

Sexualidade, economia e ficção nos romances de Jean Renart

Jean Renart escreveu, dedicando-os a grandes senhores - o conde de Hainaut Baudouin IV e Dôle a Milon de Nanteuil, bispo de Beauvais -, dois romances e um lai: *L'escoufle* (1200-2), *Le Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dôle* (1208-10,1228), e o *Lai de l'Ombre* (entre *L'escoufle* e *Dôle*). Deste último restam sete manuscritos, para os outros, um manuscrito de cada. Neste estudo, considerarei apenas dos dois romances com destaque para *Dôle*. Trata-se de romances cortesês em verso que, por não recorrerem ao maravilhoso bretão, foram classificados pela tradição crítica como realistas (Lejeune1935), até que Michel Zink demonstrou convincentemente que *Dôle* tem como referente a linguagem e a literatura (Zink1979). Uma outra linha de classificação remonta a Myrrha Lot-Borodine (1913) que inclui *L'escoufle*, mas não *Dôle*, no grupo dos romances idílicos (aqueles que contam os amores de duas crianças, a sua separação e o seu reencontro), i.e., na tradição de *Floire et Blanchefleur* (1150), e mais remotamente, na tradição de *Daphnis et Chloé*. O que distingue os romances idílicos dos outros romances cortesês em verso é o declínio do registo guerreiro e dos valores feudais, patente numa configuração não cavaleiresca da demanda que substitui o engenho à força e a troca de dons à troca de golpes de espada. A demanda tende, então, a feminizar-se, i.e., a ser protagonizada por uma mulher.

A questão da representação da mulher nestes romances coloca-se inevitavelmente. Pretendo abordá-la em duas vertentes. Na primeira, estabeleço uma relação entre a representação da mulher e o *Sitz im Leben* dos romances, partindo da constatação de que o tema do amor idílico tem um duplo alcance psico-sexual e social que coloca a virgindade feminina no centro das preocupações aristocráticas. Argumentarei que a obsessão da virgindade é sintomática de um mal-estar causado pelo advento da economia de mercado, e que os romances figuram na mobilidade urbana das personagens femininas, metaforizando a perda da referência da mulher à terra, ou seja, o desaparecimento da rica herdeira como valor feudal por excelência. Na segunda parte, relaciono a representação da mulher - que inclui a sua capacidade de representar - com a máquina da ficção que um romance como *Dôle* dá a ver através do véu da meta-ficção. Em comum, a perda do referente:

à des-materialização do corpo feminino corresponde a auto-referencialidade da literatura.

1. Mulheres e Mercado

os géneros gémeos

O amor idílico é um amor infantil que nasce e cresce ao longo da *Nourreture* (criação, educação) conjunta das duas crianças. A sua característica mais saliente é a geminalidade artificial. Entendo por geminalidade artificial uma determinada configuração da relação entre os géneros masculino e feminino que os idealiza como perfeitamente adequados um ao outro: gémeos. Não sendo biológica, a geminalidade artificial corresponde à realização imaginária de um desejo (que começa por ser o) dos pais das crianças: a eliminação da diferença sexual e a consagração de um amor sororal (Méla1979). Floire e Blanchefleur, os protagonistas do conto homónimo de 1150, estabeleceram o modelo seguido por romances como *L'escoufle*, *Galeran* ou *Floris et Lyriopé*. Floire, filho do rei e da rainha pagãos, e Blanchefleur, filha da escrava cristã de origem nobre, foram concebidos e nasceram no mesmo dia - como se fossem gémeos. É este "como se" que vai ser explorado imaginariamente enquanto artifício da indistinção dos géneros sobre a qual se apoia a indiferença sexual. Os nomes escolhidos - Floire e Blanchefleur - referindo-se ao dia em que nasceram (Pâques Fleuries) - têm o mesmo significado. A semelhança semântica dos nomes dá conta da extraordinária semelhança física que faz de cada um a imagem do outro, numa identificação especular que os une n' Um. Em *L'escoufle*, Guillaume, filho do conde da Normandia, e Aélis, filha do imperador, nascem também no mesmo dia (1764-7). A beleza dum e doutro, "assés doné por une fois (2013), é a mesma: "il samblent estre suer et frere" (1947), e, para reforçar a semelhança, vestem-se de igual (2004,2318). Iguais, inseparáveis e unidos num amor recíproco, Guillaume e Aélis são a imagem um do outro. No conto de Robert de Blois, Lyriopé, filha de um senhor grego, nasceu no mesmo dia em que nasceram Floris e Florie, gémeos verdadeiros (342-4), filhos de um *vavas seur*. As três crianças são criadas

juntas (357-8) e quanto mais crescem mais se parecem (345-6). Por aqui se vislumbra a função da *Nourreture* na construção de uma unidade geminal que escamoteia não apenas a diferença sexual mas também a diferença social. O ideal do amor idílico parece apontar para um projecto de sociedade.

Fazer dos géneros gémeos não significa porém que menino e menina recebam a mesma educação. Eles são criados juntos, sim, mas a aprendizagem é radicalmente distinta para ele e para ela. A *Nourreture* ensina que cada género tem, de acordo com a classe a que pertence, uma função própria, *natural*, a desempenhar na sociedade, função que define com rigor o seu estatuto e garante a adequabilidade e complementaridade das suas relações. Assim, a educação de cada género é claramente diferenciada, nomeadamente em termos de oposição exterior-interior, com vista à produção das qualidades consideradas *naturalmente* convenientes ao masculino e ao feminino e à sua complementaridade e unidade. Guillaume recebe o treino próprio do cavaleiro ainda que o objectivo não seja a preparação para o combate mas a aquisição de uma boa forma física. Aprende os jogos (dados, xadrez, damas), a eloquência, a *largesse*. Aélis aprende a cantar, a desenhar, a bordar, a fazer acessórios (*joiaus*). Galeran aprende a falcoaria, a altanaria e a montaria assim como os jogos. Fresne aprende a cantar e a bordar. Note-se a afinidade entre feminino e arte - o canto - mas sobretudo o artesanato, o engenho manual que produz ornamentos. Trata-se de um estereótipo cultural e ideológico que afirma a natureza segunda, lateral, derivada, da mulher - tirada da costela de Adão - em relação ao homem (Bloch1990).

Mas esta construção idílica dos géneros não resiste à irrupção do sexual. Disso testemunha a equivocidade do significante deste amor hesitando entre "irmãos" e "amigos". Durante a *queste* de Blanchefleur, Floire ouve por quatro vezes os seus anfitriões espantarem-se com a semelhança física e de comportamento entre ele e uma jovem escrava do emir de Babilónia que tinham visto uns dias antes. O quarto hospedeiro chega mesmo a sugerir que Floire e Blanchefleur só podem ser irmãos gémeos. Ao que Floire responde que é seu amigo, para logo se corrigir e dizer que é seu irmão, e imediatamente se arrepender e voltar à primeira afirmação. Uma gaguez semelhante afecta outros pares idílicos: Guillaume e Aélis tratam-se por irmão e irmã em público e por amigo e amiga em privado (1986-91). Em *Dôle*, os amantes ideais da ficção de Jouglet encontram os seus correspondentes "reais" em Guillaume e Liénor que são irmãos. Tal ambiguidade, ao mesmo tempo que significa o esbatimento da

diferença sexual no Um sororal, significa também a própria diferença sexual resistindo e perturbando a geminalidade dos géneros. Ela é a marca da ruptura do desejo (que o desejo é).

