

## Introdução

1. A forma da dissonância metafísica (G. Lukàcs)
2. Dialogismo e a-canonidade (M. Bakhtine)
3. A verdade romanesca (R. Girard)
4. O género edipiano (M. Robert)

### I. O heterogéneo

#### 1. Citação *etopos*

- 1.1. do lugar-comum ao lugar do texto individual
- 1.2. da integração homogeneizante à não integração heterogeneizante
- 1.3. a tradição literária como campo genérico

#### 2. Género e modo

- 2.1. efeitos da escrita sobre o género
- 2.2. modo e alteridade

#### 3. O modo lírico de *Dôle*

- 3.1. parasitismo e privilégio da descrição
- 3.2. citações líricas e *discurso trovador*

### II. O artificial

#### 1. Metaficção

- 1.1. metaficção e realidade: o real da letra
- 1.2. metáfora têxtil
  - 1.2.1. *mise en scène* da metáfora têxtil de acordo com o modelo das *chansons de toile*

#### 2. Escrita e ficção na Idade Média

- 2.1. escrita e *différance*
- 2.2. textualidade e exterioridade da linguagem
  - 2.2.1. a Reforma Gregoriana e o advento da modernidade
  - 2.2.2. a razão do texto
  - 2.2.3. escrita e língua materna
- 2.3. romance e prevalência da palavra
- 2.4. Jean Renart e a festa da letra

## 2.5. ficção e literaridade

### 2.5.1. a mutação da consciência literária (Zink)

### 2.5.2. da metafísica à metaficção

## 3. A metaficção no romance idílico

### 3.1. o romance idílico medieval

### 3.2. amor idílico e amor das letras

### 3.3. citações líricas e amor da letra

#### 3.3.1. lírico e pastoral

#### 3.3.2. lírico e idílico

## III. O feminino

### 1. O feminino no idílico: a virgindade

#### 1.1. De uma virgindade a outra: a ordalia

#### 1.2. Mobilidade da personagem feminina e da narrativa

#### 1.3. *Mise en action* da metáfora têxtil: os *joyaux*

##### 1.3.1. *joyaux*: feminino e acessório

##### 1.3.2. *joyaux*: o género como ficção do corpo

##### 1.3.3. a ordalia e a ficção da virgindade

#### 1.4. Ordalia, verdade e feminidade do romance

### 2. Romance e aristocracia

#### 2.1. a obsessão da virgindade feminina como sintoma do mal-estar aristocrático

#### 2.2. mulher e moeda

#### 2.3. a mulher na cidade

##### 2.3.1. a sexualidade feminina como ameaça

#### 2.4. a *novelle chose* pós-feudal: citações líricas, nostalgia social e valores de ficção

## Conclusão

## Introdução

Por volta de 1212 ou de 1228, Jean Renart escreveu um romance, *Le Roman de la Rose* (vulgarmente designado por *Guillaume de Dôle* <sup>1</sup> para evitar a confusão com o *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris e Jean de Meun) onde inseriu fragmentos líricos: versos e estrofes de quase todas as formas líricas conhecidas no século XIII - canções de amor, pastorelas, canções de mulher, *caroles*, *rondeaux* - são citados ao longo da narrativa. Uma *chanson de toile* é citada integralmente e uma *laisse* épica quebra o monopólio lírico das citações.

Existe apenas um único manuscrito deste romance, conservado na Biblioteca do Vaticano. Mas a técnica das citações líricas foi utilizada por mais de setenta narrativas ao longo da Idade Média.

No prólogo do seu romance, Jean Renart define a inserção de canções na narrativa como *une novele chose*. Trata-se efectivamente de uma nova modalidade de escrita e é minha intenção demonstrar em que consiste essa novidade. Uma novidade que toma forma sobre dois vectores: o do passado deste romance, ou seja, a tradição do romance em verso medieval; e o da sua posteridade, onde se salienta a sua surpreendente modernidade. O estudo de *Dôle* justifica-se não apenas no quadro estrito do romance medieval e da sua história, mas também no âmbito mais lato das metamorfoses do romance ocidental.

A novidade ainda hoje viva deste romance deve-se às citações líricas e às várias funções que aí desempenham. A sua abordagem exige a

---

<sup>1</sup>Passarei a designá-lo por *Dôle*.

convocação de três noções da teoria literária: a de género literário, a de metaficção e a de género sexual.

A presença de textos líricos citados no seio do romance coloca desde logo a questão da relação entre géneros literários e sublinha a função mediadora do género na relação do texto à tradição literária.

Ao evidenciarem a presença de outro género no romance, as citações líricas relevam de uma escrita que exhibe o seu trabalho de entrelaçamento textual, a sua arte e artifício. Obrigando o leitor a deslocar a sua atenção do plano da representação para o da escrita (a acção desaparece sob a leitura, ou a performance, de tal canção de Jaufré Rudel, por exemplo), as citações líricas colocam a questão da natureza da ficção: como é ela produzida ?

De que modo as citações líricas mobilizam a noção de género sexual ? A questão coloca-se no próprio campo lírico medieval dividido entre canções de amor e outras formas líricas, nomeadamente canções de mulher, e não deixou de passar para *Dôle* que a representa na cena das *chansons de toile* e no jogo de delegação dos poderes do narrador na personagem feminina. Mais do que isso, porém, interessa-me pensar a possibilidade de atribuição de uma qualidade feminina a uma escrita marcada pela articulação entre as categorias do heterogéneo e do artificial, decorrentes das citações líricas. O que se justifica, num plano abstracto, pela afinidade do feminino com a alteridade e, sobretudo na cultura medieval, com o artificial; e num plano concreto, pela relevância que toma neste romance o tema da virgindade como traço fundamental da alteridade do género feminino e como ficção. O tema da virgindade permite ainda abordar a dimensão socio-ideológica da novidade de *Dôle* e apontá-lo como o mais burguês dos romances cortesões.

Ao longo dos séculos, as várias artes poéticas e teorias trataram o romance como o outro género, aquele que resiste a todas as tentativas de definição e de classificação, aquele que não se deixa arrumar. O romance é, para parafrasear o título de uma obra de Luce Irigaray sobre o sexo feminino,

*ce genre qui n' en est pas un*. A alteridade constitutiva do género romanesco é uma velha questão romântica que remonta a Schlegel e que foi retomada pelos teóricos do século XX. Desses autores escolhi Georg Lukàcs, Mikhaïl Bakhtine, René Girard e Marthe Robert. Nos dois primeiros, a alteridade traduz-se essencialmente na abertura do romance aos outros géneros e discursos, e desemboca numa auto-referencialidade em que o romance representa ou reflecte (sobre) os seus próprios mecanismos de produção. Em Girard, a alteridade que trabalha o romance aparece no âmbito de uma teoria do desejo e, em Robert, especifica-se em diferença sexual, perdendo-se de vista, no entanto, a capacidade metaficcional do romance e a sua natureza de coisa escrita.

#### 1. A forma da dissonância metafísica (G. Lukàcs)

"A composição romanesca é uma fusão paradoxal de elementos heterogéneos e descontínuos chamados a constituir-se numa unidade orgânica permanentemente em causa" (Lukàcs:95).

A teoria do romance de Lukàcs considera-o no seio de uma filosofia que faz corresponder os géneros literários às idades da vida como categorias *a priori*. Os géneros, ou melhor, as formas artísticas, definem-se na relação que estabelecem com o que o autor chama a dissonância metafísica. Ora, o que distingue o romance da epopeia é que, enquanto esta pertence a uma idade em que a imanência do sentido à vida cria uma adequação entre a alma e a acção, entre mundo interior e mundo exterior, aquele é o género de um tempo em que tal imanência se tornou problema. O romance é a forma do momento em que os deuses se calaram, "quando o mundo da acção se separa dos homens e que esta autonomia o torna oco, inapto para assumir o verdadeiro sentido dos actos" (idem:73). Se a epopeia constrói uma totalidade orgânica

que, ocultando-a na sua forma acabada, transforma a dissonância em consonância - pois que a existência de formas artísticas é a prova mais profunda da existência da dissonância metafísica (idem:80) -, o romance faz da dissonância a sua própria forma. Daí a problematidade e o inacabamento da sua forma, características que fazem dele um género exposto a todos os perigos. Que perigos são esses? O perigo da abstracção (idem:82), perigo que lhe é intrínseco, pois que "todos os elementos do romance são, no sentido hegeliano, abstractos", ou seja, separados da vida (idem:78) : por um lado, o carácter convencional do mundo objectivo, por outro, a excessiva interioridade do mundo subjectivo (idem:77); finalmente, a intenção estruturante que, em vez de a superar, deixa subsistir toda a distância entre os dois grupos abstractos e a torna sensível como experiência vivida pelo indivíduo romanesco (idem:78). Ora, o perigo da abstracção ameaça o romance com o lirismo, o drama, o idílio, a diversão (idem:idem). Por outras palavras, o romance é um género exposto aos outros géneros ou modos, uma forma vocacionada para a alienação a formas outras, de tal maneira que "a forma romanesca mostra mais do que qualquer outra que não tem transcendentemente eira nem beira" (idem:42). E tal como em Bakhtine, como veremos adiante, o romance é responsável por um fenómeno cuja descrição autoriza a designação de campo genérico (v.*infra*,I,1.3.) : "os géneros entrecruzam-se num inextricável entrelaçamento" (Idem:idem) que põe fim à periodicidade em que uma idade da vida ou do espírito tinha um género próprio. As idades posteriores, introduzidas com e pelo romance, substituem o campo genérico à harmonia entre arquétipo e forma. Veremos que em Bakhtine a harmonia em causa - que o romance põe radicalmente em causa - é a dos géneros enquanto formas homogéneas, acabadas e fechadas. Tanto Lukács como Bakhtine concordam em que as características do género romanesco são a heterogeneidade, o inacabamento e a abertura. Mas enquanto que Bakhtine refere estas qualidades ao enraizamento do género

romanesco na vida, Lukàcs, mais fiel a Hegel, explica-as, ao contrário, pelo corte deste género com a vida, pela sua abstracção<sup>2</sup>.

Lukàcs aponta ainda outra característica do romance próxima daquilo que será em Bakhtine um certo dialogismo, um dialogismo desprovido de intenção social. Trata-se agora de uma abstracção em segundo grau: "os fundamentos abstractos do romance só tomam forma graças ao acto pelo qual essa abstracção se desmascara a si mesma; a imanência do sentido tal como a exige a forma nasce justamente do facto de ir até ao fim, e sem nenhuma contemplação, no desnudamento da sua ausência" (idem:79-80). A estratégia pela qual a forma ou a estrutura romanesca se autodenuncia, deslocando a atenção do leitor do sentido da história para o seu processo de construção ou de produção posta a nu, é o que chamamos actualmente metaficção<sup>3</sup>.

## 2. Dialogismo e a-canonicidade (M. Bakhtine)

O romance é frequentemente apontado como o género escrito por excelência. Até Paul Zumthor, para quem a literatura medieval era oral e, por isso mesmo, uma literatura-entre-aspas, abria excepção para o romance (Zumthor1984:108). Este género nega, segundo ele, a pura oralidade da velha epopeia (idem:113) e nele "le langage fait problème" (idem:114). Também Bakhtine, no seu estudo intitulado *Récit épique et roman*, sublinha que, ao

---

<sup>2</sup>Lukàcs segue Hegel para quem o único género plenamente enraizado na vida era o épico; Bakhtine transfere esta qualidade vital para o romance e considera o épico, na sua forma acabada, um género semi-patriarcal, virado para o passado e esclerosado (1978:450-1).

<sup>3</sup>Ora, esta abstracção em segundo grau é, para Lukàcs, aquilo que permite ao romance superar o perigo da abstracção identificado ao da subjectividade e que atinge a "exigência própria à grande literatura épica que visa uma objectividade receptora" (idem:82). Ora, superar a subjectividade não passa por escamoteá-la mas por evidenciá-la. Como? Através de um dissociação irónica da mesma subjectividade: "uma que, como interioridade, enfrenta os complexos de forças que lhe são alheias e se esforça por impregnar um mundo alheio com os conteúdos mesmos da sua própria nostalgia, a outra que põe a claro o carácter abstracto e, por consequência, limitado dos mundos alheios um ao outro do sujeito e do objecto" (idem:83). A ironia põe a nu a dissonância metafísica sob a forma da laceração entre interior e exterior, reconhecendo-a como necessária. Esta ironia é auto-ironia porque o sujeito que contempla o mundo não o faz a partir de uma posição exterior que daria à ironia uma superioridade fria e abstracta como a da sátira. A ironia romanesca toma o sujeito como seu objecto (idem:83-4).

contrários dos outros géneros que são todos anteriores à escrita e ao livro, o romance é-lhes posterior e, como tal, é organicamente adaptado às novas formas da recepção silenciosa (Bakhtine1978:441). A esta, o autor russo junta uma segunda característica que diferencia o romance dos outros géneros: a sua a-canonicidade. Bakhtine não estabelece entre a natureza escrita do romance e a sua a-canonicidade, uma relação de causa-efeito. A bem dizer, não estabelece sequer relação alguma. A expressão de que se serve para adicionar a ideia da a-canonicidade à de género escrito é "mais l' important c' est que..." - como quem diz: mais importante - subentende-se: na distinção do romance em relação aos outros géneros - do que ser escrito é a sua a-canonicidade. E de facto, a teoria de Bakhtine sobre o género romanesco enraíza-o sempre na vida, não a vida biológica, mas a vida social: se o romance é o género que transgride normas, convenções, cânones, se ele é o género problemático, inacabado e aberto, é porque, como diz em *Du discours romanesque*, ele está atolado no plurilinguismo que constitui a vida social. O plurilinguismo designa a multiplicidade e a heterogeneidade de linguagens e de visões do mundo próprias de grupos sociais, que coexistem e comunicam no seio de uma dada sociedade, participando activamente no diálogo social. Notemos desde já duas coisas: i) o romance é definido em referência a um modelo oral; ii) a alteridade que o caracteriza é de ordem social e ideológica.

A noção de dialogismo vem precisar este atolamento do género romanesco na vida social do seu tempo. O dialogismo, diz Bakhtine, é o encontro com a palavra de outrém veiculando intenção social. Mas este contorno socio-oral do dialogismo não é incompatível com a escrita, pois é ela que põe em relação e em confronto as várias linguagens sociais : são os analfabetos que não têm consciência da pluralidade e diversidade de linguagens em que se movem (Bakhtine1978:116-7,226). Por outras palavras, a escrita tem uma função de explicitação e de consciencialização do diálogo social plurilingual que lhe pré-existe como referência *a priori* . Porém, estas

referências à função da escrita no dialogismo social e romanesco - e dir-se-ia que um não existe sem o outro - ficam como que soltas na teoria de Bakhtin, como que desintegradas dela, esmagadas sob o peso da convicção segundo a qual o que é vivo e real é o oral e o social.

Em *Récit épique et roman*, Bakhtin introduz a noção de *romanização* que parece funcionar como uma restrição do dialogismo "à interação dos géneros no seio de um dado período". Por romanização, Bakhtin entende a contaminação dos outros géneros pela a-canonidade do romance. Postulando que em certas épocas - como é o caso da época clássica - a literatura se apresenta como uma entidade orgânica em que os géneros se completam harmoniosamente, Bakhtin afirma a radical incompatibilidade do género romanesco com tal harmonia. "Il s' accommode mal des autres genres. Il combat pour la suprématie en littérature, et là où il emporte, les autres genres se désagrègent" (1978:442). A romanização significa então que, além de assimilar os outros géneros, o romance penetra-os, não para os submeter ao seu cânone - porque o romance não tem nenhum cânone - mas para os libertar de normas, regras e convenções (idem:472). A grande virtude romanesca é assim a de libertar a palavra da autoridade cadavérica das formas abstractas, i.e., afastadas da vida social. Assim, a romanização dos géneros não é descrita como um trabalho da escrita mas como o efeito do contacto directo com o presente em devir do diálogo social onde o romance nasceu - com aquilo que Bakhtine considera ser a vida. Por outras palavras, a romanização resulta da introdução num campo genérico de um género que não é feito da mesma massa dos outros (idem:idem). Enquanto que os outros são feitos da massa das convenções, que os equipara às línguas mortas (idem:441), o romance é feito da massa plurilingual do presente em devir, que o equipara às línguas vivas e sobretudo jovens (idem:idem). É esta alteridade do romance, que lhe vem do seu atolamento no diálogo social, que explica a

sua a-canonidade e problematicidade, bem como o seu poder de alterar os outros géneros.

Não deixa de haver aqui uma contradição. Um género definido como o único que desde sempre é um género escrito, é aquele cujo efeito desagregador sobre os outros se deve à oralidade viva a que se encontra vinculado. E os outros géneros, cuja origem é oral, são precisamente aqueles que se deixaram cadaverizar por cânones e convenções - formas que, para Bakhtine, perderam a ligação com a realidade viva.

Uma das ideias que faz saltar à vista esta contradição, é a do romance como género autocrítico. O romance é a-canónico, logo é auto-referencial: "Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse. C' est un genre qui éternellement se cherche, s' analyse, reconsidère toutes ses formes acquises" (idem:472). Em *Du discours romanesque*, Bakhtine aponta duas características específicas dos romances dialógicos: a autocrítica do discurso e o romance no romance (idem:224-5). Note-se como o dialogismo é aqui destituído da sua dimensão oral e social para se virar para e sobre a escrita romanesca como tal. Autocrítica e romance no romance são dois processos pelos quais o romance dialógico denuncia a pretensão utópica do romance monológico a reflectir de maneira exacta a realidade, a vida (idem:224). Não será a este fenómeno que Zumthor se refere quando diz que no romance, género indubitavelmente escrito, "le langage fait problème" (Zumthor1984:108)? Dito de outra maneira, a metaficção - pois é disso que se trata - mostra claramente que a substância do romance é menos vital do que textual.

Creio que as contradições que atravessam a teorização do romance como género dialógico, apontam para as seguintes conclusões: i) o dialogismo é textual, ou seja, a capacidade que o romance tem de integrar e de desintegrar outros géneros - de produzir modos - é a imputar à escrita (o que não quer dizer que o romance não represente discursos orais socialmente

marcados enunciados por personagens ou pelo narrador); ii) o dialogismo implica a alteridade mas esta é menos social do que genérica.

Bakhtine define o dialogismo como encontro com o discurso de outrém veiculando intenção social. Proponho a seguinte reformulação desta definição: o dialogismo é o encontro com textos de outrém, com outros textos e outros géneros, e o sentido que daí resulta não é simplesmente, hegemonicamente, social.

Finalmente, um último comentário que diz respeito à exclusão do romance cortês em verso da prática dialógica. É minha intenção neste trabalho mostrar que as duas características apontadas por Bakhtine para distinguir os romances dialógicos dos monológicos - a crítica do discurso e o romance no romance - são praticadas por romances do século XII e sobretudo pelos romances de Jean Renart. Não é preciso esperar por Rabelais para encontrarmos romances dialógicos.

### 3. A verdade romanesca (R. Girard)

Acrescente-se: a alteridade romanesca é genérica nos dois sentidos do termo *género* : literário e sexual. Bakhtine ignora esta dimensão sexual da alteridade na medida em que a problematidade do herói romanesco em que tanto insiste para o distinguir do herói épico - não coincidência consigo mesmo, inadequação do indivíduo ao seu destino, virtualidades irrealizadas, necessidades insatisfeitas (1978:470) -, é completamente des-sexualizada. O mesmo para Lukàcs que nunca equaciona o desencontro romanesco entre a interioridade - filha da hostil dualidade entre a alma e o mundo - e a aventura em termos de desencontro com o outro sexo: "o romance é o género da virilidade amadurecida" (Lukàcs:97,100) mas essa virilidade amadurecida não é pensada como desejo. E, no entanto, desde que apareceu no Ocidente, a questão central e premente que o romance sempre colocou foi precisamente a

do desejo. Aquilo a que se convencionou chamar o amor cortês pode ser definido como uma nova ética da relação dos homens ao Outro<sup>4</sup> sexo na qual o desejo desempenha um papel primordial. A função do desejo é, aliás, indissociável da *interioridade* e do desajustamento que sempre subsiste não apenas entre o sujeito e o mundo mas ainda e sobretudo do sujeito consigo mesmo (Álvares1996:87-97). Sem deixar de ser metafísica (Lukàcs) e social (Bakhtine) a problematidade do herói romanesco é também de ordem sexual<sup>5</sup>.

