lhe proporcionará o prazer do seu corpo. Mas o pragmatismo do contrato é marginalizado em prol do imaginário do reflexo: a beleza física de Blanchefleur reflete o valor militar de Perceval e vice-versa. Aliás a tez luminosa da donzela é referida à heráldica:

et sur la blancheur de as face

mieux lui seyait cette touche vermeille

que sinople sur argent. (idem.:145).

Assim a cavalaria é erotizada e o acesso de Perceval à convenção cortês por excelência coincide com a sua iniciação à sexualidade. Mas Chrétien parece aqui separar o que nos seus outros romances é inseparável, pois a erotização da cavalaria é motivada e movida pelo amor cortês enquanto força de orientação moral e ética do sujeito. Neste romance, pelo contrário, o amor cortês não é mais do que uma convenção social, que serve para justificar moralmente um contrato entre armas e sexo, conferindo-lhe uma aura ideal. Perceval está aqui imerso em pleno imaginário mundano. Tanto assim é que os cavaleiros vencidos e capturados são por ele enviados a Artur a quem deverão narrar o feito cavaleiresco que os derrotou. Trata-se de uma estratégia de autopromoção, pela qual Perceval cria laços com o rei e promove a sua imagem na corte.



6. O nome e o pecado: acesso ao simbólico

Após a vitória sobre o pretendente discortês de Blanchefleur, Perceval recusa o amável convite para ficar com ela e parte mais uma vez com a intenção de se certificar de que a mãe está viva. Em vez disso, porém, encontra o Rei Pescador, personagem em torno da qual se organiza o célebre episódio do cortejo do Graal.

O Rei Pescador, que é paraplégico, vive num castelo retirado do mundo arturiano, sem qualquer relação com a corte. Parece mesmo tratar-se de um lugar maravilhoso, pois a sua existência é intermitente (o castelo aparece e desaparece como que por encanto). Enquanto o cavaleiro e o seu anfitrião ceiam, um estranho cortejo passa no salão, composto nomeadamente por uma lança que sangra e um graal (um prato fundo). Isolados da sua função e utilidade, estes objetos são exibidos não como instrumentos mas como coisas, como enigmas. A lança que sangra, objeto que desafia as leis da natureza ao apresentar-se como substância viva, não é certamente uma arma. O graal, recipiente precioso e luminoso, passa – mas para onde ? que substância contém ? a quem alimenta ? Estes objetos enigmáticos, dos quais emana uma forte luminosidade, interpelam o cavaleiro, pedem-lhe que fale, que faça perguntas. Ora Perceval, a quem Gorneman tinha recomendado que não falasse demais, vê passar o cortejo do graal sem nada perguntar, inquieto, vacilante, hesitante, e decide finalmente adiar as perguntas para o dia seguinte. O olhar de Perceval é magnetizado pelo espetáculo. A visão sobrepõe-se ao verbo. O episódio fica marcado pelo fracasso, pois a sua prestação não corresponde àquilo que era esperado, como mais tarde outras personagens lhe explicarão. Tudo o que Perceval sabe é que há um saber sobre a lança e sobre o graal ao qual ele não acedeu.

Há uma grande distância entre a identificação imaginária imediata de Perceval ao Chevalier Vermeil, no qual ele projecta a sua imagem ideal, e a reação de tipo 'o que é isto?' face ao enigmático cortejo. O seu efeito sobre o sujeito é exactamente o de obstruir a identificação imaginária, a qual funciona para o eu como uma garantia ontológica. Desde que saíu do *manoir* materno, o percurso de Perceval tem-se sustentado do efeito fascinante das identificações imaginárias, através das quais ele existe ou sente que existe. As exceções são a iniciação à (verdade da) cavalaria mundana e agora o cortejo do graal, cuja luz não determina nenhuma identificação, mas antes um dilema, um dilaceramento que faz vacilar os fundamentos imaginários do sujeito : o que é que isto me quer ? (che vuoi?); falo ou não falo, pergunto ou não pergunto? A luz do graal é afinal uma opacidade. Podemos avançar a hipótese de que estes objetos exteriorizam no real a estranheza ou a alteridade de Perceval a si mesmo, o seu próprio enigma ontológico - quem sou eu ? o que sou eu ? - interrogando o enigma do seu próprio desejo: 'o que é que isto me quer ?' Esta pergunta é outra formulação de 'o que é que eu (não) quero (saber)?'. Neste caso específico: porque quero saber se a minha mãe está viva ? Que verdade sobre mim está para lá do desejo de a reencontrar ? Por outras palavras, este episódio confronta Perceval com essa opacidade dilacerante que é a verdade do desejo. Por isso, ele se situa no canto inferior direito.