Esta ruptura não se configura unicamente em termos psico-sexuais mas também sociais. Entre masculino e feminino há, como já disse, um desnível dessa ordem. O filho do conde da Normandia não pode casar com a filha do imperador bem como Galeran, conde da Bretanha, não pode casar com uma jovem que não conhece a sua origem. Quando ir-rompe (n)o idílio, a diferença social é deslocada para o registo sexual onde focaliza a questão da virgindade feminina. A virgindade tem assim um significado social: ela é a garantia da igualdade social dos cônjuges. A contaminação dos registos sexual e social significa, a meu ver, que a angústia a que a educação idílica tenta remediar imaginariamente, sendo de ordem sexual, tem um alcance social cuja principal consequência é a de fazer do corpo feminino uma metáfora das tranformações socio-económicas que afectaram o nordeste da França na primeira metade do século XIII. Deste modo, a ruptura do ideal idílico permite pensar a relação entre o impasse estrutural que caracteriza a sexualidade humana, e as formações sociais e ideológicas da sociedade medieval que interpretam e elaboram esse impasse em sistema de valores ¹.

amor idílico e relação homosocial

A dimensão social da geminalidade dos géneros é confirmada pelo enquadramento homosocial do amor idílico nos dois romances de Renart. Forjada por Kosofsky Sedgwick, esta noção refere-se a todo o tipo de relações entre homens (que não tem de ser de ordem sexual) e aplica-se aos modos como os homens usam as suas relações emocionais e sexuais com mulheres, e os

¹ Uma dessas formações é a instituição matrimonial, campo onde a mutação da sociedade medieval, determinando novas formas de vida, se traduz numa nova regulação da relação entre homens e mulheres. O conflito que opõe a biopolítica da linhagem e o modelo gregoriano de casamento - cujos princípios fundamentais são a monogamia, a indissolubilidade e o consentimento mútuo, mais a definição de incesto até ao sétimo grau de parentesco - testemunha da passagem da sociedade ocidental de uma estrutura elementar de parentesco para uma estrutura complexa de parentesco. Resistindo fortemente à modernização da sociedade, as famílias nobres praticaram uma política de casamentos cujo objectivo máximo era evitar uma *mésalliance* que as despojasse do património.

textos sobre essas relações, para estabelecerem laços entre si . As mulheres são assim significantes numa relação entre homens² .

Em *L' escoufle*, o idílio de Guillaume e Aélis é precedido e protegido do "idílio" dos respectivos pais narrado na parte épica que abre o romance. Como recompensa pela ajuda que Richart lhe prestou na resolução de um problema de governação (e que consistiu na revolta dos barões que se viram substituídos substituição por burgueses no aparelho político-administrativo), o imperador dá-lhe uma terra e uma mulher. A aliança matrimonial sela a aliança viril que é uma aliança política significando a unidade e homogeneidade da aristocracia. "Mais trop seroient or petites nos amors, se vos me laissiés" (1660-1), diz o imperador a Richart; e "jamais, jor que je soie/vis, ne serai j jor sans vos;/ains sera ma terre entre nos/autresi vostre comme moie" (1666-9). É também com esse objectivo que os dois homens combinam em segredo o casamento de Guillaume e Aélis: a aliança dos filhos reproduzirá a aliança dos pais cujo olhar, tomando como referência a sua própria amizade viril, des-sexualiza a amizade dos filhos. Observando as brincadeiras das crianças que, pelo vergel "s' en vont com amis et amie" (2094), o imperador e o conde "n' i entendoient el que bien" (2101). Não ver a diferença sexual que separa os filhos equivale a não ver a fractura social que desestrutura a aristocracia. O amor sororal é o sonho paterno de uma aristocracia fraterna³ .

Se o enquadramento homosocial do amor de Guillaume e Aélis envolve a geração anterior, o do amor de Conrad e Lienor é-lhe contemporâneo, ao ponto que ele é mais visivelmente o amor de Conrad e Guillaume, o irmão de Lienor . Em *Dôle*, o amor idílico tem uma configuração triangular que inscreve a relação amorosa sobre a relação viril, desmaterializando o corpo feminino de tal maneira que a mulher é aí um significante - um nome - trocado entre homens. O imperador e o cavaleiro pobre cimentam a sua amizade através de

² A noção de relação homosocial está próxima daquilo que por vezes é designado por relação homossexual latente e que Freud considerava constituir o cimento dos grupos e das sociedades. De acordo com medievalistas como Duby e Marchello-Nizia, este fenómeno incide particularmente nas relações entre sénior e jovem, através da dama (Marchello-Nizia 1981:979-80; Duby 1990:82). Marchello-Nizia fala de "un amour homosexuel, ou tout au moins une relation de séduction réciproque instaurée entre le seigneur et le jeune" (Marchello-Nizia 1981:980).

³ Em *L' escoufle*, o elogio da largesse enquadra um ideal de unidade da aristocracia baseado na utopia da propriedade comum. Assim, o senhor deve formar com as suas gentes Um só (8460-1). Aélis, condessa da Normandia, partilha "ses robes, ses ors, ses argens/as frances dames de la terre" (8504-5). Os haveres de Guillaume, dizem os seus vassallos, eram de todos "c' on ne savoit qui en ert sire" (8643). Esta utopia socio-económica é congruente com o ideal idílico.

um dom que é condição da ascensão da família de Guillaume ao nível mais elevado da aristocracia: Guillaume dá ao imperador a sua irmã em casamento⁴. Mais uma vez a aliança matrimonial aparece como significativa e figura de uma aliança política que (de)nega as desigualdades sociais no seio da aristocracia. Mais uma vez a indiferença socio-económica da amizade viril traduz-se em termos sexuais: a ameaça da *mésalliance*⁵, que assombra a relação homosocial é apaziaguada pelo grande valor de Lienor; e esse valor é a sua virgindade. Quando o senescal lança a suspeita sobre a virgindade da donzela, esta é considerada imprópria para casar com o imperador e a aliança entre os dois homens é quebrada. A virgindade feminina aparece aqui claramente como condição da unidade aristocrática. Consequentemente, o problema da *mésalliance* é também um problema sexual, onde o corpo feminino aparece como uma questão política. Note-se, no entanto, que a obsessão da virgindade não constitui tanto a condição que garante a pureza da linhagem, mas é mais uma estratégia imaginária pela qual a aristocracia opta por não ver aquilo que a mina: o seu valor é simbólico⁶.

desmaterialização do corpo feminino

A base homosocial do amor idílico indica que a construção dos géneros como gémeos serve interesses e perspectivas masculinas. Assim, a geminalidade dos géneros não significa tanto que eles sejam a imagem um do

⁴ Que o casamento é uma questão política aparece claramente na articulação entre o casamento do imperador e a preservação das fortunas dos barões, pois a ausência de herdeiro do trono significará a perda dos bens para a aristocracia (v.121-135). Daí que o imperador não possa casar sem a aprovação dos barões (v.3036-95).

⁵ Guillaume faz claramente notar ao imperador que a sua irmã não é a mulher adequada para casar com ele, mas sim a filha do rei de França (v.3036-43).

⁶ Constatando que a virgindade é neste romance um signo sem referente e relacionando o facto com as discussões médicas em torno do paradoxo do hímen - cuja presença se faz sentir no momento da sua destruição - Helen Solterer apresenta como causa desta concepção simbólica, não física, da virgindade - e que, curiosamente, parece lamentar -, aquilo a que chama o monopólio do discurso isidoriano (Solterer1993:224). Se é certo que a influência de Isidoro de Sevilha é pesada no pensamento medieval, não é menos certo que a complexidade da cultura medieval desautoriza qualquer explicação hegemónica - mais ainda quando o tema em questão é a relação entre os géneros. A relação fixa que, segundo Helen Solterer, Isidoro terá estabelecido entre homens e mulheres não tem uma tradução directa no plano da realidade social. Para mais, a partir de meados do século XI, tal relação passa por uma redefinição essencial de que o amor cortês é o principal modelo de interpretação. O estudo de Helen Solterer combina uma visão simplista e redutora da cultura medieval com o fetichismo do corpo.

outro mas antes que o feminino é trabalhado para ser a imagem do masculino. Por outras palavras, não se trata de igualdade e de reciprocidade mas de negação da alteridade, negação da diferença do Outro sexo.