Em *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard aborda o género romanesco a partir de uma teoria do desejo. Esta teoria afirma sucintamente que o desejo não é espontâneo nem autónomo mas é sempre *segundo o Outro* (Girard1961:13). Longe de ser uma linha recta ligando sujeito e objecto, o desejo é triangular porque entre sujeito e objecto está esse outro que é o mediador e sem o qual nenhum objecto seria desejável. Girard distingue dois tipos de mediação. A mediação externa implica uma *distância espiritual* que separa o sujeito do mediador; na mediação interna, essa distância é reduzida senão mesmo anulada, pois o mediador é também um obstáculo que o sujeito quer eliminar para aceder ao objecto. Amadis de Gaula é o mediador do desejo de D. Quixote: nenhum contacto é possível entre eles; Valenod é o mediador do desejo de M. de Rênal: a proximidade faz do mediador um rival. Para dar conta dos dois tipos de mediação, Girard diz que na mediação externa, o mediador está no céu, enquanto que na interna, ele desce à terra; ou ainda que no primeiro caso o mediador é exterior ao universo do herói, enquanto que no segundo ele se encontra dentro desse universo (idem:16-7). Mas como entender que o Amadis de Gaula é exterior ao universo

---

<sup>4</sup> Escreverei *outro* com maiúscula para precisar que a alteridade em questão é irreduzível à imagem do eu masculino: é precisamente essa irreduzibilidade que os romances cortesês em verso narram (Álvares1996).

<sup>5</sup> Decerto a questão da diferença sexual, da (não-)relação entre homens e mulheres, do amor, tem uma dimensão social e ideológica, mas trata-se de uma questão demasiado complexa para se subsumir completamente nessa mesma dimensão.

de D. Quixote ?! Amadis de Gaula deve escrever-se em itálico porque é o nome de um texto, de uma ficção dentro do universo ficcional de D. Quixote, e é como tal que ele mediatiza o seu desejo. Trata-se de uma mediação literária (que se reencontra em Proust na determinação do desejo de Marcel pela leitura) e é esse cariz literário da mediação que a faz distante e apaziguante, ou seja, incapaz de suscitar a identificação imaginária ao rival que caracteriza a mediação interna. Esta é encarnada não por um texto mas por uma personagem semelhante ao sujeito desejante, e que essa mesma semelhança transforma em rival a eliminar. Daí a entropia crescente que Girard analisa em Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoievski. Por outras palavras, enquanto que D. Quixote se identifica ao Outro textual, as personagens de Stendhal ou de Dostoievski identificam-se a um outro que não é senão a imagem do eu; nesta semelhança, a distância espiritual é reduzida ou anulada no desejo de fusão com o outro (*desejo metafísico do ser*, depois chamado *mimético*) que perde, assim, a sua alteridade. Girard divide as obras romanescas em dois grupos correspondentes aos dois tipos de mediação. A mentira romântica consiste em negar ou em dissimular a função da mediação na estrutura do desejo e a dimensão essencialmente alienada deste. A verdade romanesca consiste, pelo contrário, em denunciá-las. A tarefa do romance é assim a de romper o logro romântico, revelando a alteridade constitutiva do desejo pela presença do mediador. A lei do romance é a do desejo triangular (idem:32).

Porém, a mediação interna - aquela sobre a qual Girard se debruçou -, ao transformar o outro num semelhante pela redução da distância espiritual, simplifica a relação triangular em relação dual: o rival sobrepõe-se ao objecto do desejo e tende mesmo a substituí-lo.

A alteridade que trabalha o desejo e que o romance deve expor, é deste modo mitigada. Reduzindo o desejo ao mimetismo, Girard des-sexualiza-o para o conceber como factor de mal-estar social e o tratar, em obras como *La*

*violence et le sacré* e *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, de um ponto de vista antropológico.

#### 4. O género edipiano (M. Robert)

Em Lukàcs, Bakhtine e Girard é sensível a influência ou a inspiração de Hegel, o filósofo da dialéctica e da relação ao outro. Mas tratando explicitamente o problema do desejo, agora já fora da esfera literária, Girard não podia deixar de se referir a Freud. Aliás em *Mensonge romantique...*, a estrutura triangular do desejo anunciava já a posterior discussão girardiana em torno do complexo de Édipo<sup>6</sup>. Resumindo e correndo o risco de simplificar em demasia, pode-se dizer que Girard, sempre orientado por uma concepção mimética do desejo, reduz o Édipo à rivalidade do sujeito com o pai imaginário (aquilo a que Lacan chamava "le guignol de la rivalité sexuelle") e considera que a criança deseja a mãe por mimetismo do modelo paterno. Mas não será antes que a mãe é desejada no Édipo como Outro todo-poderoso (mãe fálica), Objecto fora do tempo e do mundo, e que a castração corresponde antes à percepção e assunção da mãe como integrada na ordem simbólica e social, como mulher do pai ?

Se Girard pensa o Édipo num contexto antropológico, Marthe Robert vai utilizá-lo como traço fundamental para definir psicologicamente o género romanesco. O romance é edipiano. Significa isto que o único critério susceptível de dar uma identidade ao romance, é-lhe extrínseco: não se trata de um critério literário mas psíquico. O que define o romance, segundo Robert, é aquilo a que Freud chamou o romance familiar do neurótico : uma ficção autobiográfica engendrada pela criança para justificar a perda do "mundo

---

<sup>6</sup> Uma excelente exposição e discussão do tratamento do Édipo por Girard encontra-se em Santos1997.

hiperbólico da primeira infância" (Robert1972:45)<sup>7</sup>. Robert considera que esta ficção puramente fantasmática constitui o romanesco puro ou "le roman d'avant la lettre" (idem:41). O romanesco é, portanto, um fenómeno psíquico independente da escrita. E o romance - contrariamente ao que dizia Lukács que o definia como o género da virilidade amadurecida - um género infantil pois que as suas origens psíquicas são as da "megalomania incestuosa da criança".

Neste romance familiar, Robert distingue duas etapas ficcionais que considera determinarem duas correntes ou tipos de romance: a Criança encontrada e o Bastardo. Na primeira ficção, a criança fantasma que os seus verdadeiros pais são, ao contrário daqueles que o recolheram, de condição (mais) elevada e poderosa e que um dia aparecerão para o devolverem ao mundo a que pertence. Na segunda, só o pai é de elevada condição e desconhecido. A criança encontrar-se-ia assim na situação edipiana típica: a sós com a mãe (idem:53). Como Girard, Robert reduz o Édipo ao desejo de matar o pai para possuir a mãe (idem:53), redução essa que não resiste à complexidade da crise edipiana como ela própria constata. Assim, o afastamento do pai num mundo para lá da família não é explicável unicamente pelo ódio do filho: nesse mundo mais vasto move-se um pai ideal a cujas qualidades o filho se identifica (idem:53,55,58-9)<sup>8</sup>. Além disso, o amor pela mãe é fatalmente corroído pela sua decadência social, sexual e moral (fantasma do adultério materno), que determina a sua rejeição como objecto sexual (idem:55-6). Por outras palavras, o Bastardo já renunciou à mãe ao

---

<sup>7</sup> Prefiro dizer: a perda da posição privilegiada que detinha junto da mãe, pois a castração consiste essencialmente no corte de uma relação imaginária ao desejo materno a que Lacan chamou a identificação fálica e pela qual o sujeito se assume como o único objecto capaz de satisfazer o desejo da mãe.

<sup>8</sup> Essa identificação passa pelo falo simbólico. Marthe Robert di-lo ao explicar que o que o Bastardo pretende não é apenas uma mera ascensão social: "Il vise par-delà le rang [social] à l'absolu de la création, et il l'obtient par l'acte imaginaire le plus simple, en s'emparant de cette source de tout pouvoir créateur qu'est à ses yeux la puissance virile paternelle (...) il intervient en personne dans le processus intime de l'engendrement, il est celui qui change les liens du sang, suscite es parentés, "fait concurrence à l'état civil", bref il participe activement à la fabrication secrète de la vie, comme son père il peuple le monde, mais sans les limitations de la chair, comme Dieu." (Robert1972:57-8).

mesmo tempo que a identificação ao pai desconhecido (ideal do eu) o fará sair do pequeno mundo familiar (materno) para se inserir no mundo mais vasto das relações sociais e simbólicas, entre as quais toma relevo a relação matrimonial ou afim. Não é esta substituição do investimento objectal pela identificação que marca o declínio do complexo de Édipo ? (Freud1992:120).

Como é que Robert teoriza as diferenças entre as duas ficções e as articula com o género romanesco ?

Ela considera que a Criança encontrada é pré-edipiana e refere-a ao princípio do prazer, enquanto que o Bastardo, já plenamente edipiano, é referido ao princípio da realidade. As duas correntes ou idades romanescas determinadas por cada um destes fantasmas distinguem-se assim por uma diferença de relação do sujeito ao mundo: a Criança encontrada tem uma atitude de fuga ao mundo e de criação de um outro mundo - e são os romances fantásticos - enquanto que o Bastardo enfrenta o mundo - e são os romances realistas (idem:73-8)<sup>9</sup>.

Robert distingue ainda as duas ficções pelo grau de conhecimento sexual que revelam por parte da criança. Na história do Bastardo, a diferença social (e de outra ordem) que separa o pai e a mãe funda-se na diferença sexual, modelo de todas as diferenças. É aqui, diz Robert, que começa o romance propriamente dito. O romance só acede a um mundo mais vivo quando conhece a sexualidade (idem:49). A Criança encontrada toma os pais como uma só entidade que ama ou odeia em bloco. O Bastardo distingue-os radicalmente porque acedeu a um saber sexual que Robert define como "as origens da vida", i.e., as condições biológicas da reprodução: a criança tomaria consciência de que a paternidade é incerta e conjectural, o que lhe permitiria fantasmarse como filho ilegítimo. Não foi assim que Freud definiu a

---

<sup>9</sup> Trata-se mais uma vez de uma concepção reducionista e simplista da teoria freudiana que prolonga o princípio da realidade em realismo literário e supõe incompatíveis prazer e realidade. E como entender a correspondência entre o princípio da realidade e o Édipo se este se define como o desejo de matar o pai para possuir a mãe ?

curiosidade sexual da criança que entra no Édipo : a fase fálica centra-se em torno de um objecto imaginário e não parece que a dialéctica edipiana se desenrole sobre a questão "quem é o pai?". Lacan dizia que a questão central do Édipo é "o que é um pai ?" e que a resposta é : o pai é um nome. O conceito lacaniano de Nome-do-Pai distingue o pai que dá a vida do pai que dá, via castração, a *ex-sistência*, introduzindo o filho na cadeia das gerações e na ordem genealógica pela qual a ordem simbólica se opõe à ordem natural que ignora o interdito do incesto. A afinidade do pai com o simbólico radica efectivamente na dimensão conjectural da paternidade que é um nome sem correspondência imediatamente visível e segura no real. E se as várias culturas atribuem a paternidade ao encontro pela mulher de um espírito em tal fonte ou em tal pedra ou revelado pelas palavras de um anjo, não é certamente por ignorarem "as origens da vida"(Lacan1966:556,813). Do mesmo modo não é a ignorância ou a cultura especificamente biológica da criança que determina a fantasia do pai nobre e desconhecido. Ela corresponde antes à preeminência no Édipo da função paterna enquanto função simbólica.

Mas o que é importante é o vínculo que Marthe Robert estabelece entre romance e diferença sexual. Ainda que esta teoria do romance edipiano esmague o desejo<sup>10</sup> sob uma concepção biológica da sexualidade e uma incompreensão da relação do sujeito à função paterna, ela põe em relevo a questão sexual no romance. Preciso que, como Freud sempre defendeu, o sexual não se confunde com o genital e também não se traduz forçosamente no tema romanescos por excelência que é o do amor. A questão sexual é a questão da diferença, da alteridade, do impasse na relação, da impossibilidade de uma homogeneidade ou de uma unidade.

---

<sup>10</sup> Enquanto que em Girard, a teoria das duas mediações abstrai o desejo da diferença sexual, em Robert é a consideração da diferença sexual que se separa do desejo.

Por outro lado, a definição do romance como género edipiano conduz Marthe Robert a tratar um género literário como se fosse um sujeito - daí o seu "infantilismo congénito" (idem:62) e a permutabilidade entre *roman* e *enfant* no seu discurso. É que para Robert só esta identificação antropomórfica do romance permite determinar a sua lei. Se a teoria literária definiu o romance como um género sem lei, a psicologia encontra a lei do romance nos cenários familiares da Criança encontrada e do Bastardo. A uma liberdade formal absoluta corresponde uma determinação também absoluta do conteúdo psíquico (idem:63). Mas não é isto uma lei das compensações aspirando a um equilíbrio lá onde ele talvez não exista ? Decerto a teoria de Robert abre pistas interessantes para pensar a relação entre fantasma e ficção literária. Mas a dissolução do género no romanesco puro que é o fantasma que se encontra na origem de todos os romances (idem:62-3), coloca-me algumas reservas na medida em que se trata de uma explicação metafísica que elide a função da escrita no romance.

O meu objectivo é, a partir da análise de *Dôle*, explicar que a alteridade romanesca é a referir prioritariamente à escrita. As citações líricas põem em relevo a função da escrita como trabalho sobre um material textual genericamente heterogéneo, trabalho esse que produz a ficção. Elas testemunham de uma consciência da literaridade a que prefiro chamar amor da letra.

## O outro género

1. *Une novele chose* : citação lírica e *topos*
  - 1.2. do lugar comum ao lugar do texto individual
  - 1.3. não integração heterogeneizante vs integração homogeneizante
  - 1.3. a tradição literária como campo genérico
2. Género e modo
  - 2.1. efeitos da escrita sobre o género
  - 2.2. modo e alteridade
3. O modo lírico de *Dôle*
  - 3.1. parasitismo e privilégio da descrição
  - 3.2. citações líricas e *discurso trovador*

1. *une novele chose* : citação e *topos*

Em que medida é a citação lírica *une novele chose* ? Em que é que a citação lírica constitui uma novidade em relação ao *topos* , i.e., à convenção, ao lugar-comum ?

A invenção tópica é uma modalidade específica da relação de um texto ao conjunto de textos que integram a tradição literária de uma dada cultura. Procedendo por apropriação, transformação e transgressão de *topoi*, a invenção tópica caracteriza a escrita medieval como reescrita. Trata-se daquilo a que Jean-Marie Schaeffer chama a modulação hipertextual e que é um regime genérico baseado na modulação e na modificação de convenções tradicionais, aquelas que referem um texto a textos anteriores propostos como

modelos (Schaeffer1989:159). Tais modelos serão menos a reproduzir do que a repetir.

A reprodução, metáfora biológica evocando a noção de ciclo natural, aplica-se mal à coisa histórica e cultural que é a literatura (Schaeffer1989; Molino1993). Ela acentua o mesmo: a homogeneidade, a estabilidade, a identidade. A repetição, pelo contrário, põe a tónica na diferença: mesmo que a reescrita de um *topos* o repetisse exactamente igual, o mesmo, de ser repetido num outro texto, inscrever-se-ia como diferente. Mas a prática da escrita medieval revela que a *inventio* investe na diferença e altera os *topoi*. Não há repetição que não seja variação. Esta distinção entre reprodução e repetição esteve implicitamente em jogo na polémica entre Paul Zumthor e Hans-Robert Jauss num número de 1979 da revista *New Literary History*. Jauss critica a Zumthor a sua definição da produção do texto como reprodução do modelo, o que coloca a tradição na posição de determinar integralmente o sentido do texto. Deste modo, a relação do texto com a tradição resume-se à função afirmativa de sempre confirmar a autoridade do modelo como única fonte de sentido (Jauss1979:?). Esta concepção da tradição pressupõe que tudo já foi dito e que todo o dizer mais não fará do que reproduzir este tudo-dito, não havendo, portanto, lugar para o não-dito ou para o hetero-dito. Zumthor não reconhece a singularidade do texto, não reconhece aquilo a que Jauss chama a diferença hermenêutica a qual consiste, precisamente, na transgressão desta função afirmativa, donde resulta um sentido não integrado, indeterminado. À tradição como código, garante da consistência e integração do sentido, Jauss opõe a indeterminação semântica resultante do trabalho do texto sobre as convenções: "precisely since the text of the medieval lyric - contrary to the aesthetics and poetic praxis of modern "écriture" - is not constructed as an autonomous work or a copyright-claiming original, but rather as a "plurale tantum", that is, aimed at the variation and progressive concretization of significance, the poetic discourse here, in play with the code,

is able to enrich the meaning of the code and thereby to surpass it" (idem:idem).

### 1.1. do lugar-comum ao lugar do texto individual

O *topos* permite reconhecer não um texto mas um conjunto de textos. Por isso, Zumthor define a tradição como um vasto texto virtual e objectivo que constituía o lugar comum do autor e do receptor (Zumthor1972:82). Por isso também, Méla declara que um texto medieval nunca se lê só (Méla1984:94). A citação, pelo contrário, permite identificar um outro texto num dado texto. Ela releva da intertextualidade em sentido estrito, na medida em que é presença literal (mais ou menos literal, integral ou não), convocação explícita de um texto tornado presente e, ao mesmo tempo, distanciado pelas aspas ou técnica homóloga (Genette1979:87). Ao virtual da tradição opõe-se o actual do texto citado.

Em *Dôle*, a citação lírica não substitui o *topos*. As duas modalidades de reescrita co-existem e creio mesmo que a citação vem explicitar o que está em jogo na invenção tópica: o lugar. O *topos* é um lugar para a escrita, um lugar-comum participando do anonimato. Definidas no prólogo de *Dôle* como lugares bordados do romance - *et brodez, par lieus, de biaux vers* (v.14) -, as citações líricas sublinham o estatuto espacial do texto, i.e., colocam o texto como lugar de repetição de outros textos. A novidade da citação em relação ao *topos* é que o lugar-comum passa a ser o lugar de um texto bem identificado; mais ainda, esse lugar anónimo passa a ser o lugar de um texto atribuído a um autor bem identificado:

Les bons vers mon segnor Gasson  
li sovient, qui li font grant bien  
(...)  
Je di que c' est granz folie  
d' encerchier ne d' esprover  
(...) etc. (v. 3620-1, 3625-6)

Des bons vers celui de Sabloeil,  
mon segnor Renaut, li sovint;  
(...)  
Ja de chanter en ma vie  
ne quier mes avoir corage  
(...) etc. (v. 3878-9, 3883-4)

Não será preciso sublinhar a contribuição desta estratégia de reescrita para a definição moderna de autor.

## 1.2. da integração homogeneizante à não integração heterogeneizante

Poder-se-á falar legitimamente de *topoi* de género, no sentido em que estes refeririam directamente a um género de que seriam uma propriedade original (Payen1997:199) ? Poder-se-á falar, como faz Jean Charles Payen, de *topoi líricos* e de *topoi romanescos* (idem:226)? A qualidade transversal dos *topoi*, que circulam incessantemente entre textos e entre géneros, problematiza a ideia de uma pertença original de um *topos* a um género. Como definir tal origem se aquilo de que o *topos* é testemunha é justamente a produção de um texto a partir de outros textos ? No entanto, a frequência de certos *topoi* em textos de um determinado género, estabelece uma associação entre esses *topoi* e o género em questão. Um *topos* pode tornar-se, por via dessa frequência, um *embrayeur* genérico (Dällenbach1977:96). É o caso do *topos* primaveril e do género lírico, nomeadamente da canção de amor.

Ora, quando um romance como *Le Conte du Graal* reescreve o *topos* primaveril, integra-o numa economia narrativa que, só por si, lhe altera a significação - apesar de manter no romance a posição inaugural que é a sua na *canço*. Assim, o *topos* primaveril introduz o lugar para a narrativa das actividades matinais de um *nice* na floresta em vez de inaugurar um canto de amor que tem como referência primeira a renovação da natureza.

A citação funciona de uma maneira completamente diferente. A citação é citação de texto porque preserva a especificidade da forma do texto, no caso que nos interessa, a forma lírica. Em *Dôle*, os textos líricos não são modificados e integrados a uma economia narrativa: eles não são narrativizados, mas são (quase sempre parcialmente) citados à letra. O *topos* reforma, a citação mantém a diferença da sua forma. Assim, a autonomia do género lírico no seio do romance é preservada: os textos líricos, porque não são integrados ao discurso narrativo pela invenção tópica, aparecem na sua diferença, na sua heterogeneidade genérica. Trata-se de textos pré-existentes ao romance compreendidos no seio do romance.

O efeito homogeneisante da invenção tópica tende a ocultar aquilo que a citação lírica revela claramente: que o romance é feito de **outros** textos e, sobretudo, de textos de **outro género**.