Ora, se Perceval não acede ao suposto saber sobre a lança e o graal, não deixa, no entanto, de aceder à verdade sobre si próprio. O encontro que se segue é com uma donzela que lhe dá a ver na realidade a imagem negativa que a mãe lhe transmitira sobre a cavalaria como força de destruição e morte: ela segura nos braços o cadáver do amigo morto em combate, verdadeira *pietà* cavaleiresca. Esta donzela, que lhe revela ser sua prima, introduz o graal no seio da família de linha materna, ao estabelecer o primeiro vínculo entre a mãe de Perceval e o precioso e misterioso objeto, através do registo religioso: o que lhe tolheu a língua face ao cortejo do graal foi o pecado de ter morto a mãe⁴ :

C'est à cause du péché qui touche à ta mère,
apprends-le, que cela t'est arrivé,
quand elle est morte de chagrin pour toi (*idem*: p.263)

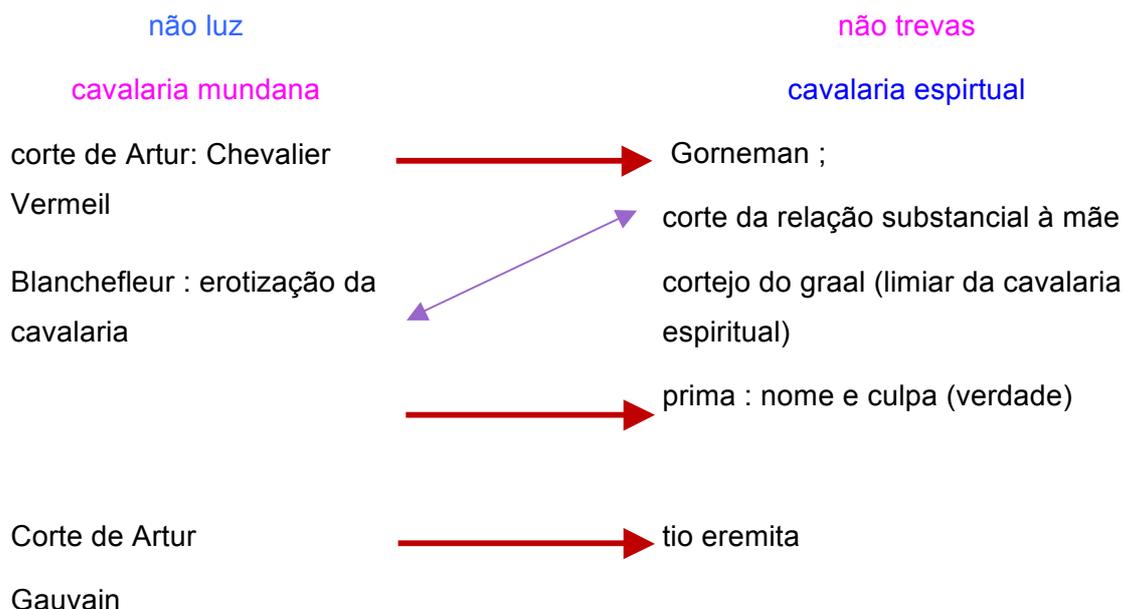
⁴ Explicação diferente da do narrador que afirma que Perceval não falou porque seguiu os conselhos de Gorneman que lhe dissera para não falar demais. Há alguma diferença entre a versão mais luminosa do episódio, a do narrador, e a versão mais sombria, a das personagens da prima e do tio eremita.

A introdução do registo religioso do pecado indica que o cortejo do graal marca o limiar do plano espiritual de uma cavalaria desafetada na sua função violenta (a lança que sangra), limiar esse que Perceval não transpos, permanecendo no plano da cavalaria mundana. Porém, já não da mesma maneira. Com a consciência do pecado, a mãe reaparece pesadamente, mas agora sob a forma de culpa, ao mesmo tempo que Perceval descobre subitamente o seu nome como significante da verdade do seu ser:

Et lui qui ne savait pas son nom
en a l'inspiration et il dit
que Perceval le Gallois est son nom,
sans savoir s'il dit vrai ou non.