Nos dois romances de Renart, a negação da alteridade requer a desmaterialização do corpo feminino. O de Aélis é sublimado pelo olhar de Guillaume que nele se contempla como num espelho. O de Lienor, mais do que sublimado, é *audializado* : nunca visto, o seu corpo é idealizado pela escuta do que se diz e conta sobre Lienor e, sobretudo, do seu nome. É pelo seu nome que Conrad se apaixona, é o seu nome que ele quer ouvir de Guillaume. É finalmente o nome de Lienor que Guillaume dá ao imperador, ou melhor, a mulher reduzida a um nome. Des-referencializado, o corpo de Lienor é assim sublimado em puro significante, garantia da sua virgindade.

Em *L'escoufle*, a percepção do corpo feminino como um espelho faz-se à custa de uma escotomização: a do anel que Aélis deu a Guillaume como pedido de (fazer) amor. Em vez de meter o anel no dedo, Guillaume quedou-se a contemplar a amada subitamente adormecida, de-pousada junto a uma fonte como imagem para a contemplação, e esqueceu-se da bolsa onde voltara a colocar o anel:

Il ravoit mis en l' aumosniere
l' anel qui valoit tot l' avoir.
Miex li venist, je cuit, avoir
mis en son doit, se il fust sages;
mais la biautés et li visages
de celi qu' il garde en dormant
li vait si tot son sens emblant
k' il en oublie l' aumosniere" (v.4526-33).

Guillaume ficou a olhar. O corpo de Aélis é para ver, não para tocar. Um olhar que guarda (*garde=regarde*) a bela adormecida e que, na fascinação que o fixa, o adormece para a bolsa. Guillaume sonha. E o seu sonho quer resguardar o corpo amado desse Outro olho que é o sol e que assim desguarnece a atenção de Guillaume que vira as costas à bolsa para fazer sombra a Aélis:

La demoisele s' est torne
en dormant sor l' autre costé,
et ses amis a acosté
le soleil, qu' il li velt faire ombre (4538-41)

Proteger a mulher do calor do sol evoca o gesto de Marc interpondo a sua luva entre Isolda e o raio de sol. Proteger a mulher do sol significa preservar a brancura do seu corpo, retirando-lhe o calor e a opacidade da carne para o tornar frio e transparente como um espelho. Na sua narrativa ao conde de Saint-Gilles, Guillaume dirá que a beleza de Aélis era tal nesse dia que lhe foi possível mirar-se nela como num espelho: "on se peust en sa colour/com en j mireoir mirer" (v.7620-1). No cenário da fonte tudo é imagem e reflexo, tudo banha na pureza e transparência da água. O corpo de Aélis é um espelho que devolve a Guillaume-Narciso a sua imagem idealizada. Assim, sublimar o corpo feminino é vê-lo não apenas como imagem mas à imagem do masculino. Esta apropriação visual deixa um resto perdido de vista: a bolsa com o anel que é, como veremos, uma metáfora da vagina. Sublimar é aqui abolir a diferença sexual, o que não significa desertotizar.

Durante a primeira parte de *Dôle*, o registo escópico não desaparece mas perde a relação tradicionalmente privilegiada que tem com o corpo da mulher. O prazer de ver envolve os dois homens, e a mulher intervém na sua relação unicamente como nome que eles trocam: "-Dites moi coment ele a non"(2994). Ao apaixonar-se por Lienor "par oïr dire", Conrad deseja ardentemente ver não Lienor mas Guillaume (978-9), e manda-o apresentar-se na corte, onde faz a corte *ao nome da* irmã. Ouvindo a descrição que dela faz Nicole, diz Conrad:

Ne fet pas a son biau non honte,
a ce que voi, fet l' emperere.
Et que me diz tu de son frere?
Mout le verroie volentiers. (1421-4)

É o irmão que representa, aos olhos do imperador, essa Lienor "que nuls hom ne la puet veoir/puis que ses freres n' est çaienz" (3328-9). A elegância de Guillaume (na qual o narrador insiste obsessivamente:1530-2,1574-7,2490-507,2538-9,etc), que mais não faz do que se dar em espectáculo, dá a ver ao imperador, e garante-lhe, a virgindade de Lienor. Guillaume dá uma figura ao ideal que Conrad ama no nome de Lienor. Dá-lhe corpo - um corpo masculino . Se o olhar do outro Guillaume des-feminizava o corpo de Aélis, aqui o corpo feminino é pura e simplesmente substituído pelo masculino como objecto da pulsão escópica e do erotismo que lhe é inerente. Que ideal é esse que Conrad

ama e que exige a invisibilidade do corpo feminino, a sua sublimação em *non* ? Um ideal viril que elimina o Outro sexo como condição da transparência dos dois homens um ao outro⁷. Se a virgindade de Aélis é preservada pela escotomização de parte do seu corpo, a de Lienor é preservada pela escotomização do seu corpo todo. Se a des-sexualização do corpo de Aélis permite a Guillaume contemplar nele a sua imagem ideal, i.e., contemplar-se uno, completo, imune à falha do sexo, virgem, o *non* do/ao corpo de Lienor - a sua *audialização* - permite a Guillaume e a Conrad contemplarem-se como imagem ideal um do outro e, nessa geminalidade, assumirem-se como imagem da aristocracia ideal, uma aristocracia sem problemas nem conflitos económicos, logo, sem *mésalliances*. A virgindade feminina equivale ao poder - um poder ideal, sem falha, utópico. Lienor é apenas (e não é pouco) o nome deste ideal político, desta nostalgia ou utopia (mas não é toda a utopia nostálgica ?), o *lien-(d')-or* da aristocracia ou, talvez melhor, o seu *li(t)-en-or* ⁸. Note-se que um tal estado de coesão e de homogeneidade da nobreza não é historicamente localizável. Nunca a aristocracia conheceu um tal bem-estar, ele pertence a um domínio puramente imaginário. Neste contexto, a obsessão da virgindade feminina, de que dão conta os romances idílicos, entre outros textos, parece-me ser o sintoma de um mal-estar causado pela modernização da sociedade medieval.

mulheres e dinheiro: a (perda da) virgindade aristocrática

Mas se é certo que os nobres nunca conheceram um tal bem-estar, também não é menos certo que conheceram melhores dias. A que se devem as desigualdades socio-económicas que afectam a aristocracia do nordeste da França na primeira metade do século XIII ? De acordo com Duby, o séc. XIII assiste a um afrouxamento da estratégia hereditária da linhagem. Os casamentos são agora mais fáceis e a rica herdeira já não tem, nem para o *jeune* nem para o *sénior*, um valor absoluto. Se em *L'escoufle* a *mésalliance* está associada ao problema da rica herdeira, em *Dôle* essa associação desaparece:

⁷ Assim, o elmo que Conrad dá a Guillaume funciona como um espelho onde os corações de ambos se reflectem um para o outro: Guillaume isola-se da tagarelice da corte e pensa no elmo que deverá honrar no torneio e "l' emperere, qui mout l' amot,/le resgarde, s' aperçoit bien/qu' il entendoit a autre rien" (1732-4).

⁸ Nancy V. Durling sugere ainda as de-composições do nome em *li-en-or* (ela em ouro) e *li enors* - honra significando riqueza, palavra honrada mas também virgindade (Durling1993).