### 1.3. a tradição literária como campo genérico

A nova estratégia de reescrita que é a citação lírica projecta uma luz diferente sobre a tradição literária. A citação mostra os lugares do texto como lugares para outros textos e, sendo lírica, precisa que tais textos pertencem ao género lírico. Os lugares do texto são, pois, lugares para outro género. A citação lírica especifica as relações de um texto com a tradição como relações entre géneros, o que não pode deixar de problematizar a concepção da tradição como reserva de *topoi* ou, no registo mais sofisticado de Paul Zumthor, como vasto texto virtual e objectivo cujas marcas formais são aquilo que ele chama os tipos e que podemos, *grosso modo*, identificar com os *topoi* (Zumthor1982:82). Graças à citação lírica, cujo mérito é o de evidenciar a função do género, ou melhor, do diálogo entre géneros, na relação de um texto com a tradição, esta aparece, de facto, não como um depósito de *topoi*, a que

cada um recorre conforme precisa, mas como um campo de textos organizados em géneros: um campo genérico (Molino1993).

A noção de campo genérico é solidária da de microgénero, i.e., o género enquanto categoria histórica e sociocultural. Um campo genérico corresponde a um dado corte sincrónico que o contextualiza historicamente, e no qual os textos se agrupam em géneros mais ou menos definidos e que mantêm entre si múltiplas relações (Molino1993). De facto, um género pode estar na moda mas não está fixado e cristalizado. Ele constrói-se pouco a pouco, através de um jogo de respostas, variações, inovações, discussões sobre o *corpus* existente em cada momento.

O conceito de campo genérico tem antecedentes em autores que substituíram a concepção substancialista e universal de género pela concepção histórica e social. Os estudos de Bakhtine sobre o romance, e a constatação do efeito desagregador deste género sobre os outros, levaram-no a esboçar algo dessa ordem: a interacção dos géneros no quadro de um dado período (Bakhtine1978:442). Também a noção de horizonte de espera, proposta por Hans-Robert Jauss, se apresenta próxima da de campo genérico. O horizonte de espera é definido como tradição ou série de textos suscitando um estado de espírito específico (Jauss1986:41) que condiciona a recepção de um novo texto. Na medida em que orienta a percepção e a compreensão da obra (idem:idem), o género participa do horizonte de espera e contribui para a sua formação. A articulação texto-género-horizonte funciona no quadro do que Jauss designa por sistema literário e que é constituído pelas relações entre os vários géneros existentes numa dada situação histórica (Jauss1986:65). O sistema literário supõe, em Jauss, a noção histórica de continuidade: a relação de um texto com o género é um processo de criação e modificação contínua de um horizonte (idem:49). Em relação ao sistema literário - noção talvez demasiado consistente - o campo genérico tem a vantagem teórica e prática de admitir descontinuidades.

A configuração da tradição como campo genérico implica que os *topoi* não existem em depósito, fora dos textos. Eles existem na medida em que ocupam lugares e desempenham funções na estrutura sintático-semântica (*conjointure*) de um texto ou grupo de textos concretos. A transversalidade do *topos* - da qual resulta a ilusão da sua transcendência em relação ao texto - consiste no deslocamento do *topos* de uma estrutura textual para outra. Porém, como disse antes, um *topos* não permite reconhecer um texto mas um conjunto de textos. Não porei de parte que um tal conjunto de textos possa não ter mais nada em comum a não ser precisamente tal ou tal *topos*. Mas creio que, de uma maneira geral e bem mais operacional, não é o *topos* em si mesmo que é relevante mas a sua posição estrutural e o seu valor funcional (por exemplo, narrativo) no texto. São essas qualidades do *topos* que permitem reconhecer no grupo de textos com o qual um dado texto dialoga, não propriamente a soma de vários textos particulares, mas aquilo que lhes é estruturalmente comum e que será eventualmente suportado por uma lógica ou por um *ethos* genérico. É o caso do *topos* do encontro feérico nos lais bretões que Harf-Lancner adjectivou de morganianos (Harf-Lancner1984). Nestes lais, que possuem um enredo semelhante, o *topos* do encontro feérico desempenha a mesma função que é, como Jean-Jacques Vincensini explica excelentemente (sem, no entanto, a restringir a estes lais), a de colocar a questão do desejo (Vincensini1998) à qual o desenlace dará uma solução própria a este grupo de lais: o da estada definitiva do cavaleiro no Outro mundo. Já os romances arturianos em verso dos séculos XII e XIII propõem outra saída para a questão do desejo, de acordo com um *ethos* genérico diferente. Assim, quando um romance como *Le Chevalier au Lion* reescreve o *topos* do encontro feérico no episódio do encontro de Yvain com a Dama da Fonte, ele dialoga não com *Graelent* ou com *Lanval* ou com *Guingamor*, mas com o lai morganiano (Álvares1996 e 1999).

## 2. Género e modo

Tratarei em primeiro lugar de definir a noção de modo antes de analisar o modo lírico de *Dôle* (3.) Para tal, articularei duas ideias: i) um campo genérico é um campo literário, pois as relações múltiplas que os géneros aí estabelecem entre si não seriam possíveis sem a escrita (2.1.); ii) o modo é o resultado destas relações múltiplas, o que faz dele um fenómeno estritamente literário, escrito (2.2.).

### 2.1. efeitos da escrita sobre o género

Precedendo-a historicamente, o género é independente da escrita. Há, pois, que interrogar a incidência da escrita sobre o género, tanto mais que lidamos com uma literatura nova neste sentido em que a sua língua foi, até ao século XII, uma língua vulgar, i.e., uma língua sem tradição textual, sem estatuto literário.

Quando, numa cultura, a escrita é introduzida ou conhece um forte desenvolvimento - como aconteceu no Ocidente medieval a partir de meados do século XI -, ela descontextualiza ou, mais rigorosamente, intensifica e acelera a descontextualização dessa mesma cultura<sup>11</sup>. A descontextualização concretiza-se naquilo que Jean Molino chama o circuito longo de comunicação, o qual tem três características: i) o seu fundamento é textual, o que não significa que o seu funcionamento o seja exclusivamente; ele desvincula e finalmente emancipa os textos da situação concreta da performance; iii) o contexto social de recepção dos textos torna-se, senão ignorado, pelo menos indeterminado.

---

<sup>11</sup>Parece que a causa mais geral da descontextualização é o crescimento demográfico (Denny1995), na medida em que este, ao criar interlocutores estranhos e ausentes, rompe o contexto compartilhado das sociedades pequenas e torna insuficiente o código restringido a esse contexto; cf. Quignard1990:491-2.

O circuito curto de comunicação, assente no contexto compartilhado por uma pequena comunidade, implica situações sociais bem determinadas e ritualizadas para a recepção do "texto" oral, i.e., inscrito e fixado na memória. Daí que os géneros orais registem um alto grau de convencionalidade e de institucionalidade. Os exemplos apresentados por Carol F. Feldman (1995) revelam claramente o vínculo existente entre a forma fixa do género oral e a sua ocorrência em performance, i.e., num contexto fortemente ritualizado. A *purung*, diz Feldman, costuma ser programada e tem sempre lugar em público (idem:85). Outros exemplos mostram que há uma correspondência directa entre um género oral e uma prática social precisa - por exemplo, o *nawnaw* e os exconjurios mágicos (idem:84). O género oral é uma formação socio-ideológica com uma finalidade de coesão social, que estabelece uma correspondência nítida entre os discursos e os grupos sociais.

Certamente, o género oral é tão (ou mais) artificioso, estético, retórico, equívoco e passível de interpretação quanto o género escrito, pois que a função poética da linguagem funciona em ambos os registos. Mas o que os distingue radicalmente é a descontextualização provocada pela escrita e que problematiza a subordinação do género ao objectivo de coesão social<sup>12</sup>. Demasiadamente preocupada em valorizar o que os géneros orais e escritos têm em comum, Feldman esquece que as formas dos géneros escritos não

---

<sup>12</sup> Certamente uma composição oral apela à interpretação. Mas ainda que recebido colectivamente, um texto escrito apela à interpretação individual. Nos exemplos de Feldman, o sentido nasce de uma participação colectiva e ritual, digamos, de uma comunhão hermenêutica. Isto não quer dizer que o sentido de uma composição oral goze de uma compreensão transparente e unânime por parte de uma dada comunidade. Quer dizer que a operação hermenêutica se apoia nas convenções que conferem ao género a função de contrato social e sustentam a estabilidade ou a imobilidade, do horizonte de espera. Daí a coesão social produzida pelo ritual da performance. Que a recepção de um texto seja diferida pela escrita e tudo se complica. As convenções já não têm como objectivo prioritário assegurar a comunhão hermenêutica, pois elas resultam, antes de mais, do diálogo do texto com outros textos e outros géneros. Assim, a comunhão hermenêutica é substituída pela diferença hermenêutica, senão mesmo pelo diferendo. E a coesão social que lhe está associada abre brechas e nelas se instala o indivíduo só e silencioso: o leitor, o escritor. A escrita tem um duplo efeito paradoxal: se, por um lado, ela põe em relação, em contacto, entidades cada vez maiores e cada vez mais distantes - essa qualidade que Bakhtine adjectivou de "dialógica" -, por outro, ela isola as pessoas, quanto mais não seja porque aquele que lê ou escreve, abstem-se de falar com outrém, de comunicar, de estabelecer vínculos sociais. Essa qualidade da escrita, Pascal Quignard adjectiva-a de "taciturna" (1990:518).

são fixas (algumas, como o soneto, serão tendencialmente estáveis) e que a sua transmissão, sempre diferida, é independente de contextos sociais e rituais bem determinados. É que a escrita desvincula os textos das convenções e regras genéricas que são solidárias desses contextos, e cuja função principal é garantir a homogeneidade do gênero, a boa recepção da mensagem no âmbito da performance, e a estabilidade (ou mesmo a imobilidade) do horizonte de espera.

As consequências deste desvinculamento não são, quanto a mim, a minimizar. Embora Feldman não tematize este aspecto, tudo o que diz confirma que os gêneros orais estão definidos de uma vez por todas: não têm história, tendem à inércia (Molino1993:22). Ela apresenta-nos o campo genérico de uma cultura oral como uma organização bem definida, ou mesmo fortemente distintiva e hierárquica, de gêneros estanques. Dada a consistência orgânica deste fenômeno, a expressão "sistema genérico" apresenta-se mais adequada do que a de "campo genérico". Feldman avança que a maior definição das formas orais se deve à ausência de linguagem escrita que possa competir com elas (idem:73). Sem dúvida, a alta definição de um sistema genérico oral deve-se à ausência da escrita, mas não propriamente por uma razão de competição. O impacto da escrita sobre os gêneros orais é de outra ordem. O seu efeito descontextualizador, ao desvinculá-los da performance, tem, entre outras, as seguintes implicações: i) retira-lhes parte da função social e da carga ideológica que as convenções asseguram; ii) separa os grupos sociais dos discursos que lhes permitiram constituir-se como tal, mesmo se estes grupos permanecem e se os discursos retomam de certo modo os seus interesses<sup>13</sup>; iii) mais ainda, a escrita abre os gêneros uns aos outros, põe-nos em deiscência, em diálogo, através de um jogo de relações que não é possível numa cultura oral. A relação do texto à situação real da sua recepção

---

<sup>13</sup> É o caso do romance e da aristocracia ou, talvez melhor, das aristocracias. Parece-me, no entanto, que a propósito do romance, é mais pertinente falar de questões do que de interesses: o romance coloca as questões que afligem a(s) aristocracia(s), sendo assim o sintoma de um mal-estar social (v. *infra*, III, 2. Romance e aristocracia).

passa para segundo plano em proveito do jogo e da experimentação literários: convenções temáticas e formais deslocam-se de um texto para outro, numa dinâmica que põe em causa a homogeneidade dos géneros e instabiliza o horizonte de espera. Daqui resulta que a função de contrato social do género se torna problemática uma vez que o seu estatuto institucional e ideológico não é eliminado mas deixou de ser evidente.

Quando falo do desvinculamento do género em relação à performance, não quero dizer emancipação ou autonomia. Nos séculos XII e XIII, os textos, nomeadamente os romances - que até Zumthor considera um género escrito - eram produzidos por escrito e transmitidos oralmente em situação de performance. Era assim que o público das cortes (as comunidades feudais) tinha acesso à literatura em língua vulgar. A leitura individual silenciosa era rara mas não era inexistente. Ivan Illich refere que nos scriptoria do século XIII, a voz foi abolida e substituída pela visão, pois que as novas técnicas de escrita - a separação das palavras, dos capítulos, dos versos, a introdução de parágrafos e a prática das glosas marginais - possibilitaram a consulta, a verificação de citações e a leitura silenciosa (Illich1995:57-9). Estudos sobre as intervenções do narrador nos romances de Chrétien de Troyes e noutros, revelaram uma desvalorização da função do recitador e da performance e uma ênfase colocada na escrita (Grigsby1979, Krueger1985): são os metadiscursos.

Mas a prioridade da relação do romance à tradição literária (sobre a sua relação à performance) não é incompatível com o seu estatuto de género socialmente marcado. O romance é um género que se pretende destinado exclusivamente ao público nobre. Este *topos*, que aparece frequentemente nos prólogos, indica que o romance não perdeu de vista a situação social da sua recepção. Resta saber se num tal *topos* a convenção não se sobreporá à realidade. Não estaremos perante uma estratégia de auto-enobrecimento do género, paralela à que consiste em fazer do romance uma *mise en roman* de um texto latino indeterminado mas prestigiado - apenas pela

sua natureza literária - e prestigiante? Não se tratará de convenções de escrita, pelas quais o romance se apropria um estatuto literário e social nobre? Não estou com isto a querer dizer que muitos romances não tenham sido escritos para, e lidos a uma audiência nobre reunida na corte, ao serão, para esse efeito: as dedicatórias dos romances pressupõem isso mesmo. O que quero dizer é que o romance é prioritariamente escrito em função da sua relação à tradição literária mais do que da sua relação ao seu público.

## 2.2. modo e alteridade

De tudo o que foi dito decorre logicamente que um sistema genérico oral ignora o modo.

Os modos narrativo, lírico e dramático designam situações de enunciação ou atitudes de locução: são coisas linguísticas e não literárias. Assim definido, o modo é uma categoria trans- ou meta-histórica que se situa num plano para lá do género, transcendendo campo ou sistema genérico. O modo refere aqui um acto comunicativo que é um facto de intencionalidade e não de textualidade, e a relação de um texto ao modo assim considerado não pode ser senão exemplificante e inerte: uma narrativa exemplifica a propriedade de pertencer ao modo narrativo (Schaeffer 1989:169-70). Mas um romance é mais do que uma narrativa.

A concepção de modo que aqui proponho é histórica, imanente ao campo genérico e situa-se num plano aquém-género. Trata-se daquilo que Hans-Robert Jauss, a propósito da "mistura dos géneros" designa por "função dependente ou concomitante" de uma estrutura de género em oposição à "função independente ou constitutiva". O exemplo que apresenta é bastante elucidativo. A sátira tem uma função constitutiva nas obras de Ruteboeuf, por exemplo, onde aparece como um género autónomo. Mas na pregação, no

poema moral, nos *états du monde* ou na epopeia animal, a sátira é uma função dependente (Jauss1986:44-5). Falar-se-á então de modo satírico.

O modo resulta da multiplicidade de relações que se estabelecem no seio de um campo genérico. Ele é o efeito da introdução de outro género num dado texto e, como tal, pressupõe a escrita como prática e a textualidade como estrutura mental (v.*infra*,II,2.2.). O modo é um fenómeno estritamente literário. Ele é a heterogeneidade no seio de um objecto textual a que o género dá uma identidade e/ou tende a homogeneizar. O modo, porque releva da categoria da alteridade, problematiza o género, i.e., a identidade genérica do texto. Isto não significa que a escrita transcenda o género no sentido duma a-genericidade do texto - que não é mais do que o efeito ilusório do regime genérico contemporâneo em que a incessante inovação procura separar-se de toda a tradição - mas sim que ela produz uma heterogeneidade genérica. Dividindo os textos em duas classes, a dos textos legíveis e a dos escrevíveis, Barthes dizia que o texto escrevível é o romanesco sem o romance, i.e., o modo sem o género. Em vez desta tipologia dualista, julgo preferível manter a noção de género e falar, por exemplo, de lírico no romance.

A noção de campo genérico que é, insisto, um campo literário, implica pensar os géneros no seio de um relação que envolve a escrita, a alteridade e o modo. Ou, mais precisamente, os géneros têm de ser pensados num campo em que o efeito alterante da escrita produz modos.

### 3. O modo lírico de *Dôle*

#### 3.1. parasitismo e privilégio da descrição

Em *Dôle*, e ao contrário do que acontece em romances posteriores que adoptam a técnica inventada por Jean Renart, as citações líricas não ilustram a narrativa, mas impõem-lhe uma lógica e uma funcionalidade líricas, cujo efeito

é o de suspender o fio narrativo e de parasitar a acção. Isto faz de *Dôle* um romance em que quase nada se passa e falou-se mesmo em narração sem intriga (Carmona1988). Ou, talvez melhor, cuja intriga é desarticulada e parasitada pela intervenção das citações líricas que criam pausas graças às quais a narrativa se dilata sem que a acção avance. Digo *parasitada* (e não *paralisada*) porque o modo lírico introduz no romance um elemento parasita - estranho, exógeno - que incide em dois níveis:

i) o do significado : a acção diegética é esmagada pela descrição das acções ociosas da corte imperial - o *dolce far niente* aristocrático - ou do *pléssié* de *Dôle*, onde nada se passa a não ser que mãe e filha bordam talvez para preencher a ausência de acontecimentos;

ii) o do significante : o discurso estende-se de acordo com o modelo das canções citadas, e vive à custa delas, alimenta-se, por assim dizer, de canções.

O caso mais flagrante, e que foi já analisado por Michel Zink (1979), é o da cena em que Lienor e a mãe bordam e cantam segundo o modelo das *chansons de toile* que elas mesmas cantam (v.infra,II,1.2.1.). Acrescente-se a este exemplo paradigmático a cena pastoral que abre o romance e que descreve os prazeres *naturais* da corte no campo - "[la] sesons de deduire en prez et en bois" (v.141) - , de acordo com o modelo das *caroles* e *rondeaux* aí cantadas (note-se desde já a antinomia entre natureza e literatura). Olhemos para dois desses quadros: um em que a sedução dos elegantes corpos femininos oferecidos aos olhares masculinos, precede e prepara o erotismo sugerido sob as tendas:

Et ces contesses en samiz  
et en draz d' or emperials,  
em pur lor biax cors sanz mantiaus,  
et ces puceles en cendez,  
a chapelez entrelardez  
de biax oisiaux et de floretes,  
lor genz cors et lor mameletes  
les font proisier de ne sai quanz.

De corroietes, de blans ganz  
erent mout bien enharneschiees.  
Tot chantant es tentes jonchiees  
vont as chevaliers quis atendent,  
qui les braz et les mains lor tendent,  
ses traient sor les covertors.  
Qui onques fu en tels estors  
bien puet savoir quel siecle il orent ! (v.200-15)

Outro que descreve a erecção da natureza primaveril que serve de lugar e de símbolo aos prazeres da corte imperial. Note-se o contacto directo dos corpos - pés, mãos, rostos, - com a terra e com a água:

Quant il furent levé vers tierce,  
par les bois vont joer grant piece,  
toz deschaus, manches descousues,  
tant qu' il sont es illes venues  
as fonteneles qui sordoient  
mout pres de la ou il estoient  
logié el bois por le deduit.  
Ça .II., ça .III., ça .VII., ça .VIII.  
s' assieent por laver lor mains.  
Li lieus n' estoit mie vilains,  
ainz estoit verz com en esté,  
et si avoit mout grant plenté  
de floretes indes et blanches. (259-71)

Ora, estas descrições dos divertimentos campestres dos nobres não são mais do que a amplificação narrativa do modelo lírico da *bonne vie* (o qual contrasta com o registo da *fin' amors* na medida em que compatibiliza desejo e prazer), aí literalmente citado sob a forma de estrofes cantadas pelas personagens:

"La jus, desoz la raime,  
einsi doit aler qui aime,  
clere i sourt la fontaine,  
ya !  
Einsi doit aler qui bele amie a". (v.295-9)  
(...)  
"C' est tot la gieus, el glaioloi,  
tenez moi, dame, tenez moi !  
Une fontaine i sordoit.  
Aé !