Mais il a dit vrai sans le savoir (*idem*:261)

Ele é finalmente Perceval e não apenas o filho da viúva. É como se a morte da mãe fosse a condição de possibilidade da sua integração de Perceval num sistema de parentesco e da sua existência numa ordem simbólica, na qual os seres existem não apenas como corpos vivos ou coisas, mas sobretudo como significantes correlativos numa ordem de significações. É aqui que Perceval se estrutura como sujeito, acedendo à existência simbólica assente no nome e no pecado. Deste modo, o seu erro no episódio do graal parece ter sido necessário à instauração da sua identidade simbólica. Trata-se do pecado que funda a subjetividade e, por isso, a identidade do sujeito conjuga o nome e a culpa. A figura externa da culpa aparece mais tarde na corte de Artur sob a forma da Laide Demoiselle que, mais uma vez, acusará o cavaleiro de matricídio, razão pela qual ele não falou no castelo do Rei-Pescador.



7. Do lado da mãe, a cavalaria espiritual e a política do Graal

O canto inferior direito do quadrado, onde se localiza a verdade, equaciona as não trevas com a saída progressiva da ignorância. Nele se insere o último episódio relativo a Perceval. Chrétien criou neste romance a técnica do entrelaçamento de aventuras protagonizadas por personagens diferentes, neste caso Perceval e Gauvain. O romance bifurca a partir do episódio da Laide Demoiselle. O encontro de Perceval com o eremita encontra-se isolado entre as aventuras de Gauvain, personagem que encarna a cavalaria mundana, e em nítido contraste com elas. Tratando-se de um romance inacabado, nada mais sabemos de Perceval depois deste episódio. Sabemos que o encontro com o eremita lhe proporciona uma reconciliação com Deus pelo arrependimento e pela confissão, após cinco anos de cavalaria mundana e vazio interior (*enui*):

Perceval, nous raconte l'histoire,
a tant perdu la mémoire
qu'il en a même oublié Dieu.

Cinq fois passèrent avril et mai,
cela fait cinq années entières,
avant qu'il n'entrât dans une église.

Mais pour autant il ne laissait pas d'être à la recherche d'actes de chevalerie,

toujours en quête d'aventures étranges,
terribles et âpres
(...)
Et lui qui n'avait plus la moindre notion
du jour ni de l'heure ni de la saison,
tant il avait le coeur troublé [*tant avait en son cuer enuï*] (*idem*: 439,441).

Trata-se de uma iniciação à cavalaria espiritual que passa pelo acesso aos nomes secretos de Deus e sobretudo por mais informação sobre a família. O eremita revela-lhe que é seu tio, já que a mãe é sua irmã assim como do pai do Rei-Pescador. É esta personagem nunca vista, apenas falada, o pai do Rei Pescador, que se alimenta unicamente da hóstia que o graal contém. Trata-se de um ser puramente espiritual, emblemático de uma cavalaria que renuncia ao mundo⁵. Centro organizador da cavalaria espiritual, o graal é aqui claramente cristianizado, numa operação que vai enraizar a matéria arturiana na palavra evangélica ao longo de um processo de escrita romanescas em verso e em prosa que se desenrolará durante o século XIII (cf Méla, 1979, 1984; Dragonetti, 1980). Mas além de ser o momento que funda a cristianização do graal, este episódio estreita o vínculo, já antes estabelecido pela prima, entre o graal e a linha materna da família: são os parentes cognatos que têm o graal à sua guarda.

Note-se que o registo moral e religioso das não trevas contrasta fortemente com a sua ausência na não luz, onde a corte de Artur representa o poder laico e secular, com uma moral própria, intrínseca, que é a moral cavaleiresca, essa mesma moral que a ideologia da paz de Deus, criada pela Igreja, criticava e combatia. A oposição entre os dois lados do piso de baixo do quadrado, não luz e não trevas, manifesta-se também na inimizade – sugerida, disfarçada, denegada - entre a família de Perceval, guardião do graal, e a corte de Artur. Antes de Perceval partir, a mãe contou-lhe que a família foi, como muitas outras famílias nobres, vítima da política anti-feudal de Artur:

Appauvris, déhérités, chassés
ainsi en advint-il, contre toute justice,

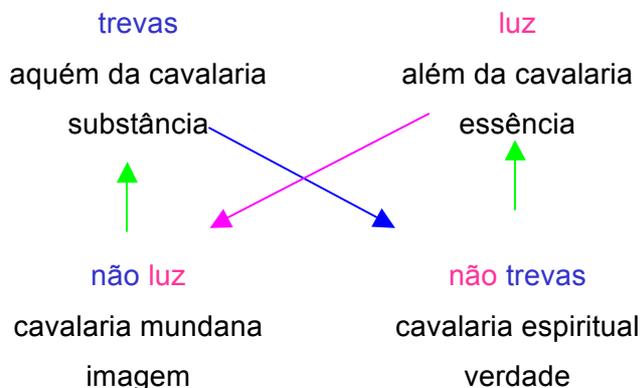
⁵ Perceval, que começa com uma relação substancial à mãe, acaba com dois tios que representam dois patamares de *des-substancialização*: o eremita, que vive também na floresta, e é vegetariano, e o pai do rei-pescador que se alimenta unicamente da hóstia.