Lienor pertence à nobreza desfavorecida. Guillaume pode decerto encarnar um *jeune* mas não é através do seu casamento, e sim do da irmã, que ele ascende socialmente. No entanto, sublinhe-se, essa ascensão não se traduz em posse da terra. O casamento não é, neste romance, o campo onde entram em conflito os interesses opostos do marido e do pai em torno da terra. A sucessão patrimonial não constitui problema porque a terra já pertence ao imperador e é ele que casa. *Dôle* cria uma situação, inédita no r.c.v., em que a ascensão social é independente da aquisição do património imobiliário. Com *Dôle* entramos decididamente numa economia que não a baseada na propriedade inalienável e no valor fixo: a economia do dinheiro e da troca⁹.

Desde o século XII, os géneros literários em língua vulgar partilham o *topos* da crítica àqueles reis e imperadores que associam burgueses ao poder. Este *topos* tomou mais peso nos romances do século XIII. Em *L'escoufle*, o imperador deu uma terra e uma mulher a Richart como recompensa do auxílio que este lhe prestou na resolução de um problema causado pela substituição dos barões pelos burgueses na governação. O que aqui está em causa é a aliança do imperador e dos reis com a burguesia, aliança que retirava poder, prestígio e legitimidade à aristocracia. Em *Dôle*, Conrad não comete o erro do outro imperador:

Il n' estoit mie, ce me samble,
de cez rois ne de cez barons
qui donent or a lor garçons
rentes et prevostez a ferme,
dont les terre et il meesme
sont destruites, et il honi,
s' ont tot le monde aviloni.
Ce met les prodomes arriere
et les mauvés en la chaiere.
Mal fet bers qes met en baillie,
que ja por nule segnorie

⁹ É no Norte urbanizado, nomeadamente no Hainaut, região onde viviam os destinatários dos romances de Renart, que os efeitos da reintrodução do dinheiro desde mais cedo se fazem sentir, implicando a transformação das estruturas da família e da propriedade (Bloch1989:222-3). Nos romances idílicos, as questões relativas ao dinheiro adquirem uma relevância geralmente inusitada nos romances arturianos e bizantinos (em *L'escoufle*, por exemplo, a destituição do registo guerreiro reduz a demanda de Guillaume a um trabalho remunerado com vista a amealhar para poder procurar Aélis). Esta relevância do registo económico apresenta, em *Dôle*, um estatuto diegético e retórico absolutamente originais. Caroline Jewers nota que *Dôle* substitui o registo maravilhoso pelo registo económico elevado, aliás, à dignidade do lírico (Jewers1996:914).

nuls vilains n' iert se vilains non (575-86).

Mas se não há qualquer cumplicidade entre o imperador e a burguesia no plano administrativo, o mesmo já não se pode dizer do plano económico (Zink1979:24). A economia do império combina a circulação de dons e a circulação de capitais: Conrad não cobra impostos aos burgueses e estes cobrem-no de presentes; os burgueses emprestam dinheiro a Guillaume e este reembolsa-os com os bens obtidos no torneio; Guillaume envia dinheiro à mãe para que pague a criadagem e um cinto e um pregador à irmã. Todos são generosos e ninguém é pobre¹⁰. Zink explica que se trata de um regime económico cor-de-rosa onde ninguém perde, todos ganham e todos enriquecem. E sugere que um tal regime apresenta ao público deste romance a imagem tranquilizadora de uma sociedade desprovida de conflitos de interesses financeiros incompatíveis (Zink1979:22).

Não é pois a propriedade imobiliária a causa da divisão da aristocracia, como acontecia no século XII, mas o dinheiro. O regime de *Dôle* é o nominalismo económico. Neste regime, cujos primeiros sintomas remontam ao século XII (Bloch1989:228), a moeda perde a relação directa e fixa entre o valor nominal e o valor em metal (o seu peso) e adquire um valor independente da sua realidade material, tornando-se, para além de um instrumento de medida, uma mercadoria entre outras (idem:idem). A troca de dons, sobre a qual Renart põe tanto ênfase, é menos a expressão de uma economia arcaica do que de uma economia fundada na troca de bens móveis: dinheiro, lingotes, roupas, jóias, etc (idem:233). Esta economia da mobilidade era estranha à economia da riqueza imóvel praticada pela aristocracia que vê assim a base económica do seu poder e dos seus valores ser fortemente abalada. "L'argent fut la grande force dissolvante du lignage et de toutes les valeurs de l'aristocratie terrienne" (idem:idem). Destabilizada e ultrapassada pela dinâmica social, a aristocracia, tanto a pobre como a rica, depende da burguesia e conforma-se mal à lógica do mercado que dela se apoderou.

Sigo aqui, com Howard Bloch, a vulgata marxista. Mas há que ter em conta outras teorias do capitalismo. Immanuel Wallerstein, por exemplo, pensa que a instalação do sistema capitalista foi obra não da burguesia mas da

¹⁰ Os versos 88-91 dizem-nos que não há *vavasseurs* pobres no Império. Mas o que é Guillaume senão um *vavasseur* pobre?

aristocracia, e Jean Baechler que o capitalismo convinha a todos e a ninguém. Seja como for, a passagem do regime feudal ao regime capitalista não se processou sem conflitos sociais e choques ideológicos. Aliás, as circunstâncias que tornaram possível a instalação do capitalismo são as que definem a crise do feudalismo (Wallerstein & Baechler1997:17). Nos romances idílicos, o advento da economia de mercado é figurado na (mais ou menos) livre circulação das mulheres em meio urbano onde se coloca com particular veemência - porque escapa ao controlo dos homens - a questão da sexualidade feminina.

L' escoufle é o romance em que tal projecção é mais evidente. A passagem das personagens femininas pelo meio burguês das cidades, onde trabalham na produção e no comércio de belos objectos, é equacionada com experiências sexuais escritas em equívoco¹¹ tais como a prostituição, o adultério e a homossexualidade (Álvares1994). O aburguesamento da mulher nobre, a sua inserção como agente numa economia de troca, manifesta-se sexualmente¹²: os *joiiaus*, esses ornamentos e acessórios que elas produzem, vendem, dão, são metáforas do seu sexo. A sua circulação figura a circulação do corpo feminino como (a da) moeda. A mulher nobre já não é a rica herdeira: ela perdeu a sua ligação à terra, bem imóvel que lhe conferia um valor fixo, não sujeito às oscilações do mercado. Agora o seu valor tem um preço flutuante. A mobilidade da personagem feminina, que perde a identidade e erra só ou acompanhada de outra mulher, é o traço mais característico dos romances idílicos¹³. Isso deve-se, quanto a mim, não propriamente a uma emancipação das mulheres nobres mas antes à utilização destas como metáfora de uma dinâmica económica que, precisamente porque cortou a referência directa à terra, transformou o estatuto socio-económico delas, assimilando-as ou aproximando-as às mulheres que trabalham nas cidades. De facto, desde o século XII, o desenvolvimento da economia urbana transformou a organização do trabalho com destaque para o trabalho feminino que se identifica sobretudo

¹¹ Refiro-me à técnica da palavra coberta que Américo Diogo descreve como um Janus textual: trata-se de um mecanismo estilístico que, expandindo uma metáfora obscena, produz dois textos diferentes incorporados em objectos materialmente indescerníveis: um inocente (idílico), outro social inadmissível ou pouco admissível (Diogo1992: 363-6).

¹² Em *Galeran de Bretagne*, por exemplo, uma metáfora económica significa a suposta perda da virgindade de Fresne: a baixa cotação do seu corpo (v.3830-2, 3861-2).