Tenez moi, dame por les maus d' amer" (v.329-33)

Duas citações de *chansons de malmariée* representam no sono do ciumento a abolição de interditos ao amor e ao prazer que um simples mas saliente complemento circunstancial de tempo - *en mai* -coloca sob o signo da pujança da natureza.

Main se leva bele Aeliz,  
mignotement la voi venir,  
bien se para, miex se vesti,  
en mai.  
Dormez, jalous, et ge m' envoierai. (318-22)

Assim, o idílio - termo que significa "pequeno quadro" - é determinado pelas citações líricas: são elas que imprimem à narrativa um modo lírico que se concretiza na descrição de pequenos quadros representando uma pastoral cortês.

Veremos mais adiante (II.,3.3.) que a relação entre os quadros idílicos e as citações líricas é mais complexa do que aparenta. Por agora, contentemo-nos em observar que o modo lírico do romance se traduz numa prevalência da descrição sobre a narração. Uma tal prevalência está já em jogo na suposta narrativa de Jouglet. O que há de narrativo na sua ficção ? Nada. É certo que o discurso de Jouglet se apresenta como uma narrativa:

"Nel tenez mie a faule:  
une mervelle qui avint  
uns bachelers, qui de la vint  
ou ce ot esté, me conta. (657-60)

Mas logo a seguir é introduzida a descrição do cavaleiro:

En cele Champaigne hanta  
uns chevaliers preuz et vaillanz  
(...) etc. (v.661-2)

Modelo de todas as qualidades viris, este cavaleiro não podia deixar uma dama que logo é objecto de uma descrição mais detalhada compreendendo a cabeça e o corpo (v.691-722). Tanto Jouglet como o narrador utilizam o termo *descrivre* e *descrire* para designar o retrato da dama. Contar propriamente, Jouglet nada conta, pois a descrição parasitou completamente a narrativa.

A descrição, e nomeadamente o retrato, são talvez a estratégia mais eficaz para produzir a ilusão mimética: a descrição faz quadro, faz imagem, e o leitor tem a impressão de ver (e não de ler) o que é descrito: objectos, personagens e acções são representadas. A descrição, cuja duração diegética é nula, marca uma pausa na narrativa. Mas ela é sempre diegética na medida em que tem uma função estratégica fundamental na construção do universo espacio-temporal da história.

A citação lírica marca também uma pausa na narrativa, mas, ao contrário da descrição, não é diegética, uma vez que desloca a atenção do leitor do plano da representação (ou da história) para o plano da escrita (ou do discurso). A citação lírica corta a ilusão de ver e lembra ao leitor que está a ler um texto. Nisto consiste a sua função metaficcional.

### 3.2. citações líricas e *discurso trovador*

A articulação no romance medieval do lírico e da metaficção foi recentemente salientada por Wolf-Dieter Stempel. Este autor define o romance na sua relação com o género lírico: "On ne dira jamais assez l' importance de la lyrique occitane pour la constitution et l' évolution du roman au XIIe siècle" (Stempel1993:297).

As duas características fundamentais do romance são, segundo Stempel, a predominância do discurso sobre a história e a *mise en cause* do

dispositivo ficcional (Stempel1993:278,283). Com efeito, "la subversion du récit par le discours qui prend en charge son propre faire" [produz] "un jeu d'emboîtement d'énoncés et d'énonciations qui se plaît à dénoncer l'illusion mimétique" (idem:278). A reunião destes dois aspectos constitui aquilo a que ele chama "le discours troubadour" e que estuda em Chrétien de Troyes e em romances posteriores, mas não em Jean Renart. O *discurso trovador* é "l'activité linguistique d'un sujet parlant à la première personne qui dans un message auto-réflexif adressé à un allocutaire implicite ou explicite, ne se tourne pas seulement sur lui-même, mais aussi sur son dire (...) et commente son faire poétique (le discute, justifie, explique, définit)" (Stempel1993:284). Stempel considera que o discurso narrativo de Chrétien abriu a via à integração de traços líricos no romance, na medida em que se desinteressa frequentemente do desenrolar da acção em proveito d' "une réflexivité qui dit son dire et son faire" (idem:278). Romances como *Le Bel Inconnu*, *Partonopeu de Blois* e *Joufrois de Poitiers* exploram esta via aberta por Chrétien, pois a sua história desdobra-se num discurso em que o narrador assume um Eu lírico para comentar a acção, contar a sua própria história e estabelecer uma relação de analogia entre ele mesmo e o herói: trata-se de metalepses líricas do narrador cujo efeito é de evidenciar a ficção como tal.

A propósito da metalepse, notarei então que: i) o deslocamento do plano da história para o do discurso, passa por uma subjectivação, a do Eu lírico do narrador; ii) o lírico transcende o diegético, uma vez que o discurso lírico do narrador é um discurso exterior e paralelo à história que comenta de fora. Vejamos um exemplo tirado do *Bel Inconnu*, de Renaut de Beaujeu. Depois de narrar os preliminares da noite de amor de Guinglain e da fada, ressaltando que não pode contar mais porque não esteve lá para ver (v.4815-6), o que é já uma maneira de transgredir os níveis narrativos, o narrador reescreve dois *topoi* frequentes na *canço* : o elogio da dama - que aqui, curiosamente, perde a sua unicidade e se generaliza a todas as damas - e a crítica dos maldizentes:

Et cels qui sont maldisseor  
Des dames et de fine maor  
Maudie Dius et sa vertus  
Et de parler les face mus !  
Car a cele ouvre que il font  
Demostrent bien de coi il sont,  
Qui tant se painnent de mentir.  
Ha! Dius, arai ja mon plaissir  
De celi que je ainme tant ? (v.4853-61)

Nos dois últimos versos, o narrador fala do que lhe é mais íntimo - o seu amor por uma dama e o prazer que deseja ter com ela - e estabelece uma relação de contraste entre a sua própria insatisfação e a felicidade da sua personagem.

A estratégia da metalepse lírica faz dos três romances estudados por Stempel, exemplos paradigmáticos da desconstrução do discurso narrativo pelo *discurso trovador*, que resulta, portanto, de uma integração narrativa de *topoi* líricos, ainda que num discurso contíguo ao diegético.

*Dôle* radicalisa este processo. O discurso trovador não resulta de uma integração narrativa de traços líricos porque coincide com os próprios textos dos trovadores: o lírico aparece, no seio do romance, na sua autonomia, não integrado mas determinante. O que disse atrás sobre a função da citação na explicitação do que está em jogo no *topos*, precisa-se agora como a explicitação do discurso trovador (que resulta da invenção tópica) pela citação lírica. Tal explicitação procede da seguinte maneira:

- i) a substituição da metalepse pela citação substitui a transgressão dos níveis narrativos pela transgressão dos géneros: é esta que aparece em primeiro plano;
- ii) a substituição do comentário da história pela voz de uma instância que lhe é exterior, pela interrupção interna da história pelas vozes das personagens - o lírico é imanente ao diegético.

Daqui resulta uma des-subjectivação do lírico. Em primeiro lugar porque o desaparecimento ou a redução do discurso lírico numa instância narrativa exterior à história, despoja o narrador do seu estatuto transcendental e onisciente - despojamento que é um traço mais importantes da metaficção (Waugh1995:51). Em segundo lugar, se as citações líricas não são a expressão do Eu lírico do narrador, também o não são das personagens. Citando textos que integram um património literário colectivo (que são propriedade comum), as personagens não podem enunciar um discurso próprio, autónomo, proveniente do coração, expressão autêntica da interioridade subjectiva. As citações líricas são o discurso de outrém<sup>14</sup>, um outro discurso, que vem de fora e que todos conhecem e podem citar. Por outras palavras, a apropriação diegética do lírico expropria-o daquilo que é suposto ser a sua propriedade: ser a expressão subjectiva mais autêntica.

O que estou a dizer sobre o discurso das personagens é extensível ao discurso do romance. As citações líricas evidenciam que o discurso romanesco não é um discurso autónomo nem homogéneo, propriedade natural e intrínseca de um género bem definido; pelo contrário, elas explicitam aquilo que a invenção tópica disfarça: que o discurso romanesco é um discurso alienado a outro género literário. Uma tal alienação literária, explicitada na letra do texto citado, não pode deixar de questionar radicalmente a suposta naturalidade da representação romanesca na sua relação à realidade: aquela não é a imagem desta. É que este privilégio da letra implica a prioridade da escrita como trabalho sobre e com textos, na construção da ficção. É precisamente esta *mise en évidence* do artifício que está na origem da ficção que constitui a metaficção.

---

<sup>14</sup> Isto é verdade mesmo para as canções com função de monólogo (Boulton1993:24 sq.), o que é manifesto, por exemplo, na cena em que Conrad, que está à janela pensando na sua amiga, ordena a um outro (Joulet) que cante (v.2022-35). De facto, as canções são objectos que circulam permanentemente entre as personagens (v. *infra*, III.,2.4.)

## II

### O artificial

#### 1. Metaficção

##### 1.1. metaficção e realidade: o real da letra

A metaficção não é um género ou um tipo pós-moderno de romance mas uma função da linguagem, pois todo o discurso contém potencialmente a possibilidade de um metadiscurso: trata-se portanto de uma tendência no romance. A metaficção é a escrita que desfaz a ilusão mimética para chamar a atenção sobre o seu material e o seu trabalho e mostrar a dimensão artificial, construída, da ficção. Esta não é uma imagem ou representação natural da realidade mas o produto ou o efeito do trabalho da escrita. Isto não significa que *Dôle* nada tenha a ver com a realidade e com as condições materiais da vida no Nordeste da França no século XIII (v. *infra*, III, 2.): não foi com certeza por acaso que os romances de Jean Renart receberam a qualificação de romances realistas - o que eles são efectivamente, mas, e sobretudo depois de *Roman rose et rose rouge* (Zink 1979), num sentido diferente daquele que tinham para Rita Lejeune, por exemplo. E precisamente porque a prioridade da referência literária quebra, torce, altera, a referência à realidade<sup>15</sup>. Por outras palavras, em

---

<sup>15</sup> Por isso mesmo se revela infrutífera a análise que procede por transposição directa do texto ao seu contexto histórico: cf. III, 1.4. e Álvares 1998.

*Dôle*, a arte prevalece sobre a vida. Mas que a arte prevaleça sobre a vida não quer dizer que não haja vida para além da arte.

É corrente falar-se, a propósito da metaficção, de uma escrita auto-referencial, reflexiva ou narcísica (Hutcheon1980), uma vez que o discurso da narrativa abandona a história para se interessar pelas suas próprias estratégias, pelo seu próprio trabalho, pelo seu fazer, como dizia Stempel. Mas o que *Dôle* evidencia é que esta escrita auto-referencial não pode deixar de se referir a outros textos e a outros géneros. Escrever é trabalhar outras escritas, alienar-se a elas, sujeitar-se à heteronomia da sua letra. Aquilo de que a metaficção tem consciência não é tanto da ficção mas, mais precisamente, do estatuto artificial da ficção, da sua materialidade de letra. É aí que ela encontra o real.

No *discurso trovador*, a predominância do discurso sobre a história põe em causa o dispositivo ficcional na medida em que a metalepse, comentando história e discurso, aponta precisamente para o que a ficção tem de dispositivo, i.e., de artifício. Se as citações líricas explicitam o *discurso trovador*, será de esperar que a sua função metaficcional seja radical e que, em vez de apontar, mostre, denuncie. Nessa radicalização, a letra tem uma função prioritária.

## 1.2. a metáfora têxtil

car aussi com l' en met la graine  
es dras por avoir los et pris,  
einsi a il chans et sons mis  
en cestui Romans de la Rose,  
qui est une novele chose  
et s' est des autres si divers  
et brodez, par lieus, de biaux vers  
que vilains nel porroit savoir (v.8-15)

No prólogo de *Dôle*, a metáfora têxtil associa a produção do romance à produção têxtil : o romance é como um tecido (*dras*) no qual as citações líricas

(*biaus chans*, *biaus vers*) têm a função da tintura vermelha, artifício que valoriza o tecido dando-lhe *los et pris*. Além disso, as citações líricas são comparadas a bordados: o romance é "brodez, par lieus, de biaux vers" (v.14).

Note-se a dupla função das citações no romance: enquanto bordados, elas são ornamentos locais, bordos estéticos de um texto que, além da qualidade têxtil, adquire assim uma dimensão espacial - e já vimos que esses bordos são lugares para textos individuais (I,1.1.); enquanto tintura, elas impregam todo o texto-tecido. E de facto, como já vimos também, as citações fazem de *Dôle* um romance (de modo) lírico (I,3.).

A metáfora têxtil é uma metáfora tópica que substitui tecer a escrever, explorando a afinidade etimológica e a intersecção significativa entre *texto* e *têxtil*. Ela põe em relevo a materialidade têxtil do texto e a sua artificialidade como objecto fabricado, produzido pela *techné*.

Estas implicações da metáfora têxtil, que é uma convenção antiga, existirão certamente em textos muito anteriores aos romances medievais. Nessa perspectiva, que é a de Curtius, o *topos* assegura a continuidade da tradição literária independentemente de mutações históricas. Sem querer entrar agora nessa discussão, não posso deixar de notar que escrever é mais complicado do que reescrever *topoi* numa linha ou círculo trans-histórico, e que a esfera da produção de textos não é autónoma em relação a outras esferas de produção existentes num determinado contexto histórico. É o caso da metáfora em questão cuja renovação no romance medieval estará certamente associada à realidade da indústria têxtil nos séculos XII e XIII.

A *graine* do prólogo não pode deixar de evocar a agricultura e de convocar um outro prólogo, o do *Conte du Graal*, cujos primeiros versos glosam a metáfora agrícola: escrever é semear. Sem perder esta conotação rural, a *graine* estende a metáfora têxtil à tinturaria, deslocando assim a actividade económica de referência da escrita, da agricultura para a indústria, do meio rural e feudal para o meio urbano e burguês. É bem sabido que no

Nordeste da França, sobretudo na Champagne, a indústria têxtil conheceu um forte desenvolvimento e expansão. E que se, em *Le Chevalier au Lion*, o episódio de Pesme Aventure dá conta dessa realidade industrial, ele representa-a como uma actividade de repressão e de exploração do trabalho indigna da aristocracia. Tal não é o caso em Jean Renart que, desde o prólogo do seu romance, associa a indústria têxtil à estética e, por aí, a prestigia, a valoriza e a torna compatível com a dignidade aristocrática.

A metáfora têxtil é frequente nos romances do século XII, nomeadamente em *Philomena* e em *Cligés*, de Chrétien de Troyes. Violada pelo cunhado que lhe cortou a língua para que não pudesse contar o sucedido, Philomena narra a agressão de que foi vítima numa tapeçaria que envia à irmã. Soredamor borda uma camisa de Alexandre com um fio de cabelo dourado como forma de lhe significar pudicamente o seu amor. Acrescente-se ainda, na *Continuation Gauvain*, o retrato de Gauvain bordado pela escrava sarracena da Pucelle de Lis e graças ao qual ela se certifica de que o homem que tem na sua frente é Gauvain. Em todos estes casos, a metáfora têxtil faz da escrita uma arte manual e atribui-lhe o género feminino<sup>16</sup>. A metáfora têxtil tem, além disso, uma função diegética, pois nos três exemplos citados, tapeçaria, bordado e camisa fazem avançar decisivamente a acção.

### 1.2.1. *mise en scène* da metáfora têxtil de acordo com o modelo das *chansons de toile*

Renart concretiza aquilo que anuncia no prólogo. A novidade que introduz no tratamento da metáfora têxtil é a sua associação às citações líricas. A cena célebre em que Lienor e a mãe bordam enquanto cantam *chansons de toile*, procede a uma *mise en scène* da metáfora têxtil de acordo com o modelo

---

<sup>16</sup> Em Chrétien, tecer e bordar suplementam, no que toca a Philomena, um discurso organicamente impossível, no que toca a Soredamor, um discurso socialmente interdito. Tecer e bordar são, pois, uma forma de expressão a que recorrem mulheres impedidas de falar.

lírigo fornecido pelas canções. Tal *mise en scène* - que toma a forma de um espectáculo de canto feminino oferecido a um público masculino - retira à metáfora têxtil qualquer função diegética e imobiliza-a num pequeno quadro que descreve a atitude modesta das duas mulheres: a pedido de Guillaume e de Nicole, mãe e filha, ocupadas a bordar paramentos para uma igreja, cantam duas *chansons de toile* e uma *chanson de femme*. O quadro da enunciação das canções é igual ao enunciado nos primeiros versos da primeira canção:

fille et mere se sieent a l' orfrois,  
a un fil d' or i font orieuls croiz. (v.1159-60)

A narrativa, ou mais precisamente, a descrição deste quadro em que nada se passa, é claramente composta a partir das citações líricas. A cena não tem qualquer função diegética relevante. Nicole acede à presença de Lienor, vigilantemente resguardada de olhares masculinos, e, de regresso à corte, falará dela a Conrad, fazendo (mais) uma descrição. De facto a função desta cena é metaficcional, pois nela o romance exhibe o seu modo de produção: ele é produzido a partir de e com textos líricos. Ele denuncia a sua alienação ao género lírico, mostrando que as suas personagens, nomeadamente Lienor, não saíram apenas da ficção de Jouglet mas, mais especificamente, saíram de uma forma lírica como a *chanson de toile*. As personagens não têm substância ou consistência que não seja literária, que não seja da ordem da letra. E não é por acaso que Conrad se apaixona pela letra do nome *Lienor* (v.*infra*,II,3.3.2.).

A cena mostra que a ficção é o produto de um trabalho sobre um material: o trabalho da escrita, representado como entrelaçamento, sobre um material textual, representado como têxtil. O romance é um artefacto. O que Jean Renart traz de novo é a articulação ou a adição da categoria da alteridade à do artificial. De facto, as citações líricas explicitam - **literalizam** - a heterogeneidade genérica constitutiva do romance. A representação da metáfora têxtil conforme ao modelo das *chansons de toile* permite, para além

de realçar a materialidade e o trabalho da escrita, sublinhar a alienação e a heteronomia do romance.

## 2. Escrita e ficção na Idade Média

*Dôle* implica, por parte da cultura medieval ou, pelo menos, do seu sector laico composto por aqueles que produzem e consomem literatura em língua vulgar, uma prática textual supondo uma reflexão sobre a escrita e sobre a ficção.

### 2.1. escrita e *différance*

Filósofo da escrita, Jacques Derrida reflectiu sobre o poder alterante da escrita como *pharmakos*. Em *La pharmacie de Platon*, Derrida salienta o que o *pharmakon* - noção indecível entre remédio e veneno - tem de artificial, de estranho, de exógeno e, por aí, de heterogéneo e de alterante. Thot, o deus egípcio da escrita, astuto e engenhoso, é aquele que apresenta ao rei um artefacto e uma arte subversivos da identidade em geral (Derrida1972:122).

A ideia central de Derrida é que a escrita é mais do que a técnica que consiste em transcrever e em fixar o discurso oral sobre um suporte. A escrita é traço, pura diferença e, como tal, existe na linguagem como princípio da diferença e do diferir - a *différance* - o qual desloca e subverte as noções metafísicas de identidade, presença e origem<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup>A diferença, porque existe sempre já, rasura o mito da origem presente e da presença original. O que é originário não é a presença mas o traço e o seu correlato: a diferença como diferença, diferimento. Não no sentido em que uma consciência adiaria uma presença a si mesmo do presente, uma percepção possível já e agora, mas no sentido em que é a *différance* que produz o presente como suplemento. Trata-se de algo que releva do *après-coup* freudiano.

A este propósito, creio que a metáfora têxtil, figurando a escrita como trabalho de entrelaçamento de fios textuais, nega uma prática da escrita como discurso escrito, i.e., registo de um discurso oral. Nos textos de Chrétien acima referidos, o têxtil ocupa precisamente o lugar vazio de um discurso que nunca houve. Quanto a *Dôle*, que a metáfora têxtil seja ela própria representada segundo um modelo de outro género, é suficientemente esclarecedor de como a escrita romanesca medieval, diferentemente da escrita contemporânea, pelo menos tal como foi teorizada por Barthes e Sollers na sua a-genericidade, trabalha os géneros e, nesse trabalho, os assume. Mas ao mesmo tempo, a reabilitação teórica do género literário não deve escamotear o que essa mesma teorização nos ensinou a propósito da escrita e que se resume fundamentalmente ao seu efeito deslocante ou disseminante sobre o género enquanto princípio de identidade - efeito esse de que já nos apercebemos a propósito do estatuto social e institucional do género e da sua relação à performance (v.supra,I, 2.1.).