aux nobles familles, après la mort d'Uter Pandragon, qui fut roi
et qui fut le père du bon roi Arthur (*idem* :p.53,55).

Daí o exílio e a decadência desta como doutras famílias feudais, que representam na ficção os efeitos dos processos de racionalização das instituições e de modernização política e social que desencadearam no século XII a crise do feudalismo. Assim, o graal, ao mobilizar a cavalaria espiritual no seio de uma família vítima da política do rei, opõe-se à cavalaria mundana, que Artur polariza, representando uma acusação de violência, ruína, devastação e sofrimento. Deste modo, o graal e a cavalaria espiritual adquirem uma significação política (cf. Cazelles, 1996).

8. A semblance e o não ser sexual do sujeito

A diagonal azul põe em relação de contradição a substância materna (a mãe viva) e a a linha materna da família (a mãe morta) que guarda o graal. Na boca dos membros da família, a função da mãe muda: ela deixa de estar associada às trevas e à *niceté* do filho, para estar associada ao graal. Viva, a mãe é a causa da ignorância do filho (aquém da cavalaria); morta, patrocina – ou matrocina - a cavalaria espiritual. A linha azul delimita o percurso de Perceval, sempre assombrado pela figura materna nas suas diferentes variações, desde a inércia à linha, quer a de parentesco, quer a do espírito. Resta-nos agora dizer alguma coisa sobre a linha rosa, que liga luz e não luz como contraditórios. Olhando para o quadrado, não podemos deixar de nos interrogar porque razão o acesso à cavalaria espiritual não se encontra antes no canto superior direito.



Podemos desde já avançar que a cavalaria espiritual, por muito espiritual que seja, não deixa de ser cavalaria. Ora, as relações lógicas do quadrado equacionam a luz com o além da cavalaria, que é o oposto do aquém da cavalaria, do mesmo modo que a essência é o oposto da substância. Enquanto contraditório da não luz, ou seja, do brilho superficial da cavalaria mundana, o além da cavalaria caracteriza-se pela pura luz, a luz essencial, sem forma, sem contornos, a luz ofuscante. A luz não é a verdade. A verdade é feita de transparência e de opacidade, de conhecimento e de desconhecimento, de identidade e de estranheza. A verdade é, neste romance, indissociável da figura materna. Ora a mãe está, sob que forma fôr, radicalmente ausente do episódio das gotas de sangue na neve⁶.

O episódio das gotas de sangue na neve precede o lançamento da quête de la lance et du graal pela Laide Demoiselle na corte de Artur, ponto a partir do qual o romance bifurca entre as aventuras de Gauvain e as de Perceval. O episódio envolve de novo Blanchefleur. Mas Blanchefleur está aqui fisicamente ausente, aparecendo aos olhos de Perceval, não tanto como imagem, mas antes como redução da imagem à sua essência luminosa. Contrariamente aos outros episódios que envolvem sempre um encontro e um diálogo, neste Perceval está só e em silêncio. Blanchefleur não é aqui um outro com quem estabelecer uma parceria ou mesmo uma relação de amor. Ela, ou melhor, a sua *semblance* é, sob a forma do olhar, o objeto do gozo de Perceval, um gozo que se estabelece à revelia da esfera simbólico-social, no âmbito da qual o mundo e a vida têm sentido. Que Perceval se abandona a um estado que o subtrai a essa esfera comprova-se pelo facto de serem necessários três cavaleiros, o último dos quais é Gauvain, para o arrancarem ao seu *stupor* e o devolverem ao convívio dos homens.

Numa fria manhã de inverno, Perceval procurava o acampamento da corte na floresta coberta de neve, quando vê passar no céu um gavião perseguindo um bando de gansos. O gavião captura um mas logo o deixa cair. Ligeiramente ferido, o ganso levanta voo de novo, deixando três gotas de sangue na neve. O olhar de Perceval é capturado pela luz que emana do vermelho sobre o branco e assim fica durante toda a manhã.