¹³ Ydoine disfarça-se de peregrina a Roma para procurar Amadas. Fresne deixa a rica e aristocrática abadia de Beaurepaire para trabalhar como bordadeira em Rouen, sob o nome de Mahaut. Da famosa bordadeira de Montpellier, onde se instalou com Ysavel após dois anos de errância à procura de Guillaume, ninguém desconfia tratar-se de Aélis, a filha do imperador.

com o artesanato. As mulheres especializam-se no sector têxtil e no pequeno comércio de mercadorias, nomeadamente objectos de luxo, que elas mesmas fabricam, compram ou importam. Eram estas precisamente as mulheres mais emancipadas da tutela masculina (Opitz1991:308)¹⁴.

2. Mulheres e Máquina

o nome e a rosa

Na circulação de belos objectos e de capitais entram também canções e narrativas. Conrad dá um manto a Jouglet em troca da sua narrativa (723-4); Guillaume dá um cinto a uma donzela que cantou uma estrofe lírica (1841-5); a mãe de Lienor dá o significante rosa ao senescal, gestor das finanças do reino, em troca de um anel (3342-69). Presente no circuito económico ao mesmo título que os bens móveis redutíveis à moeda, a ficção mostra que a economia é um sistema significante, um sistema de troca de significantes. Dado o conteúdo erótico das canções e das histórias, a presença da ficção no circuito económico realça o valor erótico das trocas, já introduzido por esses objectos destacáveis do corpo que são os *joiaus*. A troca central do romance, aquela que determina a ruptura do idílio, condensa as três dimensões do económico, do significante e do erótico.

¹⁴ Uma das vias que a mobilidade urbana das mulheres adoptou durante o século XIII é religiosa e espiritual. Por volta de 1200, no norte da França e nos Países-Baixos, o movimento das beguinhas reúne mulheres que, recusando o modo de vida que lhes era tradicionalmente imposto, optaram por uma vida independente da autoridade dos homens da família e dos constrangimentos institucionais (Vandenbroeck1996:23). O estilo de vida das beguinhas era semi-religioso - elas levavam uma vida de ascetismo, de oração e de trabalho sem terem de fazer votos perpétuos e dependiam juridicamente das autoridades municipais - e dava resposta a necessidades espirituais, sociais e económicas de mulheres provenientes não apenas das camadas inferiores da população (frequentemente nómadas), mas também de origem aristocrática: "Ainsi la création des béguinages vient répondre à la brûlante question des femmes non mariées qui, dans les milieux aristocratiques, n' avaient pas, comme celles des classes inférieures, la ressource d' un métier" (Épinay-Burgard1988:12). As beguinhas viviam de salários provenientes do trabalho manual, sobretudo têxtil, e de cuidados dispensados aos doentes. As beguinhas produziram uma mística e um pensamento feminino muito rico e altamente perturbador que teve como consequência o deslocamento da teologia e da filosofia para lugares a que os laicos e as mulheres não tinham acesso (Muraro1996:35). Entre as beguinhas místicas contam-se Marguerite Porete e Hadewijch d' Anvers.

Tal troca inscreve-se não exactamente sobre o enredo da aposta¹⁵ mas sobre a sua tensão¹⁶ (Krueger1989), e comporta duas fases: a crise da rosa e a ordalia da água fria.

A rosa vermelha que Lienor tem na coxa branca é um significante cujo silenciamento é a condição da circulação idílica do seu *non* entre homens. A rosa é o segredo do seu corpo zelosamente guardado pelo núcleo familiar. A rosa é uma metonímia da vagina (Zink1979:73,79). Ela é a *veraie enseigne* da donzela (v.3589) - insígnia e sangue, sulco vermelho no seu corpo¹⁷. Ela é o significante da sexualidade feminina que deve ser silenciado, i.e., que não deve entrar no circuito de troca significante, como garantia da virgindade de Lienor - do seu valor que Guillaume guarda como um tesouro (v.1115, 3047). Ora, o que o senescal faz é introduzir o significante *rosa* no discurso colectivo, o que significa introduzir a suspeita sobre a virgindade de Lienor, i.e., a diferença sexual na unidade idílica dos dois homens. Deste modo, o casamento imaginado fica inviabilizado: o *li-en-or* aristocrático afinal não é puro, releva do corpo e do sexo.

Nunca vista, a rosa só tem realidade linguística e, nessa medida, ela é como o *non*. Mas enquanto que o *non* fundamenta a aliança viril na certeza da virgindade, a rosa arruína essa certeza e introduz o fantasma da sexualidade feminina como algo que escapa ao controlo dos homens.

Em toda a primeira parte do romance, o feminino é uma ficção masculina (a de Conrad e Guillaume, a do senescal). Será preciso esperar que Lienor intervenha na acção para que a ficção seja então uma produção feminina.

bordados

¹⁵Um homem aposta na virtude de uma mulher contra outro que aposta que conseguirá seduzi-la; para não perder a aposta, o sedutor fracassado apresenta falsas provas, mas essas provas virar-se-ão contra ele mesmo e comprovarão a inocência da mulher.

¹⁶ Ciumento da amizade que une Conrad e Guillaume, o senescal vai a Dôle onde a mãe de Lienor lhe revela que a filha tem uma rosa vermelha na coxa; na posse deste segredo, o senescal faz crer à corte que desflorou a noiva do imperador. Veja-se como a tensão da aposta sem aposta resulta daquilo a que Carmona chama uma narração sem enredo (Carmona1988:117).

¹⁷ A rosa evoca a metáfora menstrual da *femmes en leurs fleurs*. Marca fisiológica do sexo feminino, a menstruação é simbolicamente interpretada pelos médicos e pelos teólogos na sua construção do género feminino como ameaça : sintoma da voracidade do desejo, do gozo excessivo que queima ou envenena o homem (Jacquart & Thomasset 1985:102-3), ela é o período de expurgação de restos (idem:100), "useless matter that has failed to received its form" (Wood 1981:715), durante o qual a mulher é venenosa, impura ao mais alto grau. O vermelho da *enseigne* evoca também a desfloração e é isso mesmo que ela significa na ficção do senescal.

Interessa sublinhar que romances idílicos como *Amadas et Ydoine*, *L'escoufle*, *Galeran de Bretagne*, *Dôle* e *Violette*, o tema da virgindade feminina é acompanhado de uma des-referencialização dos eventos de ordem sexual: desflorações, violações, adultérios não têm outra existência que não seja verbal. Esta des-referencialização parece ir de par com a desmaterialização do corpo feminino e, de uma maneira geral, com a perda da realidade substancial que caracteriza uma cultura atravessada por nominalismos de vária ordem (Bloch1989), fenómeno de que é fortemente responsável o desenvolvimento da escrita e da literatura em língua vulgar a partir do século XI.

Zink mostrou que a renúncia ao maravilhoso bretão não traduz em Renart qualquer preocupação realista: em *Dôle* a literatura refere-se a si mesma. *Dôle* tem, quanto a mim, a particularidade de explorar de forma altamente engenhosa e inovadora essa característica partilhada pelos romances idílicos que tomam como modelo e referente a literatura. Desde logo, o amor idílico é uma amor literário. Floire e Blanchefleur recebem uma mesma educação literária, partilham as mesmas leituras de textos pagãos que falam de amor e graças às quais o amor de ambos se desenvolve e se exprime em mais literatura¹⁸. Mas *Dôle* leva bem mais longe este tomar a literatura como referência do amor e do romance, através das inserções líricas. Trata-se de fragmentos de canções de vários tipos, entoados pelas personagens, que fazem da narrativa uma narrativa descontínua, interrompida por pausas musicais. Não se trata, porém, como acontece noutros romances que, na esteira de Renart, utilizam a mesma técnica, de uma subordinação ilustrativa dos fragmentos líricos ao enredo, mas de uma subordinação dos elementos narrativos à funcionalidade lírica da narrativa, de tal maneira que esta se fragmenta e imobiliza em momentos dilatados e intensificados (Carmona1988). O efeito não é tanto o de