## 2.2. Textualidade e exterioridade da linguagem

Mas o efeito disseminante da escrita, situado num plano filosófico, muda de figura quando observamos a escrita num plano histórico-cultural. A partir de meados do século XI, o seu efeito mais premente é racionalizante. A escrita está ao serviço do logos (o que, nos termos de Derrida, é uma aporia; mas não é a sua filosofia uma desconstrução das aporias ?).

### 2.2.1. a Reforma Gregoriana e o advento da modernidade

A literatura em língua vulgar nasceu de um acentuado desenvolvimento da escrita e da literacia, que o Ocidente conheceu a partir sobretudo da Reforma Gregoriana (Stock1983). Tal desenvolvimento foi um instrumento

imprescindível na estratégia política da Igreja cujo objectivo de apropriação e de centralização do poder exigia a constituição de um aparelho burocrático. Porém, o alcance da Reforma ultrapassou largamente os objectivos políticos do Papa e dos altos prelados nela empenhados, e teve repercussões determinantes na estrutura social, as quais foram tão profundas que, ironicamente, escaparam ao domínio que a Igreja pretendia estender à sociedade em geral.

A aquisição do poder político passou pela distinção e pela separação dos poderes e das esferas de competência respectivas da Igreja e da monarquia. A Querela das Investiduras pôs fim à subordinação da hierarquia eclesiástica ao poder do rei, o qual não deve senão tratar das questões laicas e profanas de governação. Está aberta a via para a separação do político em relação ao sagrado e ao religioso, e para a colocação da questão da organização da sociedade [Putains et jongleurs]. Mais ainda, estão criadas as condições para a constituição do Estado com a formação do seu aparelho burocrático necessário à centralização do poder do rei. É bem sabido que este fenómeno abalou fortemente as estruturas feudais, enfraquecidas, por outro lado, pelo advento da burguesia e da renovação da vida urbana.

A aquisição de poder económico passou por um movimento de apropriação de terras à aristocracia, que exigiu o estabelecimento de uma nova ordem sexual com a imposição do celibato aos membros da Igreja - o que colocava nas mãos da Igreja as propriedades para as quais não havia herdeiros - e de uma redefinição do casamento visando obliterar a sua instrumentalização ao serviço da estratégia hereditária da aristocracia (Goody1995). Deste modo, monogamia e indissolubilidade substituem-se ao concubinato e ao divórcio, o que, só por si, já reduz as possibilidades, para um homem, de ter um filho varão, herdeiro do património. Mais ainda, a definição do incesto até ao 7º grau de parentesco substitui à endogamia, praticada pela aristocracia com vista à manutenção da propriedade no seio da mesma

família, pela exogamia - o que reduz consideravelmente as estratégias matrimoniais dos nobres, todos mais ou menos aparentados uns com os outros. E finalmente, o princípio do consentimento dos cônjuges, privilegiando a vontade do indivíduo sobre a do grupo, põe em causa o casamento como aliança entre famílias. Certamente, tal princípio não era concretamente observado, e, para tal, muito contribuía a cumplicidade dos padres com os chefes de linhagem. Mas o que importa é que a questão estava posta, abrindo caminho à contestação da autoridade paterna, à reivindicação de um direito individual, à expressão de um desejo subjectivo. Disso dão testemunha os romances. Não deixa de ser curioso, aliás, que o único ponto em que os heréticos estão de acordo com a Igreja seja precisamente o do consentimento mútuo (Duby1981). Mas o efeito mais profundo e mais duradouro desta redefinição do casamento ultrapassa largamente a esfera da luta pelo poder entre guerreiros e sacerdotes, para se manifestar como substituição de uma estrutura elementar por uma estrutura complexa de parentesco (exogamia e consentimento individual). Por outras palavras, a Reforma Gregoriana foi um factor determinante na modernização da sociedade ocidental.

Nessa modernização ou mesmo nesse advento da modernidade, a escrita desempenhou uma função crucial.

### 2.2.2. a razão do texto

Que a Igreja esteja na origem de um processo de modernização que des-sacralizou e laicizou a sociedade e a cultura medievais, não é motivo de surpresa se tivermos em conta, com Hegel, que o cristianismo é racionalizante, pois que desloca a revelação do deus, a sua aparição no real, para o Verbo, i.e., para o logos, para a linguagem. O cristianismo des-sacralizou a natureza, permitindo que ela se tornasse um objecto de observação científica.

Uma das estratégias dessa des-sacralização foi posta em prática pela Reforma Gregoriana e envolveu directamente a escrita. Trata-se da legitimação do culto dos santos num processo que Levinas considerará representativo daquilo a que chama a passagem do sagrado ao santo. A fim de pôr ordem na profusão de cultos, muitos deles suspeitos de darem continuidade a cultos pagãos por se limitarem a personificar num santo um elemento natural, a Igreja estabelece que só são considerados legítimos aqueles que possuam uma tradição textual (Smith1990). Note-se a função mediadora da textualidade naquilo que é suposto ser uma relação pagã com o real natural: em vez do sagrado da natureza, a razão do texto, a sua racionalidade. O que revela o santo como tal não é a natureza mas o texto. E a natureza cristã, a natureza santa, é aquela que podemos identificar a um texto: o livro da natureza.

A produção de textos alterou não apenas a organização social do Ocidente mas também a estrutura mental das pessoas. É certo que, apesar do avanço que a literacia conheceu a partir de meados do século XI, só uma minoria da população sabia ler e escrever. Mas isso não impediu que a cultura medieval se tornasse, sob os auspícios da Igreja, uma cultura do Livro, uma cultura em que o discurso oral existe e funciona no quadro de convenções determinadas por textos, o que a distingue radicalmente das culturas de tradição oral (Stock1983). Da mesma maneira nós, mesmo que não saibamos manipular um computador, vivemos numa cultura informática.

Esta maneira de ver as coisas faz cair por terra a ideia de que as marcas de "oralidade" que aparecem, por exemplo, nos textos em língua vulgar, seriam vestígios de uma tradição ainda recente (Vitz1990). Trata-se afinal de uma oralidade literária que não é mais do que um efeito de escrita (Stempel1993, Boutet1993).

A escrita racionaliza: a produção de textos cria uma rede ou malha significativa que mediatiza, torce e altera relações que se davam como (mais)

directas, simples e lineares: mais *naturais*. Do ponto de vista do poder, os textos permitem pôr ordem num mundo que se tornou maior - e a emergência da nação, suportada pela formação do Estado, anuncia uma unidade e uma coesão superiores às da fragmentação feudal - e controlar fenómenos até aí mais ou menos marginais (sem estatuto simbólico). Mas de uma maneira geral, essa malha textual, sobrepondo ao mundo *natural* um mundo de textos, criando uma realidade textualmente construída, complexifica e difere as relações: sociais, intersubjectivas, relações do indivíduo ou do grupo ao poder, ao sagrado, ao corpo, à tradição<sup>18</sup>, à língua.

### 2.2.3. Escrita e língua materna

Deste modo, a produção de textos em língua vulgar não pode ter deixado de modificar também a relação dos falantes com a língua materna, incluindo os analfabetos. A hipótese que coloco é a de que, uma vez modelizada e mediatizada por textos, a língua deixou de ser única e simplesmente uma experiência oral e vocal, uma experiência do corpo. A inscrição do discurso num suporte exterior e visível, o texto, objectivou a língua, atirou-a para fora do sujeito. Esta objectivação textual da língua tornou-a visível para além de audível, e tornou visível a dimensão estrutural, espacial, da língua. O discurso é um fluxo verbal saído da boca de um falante e desenrolando-se durante um determinado tempo, mas ele só é possível na medida em que é determinado pela língua enquanto estrutura, pela linguagem, que pré-existe ao sujeito e lhe é exterior. A textualidade põe em causa esta ilusão sustentada pela oralidade: que o discurso pertenceria ao falante como algo que, sendo inseparável da voz, viria de dentro do corpo, do interior do sujeito. Separando o discurso da voz, fixando o seu fluxo num espaço, o texto não torna visível a estrutura da língua (porque a estrutura é, por definição,

---

<sup>18</sup> Mesmo a tradição textual é mediatizada e diferida pela produção de mais textos.

invisível) mas torna visível que há estrutura numa língua, torna perceptível a sua alteridade e exterioridade em relação ao falante. Não é por acaso que Jacques Lacan, para explicar que a linguagem é um conjunto diacrítico de elementos que se relacionam apenas uns com os outros, recorria à metáfora da escrita: se eu encontro, no meio do deserto, uma pedra coberta de hieroglifos, não vou pensar que eles me são dirigidos, mas não duvido que cada um dos significantes (traços puramente diferenciais) se relaciona com cada um dos outros (Lacan1973:222).

Em suma, a escrita corta a relação *íntima* que os falantes tinham com a língua materna. Essa relação é agora diferida por aquilo a que Stock chama a racionalidade textualista.

### 2.3. escrita e valorização da palavra

A escrita tem em comum com a linguagem, o traço, a pura diferença do significante que é a letra. A escrita não se opõe à linguagem, nem ao discurso, nem à palavra. Pelo contrário, assiste-se, no século XII, a uma valorização da função social da palavra provocada pela racionalidade textualista. Assim, por exemplo, o princípio do consentimento mútuo implica uma prevalência da palavra sobre o coito como forma de legitimar o casamento, o que significa que o critério de verdade reside no simbólico, não no real.

Mas a valorização da palavra é particularmente manifesta na literatura em língua vulgar, sobretudo, nos géneros cortesões, onde surge associada a um novo estilo de vida em ruptura com a antiga ordem feudal. A produção romanesca dos séculos XII e XIII dá conta de um declínio do registo guerreiro e do correspondente sistema de valores axializado sobre a força, em proveito do registo cortês, no qual a palavra, com os seus efeitos retóricos, imaginários, apaziguantes, racionalizantes, negociantes, regularizantes, é valorizada como estratégia para sair de determinada crise ou impasse. Há inúmeros exemplos

desde o juramento de Isolda até aos torneios nupciais em que o combate falha redondamente como critério para a eleição de um marido para a herdeira. Mas gostaria de salientar aqui casos em que a palavra tem uma função pacificante concretizada em pacto social. Esta função da palavra acontece frequentemente numa situação de impasse de um combate. Por exemplo, o duelo judiciário de Yvain e Gauvain no *Chevalier au Lion*, atinge um ponto extremo em que a força de ambos, de igual valor, se extingue, abrindo espaço para a troca de palavras graças à qual os combatentes se reconhecem e param imediatamente um duelo absurdo. O desenlace do episódio de Noire Épine, determinado pela destreza retórica de Artur, revela que as questões de litígio não têm solução nas armas mas na palavra. O episódio estabelece ainda a falência do duelo como instrumento jurídico, e da concepção de verdade que pressupõe. Enquanto modalidade de ordalia, o duelo pressupõe uma verdade visível no real, uma revelação encarnada num referente sagrado. Esta concepção de verdade, característica das sociedades tradicionais orientadas pelo sagrado (e não pelo santo), legitima uma violência estabelecida, reconhecida, ritual. Isto não quer dizer que a sociedade medieval não fosse extremamente violenta. Era-o certamente, e é bem conhecido o esforço da Igreja na contenção da violência das guerras privadas feudais. Mas o valor social e simbólico da violência altera-se por força da palavra. Não é isso afinal que Gorneman ensina a Perceval ? : que o valor da cavalaria está não na eliminação do adversário, mas no estabelecimento de vínculos sociais firmados pela palavra.

Essa força da palavra que é a cavalaria, esse amor da palavra que é o amor cortês, todo este protagonismo literário da palavra não seria possível sem a implementação da escrita e a consequente produção textual em língua vulgar. Graças ao desenvolvimento da literacia, o primado do Verbo sobre o qual se funda e fundamenta o cristianismo, religião da Palavra e do Livro, saíu

fora dos meios clericais e atingiu sectores laicos da sociedade: a letra laicizou o Verbo.

#### 2.4. Jean Renart e a festa da letra

Pela prática da citação lírica, *Dôle* é o primeiro romance em língua vulgar a propósito do qual é possível falar, além da consciência da ficção, de consciência da literaridade. Não apenas a palavra prevalece sobre a força como a força da palavra está na letra. A palavra é aqui texto: texto lírico citado à letra. Se nos exemplos citados no ponto anterior, a palavra tem indubitavelmente uma função diegética, em *Dôle*, a sua espacialização em texto citado, a explicitação da sua alteridade e da sua exterioridade em relação ao discurso da personagem, têm como correlato a perda da função diegética. Sob a forma da citação lírica, a palavra não faz avançar a acção, antes a parasita (v.supra,1,2.3.). A sua força incide agora menos ao nível da história do que ao nível do discurso, ou melhor, da escrita. Para compreendermos melhor o que *Dôle* traz de novo à tradição romanesca, vejamos como se processa nele a subversão do registo guerreiro.

Os estudos sobre *Dôle* sempre notaram, no episódio do torneio de Saint Trond, a redução do registo guerreiro em proveito do motivo da festa e do registo da *bonne vie* (Chênerie1979:44; Diller1978:547-8; Lacy1981:779,783; Looze1991:597). Mais do que o torneio, interessa falar dele e prepará-lo, mais do que a troca de golpes, a troca de olhares, de presentes e de canções, mais do que a proeza, a comida, a música e a dança. Guillaume seduz menos pelos seus feitos de armas do que pela exibição da sua beleza e da sua elegância. Se os torneios e cercos dos romances arturianos - *Durmart*, *Méraigis* - e bizantinos - *Partonopeu*, *Florimont*, *Ipomedon*, *Prothésélaüs* -, que têm sempre um objectivo nupcial, obedecem à lógica do jogo da sedução que subverte a sua função militar e determina o seu desenlace verbal

(Álvares1996:454-504), *Dôle* amplifica a dimensão escópica e lúdica do torneio a ponto de quase o subsumir em festa e em espectáculo. Escusado será insistir na função das citações líricas nesta subsunção: são elas que dão o tom e o som à festa. Mais ainda, elas transformam a festa em festa de textos líricos. Em muitos romances arturianos e bizantinos, o *topos* épico da enumeração dos cavaleiros que participam no torneio ou no cerco, é o lugar para o estabelecimento de relações intertextuais. Assim, em *Durmart* e em *Beudous*, os nomes e as insígnias dos cavaleiros coincidem com nomes de textos de Chrétien de Troyes, o que transforma o torneio num vasto campo textual e os combates em jogos intertextuais. Em *Dôle*, são as citações líricas que se encarregam desta função, o que determina um tratamento singular do *topos* épico em questão. Enumerados ao longo de uma conversa entre Guillaume e os seus companheiros que se divertem nas vésperas do torneio, os participantes têm nomes de indivíduos reais, dotados de existência histórica, muitos deles fazendo parte do público destinatário do romance. Longe de ser uma preocupação realista, a estratégia que consiste em imergir indivíduos reais num mundo de ficção, mais não faz do que sublinhar a ficcionalidade desse mesmo mundo (Zink1979:40). Tanto mais que o suposto realismo do quadro urbano em que os cavaleiros cantam e dançam ao som da música tocada pelos menestréis, é obliterado pelo quadro campestre das *caroles*, aí tocadas e cantadas. O que corresponde a um aprofundamento da sabotagem do registo guerreiro : em vez dos combates, a festa, não uma festa qualquer mas uma festa que, mais uma vez, é o efeito narrativo dos fragmentos líricos cantados pelas personagens: os cavaleiros dançam tal como dançam as donzelas na *carole*. Deste modo, em vez de um torneio de textos do mesmo género, temos uma dança de textos de outro género.

Tuit li duc et tuit li demaine  
qui sont as ostex ou marchié  
si ont et beü et ragié  
c' onques d' armes n' i ot paroles,

ainz i sont si granz les karoles  
c' on les oit de par tot le borc.  
Li biax Galeran de Lamborc,  
qui ne s' envoisa mes pieça,  
ceste chançon i comença:  
La jus desouz l' olive,  
ne vos repentez mie,  
fontaine i sourt serie:  
Puceles, carolez !  
Ne vos repentez mie  
de loisaument amer (2360-74)

Esta alteridade é realçada pelo contraste entre os quadros narrativo - masculino e urbano - e lírico - feminino e bucólico nas *caroles*. Mais uma vez, a citação lírica tem o efeito de parasitar, com a actividade militar, a acção diegética, suspendendo a narrativa na descrição de pequenos quadros festivos em que os cavaleiros substituem as armas pelas canções. E o romance substitui a história pela escrita, i.e., a ficção cava-se em metaficção.

## 2.5. ficção e literaridade

### 2.5.1. a *mutação da consciência literária* (Zink)

A metaficção é a percepção da ficção como tal, a percepção da sua ficcionalidade. Percepção partilhada pelas entidades que produzem e recebem os textos e que significam assim a consciência que têm de determinado texto como objecto construído, produzido por um trabalho, por uma arte - um artefacto. A metaficção é o enfoque da escrita sobre a sua própria arte e artifício.

Aquilo a que Michel Zink chamou a mutação da consciência literária do século XII aponta claramente para a articulação entre a escrita e a ficção. Desde sempre o romance foi um género escrito, pois começou por ser *mise en roman*, i.e., tradução em língua vulgar de textos antigos, principalmente latinos. Por isso, os primeiros romances em língua vulgar - *Alexandre, Thèbes*,

*Troyes, Éneas* - recebem o epíteto de antiquizantes. Como tal, o romance é um instrumento ao serviço da divulgação do saber proclamada no âmbito do projecto político-cultural da *translatio studii et imperii*. Traduzir é obviamente uma actividade literária mas a escrita aí mobilizada encontra-se fortemente condicionada e contida pelo texto latino cujo sentido impõe vias estreitas ao seu poder alterante. Enquanto arte e artifício, a escrita que altera e difere (a forma, o conteúdo, a estrutura, o sentido) é marginalizada em proveito da escrita que mantém e representa. É certo que o tradutor é sempre um traidor e que os romances antiquizantes, longe de serem fiéis aos respectivos modelos, lhes alteraram substancialmente a estrutura, logo o sentido. Os prólogos desses romances, porém, provam que o princípio subjacente à *mise en roman* era o da fidelidade. E as figuras de denegação desse princípio que aparecem, por exemplo, no prólogo do *Roman de Troie*, e que Zink analisou excelentemente (Zink1981), são sintomáticas do mal-estar do tradutor, incapaz de controlar o duplo efeito alterante e ficcionalizante da escrita. É legítimo pensar com Zink que o tradutor não quer limitar-se a traduzir fielmente. Ele quer mais, quer construir a sua própria ficção, quer escrever o seu próprio romance, quer ser reconhecido como autor. Daí toda a evolução, seguida por Zink, da tónica e do estilo dos prólogos romanescos, evolução que transforma o tradutor em autor de pleno direito (idem:15). A mutação da consciência literária caracteriza-se pela coincidência entre o momento em que o romance se reconhece como ficção e aquele em que o autor entre em cena (idem:5). Mas esta coincidência ou concomitância especifica-se, no texto de Zink, em relação de causa-efeito: se o romance é ficção é porque nenhuma outra autoridade o determina a não ser o autor, se o romance é ficção é porque ele é uma criação exclusiva do seu autor (idem:4). Esta concepção filológico-romântica de autor tem o mérito de corrigir excessos de cariz oposto que afirmam a inexistência do autor medieval : não há criação individual porque na Idade Média todo o texto é determinado pela tradição e todo o autor é apenas

um continuador, um recriador, um copista, submetido à autoridade da tradição, de Deus, o único autor-criador, ou do mecenas a quem é destinado o romance. Mas se o autor medieval não é um intelectual orgânico, fazer dele a única fonte do seu romance e fundamentar aí a ficcionalidade da sua obra, parece-me igualmente desajustado. Talvez valesse a pena inverter os termos da equação de Zink: o autor é que é um efeito ficcional da escrita. Ele resulta menos de uma vontade de autonomia do tradutor do que da sua impotência em traduzir. O tradutor transforma-se em autor por obra e graça da escrita que não é apenas o produto final da actividade de escrever exercida por um sujeito, mas a experiência de algo que transcende o sujeito, lhe impõe a sua alteridade e o submete ao seu artifício. O que modera consideravelmente a ideia de autor como criador, genial ou não. Se, de facto, o autor não é senhor e proprietário do seu texto, não é tanto porque ele se limite a reescrever a tradição mas porque o trabalho da escrita o trabalha também a ele, produzindo-o como ficção. O autor só é produtor de ficção na medida em é produto de ficção. Por isso, o autor é uma construção textual alicerçada numa estrutura significativa (primeira pessoa do singular, nome). É este autor e não o autor concreto, a pessoa histórica, que Zink analisa, apesar de não parecer distinguir as duas instâncias.