Quand Perceval vit la neige qui était foulée,

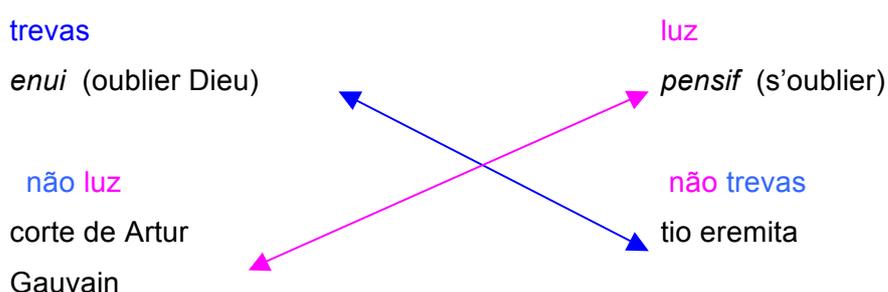
Là où s'était couchée l'oie,

⁶ Note-se que a linha rosa cruza e transpõe a linha azul, projetando Perceval para lá do triângulo em que a mãe vetorializa, desde o canto superior esquerdo, a oposição entre a cavalaria mundana e a cavalaria espiritual.

Et le sang qui apparaissait autour,
Il s'appuya dessus sa lance
Pour regarder cette semblance.
Car le sang sur la neige ensemble
Sont à la ressemblance de la couleur fraîche
Qui est au visage de son amie.
Tout à cette pensée, il s'en oublie lui-même.
Pareille était sur son visage
Cette touche de vermeil, disposée sur le blanc,
A ce qu'étaient ces trois gouttes de sang,
Apparues sur la neige blanche.
Il n'était plus que regard.
Il lui apparaissait, tant il y prenait plaisir,
Que ce qu'il voyait, c'était la couleur toute nouvelle
Du visage de son amie, si belle.
Sur les gouttes rêve (*muse*) Perceval,
Tandis que passe l'aube.

Aos olhos de Perceval a luz que emana do sangue na neve é a *semblance* da sua amiga. A sua ausência luz aqui de um valor sexual e subjetivo. O *pensif* não é aquele que pensa, que reflecte, que articula ideias e proposições. É aquele cujo pensar e cujo falar romperam e que se esqueceu de si mesmo. Ele perdeu a memória e a representação de si no mundo, ficando reduzido e suspenso à luz que irradia de uma substância evanescente (a neve). Apoiado na lança, imóvel, o *pensif* goza da ofuscação. Todo o seu ser está reduzido ao olhar que desafetou a visão e fez desaparecer a representação do mundo. O olhar nada vê, ofuscado pela intensidade da luz que suprime as formas e as imagens que constituem o campo visual. Trata-se de uma sublimação. No plano da imagem (canto inferior esquerdo), a luz é a do brilho falso e fácil em que se move a cavalaria mundana, é a luz do ideal que a cavalaria tem de si mesma e que o belo rosto de Blanchefleur reflete. Ora aqui a luz é independente

da imagem e da forma concreta do rosto de Blanchefleur. A *semblance* não é o *semblant*. A luz é a essência da sua beleza. Entre não luz e luz, a diferença é entre beleza ideal – que reflete o valor guerreiro de Perceval - e beleza sublime – que não reflete mas ofusca. Na sua diferença em relação à idealização, que pressupõe representação e significação, a sublimação, que as erradica, nem por isso é uma espiritualização dessexualizante. A sublimação é, como Freud o colocou, um destino da pulsão⁷, logo uma forma de gozo, envolvendo intensamente o corpo, a carne (o sangue), os nervos, todo o ser sensível do *pensif*, que fica reduzido a uma única zona erógena, a zona ocular. Lacan definiu a sublimação como a elevação de um objeto à dignidade de Coisa, sendo a Coisa o que resulta da supressão dos fundamentos narcísicos do objeto graças aos quais ele especifica as direções e os pontos de atração do homem no seu mundo (cf.Lacan, 1986:133). O gozo é portanto uma satisfação radicalmente diferente da satisfação imaginária que Perceval encontrou em Beurepaire onde Blanchfleur desempenhou justamente a função do objeto narcísico que erotiza a cavalaria. O gozo também é independente da verdade, seja a do desejo de Perceval que, como vimos, emerge no episódio do graal como suporte de uma estrutura subjetiva fundada no pecado do matricídio; seja a verdade que a cavalaria espiritual assegura contra o logro da cavalaria mundana. A verdade brota de um des- encontro com outrém, enquanto que o gozo exclui a relação intersubjetiva e manifesta a essência do ser como não ser sexual, o nada luminoso do gozo (o gozo perdido do corpo de Blanchefleur).