¹⁸ Cada romance idílico elege como modelo um texto da tradição literária latina e/ou em língua vulgar. Em *L'escoufle*, o modelo de Guillaume é Tristão, devido à sua *gile* (3123) e ao seu *engien* na obtenção do *deduit* (3136). Fresne compara o amor de Galeran por ela ao de Paris por Helena, e o seu por Galeran ao de Isolda por Tristão (1582-91). E quando Lohier exige de Galeran precisões quanto ao grau de intimidade que tem com Fresne, este responde contando a história de amor de Eneas e Lavine (1788-804). Em *Floris et Lyriopé*, texto que cruza a tradição ovidiana e a tradição de *Floire et Blanchfleur*, o livro que Flori(s)e e Lyriopé mais apreciam e que serve de modelo ao (dizer do) amor é *Piramus et Tysbé* (981-99). O amor idílico é o amor da literatura, o amor do significante - facto pelo qual estes romances evidenciam o seu parentesco com *Daphnis et Chloé*, texto que Lacan costumava citar para ilustrar a sua tese segundo a qual a sexualidade humana não é da ordem do instinto.

uma integração e harmonização dos dois géneros mas mais o de um décalage que define uma estética do fragmentário e do descontínuo (Zink1996:32-3).

A função das inserções líricas, bem mais do que criar como uma antologia que preservaria as canções do esquecimento, é a de criar um espaço para a experimentação literária (Jewers1996). Caroline Jewers menciona dois efeitos das inserções: i) um efeito meramente evocativo e nostálgico que decorre da citação parcial e do seu desajustamento ao enredo (Jewers1996:913; cf.Zink1979, Boulton1993); ii) o efeito de denunciar o artifício da ficção (idem:911), a ficção como dispositivo de reescrita de textos. Ambos os efeitos convergem numa função diegética das inserções que é precisamente a de modelizar literariamente o amor, nomeadamente o de Conrad (causado, como vimos, por uma narrativa metadieética). Conrad canta *cansos* do século XII, género aparentemente inadequado ao seu amor por uma donzela disponível e disposta a casar com ele. Mas são as *cansos*, nomeadamente as de Rudel, que lhe fornecem o modelo do amor da mulher *audializada*, da mulher como puro significante. O ideal do imperador é a *fin' amors* e o desajustamento entre a citação lírica e o contexto narrativo aponta para a recuperação nostálgica de um passado aristocrático que é puramente textual. Quanto ao amor de Lienor, ele tem também um modelo literário: o das *chansons de toile*, composições líricas que cantam o impasse da sexualidade da donzela¹⁹ e onde bordar e tecer aparecem como actividades que recriam esteticamente a espera feminina²⁰. Ora, como diz a mãe de Lienor, há um *décalage* temporal e social entre o

¹⁹ A *chanson de toile* tematiza a impasse melancólico da sexualidade feminina de que a *toile* é a expressão. Pensemos em Philomena, personagem ovidiana retomada por Chrétien de Troyes, que narrou numa tapeçaria a agressão sexual de que foi vítima. E, mais longinquamente, Penélope tecendo uma obra nunca acabada enquanto espera o regresso de Ulisses. Ou ainda a Bela adormecida que se pica na roca (Bele Aiglantine pica-se com a agulha, facto a que a mãe dá o sentido de desfloração). Para além destes exemplos literários e folclóricos, a economia do século XIII assenta, como vimos, na afinidade tradicional entre a produção têxtil e as mulheres, nomeadamente as mulheres sós. Há a tendência para incluir a *chanson de toile* no registo popularizante e arcaizante da *bonne vie* ao mesmo título que os *rondets de carole* (Boulton 1993:85,275) (bastaria mencionar algumas *chanson de toile* que tratam o tema da *mal-mariée* para as excluir automaticamente da *bonne vie*). Ora, se é certo que, dando voz ao desejo feminino dito por vezes de modo bastante explícito, a *chanson de toile* se opõe à *canso*, por outro, o desejo da donzela partilha com o do trovador o impasse da ausência e da espera. Do mesmo modo, a protagonista da *chanson de toile* raramente é activa, já que a sua actividade se reduz ao trabalho de bordar e tecer - um trabalho de espera apropriado à passividade feminina.

²⁰ Para Freud, a tecelagem foi a única contribuição feminina para a civilização, uma invenção inseparável da deficiência genital das mulheres: tecendo, as mulheres simbolizam a função da pilosidade púbica que tapa o que falta (Freud1984:177).

passado a que as *chansons de toile* pretendem remontar (Zink1977:62) e o presente em que elas, mãe e filha, as cantam²¹ :

"Biaus filz, ce fu ça en arriers
que les dames et les roïnes
soloient fere lor cortines
et chanter les chansons d' histoire!" (1148-51).

Os modelos líricos do amor, tanto masculino (*fin' amors*) como feminino (*chansons de toile*), fazem referência a um tempo que já não existe (Zink1977:10). Mas a nostalgia socio-literária que as inserções líricas introduzem na narrativa é obliterada pela inovação literária que representam. Como o autor diz no prólogo, o romance é "une novele chose" porque foi "brodez, par lieus, de biaux vers" (v.14). A metáfora têxtil leva Caroline Jewers a falar de "alta costura da narrativa" e a descrever a troca de peças de roupa como uma metáfora simultaneamente lírica e económica. Penso que o bordado tece ainda uma metáfora sexual. Antes de mais, convem notar que Lienor tece, borda e canta, o que desde logo, faz convergir na personagem feminina a produção lírica e a produção têxtil. A comparação das inserções-bordados à tintura vermelha, cujo efeito estético e económico - "por avoir los et pris"(v.9) - é realçado no prólogo, evoca a rosa vermelha que Lienor tem na coxa branca. Também ela é bordo e bordado no corpo da donzela, uma marca que, sendo de nascença, é sempre já um ornamento, um artifício estético, uma cosmética. A rosa define o feminino como sendo da ordem do suplemento, do *parergon* (v.supra, p.). A rosa borda o corpo de Lienor como a lírica borda o (corpo do) romance. O título - *Le Roman de la Rose* - transfigura o corpo feminino em texto ao mesmo tempo que o narrador passa à mulher os meios, também eles bordados, de tecer a narrativa²².

Podemos então pensar que, se as inserções fazem referência a um outrora aristocrático e lírico, elas têm também, enquanto "novele chose", um duplo aspecto literário e social que parece manifestar-se na contaminação dos géneros - lírico e narrativo, masculino e feminino. Ao delegar em Lienor a função de

²¹ Note-se de facto a diferença entre a situação de Lienor, bordando em casa sob o olhar da mãe, e a de Aélis economicamente independente em meio urbano.

²² Salientando a originalidade deste romance na sua interrogação do lugar da mulher no sistema cortês, Roberta Krueger nota que , tal como o cavaleiro testa a sua honra no corpo da mulher, o narrador usa a figura da mulher para testar a honra do seu discurso cortês (Krueger1989:26).

tecer o fio narrativo até ao desenlace da história, Renart procede como os autores das *chansons de toile* : o sujeito do enunciado é uma mulher mas o sujeito da enunciação é um homem (Zink1977:38-50); o autor assume uma voz feminina para dizer o desejo (masoquista) da donzela de acordo com um fantasma masculino²³ .

escrita e engenho feminino

O bordado é uma metáfora literária, sexual e económica. A intricação dos três registos, ou dos três fios, aparece na cena célebre da clausura de Lienor no *plessié* de Dôle, cuja delimitação é marcada pelo motivo dos dons. A cena é importante porque funciona, tal como a da ordealha, como uma *mise en abîme* do romance. Ela espelha a infra-estrutura lírica da sua escrita: deslocadas ("translatadas") das *chansons de toile* para um quadro narrativo, Lienor e a mãe, enquanto bordam, cantam *chansons de toile* que põem em cena personagens de mães e filhas que, como elas próprias, bordam e cantam... O encaixe da lírica na narrativa e da narrativa na lírica funciona como um jogo de espelhos que multiplica a imagem *ad infinitum*. *Dôle* mostra a natureza ficcional, intertextual das suas personagens, insistindo na sua substância lírica²⁴ .