Zink explica ainda o papel crucial do romance arturiano na mutação da consciência literária que é a consciência da ficção. O romance arturiano libertou o género da *mise en roman* através da opção pela matéria da Bretanha e da noção de *conjointure* enunciada no prólogo do primeiro romance de Chrétien de Troyes. A *conjointure* consiste na reestruturação estética duma matéria narrativa cujo desprestígio se deve a dois factores: i) o de ser, ao contrário da matéria antiga, desprovida de tradição textual e ii) o de ser narrada sem arte pelos contadores que mais não fazem do que despedaçar e estragar as histórias. A *conjointure* implica portanto que o romance arturiano tira o seu valor não do valor literário do modelo, mas da

reorganização de um material desvalorizado pelo que Chrétien considera ser a falta de arte dos jograis<sup>19</sup>. O critério desloca-se da autoridade para a estética e a função do romance deixa de ser a de traduzir para ser a de re-formar com arte - "une molt bele conjointure" - uma matéria narrativa de tradição oral. A revalorização da matéria da Bretanha confunde-se então com o seu acesso ao estatuto literário, o que passa pela sua transformação em objecto textual.

Que a matéria da Bretanha fosse geralmente recebida, pelo menos pelo público mais culto, como uma matéria ficcional, não me parece constituir um dado decisivo na consciência que tem o romance do seu ser de ficção, de ser ficção. É a escrita que determina essa consciência e por via precisamente da *conjointure*. Ao contrário da tradução, cuja dimensão ficcional não é imediatamente evidente, quanto mais não seja devido a denegação de que é objecto (o tradutor insiste em que apenas transmite a verdade do texto traduzido), a *conjointure* é ficção porque ela é assumida e prioritariamente arte, construção, estrutura. E sendo assim, o sentido não pré-existe ao texto mas é produzido por ele. O *sen* é um efeito da *conjointure* e não da tradução mais ou menos fiel de um texto antigo com valor de autoridade e de verdade.

Na sua análise dos prólogos romanescos como lugares privilegiados da mutação da consciência literária, Zink nada disse sobre o prólogo do *Chevalier au Lion*, talvez porque o considera inexistente. O prólogo existe porém. Não como metadiscurso exterior ao universo diegético, mas encaixado no seu interior como narrativa metadieética. É a narrativa de Calogrenant que, contando a sua aventura fracassada na Fonte, desencadeia a acção principal. O tema central do prólogo - aquilo que terá dado lugar ao romance que vamos ler - deslocou-se para o plano diegético sob a forma da narrativa de uma personagem: o que deu lugar ao romance tem lugar no próprio romance.

---

<sup>19</sup> Esta polémica parece ser a do escritor contra o contador. Gervais de Tilbury insurge-se contra "l'impertinent babil des histrions".

Este fenómeno é fortemente sintomático de uma consciência ficcional suficientemente estabelecida para significar através do deslocamento do prólogo de fora para dentro do universo diegético, que a fonte do romance está no próprio romance. É assim, diz E. Baumgartner, que Calogrenant deu ao romance a sua Fonte, lugar central em torno do qual se organiza a história do *Chevalier au Lion* (Baumgartner1988:44).

#### 2.5.2. da metafísica à metaficção

A consciência da ficção de que é testemunha o tratamento inovador a que é submetido o prólogo deste romance de Chrétien de Troyes, é solidária da questão da origem, questão metafísica por excelência: qual é a origem do romance. Que tal origem se apresente ou represente como imanente ao romance, não anula a questão. Ela está posta e faz da narrativa aquilo a que Lucien Dällenbach chama uma *mise en abyme* transcendental: ela revela ou reflecte o que transcende - origina, finaliza, funda, unifica - o texto no interior de si mesmo (Dällenbach1977:131,137).

A questão da origem não se põe em *Dôle* cujo prólogo retoma o velho *topos* da *mise en roman* para logo o abandonar em proveito da nova técnica das citações líricas.

Cil qui mist cest conte en romans,  
ou il a fet noter biaux chans  
par remembrance des chançons (1-3)

Renart abandona, no prólogo, o tema da origem do romance, e na história, o da origem e/ou da identidade do herói (motivos do incógnito ou do *bel inconnu*) e a questão ontológica que lhe está associada. Chrétien e o romance cortês em geral colocam como questão central a identidade do sujeito: cavaleiros incógnitos e *beaux inconnus* em demanda do seu nome,

são os protagonistas destes romances (Álvares1996:103-5,280-3). Para os *beaux inconnus*, a identidade é claramente inseparável da origem, pois que, para o sujeito, aceder ao nome é ao mesmo tempo tomar conhecimento do evento que está na sua origem: é o caso do Bel Inconnu<sup>20</sup>.

Guinglains as non en batestire.  
Tote ta vie te sai dire:  
Mesire Gavains est tes pere;  
Si te dirai qui est ta mere:  
Fius es a Blancemal la fee; (3233-7)

Ora, a origem do sujeito, aqui resumida numa narrativa metadieética analéptica, é igualmente a origem pré-diegética do romance que começa *in medias res* (idem:280sq). Deste modo, o romance subjectiviza-se e a ficção pode ser considerada, pelo menos parcialmente, uma alegoria do mecanismo que a instaura (Dällenbach1977:68).

A questão da identidade subjectiva não suscita qualquer problema em *Dôle*. O único incógnito é o de Lienor durante a ordealha. Mas trata-se apenas de uma estratégia de encenação que não traduz nenhuma perda de identidade nem sequer social, como acontece com Aélis ou com Fresne. *Dôle* tem três personagens principais: Guillaume, Lienor e Conrad. O verdadeiro protagonista é a escrita romanesca e é a esse nível que podemos encontrar a questão da identidade. Ora, a identidade do romance constitui-se na sua alienação ao outro género, e este problema é tratado não no quadro de uma interrogação sobre a sua origem mas no de uma interrogação sobre o seu material e o seu trabalho: como é que se faz o romance e com quê. Em *Dôle* o modelo burguês do trabalho e da indústria subverte o cariz metafísico do romance arturiano: em

---

<sup>20</sup> Comparemos a função da cena primitiva nos romances e lais arturianos e em *Dôle*. Nos primeiros, o encontro feérico, que é frequentemente uma violação, é o evento que está na origem do sujeito e/ou da linhagem (Bel Inconnu, Lionel, Caradoc, Yder, Désiré, etc), ou é um evento no qual o sujeito participa e que o coloca num lugar-origem : Yvain na Fontaine, Partonopeu na Île d' Or, Graelent, Guingamor, Lanval em Avalon. Em *Dôle*, pelo contrário, a violação é um fantasma colectivo que nada tem a ver com a origem subjectiva, temporal ou espacial: a cena primitiva toma lugar na corte e envolve directamente o direito e a justiça. é o que aí está em jogo não é a identidade e o nome, mas o género feminino(v.infra,III.1).

vez do ser, o fazer; em vez do sujeito, o artefacto; em vez do produtor, o produto e, sobretudo, a produção. Esta subversão desloca a *mise en abyme* transcendental para *mise en abyme* do código, a qual corresponde, na terminologia de Dällenbach, à metaficção: o romance é feito de ... fios têxteis claramente identificados a fios textuais líricos (v.*supra*,II,1.2.1.). Tal deslocamento prolonga ou aprofunda a consciência da ficção, solidária da *mise en abyme* transcendental, em consciência da literaridade, solidária da metaficção. Note-se, mais uma vez, a des-subjectivação implicada nessa passagem (v.*supra*,I,3.2.)<sup>21</sup>.

### III

#### O feminino

##### 1. O feminino no idílico: a virgindade

Resta pensar agora a relação entre a citação lírica e o género feminino uma vez que, na cena das *chansons de toile*, aquela em que a função metaficcional é mais evidente, a enunciação das canções é assumida por vozes femininas; e são mãos femininas que fazem um trabalho que metaforiza o da escrita (v.*supra*, II,1.2.1.).

---

<sup>21</sup> Encontrámo-la na passagem da metalepse lírica para a citação lírica: a imanência do lírico ao diegético provoca uma des-subjectivação do lírico.

Ao exibir a sua alienação ao outro gênero, a escrita romanesca põe em cena personagens femininas que encarnam essa heterogeneidade genérica, estabelecendo assim uma afinidade entre o outro gênero literário e o outro gênero sexual. Mas isto não significa que haja uma correspondência directa entre o lírico e o feminino, bem pelo contrário (v.*infra*,1.2. e 1.3.). A correspondência ou a articulação que se pode estabelecer é entre feminino e alteridade. Que a escrita romanesca se feminise, significa que assume a sua alteridade genérica.

Além disso, a prevalência da categoria do artificial inerente à metaficção, é do gênero feminino, já que são as personagens femininas que tecem e bordam, executando a tarefa que representa o trabalho da escrita. A afinidade do feminino e do artificial é um estereótipo da cultura medieval, atravessada por uma corrente ideológica, remontando aos Padres da Igreja, que identifica a mulher com o artifício, o secundário, a cópia, a simulação e a dissimulação, a manipulação, a manha, o engenho, a arte (Bloch1990)<sup>22</sup>.

Esta relação do gênero feminino com as categorias da alteridade e do artificial, aparece ao nível diegético e deve ser pensada no quadro do romance idílico.

Ora, o enredo do romance idílico é marcado por uma crise em que a diferença sexual irrompe violentamente na homogeneidade imaginária da geminalidade dos gêneros. Esta ruptura leva infalivelmente à separação dos jovens que até aí tinham vivido juntos e que se reencontrarão mais tarde através de um reconhecimento que nada tem de *natural*, nem de evidente, nem de espontâneo (Álvares1996). Vejamos como, nos dois romances de Jean Renart, a crise quebra o idílio e qual o papel que aí tem o tema da virgindade feminina.

---

<sup>22</sup>Os discursos do narrador de *Amadas et Ydoine*, v.3568-646, 7037-97, são altamente ilustrativos desta temática misógina.

Em *L' Escoufle*, quando o pai de Guillaume morre, a corte faz ver ao imperador que o casamento da sua filha Aélis com o filho do conde da Normandia é uma *mésalliance*. O discurso dos barões logo desloca a *mésalliance* para o plano sexual onde a dúvida sobre a virgindade de Aélis se sobrepõe ao desnível socio-económico dos noivos. Em *Dôle*, a divulgação na corte imperial da rosa vermelha que Lienor tem na coxa - aquilo que era um segredo de família ciosa e pudicamente guardado -, significa que a noiva do imperador já não é virgem e que, nessas condições, o casamento já não pode ter lugar.

Por aqui se vê a dimensão socio-económica da virgindade inseparável do tema da *mésalliance*, questão que tratarei a seguir (III,2.). Interessa-me, por agora, salientar o seguinte: colocar a questão da virgindade feminina é colocar a questão do sexual, i.e., da diferença, no seio do amor idílico. Assim que é posta a ou em questão, a virgindade feminina rompe a suposta homogeneidade desse amor denunciando o seu logro. Ela tem, pois, uma função central no drama da homogeneidade que caracteriza o romance idílico porque ela é, sobretudo enquanto alvo de dúvida e de questionação, aquilo que está directamente em jogo na relação sexual.

### 1.1. De uma virgindade a outra: a ordalia

Em *Dôle*, a crise da rosa é apaziguada na cena da ordalia. Ora, a ordalia convoca desde logo a questão da verdade - neste caso, a verdade sobre o corpo e a sexualidade de Lienor, de modo a estabelecer socialmente a sua aptidão matrimonial; por outras palavras, de modo a estabelecer o alcance social da virgindade como traço do género feminino.

De facto, se a crise consiste na perda da virgindade a um nível puramente verbal e simbólico, mas suficientemente forte para ter efeitos ao nível do imaginário e das práticas sociais, é porque tal perda é necessária à

passagem de uma virgindade ao serviço da homogeneidade idílica, a uma outra virgindade, esta sexualizada e, como tal, ao serviço de uma relação conjugal. A ordalia consiste, portanto, numa erotização da virgindade.

## 1.2. Mobilidade da personagem feminina e da narrativa

É com a crise da rosa que a personagem feminina vai entrar em acção. Esta acção é, antes de mais, mobilidade.

A mobilidade da personagem feminina distingue os romances idílicos (à excepção de *Floire*) dos outros romances cortesões em verso. Nestes, a mulher, objecto da demanda do cavaleiro, é passiva e imóvel, fixada à terra numa espécie de consubstancialidade de que a rica herdeira é a figura socio-económica (Duby1981), frequentemente cercada, raptada e conquistada, em parte, pelas armas<sup>23</sup>. Nos romances idílicos, o declínio do registo guerreiro acentua-se e a mulher torna-se activa ao ponto de ser ela a fazer a (sua) história, a protagonizá-la, a manipulá-la. Essa actividade é, em primeiro lugar, deslocamento do espaço doméstico e familiar para o espaço público, social e urbano; em segundo lugar, ela é acção astuciosa, i.e., engenho verbal e manual capaz de fazer avançar a história ou mesmo de conduzir ao seu desenlace.

Assim, a Lienor que encontramos fechada em casa, entregue aos seus trabalhos têxteis, à imagem e semelhança das donzelas das *chansons de toile*, vai deixar o espaço doméstico e materno e entrar no espaço socialmente mais vasto da corte imperial. Ora, este espaço de relações sociais mais complexas é um espaço de hegemonia masculina. É aí que os homens estabelecem vínculos entre si utilizando as mulheres como significantes desses vínculos. É essa a função do nome de Lienor. Trocado entre Conrad e Guillaume, ele

---

<sup>23</sup> Digo "em parte" porque o que os romances narram é, precisamente, a insuficiência das armas na obtenção daquilo que o cavaleiro deseja (v.*supra*,II, 2.3. e 2.4.).

assegura não apenas a aliança entre os dois homens por via de casamento de um deles com a irmã do outro, mas assegura ainda a homogeneidade desta relação masculina, na medida em que a mulher que o nome designa, se encontra subtraída ao campo de visão masculino: dela só se fala (Álvares1998). A distribuição dos lugares diegéticos em *Dôle* mostra claramente que a homogeneidade masculina da corte, feita de relações simbólicas, se funda na exclusão do corpo feminino, posto em reserva num mundo-à-parte: é assim a relação da corte imperial com o *pléssié* de Dôle. A presença de Lienor na corte equivale à introdução do género feminino num espaço de hegemonia e de homogeneidade masculinas.

Esta transgressão dos lugares diegéticos, provocada pela mobilidade de Lienor, tem uma correspondência ao nível do discurso narrativo. De que maneira ?

A narrativa retoma os seus direitos sobre o modo lírico. Se até aqui muito insisti na alienação do romance ao outro género, agora, com a entrada em acção de Lienor, precisarei que o romance, sem se autonomizar em relação ao lírico, destaca-se dele, retomando uma dinâmica narrativa. A crise da rosa é construída sobre o enredo da aposta (Paris1975) : é certo que não há propriamente aposta mas a tensão deste tipo de enredo está presente a partir do momento em que o senescal diz que viu o que não viu (Krueger1989) para provar que tinha seduzido Lienor. A tensão da aposta, que orienta a segunda parte do romance, reduz consideravelmente o modo lírico do romance em proveito da cena da ordeal. O romance sai do impasse em que se encontrava e, a um enredo parasitado por canções servindo de modelo a quadros ociosos, substitui-se o desenrolar da acção. Lienor sai de casa para manipular os eventos diegéticos, de tal maneira que dir-se-ia que o narrador delegou na personagem feminina a função de tecer, ou melhor, de desenrolar, o fio narrativo até ao desenlace.

De facto, as relações simbólicas estabelecidas na corte entre homens - Guillaume, Conrad e o senescal, oponente da aliança entre os outros dois -, teceram uma trama em que Lienor foi enrolada. É caso para dizer que Lienor foi bem tramada. Escorada no modo lírico do romance, a elaboração desta trama é solidária do parasitismo da acção, do seu impasse - primeiro idílico com a troca do nome de Lienor entre Guillaume e Conrad, depois crítico com a verbalização da rosa vermelha. Esta trama simbólica tecida na corte tem o seu correspondente no trabalho têxtil que Lienor elabora enquanto espera ou que elabora em torno da espera, i.e., da ausência de eventos na sua vida. Ela tece o tempo que não passa e borda o impasse da sua vida. E que fazem as donzelas das *chansons de toile* senão tecer o fio do tempo em torno de um vazio, de uma ausência? <sup>24</sup>

O *pléssié* de Dôle é o espaço desta espera e desta trama. Quando a mãe define a *chanson de toile* como forma *démodée*, significa que naquele espaço o tempo está retido no passado ou enrolado em torno dele. A identificação nostálgica das personagens masculinas ao passado aristocrático que *chansons de toile* e *cansos* emblematizam, tem um alcance social de que falarei a seguir, mas tem também consequências na economia narrativa: a de parasitar a acção diegética e de quebrar o fio narrativo com a construção dos quadros idílicos e sua desconstrução pela função metaficcional das citações líricas.

Quando Lienor sai do *pléssié*, estão criadas as condições para desparasitar a acção e desenrolar o fio narrativo. À mobilidade de Lienor corresponde a mobilidade da narrativa. Essa mobilidade é acção. Lienor desfaz a trama de que fora objecto, enrolando o senescal na trama que ela

---

<sup>24</sup> Freud constata que menino e menina deixam a fase fálica de maneiras diferentes: a castração, i.e., a percepção da ausência de falo materno, introduz a menina no Édipo onde não tem senão que esperar que se substitua ao pai um homem que lhe dê efectivamente um bebé.(Freud1969:122). Nesta posição subordinada e dependente da mulher as razões históricas são seguramente bem mais determinantes do que as biológicas ou anatómicas. Num outro texto, Freud estabelece uma relação entre a tecelagem- que teria sido a única contribuição das mulheres para a civilização - e a castração feminina, dizendo que a tecelagem, substituto da pilosidade púbica, tem função de véu sobre a ausência do falo.

mesma constrói, já não segundo o modelo lírico mas segundo o modelo narrativo do enredo da aposta. E nessa mobilidade narrativa, a mobilização de *joyaux*, acessórios bordados, desempenha uma função primordial.

### 1.3. *Mise en action* da metáfora têxtil: os *joyaux*

Se no *pléssié*, lugar paradigmático do impasse lírico da narrativa, a metáfora têxtil era *mise en scène*, agora, com Lienor e graças à sua astúcia, a metáfora têxtil é *mise en action*, através precisamente da circulação desses bens móveis que são os *joyaux*. Já não se trata de tecer e bordar dentro de casa mas de pôr em movimento objectos bordados no espaço social da corte.

#### 1.3.1. *joyaux* : feminino e acessório

Os *joyaux* são acessórios bordados: cintos, bolsas, pregadores, anéis, lenços e outros ornamentos. São belos objectos têxteis feitos por mulheres (e, por vezes, fabricados em série e comercializados: é essa a actividade de Aélis e de Isabelle em Montpellier). Estabelece-se assim uma relação entre o feminino e o acessório, o secundário, o suplemento, o que se acrescenta ao corpo para o ornamentar e embelezar; numa palavra, o artifício. A ligação do feminino com o artificial e o acessório pode ser referida a um estereótipo cultural e ideológico que afirma a natureza segunda, lateral, derivada, da mulher - tirada da costela de Adão - em relação ao homem (Bloch1990). Ela foi criada depois do homem, extraída dele, de um dos seus lados, e colocada ao seu lado: a mulher não é uma criação original mas suplementar; não é essencial mas lateral; ela é um *surplus*. Fabricar acessórios e ornamentos, artefactos que se sobrepõem ao corpo, é portanto uma actividade que rima com a natureza feminina.