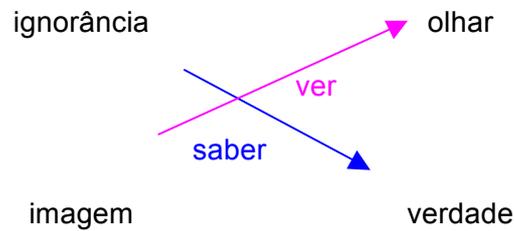


⁷ Na sua posição de contrário às trevas, este episódio opõe à situação inicial da personagem, na medida em que ambos os episódios manifestam dois destinos diferentes da pulsão : no primeiro, a pulsão predadora do jovem selvagem que dispara flechas em todos os sentidos num gesto que pode figurar o desmembramento do corpo em zonas erógenas, assim como na sua avidez e precipitação ; no outro, a pulsão sublimada.

9. Conclusão

O percurso de Perceval começa no canto superior esquerdo, marcado pela inércia da substância que mantém a personagem numa espécie de 'real bruto', até ao canto inferior direito onde se situam três etapas do acesso de Perceval à realidade simbólica. No canto inferior esquerdo situa-se a dimensão imaginária das relações sociais, pela qual é necessário passar mas que também é preciso ultrapassar para aceder ao simbólico e receber do Outro o discurso que vai articulando a verdade sobre si mesmo. O episódio das gotas de sangue na neve, ao projetar Perceval para lá deste circuito, numa zona que não é mundana nem espiritual, instaura nele uma pausa, um parentesis que o negativiza. É uma cena lírica que suspende o encadeamento das ações na narrativa e rompe o sentido (a direção e a significação) do percurso da personagem com a luz ofuscante do objeto ausente, ferida aberta do sexual. (...) 'Sa couleur sexuelle [de la libido] (...) est couleur de vide: suspendue dans la lumière d'une béance' (Lacan, 1966:851). Esta frase de Lacan parece ter sido feita a pensar em Perceval. Mas simultaneamente a cena das gotas de sangue na neve cumpre uma função na formação do último herói de Chrétien. Ela marca o seu acesso à 'fin'amors', através da sublimação da pulsão, do abandono ao vazio, da intransitividade do desejo sustentado na irrepresentabilidade do objeto perdido. A sensibilidade de Perceval transcende aqui o plano pesadamente material da presença e da representação, sem com isso ter sido absorvida na espiritualidade religiosa encontrada junto do tio eremita. Esta é a cena em que o universo arturiano, representado pela corte que reintegra Perceval para logo o lançar na 'quête du Graal', diz adeus ao amor cortês, ficando limitado à alternância, tal como o último romance de Chrétien, entre a mundanidade das aventuras amorosas, à maneira de Gauvain, e a espiritualidade severa da 'quête du Graal', à maneira de Perceval.

Para terminar, notaremos apenas que as diagonais do quadrado semiótico cruzam as duas forças que movem Perceval: (querer) ver e saber. A linha azul desenha uma progressão que vai da ignorância ao saber a verdade, alguma verdade, um pouco da verdade. A linha rosa situa a pulsão escópica entre imagem e olhar, orientando-a do *semblant* à *semblance*, da idealização à sublimação. Fazendo abstração das vicissitudes do percurso de Perceval, que não é linear, apercebemo-nos de que ele vai do lado esquerdo para o lado direito do quadrado, onde se situam os planos da existência em descontinuidade com o mundo (o mundo mundano e o mundo-realidade).



Bibliografia

- Cazelles, B. (1996), *The Unholy Grail. A social reading of Chrétien de Troyes's Conte du Graal*, Stanford, Stanford UP
- Chrétien de Troyes (1990), *Le Conte du Graal*, traduction de Ch. Méla, Paris, LGF
- Dragonetti, R. (1980), *La vie de la lettre au Moyen Âge (Le Conte du Graal)*, Paris, Seuil
- Freud, S. (1968), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard (Folio)
- Greimas, A.J. Et Courtès (1993) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette
- Kohler, E. (1974), *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard
- Lacan, J. (1966), *Écrits*, Paris, Seuil
- Lacan, J. (1986), *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil
- Méla, Ch. (1979), *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques. Étude comparée de littérature médiévale*, Paris, Seuil
- Méla, Ch. (1984) *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, Paris, Seuil