Esta cena abre com a abertura da carta de Conrad por Guillaume que dá o selo de ouro à irmã para com ele fazer "un soen fermail" (v.1003). O selo, que representa um rei armado a cavalo, é o equivalente da assinatura de Conrad. Ele é também um equivalente da moeda, peça de ouro onde se imprime o nome e a imagem do rei (Bloch1989:224; Durling1993:36). Recebendo o selo das mãos do irmão, Lienor comenta que é bom ter um rei na sua companhia (v.1008). De facto, ela apropria-se do selo partido para fazer um pregador, transformando assim um significante - *seel* significa selo e carta - em belo objecto, em *joel*. O trabalho de Lienor é uma figura do trabalho do narrador e o pregador uma figura de um romance²⁵.

²³ "(...) les chansons de toile ne font rien d' autre que peindre le désir qui tourmente les belles et auquel elles s' abandonnent, en rêvant à leur ami, en s' offrant à lui, en s' humiliant devant lui si plus tard il les repousse" (Zink1977:63).

²⁴ "Non seulement Guillaume et Lienor font leur entrée dans le roman en tant qu' émanations de personnages explicitement présentés comme des créations de la littérature, mais encore on refuse de les différencier de tels personnages" (Zink1979:33).

²⁵ Quando a rosa rompe o idílio, Guillaume narra ao imperador a cena da criação do pregador (3672-80). No quadro crítico em que ocorre, a narrativa metadieética reforça a afinidade entre a criação estética e a sexualidade feminina. Conrad comenta: "je la cuidai a feme avoir,/ mes or

Mas se a primeira parte do romance se caracteriza pelo impasse lírico-sexual (impasse que é também o do presente anacrónico de mãe e filha), a segunda, obedecendo à lógica do enredo da aposta, vê Lienor sair da clausura e entrar na acção para a manipular, tecendo o desenlace da história e rematando-a com o seu enlace com Conrad. Tudo se passa como se Renart confiasse a Lienor a função de construir a ficção. Assim, primazia é dada ao engenho narrativo da donzela que utiliza o engenho manual como suporte e metáfora do primeiro.

A cena da ordealha de *Dôle* é o centro de uma estratégia em que Lienor prova que é virgem. Tal estratégia consiste em virar contra o mentiroso a sua própria mentira, confrontando-o ao vazio referencial da sua história (o senescal nunca viu Lienor e só sabe da sua rosa porque a mãe a mencionou por inadvertência). É sobre esse vazio referencial - ou antes, sobre a ficção do senescal - que Lienor constrói a sua ficção de modo a apanhá-lo à letra - ou na trama da letra. Dessa trama, os *joiaus* - um anel, um pregador, um cinto e uma bolsa bordados (v.4291-5) - são um instrumento crucial. Fazendo-se passar pela castelã de Dijon, a quem o senescal fazia a corte, Lienor envia-lhe como dom de amor estes *joiaus* com a recomendação de os usar "emprés sa char" por amor dela:

que cest tiessu que li envoie
ceigne a sa char soz sa chemise. (4317-8)

Cingir o corpo com os *joiaus* é marcá-lo a vermelho, erotizá-lo:

Tant li a dit qu' il li fist çaindre
emprés sa char, soz la chemise;
si li a si a destroit mise
que la char, tot entor le flanc,
l' en est avivee de sanc; (4423-7)

Lienor aparece então na corte para acusar o senescal de a ter violado, confirmando assim o que o próprio senescal contara à corte:

voi que pas ne puet estre" (3684-5) - por causa da rosa, esse *surplus* do corpo feminino. Lienor aparece ainda ligada a um outro *surplus*: o económico. Fazer de uma peça de ouro partida um objecto estético, é conferir-lhe uma mais-valia. O engenho feminino é, pois, da ordem do *surplus*, do acessório, do *parergon*, do artifício, da ficção.

"Il fu un jors, qui passez est,
 que cil la, vostres seneschaus
 (lors le mostre as emperiaus),
 vint en un lieu, par aventure,
 ou ge fesoie ma cousture.
 Si me fist mout let et outrage,
 qu' il me toli mon pucelage.
 Et après cele grant ledure,
 si m' a tolue ma ceinture
 et m'aumosniere et mon fermal.
 Ice demant au seneschal:
 et m' onor et mon pucelage
 et de mes joiaus le damage." (4778-90)

Os *joiaus* funcionam como metáfora e metonímia do sexo feminino. Figura de retórica, eles substituem aos olhos de todos aquilo que não pode ser visto nem dito senão através deles. Eles funcionam como prova da acusação de violação: vê-los no corpo do senescal prova que ele lhos roubou²⁶. A perda da virgindade, essa qualidade original do corpo feminino, é representada por uma pluralidade de objectos parciais que dão ao corpo uma configuração fragmentada e descontínua semelhante à que as inserções líricas dão ao romance.

Depois de descrever os *joiaus* detalhadamente (4824-31), Lienor convida a corte a ver, no corpo do senescal, as marcas da sua (dela) violação (4834-41).

uns chevaliers li tret et sache
 la robe amont et la chemise,
 que chascuns vit qu' il l' avoit mise
 et çainte estroit a sa char nue. (4862-5)

No corpo do senescal, que o cinto marcou a vermelho, a corte vê um corpo sexualmente marcado. O cinto provoca a angústia de quem o vê:

Mout en sont les genz angoisseus,
 li baron, de cele ceinture. (4880-1)

e a vergonha de quem é visto com ele:

²⁶ Ao mesmo tempo o emprego do verbo *tolir* e de um termo do vocabulário económico como "damage" referido aos objectos estabelece que um prejuízo sexual é susceptível de ter compensação económica.

A grant honte, por sa ceinture,
fu li seneschaux esgardez. (5004-5)

A presença dos *joiaus* no corpo do senescal faz dele um écran onde se projecta o fantasma da violação de Lienor. O que foi dito acerca do corpo da donzela é agora visto no corpo do senescal. Ver o cinto é ver o sexo, não o sexo anatómico ²⁷ mas o sexo como significante, marcando a vermelho no corpo o sulco de um gozo que nunca houve senão verbalmente, e de que os *joiaus* são o *semblant* ilusório.

A ordalia não pode deixar de articular a questão sexual à da verdade. O julgamento de Deus vem pacificar a angústia e a vergonha, lavando o corpo dessa marca vermelha, dessa rosa²⁸. Mergulhando na água fria, o corpo do senescal imerge, provando que está "sauz":

Lués droit qu' il fu laienz entrez
en l' eve qui estoit segniee,
lués droit, plus tost q' une coigniee,
s' en vet au fons trestoz li cors,
si que la bele Liénors
vit qu' il fu sauz, et tiut li autre
qui furent d' une part et d' autre
entor la cuve atropelé. (5006-13)

O senescal purga-se: purga-se da acusação de violação e dessa marca de sangue que, pelo jogo homofónico, tinge a água benta: "l' eve qui estoit **segniee**" (a água benta, água simbólica, é água de sangue, água sexual). Mas a restituição ao senescal do seu pudor faz do seu corpo um véu sobre aquilo que, do corpo da donzela, não pode ser visto. Com a exibição da inocência do senescal, a donzela recupera a sua virgindade que não é senão um discurso.