### 1.3.2. *joyaux* : o género como ficção do corpo

Mas as múltiplas funções, diegéticas e metaficcionais, que os *joyaux* têm nos romances de Jean Renart, desautorizam a sua redução a um mero ornamento. Deles faz sentido dizer: o acessório é o essencial. De entre essas funções [n], retenhamos a que diz respeito ao corpo. Artifícios sobrepostos ao corpo, eles são o que do corpo se destaca e desloca de corpo para corpo. Esta posição de exterioridade investe-os de uma função significante: eles significam a pertença do corpo a um conjunto de valores socio-culturais como o estatuto social, a profissão, o estilo de vida e também o género sexual. Não há corpo sem *joyau* quanto mais não seja porque todo o corpo transporta a marca do género a que pertence. Os *joyaux*, objectos tecidos e bordados, i.e., escritos, escrevem o corpo, textualizam-no, fazem dele uma ficção. Criado pelos discursos e práticas sociais que organizam uma cultura, o género sexual é uma ficção que torna socialmente significante o sexo anatómico<sup>25</sup>. O género sexual atribui ao corpo um lugar na ordem social onde deverá desempenhar uma ou mais funções. Lugar e funções que definem uma relação hierárquica entre masculino e feminino. Na sociedade medieval e, sobretudo, entre a aristocracia, esta relação hierárquica passa por um controlo rígido da sexualidade das mulheres com vista à reprodução - função social prioritária, senão mesmo exclusiva, das mulheres nobres. Daí que a virgindade das jovens casadoiras tivesse a dimensão social de traço de género - dimensão essa que transcende uma concepção fisiológica e íntima da virgindade. O que

---

<sup>25</sup>O género sexual é um bordado sobre o corpo. Se o sexo anatómico é um bordo no corpo, o género é, por via dos acessórios têxteis, um bordado - tal como as citações líricas que bordam a narrativa. Entre bordo e bordado, a rosa vermelha que Lienor tem na coxa branca. Participando duma categoria paradoxal a que poderíamos chamar o artifício natural (do/ao género feminino), a rosa é o significante em torno do qual se elabora a ficção da virgindade de Lienor, ou seja, a ficção do género feminino.

a cena da ordalia mostra é que não apenas o valor da mulher decorre directamente da dimensão social da virgindade mas também que essa dimensão é da ordem da ficção.

### 1.3.3. a ordalia e a ficção da virgindade

A ordalia da água fria é um dispositivo de revelação da verdade que pressupõe que esta é visível no real. Toda a ordalia supõe que a verdade tem corpo e que, como tal, pode ser desnudada. Para mais esta ordalia visa determinar a verdade acerca do corpo e do sexo da personagem principal: Lienor é ou não é virgem ? Ora, o que esta ordalia prova é que a verdade não tem outro corpo que não seja o da palavra e que o que a sustem é um fantasma - neste caso, o fantasma da cena primitiva. Por outras palavras, a verdade é ficção.

Explicuemos então o que se passa.

Os *joyaux* são uma peça fundamental na astuciosa estratégia de Lienor para provar a sua virgindade. Ela começa por enviar ao senescal, em nome de uma outra mulher a quem ele fazia a corte, um conjunto de *joyaux*. E recomenda-lhe que os use, a título de dons de amor, directamente sobre o corpo, sobretudo o cinto, o "tiessu". A seguir apresenta queixa à corte, acusando o senescal de a ter violado e de lhe ter roubado os seus *joyaux*, esses mesmos que se podem ver sobre o seu corpo. Depois de os ter descrito detalhadamente, Lienor exige uma *mise à nu* do senescal, de modo a que a corte possa verificar a veracidade das suas palavras.

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)

Na ficção de Lienor, os *joyaux* transformam-se em significantes sexuais que ela desloca do seu para o corpo masculino. Tal deslocação significa a perda da virgindade. Deste modo, é no corpo do senescal que está escrita a história da violação, história escrita a vermelho, pois a marca que confirma a veracidade das palavras de Lienor é aquela que o cinto apertado inscreve na pele. A verdade aparece sob a forma de uma marca vermelha no corpo que o sexualiza, provocando a angústia e a vergonha de quem olha e de quem é olhado:

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

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

Mas o mal-estar dos barões é menos causada pela visão da nudez masculina de que pela visão da marca ou mancha vermelha cujo significado é sexual: graças à ficção de Lienor, a marca vermelha significa que ela foi efectivamente violada pelo senescal. Observando o corpo nu marcado a vermelho, os barões podem fantasmear uma cena de violação. O corpo nu do senescal torna-se assim o suporte fantasmático da cena primitiva.

A ordalia serve para inocentar o senescal da acusação de violação e, automaticamente, para repor a virgindade de Lienor. A ordalia serve para restabelecer a verdade sobre uma mentira, o que equivale a dizer que a virgindade de Lienor é restabelecida sobre fundo de uma violação imaginária.

Mas o funcionamento singular desta ordalia tem outras implicações:

Em primeiro lugar, a alienação de uma questão específica do género feminino a um corpo masculino. O corpo desnudado do senescal exhibe a sua

inocência e este desvelar da inocência cobre com um véu pudico o fantasma da violação, restabelece a virgindade de Lienor e apazigua a corte.

Mas dada esta alienação, a virgindade é uma dedução, uma conjectura: se o corpo sem mancha do senescal prova que ele não cometeu nenhuma violação, então está provado que Lienor não perdeu a virgindade. Esta ficção reúne o consenso da corte que aprova o casamento do imperador com Lienor.

A virgindade é, portanto, uma ficção ou, se se preferir, uma verdade assente num fantasma. Mas não qualquer relação directa da virgindade ao corpo feminino.

Em segundo lugar, a virgindade recuperada não tem o mesmo valor da virgindade original, a que se fundava sobre o tabu da rosa. Agora, Lienor apresenta-se ao imperador como a *Pucelle à la Rose*.

A virgindade fantasmaticamente reposta não é igual ou equivalente à pureza original de Lienor devido precisamente à sua alienação significativa a um corpo masculino exibido à corte. A virgindade de Lienor adquire outro valor: ela passa a funcionar como condição para casar. Em vez do tabu da rosa, temos Lienor apresentando-se à corte como *la Pucelle à la rose*. Enquanto que na primeira parte do romance, a virgindade da donzela destituída de visibilidade no espaço masculino e social, é condição de eliminação, nesse mesmo espaço, da diferença sexual - eliminação assegurada pelo segredo da rosa -, a segunda parte faz da rosa uma qualidade do género feminino<sup>26</sup>. Enquanto que a primeira versão da rosa fazia da virgindade feminina o fundamento de uma neutralidade ou neutralização sexual, a segunda versão

---

<sup>26</sup> A rosa é ao longo do romance a marca da sexualidade feminina na sua alteridade. Enquanto silêncio que interessa aos homens e às suas alianças [note-se que o segredo é divulgado pela mãe], ela prende-se com a ausência de Lienor no espaço da corte, i.e., com a eliminação do Outro sexo desse espaço que se assegura assim uma homogeneidade idílica (ou o idílio da homogeneidade), figurada na relação especular de Guillaume e Conrad : a virgindade é aí condição de des-sexualização da aliança matrimonial, condição do impasse sexual (paralelo ao impasse lírico da narrativa). Uma vez divulgada no espaço público, a rosa significa a perda da virgindade, ou melhor, a sexualidade feminina escapando ao poder e ao controlo dos homens. E na forma que identifica Lienor - *la Pucelle à la Rose* -, a rosa significa a virgindade como aquela qualidade que coloca a mulher em condições de casar. Esta terceira versão da rosa é um efeito do dispositivo de generalização operado pela ordalia e, como tal, assumindo a diferença sexual que desmancha a homogeneidade idílica. A virgindade é aí um traço genérico e não a sua negação.

sexualiza essa mesma virgindade. A passagem de uma a outra implica a anulação da virgindade no fantasma da cena primitiva. A segunda rosa sexualiza a virgindade e põe-na ao serviço da reprodução.

#### 1.4. Ordalia, verdade e feminidade do romance

Esta ordalia fracassa como instrumento de revelação da verdade como ou em corpo: verdade do corpo visível no corpo. Todo o processo de perda e de recuperação da virgindade supõe uma concepção da verdade como o que não tem referente. A verdade é uma construção verbal e fantasmática.

Insisto: não se trata de uma verdade dada *a priori* e que seria a descobrir progressivamente pela decifração de signos que constituiriam a ordem divina (Fusillo1989:163)<sup>27</sup>. A verdade sobre a virgindade de Lienor não é uma mensagem cifrada a desvelar progressivamente ou de uma vez por todas. Construída sobre fundações significantes e imaginárias, ela é ficção e fantasma. E o corpo, para além de ser um corpo de outro género, não é o lugar de um desvelamento ou revelação, mas um ecrã onde se projeta o fantasma. Aliás, como vimos, a ordalia, mais do que desvelar, vela: exibindo a inocência do senescal, ela deita um véu apaziguante sobre o fantasma da violação: ela é véu sobre véu, véu em segundo grau.

A verdade que o espelho de água da ordalia reflecte, é a verdade do seu fracasso enquanto instrumento jurídico. Esta cena não é uma reacção aristocrática à decisão do IV Concílio de Latrão (1215) que proibiu as ordalias (Baldwin1994) porque ela falha como instrumento de revelação da verdade no real. De certa forma, ela situar-se-á até numa linha próxima da do Concílio, na

---

<sup>27</sup>A sociedade do século XIII, pelo menos a que produzia e consumia a literatura em língua vulgar, não é uma sociedade tradicional. A tradição ordena um mundo que faz consistir como totalidade harmoniosa e é transmissão de um saber subtraído à dúvida, transmissão de uma verdade inquestionável e, por aí, implicando uma violência sobre o indivíduo e sobre a sua questão, que esmaga. Pelo contrário, a sociedade do século XIII reconhece ao indivíduo a prevalência da tarefa do dom do sentido sobre a da recepção do sentido.

medida em que participa deste princípio básico do cristianismo segundo o qual a revelação divina está no Verbo e na Bíblia : o lugar da verdade é a linguagem, não o real (v.supra,II,2.2.2.).

Que o romance tenha adoptado o mesmo título com que Lienor se auto-designa na corte - la Pucelle à la Rose, *le Roman de la Rose* aponta para uma afinidade entre o corpo da donzela e o romance, ambos bordados a vermelho - o que indica talvez que o género do romance é feminino. Mas esta hipótese não significa propriamente, a meu ver, que a instância de produção do romance seja do género feminino, ou que a mensagem ou a escrita do romance sejam femininos. Ela significa apenas a consciência que o romance tem da sua substância textual, do seu ser de ficção. Não porque o género feminino seja, enquanto feminino, uma ficção (todo o género o é) mas por causa da afinidade entre o género feminino e a categoria do artificial - afinidade inerente à sua radical alteridade. Se o feminino é artificial e o artifício é feminino, isso deve-se talvez menos à autoridade da Bíblia, do que à consciência que tem de si mesma uma cultura literária.

O romance é um género feminino devido precisamente à alteridade, à heterogeneidade que o constitui - e que as inserções líricas, introduzindo na narrativa o género lírico como tal, dão a ver e a ouvir. Ao fazer de Lienor uma delegada do narrador, Jean Renart indica que a feminidade do romance, fazendo vacilar qualquer identidade fixa, de género ou outra, é aquela qualidade que faz do romance "ce genre qui n' en est pas un"<sup>28</sup>.

## 2. Romance e aristocracia

---

<sup>28</sup> Esta expressão inspira-se e voca o título de uma obra de Luce Irigaray: *Ce sexe qui n' en est pas un*. Mas terá ficado claro que este trabalho não adere ao "essencialismo biológico" que caracteriza o pensamento de Irigaray.

Quando Marthe Robert define o romance como um gênero indefinido e, em termos político-ideológicos, simultaneamente conservador e democrático, acrescenta em nota que, se o conservadorismo do romance se pode manifestar em opções políticas e ideológicas historicamente contextualizáveis, a um nível antropológico, o romance é um gênero desconhecido nas sociedades de castas ou naquelas cujas estruturas sociais são imutavelmente fixadas pela tradição (Robert1972:38). Por outras palavras, o romance é uma invenção da modernidade, ou se se preferir, do advento da modernidade. Ele aparece e desenvolve-se numa época em que vários factores se conjugam para provocar uma crise irreversível nas estruturas feudais. Além das consequências da Reforma Gregoriana já referidas (v.*supra*,II,2.2.1.), mencionarei ainda a centralização do poder no rei aliado à burguesia, a reactivação da vida urbana, a reintrodução do dinheiro e o desenvolvimento duma economia de mercado (circulação da moeda e flutuação do seu valor) profundamente estranha e hostil à economia da terra (estabilidade da propriedade imobiliária) em que assentava o poder da aristocracia; Insistirei ainda num outro factor não menos importante: a emergência do indivíduo, fenómeno solidário da escrita (que desagrega o ritual da performance, como já vimos) e do Estado (que o desvincula das solidariedades de parentesco) - e, tal como a escrita e o Estado, desconhecido das sociedades tradicionais.

Sem dúvida, o romance cortês é um romance destinado - exclusivamente - ao público das cortes feudais. Forçosamente ele trata, representa, interroga, tematiza, interpreta, as grandes questões que se colocam à aristocracia em crise, e que a afligem. Por exemplo, a *mésalliance*.<sup>29</sup> Mas isso não faz dele um instrumento de propaganda ao serviço de interesses e reivindicações feudais. Não nego que o romance cortês, ou alguns romances, ou algumas passagens de romances, possam ter

---

<sup>29</sup>A *mésalliance* sempre afligiu uma classe que pratica o casamento como estratégia hereditária, mas que as redefinições do casamento e do incesto pela Igreja tornaram bem mais difícil.

exercido essa função. Os discursos contra o rei que associa burgueses ao seu governo eram certamente do agrado dos nobres, independentemente do seu nível socio-económico. Mas o valor literário, cultural e mesmo político-ideológico do romance não se reduz à função de propaganda. E a sinonímia que Erich Köhler estabelece entre cortês e feudal parece-me discutível, até porque o adjectivo cortês tem um âmbito mais lato do que aquele que determina socialmente um público. Ele serve também para qualificar novas formas de vida a que a modernização da sociedade obriga a aristocracia, e que redefinem as relações sociais em geral, e as relações entre homens e mulheres em particular. Fredric Jameson afirma que o romance aparece em momentos de transição em que coexistem dois distintos modos de produção ou momentos de desenvolvimento socio-económico, os quais consistem na penetração, subversão, reorganização e racionalização duma ordem social orgânica pelo capitalismo nascente. O antagonismo destes distintos modos ou momentos não se articula em termos de luta de classes e, por isso, a sua resolução pode ser projectada sob a forma de uma harmonia nostálgica ou utópica (Jamson1981:148)<sup>30</sup>. Aquilo a que Köhler chama o ideal cortês - a elevação e a generalização dos interesses feudais à universalidade duma ética a que aderem as camadas mais desfavorecidas da nobreza -, factor principal da coesão e da unidade da classe, corresponde à realização dessa harmonia nostálgica ou utópica, e define o romance como um género conservador. Donald Maddox mostrou que os romances de Chrétien de Troyes, longe de representarem o ideal cortês da unidade aristocrática, significam o seu impasse. Quanto a Jean Renart, eu diria que eles significam a impossibilidade desse mesmo ideal denunciado como puramente imaginário.

## 2.1. A obsessão da virgindade como sintoma do mal-estar aristocrático

---

<sup>30</sup> Hegel definiu o romance como epopeia burguesa moderna. Para o grande filósofo alemão, os romances de cavalaria orientam-se para a forma puramente romanesca a que todavia falta ainda uma ordem burguesa bem organizada e uma concepção do mundo verdadeiramente prosaica (Hegel1993:604). Ora, precisamente, os romances de Renart não são romances de cavalaria.

Os romances de Jean Renart dramatizam a irrupção da alteridade num campo idealmente homogéneo. *L' Escoufle*, numa linha fiel à tradição de *Floire et Blanchefleur*, representa essa irrupção como ruptura do amor idílico pelas diferenças sexual e social. Já vimos que o amor idílico anula estas diferenças por via do artifício duma geminalidade que não é obra da *Nature* mas da *Nourriture*. Assim, duas crianças que apenas têm em comum o facto de terem nascido no mesmo dia são submetidas a um conjunto de operações que visam reduzir o mais possível a dupla diferença que os separa e fazer de cada género a imagem especular do outro.

O amor idílico é, pois, amor do mesmo, amor do reflexo e da imagem. Mas a geminalidade artificial em que assenta esse amor, significa que a homogeneidade que o constitui é o resultado ilusório de uma ficção. O amor idílico é um artifício que suporta um ideal social aristocrático cuja ponto fulcral é de ordem sexual e implica directamente a virgindade feminina.

Em *L' escoufle*, o amor idílico de Guillaume e Aélis é construído pelos respectivos pais, o conde da Normandia e o imperador, como reprodução da sua própria relação de amizade ou mesmo de amor viril. A aliança entre os dois homens estabelece-se no quadro daquilo que E. Köhler considera ser o problema central da aristocracia na sua relação com a monarquia. O imperador dá ao conde uma mulher e uma terra como recompensa pela ajuda que ele lhe prestou na resolução de um problema de governação, o qual consistiu na revolta dos barões por terem sido substituídos por burgueses no aparelho político-administrativo. O casamento do conde com uma rica herdeira celebra a aliança viril que é uma aliança política significando a unidade e a homogeneidade da aristocracia, finalmente limpa da alteridade burguesa. É também com o objectivo de garantir a unidade de classe que os dois homens combinam em segredo o casamento dos respectivos filhos: a aliança de Guillaume e Aélis dará continuidade à 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 (querer) ver a diferença sexual que separa os filhos equivale a não (querer) ver a fractura social que afecta a aristocracia. O amor idílico é a imagem de uma aristocracia ideal.

Se o romance cortês mais não fizesse do que instituir uma utopia feudal, este romance terminaria aqui. Ora, é precisamente neste ponto ideal da história que uma crise se abre para fazer emergir com força aquilo que o imaginário idílico se empenhava em escamotear: o desnível social entre Guillaume e Aélis é deslocado para o registo sexual e traduz-se, por assim dizer, na dúvida de que é objecto a virgindade feminina. Esta aparece assim como um valor de ordem social em torno do qual se concentra um mal-estar aristocrático.

*Dôle*, mais ainda do que *L'escoufle*, realça e explicita a função social da virgindade feminina e o seu valor imaginário. O desnível social entre os dois homens que firmam protocolarmente a sua amizade através de uma aliança matrimonial, acentua-se agora através do desnível económico: Guillaume de Dôle, um cavaleiro pobre, dá ao imperador a sua irmã. Por esta via, a família nobre de poucos recursos ascende ao nível mais elevado da aristocracia. Mas esta ascensão socio-económica não se traduz em aquisição da propriedade. Se em *L'escoufle*, a crise denunciava como *mésalliance* o casamento do filho de um conde com a herdeira do império, em *Dôle*, tal já não pode acontecer porque Lienor não é uma rica herdeira. O seu valor é totalmente independente do da terra e, ao casar com ela, o imperador não aumenta o seu património imobiliário. Por outro lado, a família pobre que deixa de o ser graças a este casamento, beneficia de um privilégio económico que também não se traduz em aquisição de terra. Esta situação, inédita no romance, significa que a lógica socio-económica em que a aristocracia se move já não assenta no valor feudal

por excelência: a terra. *Dôle* testemunha duma dinâmica económica em que a circulação da moeda e de bens móveis mina a economia da riqueza imóvel em que assentava o poder feudal, aprofundando a fractura socio-económica de que padece a aristocracia.

Daí o seu mal-estar sintomaticamente visível na obsessão da virgindade feminina. É que se já não é a terra que determina valor da mulher e poder feudal, então o valor da mulher passa a ser intrínseco e a confinar-se à virgindade, e o poder feudal passa a ser prestígio. Por outras palavras, aquilo que eram valores materiais e poder real passa a ter um estatuto puramente simbólico que mobiliza a reputação. Estabelece-se então um vínculo directo entre o prestígio e o bom nome duma família nobre (ainda que pobre) e a virgindade (ou castidade) das suas mulheres. Assim, ao desejar casar com uma mulher virgem, o imperador faz mais do que salvaguardar a legitimidade da sua descendência: ele adquire um capital simbólico de que a aristocracia empobrecida é proprietária.

### 3. Mulher e moeda

A aliança entre o imperador e cavaleiro pobre procede, portanto, a uma troca que nivela e homogeneiza os dois estratos da nobreza: a riqueza material contra a riqueza simbólica: o tesouro que é, para Guillaume, a virgindade da irmã (1115) - a qual ele guarda como a sua única hipótese de ascender socialmente.

O paradoxo desta aliança é que só pode aspirar a eliminar a diferença económica que mina a unidade aristocrática, conferindo à virgindade um valor económico imaginário que faz de Lienor uma mulher sem preço: ela é um tesouro. Esse valor, sendo especulativamente equiparável ao poder real do imperador de modo a anular a *mésalliance*, é, como já vimos, um valor de ficção, um valor nominal - um valor de moeda. Por outras palavras, ao tentar

purificar-se desse elemento exógeno que é a moeda, a aristocracia não pode deixar de adoptar a sua lógica.