"Ce ont bien veü li baron
que li juïses l' en sauva,
et moi et lui, et qu' il ne m'a

²⁷ E que sexo, o masculino ou o feminino? A marca vermelha é a da desfloração ou a da erecção, ou ambas? A vergonha do senescal é a vergonha de ser apontado como um violador ou visto como um corpo feminino, ou ambas?

²⁸ "Here is a rose stigmatizing the male body in a way that the senescha's figure did not for female sexuality" (Solterer1993:227).

despucelee ne honie." (5084-7)

O corpo visto sem marcas ("sauz") faz écran ao corpo dito virgem da donzela. A ambiguidade da minha frase é propositada: a virgindade, ou a perda da virgindade, é sempre *par oïr dire* e vista por transposição e mediação de um corpo masculino: primeiro Guillaume, depois o senescal. A verdade sobre o corpo de Lienor é sempre uma ficção, uma figura de retórica (a rosa, os *joiaus*). A ordalia participa desse ver indirecto que vela o real e da construção de uma verdade que é um discurso. O corpo feminino não é imediatamente visível na nudez substantiva da sua verdade. Ele é fantasmado através do écran de um corpo masculino.

ordalia e máquina ficcional

Que verdade reflecte a ordalia ?

A verdade da sua própria falência enquanto instrumento jurídico destinado a determinar e certificar uma realidade, a reflecti-la na transparência imaculada da sua transcendência. Ora, a ordalia reflecte a ficção. Não apenas virgindade e perda da virgindade de Lienor (e, por extensão, a sexualidade feminina) são da ordem da ficção, como Lienor repõe a (sua) verdade construindo uma ficção em referência a outra ficção. A sua é uma verdade desreferencializada, pura construção retórica. O engenho de Lienor é *uma mise en abîme* do engenho de Renart que escreve um texto em referência a outros textos líricos e narrativos. Se alguma coisa a ordalia põe a nu, além do corpo do senescal, é o mecanismo da ficção. Um historiador como J.H.Baldwin, argumentando que a ordalia de *Dôle* é juridicamente eficaz, define Renart como uma voz a favor das ordalias numa espécie de atitude de resistência aristocrática à decisão de Latrão IV, que as proibiu (Baldwin 1994:352). Creio que, bem pelo contrário, porque constrói e reflecte uma ficção, o significado ideológico desta ordalia romanesca é parcialmente convergente com o de Latrão. Digo parcialmente porque me parece que a função da ordalia é referível a um contexto literário e cultural de cariz nominalista que a Igreja não apreciava.

O que a ordalia reflecte é a perda duma relação imediata à realidade, ao referente. A virgindade de Lienor é puramente fantasmática. Esse fantasma define o seu valor como mulher adequada ao imperador. Este valor é um valor

nominal, simbolicamente construído sem referência directa à realidade do corpo de Lienor. Se nos romances arturianos, a mulher com quem o herói casa é um bem cujo valor é fixo, fixado pela terra, aqui a mulher é um bem cujo valor, inscrito na circulação dos *joiaus*, é instável e conjuntural. A propriedade do casamento imperial é então fruto de uma contingência, fruto de um consenso gerado em torno da ordalia, écran onde os barões projectam os seus fantasmas. Assente num valor puramente simbólico, como o valor nominal da moeda, o casamento imperial é um casamento burguês. A ordalia é sobretudo o lugar onde o romance, longe de reflectir a realidade jurídica da época, se reflecte a si próprio. Tal como as inserções líricas, ela contribui para o tom nostálgico próprio do romance idílico mas é simultaneamente um lugar paranarrativo de experimentação literária, de reescrita de textos. Na cena da ordalia, a escrita escava-se para exhibir o seu próprio dispositivo ficcional como reescrita de textos em torno de uma rosa impossível de ver : "La vision que suppose la rose n' est pas de l' ordre du visible. La rose n' est là que comme secret, relevant du seul champ de la parole" (Rey-Flaud1983:80); e, acrescento com Dragonetti, "source de parole du roman" (Dragonetti1987:193).

Bibliografia

Obras

Estudos

Álvares,C. (1994) "O equívoco nalguns romances idílicos do século XIII", *Diacrítica*, 9

Baldwin,J.W. (1994) "The crisis of the ordeal: literature, law and religion around 1200", *Journal of medieval and Renaissance studies*, 24, 3, p.327-53

Bloch,H. (1989) *Étymologies et généalogies: une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil

Boulton,M. (1993) *The song in the story: lyric insertions in french narrative fiction, 1200-1400*, Philadelphia, U of Pennsylvania P

- Carmona,F. (1988) *El roman lírico medieval*, Barcelona, PPU
- Diogo,A. (1992) *Sátira galego-portuguesa: textos, contextos, metatextos*, Braga, U.M.
- Dragonetti,R. (1983) *Le mirage des sources: l' art du faux dans le roman médiéval* ,Paris, Seuil
- Duby,G. (1990) (1988) *Mâle Moyen Âge: de l' amour et autres essais*, Paris, Flammarion
- Durling,N.V. (1993) "The seal and the rose: erotic exchanges in Guillaume de Dôle", *Neophilologus*, 77, 1, p.30-40
- Épinay-Burgard,G. & Zum Brunn,E. (1988) *Femmes troubadours de Dieu*, Bruxelles, Brepols
- Freud,S. (1984) (1933) *Nouvelles conférences d' introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard
- Jacquart,D. & Thomasset,C., (1985) *Sexualité et savoir médical au Moyen Âge*, Paris, PUF
- Jewers,C. (1996) "Fabric and fabrication: lyric and narrative in Jean Renart's *Roman de la Rose*", *Speculum*, 71, 4, p.907-24
- Krueger,B. (1989) "Double jeopardy: the appropriation of woman in four old french romances of the Cycle de la Gageure" in Fisher,S. & Halley, J.E., eds., *Seeking the woman in late medieval and renaissance writings: essays in feminist contextual criticism*, Knoxville, U of Tennessee P
- Lejeune,R. (1935) *L' oeuvre de Jean Renart*, Paris, Droz
- Lot-Borodine,M. (1913) *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard
- Marchello-Nizia, C. (1981) "Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir", *Annales ESC*, 36, 6, p.969-82
- Muraro,L. (1996) "Expérience de Dieu et différence féminine", *Cahiers du GRIF*, Paris, Descartes et Cie, p.33-47
- Opitz,C. (1991) "Contraintes et libertés (1250-1500)" in Duby,G. & Perrot,M., eds., *Histoire des femmes : le Moyen Âge*, Paris, Plon, p.277-355
- Rey-Flaud,H. (1983) *La névrose courtoise*, Paris, Navarin
- Solterer,H. (1993) "At the bottom of mirage, a woman's body: Le Roman de la Rose of Jean Renart" in Lomperis,L. & Stanbury, S., eds., *Feminist approaches to the body in medieval literature*, Philadelphia, U of Pennsylvania P
- Vandenbroeck,P. (1996) "L' esprit où il veut: le mouvement féminin au XIIIe et au XIVe siècle", *Cahiers du GRIF*, Paris, Descartes et Cie, p.21-31
- Wallerstein,I & Bachler,J (1997) "L' avenir du capitalisme - débat animé par Philippe Simonnot", *Revue du MAUSS*, 9, p. 13-35
- Wood, C.T. (1981) "The doctors dilemma: sin, salvation, and the menstrual cycle in medieval thought", *Speculum*, 56, p.710-27
- Zink,M. (1977) *Les chansons de toile*, Paris, Champion
- ZinK,M. (1979) *Roman rose et rose rouge*, Paris, Nizet
- Zink,M. (1996) *Le Moyen Âge et ses chansons ou un passé en trompe l' oeil*, Paris, Fallois