É no Norte urbanizado, nomeadamente no Hainaut, região onde viviam os destinatários dos romances de Jean Renart, que os efeitos da reintrodução do dinheiro desde mais cedo se fizeram sentir, implicando a transformação das estruturas da família e da propriedade (Bloch1989:222-3). E acrescentarei: o que passou pela criação de uma nova modalidade de conferir valor social à mulher. Modalidade de ficção porque desvinculada do valor real da terra, por um lado, e por outro, da verdade do e no corpo.

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 amearhar para poder procurar Aélis. "Querre" rima com "esparnier et aquerre" (6609-10). Mas neste romance as questões de trabalho e de dinheiro dizem predominantemente respeito a Aélis. Em *Dôle*, o registo económico apresenta um estatuto diegético e retórico absolutamente originais. Completamente emancipado do modelo cavaleiresco da *quête* que ainda vigorava em *L' Escoufle*, ele introduz a burguesia e o dinheiro na corte imperial. Se não há aqui qualquer cumplicidade entre o imperador e a burguesia no plano administrativo, o mesmo já não se pode dizer no que toca ao plano económico. Ao elogio de uma política governativa contando exclusivamente com vassallos incapazes de prejudicar a honra e a riqueza do imperador, segue-se o elogio de uma política económica que não é apenas altamente favorável à burguesia: mais do que isso, ela obedece à lógica capitalista. Em vez do tesouro (dinheiro parado que não rende<sup>31</sup>), o capital que circula e rende juros:

---

<sup>31</sup>A virgindade de Lienor, capital simbólico da família, também é um tesouro imóvel e bem guardado (v.supra). A mobilidade de Lienor, cuja relação com a mobilidade da narrativa já foi apontada, não pode deixar de ter também uma relação com a mobilidade do capital. Estabelece-se assim um paralelismo ou uma afinidade entre os registos literário, sexual e económico.

L' empereres voloit mout miex  
que li vilain et li bourgeois  
gaaignassent de lor avoires  
qu' il lor tolist por tresor fere; (591-6)

A economia do império combina a circulação de dons, i.e., roupas e acessórios oferecidos como prendas, e a circulação de capitais: Conrad não cobra impostos aos burgueses e estes cobrem-no de presentes (587-610); os burgueses emprestam dinheiro a Guillaume e este reembolsa-os com os bens obtidos no torneio (1884-7). Todos são generosos e ninguém é pobre. Zink explica que se trata de um regime económico cor-de-rosa onde ninguém perde, todos ganham e todos enriquecem. Os versos 88-91 dizem-nos que não há *vavasseurs* pobres no Império. Mas o que é Guillaume senão um *vavasseur* pobre? Por esta aporia, o texto auto-denuncia-se. As trocas não estabelecem relações de igualdade entre diferentes estratos e classes sociais, antes colocam a aristocracia na dependência da burguesia. Assim o imperador, renunciando a cobrar impostos aos burgueses, transforma-os em depositários do seu capital. E que, em caso de necessidade, esse capital esteja inteiramente à sua disposição, é um facto que mais não faz do que salientar a alienação à banca do tesouro imperial:

car, quant il en avoit afere,  
il savoit bien que tote ert soen.  
Et ce li venoit de grant sen,  
q' a son besoig estoit tot prest  
et le chatel et le conquest:  
il n' en erent se garde non,  
et s' erent riche et de grant avoir. (597-604; eu sublinho)

Note-se a metáfora guerreira que, substituindo castelo e conquista (território e saque) a capital e juros, reintegra o novo regime económico na velha lógica feudal.

Só aparentemente o nominalismo económico é idílico. O que o caracteriza é a diferença, a começar por aquela que é intrínseca à própria moeda e que se traduz na perda da relação directa e fixa entre o valor nominal e o valor em metal (o seu peso). A moeda adquire um valor independente da sua realidade material, tornando-se, para além de um instrumento de medida, uma mercadoria entre outras (Bloch1989:228). Por outras palavras, o deslocamento do real para o simbólico - essa *des-referencialização* da verdade - que observámos a propósito da virgindade feminina e que dissémos causado pelo cristianismo e pela escrita (v.*supra*,II,2.2.2.), atinge igualmente a moeda. Também o valor da moeda é uma ficção - aceite consensualmente pela sociedade, tal como a virgindade de Lienor.

#### 4. A mulher na cidade

Não interpretemos a troca de dons como alguns fizeram com a ordalia. Uma e outra têm uma significação histórica mas tal significação não resulta de uma transposição directa e simples de fenómenos sociais do século XIII para dentro do romance, sem ter em conta a função estrutural dos elementos narrativos e a elaboração ficcional e literária que forçosamente os torce. A troca de dons, (roupas e *joyaux* ) à qual Renart dá tanta ênfase, não é a expressão de uma economia tradicional ignorante da moeda, como poderia parecer à primeira vista. Ela exprime, isso sim, uma economia fundada na troca de bens móveis: lingotes, roupas, jóias e dinheiro (Bloch1989:233), fundamentalmente estranha à economia da riqueza imóvel (a terra) praticada pela aristocracia feudal. A troca de dons, aliada à circulação da moeda e à presença dos burgueses na corte, figura o advento da economia de mercado.

E que a aristocracia a pratique significa precisamente a sua alienação aos valores burgueses, nomeadamente ao valor por excelência: o dinheiro. Por outras palavras, a aristocracia de *Dôle* é menos feudal do que burguesa.

Esta economia da mobilidade, que altera a identidade da classe nobre e que esta tenta lograr fetichizando a virgindade feminina, é solidária da mobilidade urbana das mulheres. Mas esta não é apenas uma metáfora daquela. A livre circulação das mulheres num meio onde escapam à vigilância dos homens (pais, irmãos, noivos) e das mães, não pode deixar de colocar a questão da sexualidade feminina. O que faz uma mulher com a sua liberdade ?

Que a passagem das personagens femininas pelas cidades seja apenas uma fase transitória e que, no final feliz da história, elas sejam reintegradas nas estruturas familiares da nobreza - Aélis como rica herdeira, Lienor ascendendo à categoria de imperatriz - e, portanto, recuperadas para a tutela da linhagem<sup>32</sup>, tem provavelmente um efeito tranquilizante sobre a ansiedade que a representação da liberdade feminina terá eventualmente causado no público nobre.

Este fenómeno é mais claro em *L' Escoufle*. A instalação de Aélis com Isabel em Montpellier, onde trabalham na produção e no comércio de *joyaux*, equivale a uma perda da condição social: a filha do imperador torna-se uma mulher que trabalha, uma burguesa. Esta alteração brutal de estatuto e de estilo de vida da personagem enfatiza um fenómeno social da época. 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 com o artesanato. As mulheres especializam-se no sector têxtil e no pequeno comércio de objectos de luxo que elas mesmas fabricam,

---

<sup>32</sup> *Fergus*, um romance arturiano da primeira década do século XIII, indica inequivocamente que a forma mais inquietante de *mésalliance* é o casamento da mulher nobre com um burguês apto a comprar a terra. Tal fenómeno significa que a terra deixa de ser transmitida por herança ou por aliança matrimonial no seio da mesma família e/ou no mesmo estrato da família, para passar a ser adquirida por dinheiro. Esta maneira de perder a mulher e a terra era, certamente, para a aristocracia, o cúmulo de uma alienação que desmantelava estruturas e valores feudais.

compram ou importam. Eram estas as mulheres mais emancipadas da tutela masculina, pelo menos daquela mais próxima e mais imediatamente opressora porque exercida pela estrutura familiar. Uma das formas que a mobilidade urbana das mulheres adoptou durante o século XIII, no Nordeste da França e nos Países Baixos foi o movimento das beguinias. O estilo de vida das beguinias era semi-religioso: elas levavam uma vida de ascetismo e de oração sem terem de fazer votos perpétuos e sem estarem fechadas num convento. Dependiam das autoridades municipais e viviam de salários provenientes do trabalho manual, sobretudo têxtil, e de cuidados dispensados aos doentes. Este movimento desenvolveu-se no século XIII por dar resposta a aspirações espirituais, sociais e económicas de mulheres provenientes não apenas das camadas inferiores da população, mas também de origem aristocrática, nomeadamente daquelas que não casavam e não tinham como ganhar a vida (Épinay-Burgard1988:12).

#### 4.1. A sexualidade feminina como ameaça para as estruturas feudais

Do ponto de vista aristocrático, a perda de mulheres para o meio burguês das cidades, é uma consequência nefasta do desmantelamento das estruturas feudais provocado pelo advento da economia de mercado. Donde a angústia traduzida em fantasmas sexuais. A perda de mulheres nas cidades equivale, por assim dizer, à sua perdição.

Tal perdição não é explicitamente representada, mas é fantasmada graças à técnica do *equivoco* a qual, em *L' Escoufle*, permite ao leitor fantasmear como actividades sexuais as actividades de Aélis e de Isabel em Montpellier.

Vejamos então como o *equivoco* dá à representação do comércio de *joyaux* os contornos fantasmáticos do comércio sexual ou de uma livre circulação sexual. A metáfora aqui trabalhada, e que percorre todo o romance

como um *leit-motif*, é a que substitui o *joyau* ao sexo feminino. É o caso do anel que Aélis recebe da mãe como algo que não deve andar no dedo, que não deve ser visto mas que deve ser muito bem guardado (2808-9). O anel é uma mensagem secreta transmitida de mãe para filha. O que aí está em jogo precisa-se quando a mãe coloca em equivalência o anel e o corpo da filha como o que de mais precioso existe para ela (3810-7). Aélis, que se prepara para fugir com Guillaume, decide que lhe dará o anel "qu' il ainc ne vit" (3840). Dar ao amigo o anel, o cinto ou outro acessório, é, na tradição literária das canções de mulher, uma metáfora convencional do dom da virgindade. É esta metáfora que Guillaume não compreende e que o leva a pôr de lado a bolsa contendo o anel ao mesmo tempo que se abandona à contemplação de Aélis adormecida. O roubo da bolsa pelo milhafre é o evento que desencadeia a crise, provocando a separação de Guillaume e de Aélis. É então que conhece Isabel, filha de uma mulher pobre que guardava os objectos preciosos de um rico burguês, e se instala com ela em Montpellier, depois de ter desistido de procurar Guillaume. A crise desloca a metáfora em questão do meio feudal para o meio urbano: aquilo que era uma jóia a guardar ou a dar ao amigo torna-se objecto de compra e venda. Já Rita Lejeune tinha alguma dificuldade em compatibilizar o honesto artesanato das duas mulheres com a pressão dos homens junto à porta da sua casa nos dias de festa (Lejeune1978:389).

A transformação do dom da virgindade em prostituição, para além de dar um sentido sexual ao aburguesamento da mulher nobre, intensifica a analogia entre a mulher e a moeda e converte a ideia de que a mulher é um valor económico (rica herdeira e/ou virgindade) na ideia de que a mulher **tem** um valor económico: o seu corpo tem um preço (prostituição). Porém, o dom do *joyau* pode manter-se como tal neste novo contexto. Só que o seu destinatário deixa de ser o amigo e passa a ser a massa anónima dos jovens burgueses:

Li fix as bourgeois cui els ont

donés les joiaus qu' ils ont pris  
sont montés es chevaux de pris (6058-62).

Já não se trata de prostituição mas de liberdade sexual - uma liberdade que, além de especificar sexualmente a alienação social da mulher nobre, a torna indeterminada na medida em que escapa aos mecanismos de controlo da função reprodutora das mulheres postos em exercício pelas estruturas da linhagem. Tal mulher é, para a aristocracia, uma ameaça.

Note-se a diferença em relação ao romance arturiano, no qual a mulher indeterminada e, por isso mesmo, poderosa, aparece normalmente no recôndito da floresta ou no isolamento da ilha, lugares que relevam parcialmente do Outro mundo. Em Renart (e noutros romances idílicos), o lugar à margem onde o feminino surge como ameaça é a cidade. Lugar estranho ao universo feudal que o hostiliza, a cidade nada tem, porém, do selvagem da floresta ou da insularidade do mundo a dois. A cidade em nada releva do Outro mundo e se o universo aristocrático a estranha é porque ela é, por excelência, o espaço da heterogeneidade social. É lá que todos os grupos sociais se encontram: burgueses, camponeses, senhores, clérigos, cavaleiros, mulheres. Por outro lado, nos romances arturianos é o cavaleiro que se perde na floresta e/ou que passa algum tempo num universo feminino alienante para depois regressar à corte arturiana que cria tê-lo perdido. Em *L' Escoufle*, a corte perde a mulher que faz uma passagem transitória e alienante pelo meio burguês da cidade.

5. A *novele chose* pós-feudal: citações líricas, nostalgia social e valores de ficção

Voltemos a *Dôle*, onde a mobilidade urbana de Lienor tem outro cariz. A presença de Lienor na cidade não é alienação no meio burguês mas

integração na corte imperial: não se trata de perder a condição social mas de adquirir outra mais elevada.

Qual a função das citações líricas na utopia da homogeneidade aristocrática? Na cena das *chansons de toile*, a mãe de Lienor afirma que tais composições pertencem a um outrora em que as damas e as rainhas as cantavam enquanto cosiam. Estas palavras vinculam as *chansons de toile* a um passado feudal: dantes as mulheres que cantavam estas canções eram as da alta aristocracia. Ou tais canções perderam entretanto o carácter elitista que tinham anteriormente e desceram aos níveis mais baixos da nobreza empobrecida, ou o passado das damas e rainhas é o da nostalgia de uma unidade aristocrática perdida com o advento da nova economia que criou ricos e pobres no seio da mesma classe. Também as canções de amor remetem para um passado em que a expressão poética do amor da dama reunia num mesmo círculo cultural cortês grandes e pequenos senhores : Châtelain de Coucy, Gace Brûlé, Jaufré Rudel, Renaut de Beaujeu, Renaut de Sablé, Vidame de Chartres, Gautier de Soignies, autores anónimos<sup>33</sup>, mas também Bernard de Ventadorn que era de humilde condição. O género lírico tem assim uma função de coesão social que escora o ideal de homogeneidade aristocrática. E a nostalgia inerente à valorização desse passado de prestígio social e literário escamoteia o facto de que muitos *trouvères*, a partir sobretudo de 1220, pertencem ao meio literário das cidades comerciais do Norte da França, em particular de Arras (Zink1992:123). Por outras palavras, as citações líricas, produzindo uma impressão de profundidade temporal (Zink1996:165), contribuem para a supressão imaginária do mal-estar presente da aristocracia e edificam um refúgio em que ela se revê na sua forma ideal

---

<sup>33</sup> As outras formas líricas - albas, *malmariées*, pastorelas, caroles, *reverdies*, etc. - só aparentemente são antigas, populares e/ou femininas, e não existem senão em relação à *canso* que lhes pré-existe e à qual opõem o prazer do encontro amoroso dito numa forma contrastiva que ela mesma acredita a sugestão de uma tradição antiga. Michel Zink demonstrou que, tal como para as *chansons de toile*, o efeito arcaizante destas canções é isso mesmo: um efeito produzido por artifício retórico que faz cair por terra a tese romântica duma continuidade entre as velhas canções populares e as canções medievais (aristocráticas e escritas por homens) e lhe opõe a tese duma ruptura entre a literatura medieval e a tradição oral. É o que ele chama "un passé en trompe-l'oeil" (Zink1996).

isenta da alteridade burguesa. Porém, Lienor e a mãe não se identificam com as *chansons de toile* (v. *supra*, 1,3.2.). As mulheres da nobreza desfavorecida não se envolvem na nostalgia duma unidade aristocrática que bem sabem não existir. De facto, são os homens que as envolvem, especialmente Lienor, nessa operação imaginária de branqueamento social<sup>34</sup>. Já vimos que Lienor deixa de ser o instrumento de um idílio masculino no momento em que se desloca do espaço familiar para o espaço urbano a fim de manipular quem a houvera manipulado. É também aí que a narrativa sai do seu impasse lírico.

Mas a função nostálgica das citações líricas choca com a sua definição como *novele chose*. E que elas sustentem um imaginário de unidade e homogeneidade social parece incompatível com a sua natureza de elemento heterogéneo, de outro género no romance. De facto, o que disse da função das citações líricas na desconstrução do amor - que elas o desconstroem como unidade e relação natural na medida em que o mostram como construção, efeito do artifício literário - é válido para a nostalgia aristocrática. As citações líricas mostram em si mesmas e por si mesmas a determinação textual de tal nostalgia. Tanto o idílio amoroso como o idílio social são da ordem da ficção - e de uma ficção literariamente produzida.

Mais ainda, as citações líricas são, como os *joyaux*, moeda de troca. Em geral, a troca de canções entre as personagens<sup>35</sup> acompanha e, por vezes cruza-se, com a troca de dons: Conrad dá a Jouglet um manto cinzento em troca da sua descrição do casal ficcional; Guillaume dá um cinto a uma moça em troca de uma *reverdie*; os menestréis cantam naturalmente em troca de dinheiro. A corte imperial é um grande espaço de circulação de objectos, capitais e canções.

Nos romances arturianos, a corte de Artur é, por excelência, o lugar das narrativas. Artur é o rei que se alimenta de histórias. É a ele que o cavaleiro,

---

<sup>34</sup> Note-se que é a mãe que, transmitindo ao senescal o segredo da rosa, cria as condições para que a crise aconteça.

<sup>35</sup> As personagens cantam sempre umas para as outras. Apenas Conrad canta só três canções.

ou outra personagem (normalmente um cavaleiro vencido enviado a Artur como prisioneiro), conta as suas aventuras, numa narrativa que condensa o romance. Deste modo, o romance representa-se a si mesmo no espaço diegético da corte ao mesmo tempo que, fazendo dela o espaço da sua recepção, lhe dá uma dimensão extra-diegética. *L' Escoufle* pratica este tipo de *mise en abyme* na cena em que Guillaume conta ao conde de Saint-Gilles a razão do seu estranho comportamento durante a caça, o que o obriga a resumir o romance. Esta narrativa em segundo grau tem, além do mais, uma função diegética, ausente dos romances arturianos, na medida em que é graças a ela que Aélis reconhece Guillaume. Mas tanto a corte do rei como a do conde funcionam como o lugar de uma repetição interna do romance. Nos termos de Dällenbach, temos aqui uma *mise en abyme* da enunciação, uma vez que se representa a recepção do romance na corte, mas sobretudo uma *mise en abyme* do enunciado cuja função mais notória é, apesar das diferenças que possa haver entre as narrativas primeira e segunda, homogeneizante: ela confere à obra um aparelho de auto-interpretação, e pela repetição condensada, fecha a narrativa sobre si mesma, reforçando a sua estrutura (Dällenbach1977:76sq): é um compacto do romance. Além disso, quando o narrador da narrativa segunda é auto-diegético, como é o caso da de Guillaume, o romance torna-se, por assim dizer, uma propriedade subjectiva: ele é o discurso da própria personagem ou o próprio discurso da personagem .

As citações líricas têm uma função muito diferente. Elas fazem da corte um espaço literário, mas um espaço literário de outro género. Não aquele em que a voz da personagem principal resume o romance que protagoniza, mas aquele em que todas as personagens, principais e secundárias, de alta e de baixa condição social, cantam textos líricos (e um épico). As citações não procedem a uma repetição interna e especular do romance porque são um elemento heterónimo e, como tal, o seu efeito é alterante e *heterogeneizante* (v.supra,I e II). Elas não compactam, antes fragmentam e fissuram a narrativa,

produzindo uma *disjointure*. Elas não dotam o romance de um aparelho de auto-interpretação porque a sua função metaficcional é da ordem da *mise en abyme* do código, na medida em que exhibe como e de quê o romance é feito: de outros textos. Não é, pois, a compreensão do sentido da obra que está aqui em causa. O mesmo se pode dizer da ordalia que reflecte não a história, mas o dispositivo ficcional do romance.

Em *Dôle*, a corte de Conrad não é o espaço de recepção do compacto do mesmo texto - o romance que estamos a ler -, mas o espaço que pratica a troca de textos como partilha de um património literário colectivo. Nenhum texto é o discurso próprio de nenhuma personagem : as canções são, como os dons e a moeda, bens móveis que não são propriedade privada, mas objectos que circulam incessantemente entre os indivíduos, e cuja troca constante os vincula a uma cadeia de valores da qual não podem sair sob pena de quebra dos laços sociais. Valores que são nominais, convencionais, instáveis porque resultantes de conjunturas mutáveis, não enraizadas num referente bem determinado de que a terra é o paradigma. Em suma, valores de ficção. São eles que regem a vida dos indivíduos e dos grupos na nova ordem pós-feudal e que inclusivamente determinam os valores ideais e nostálgicos de homogeneidade social que caracterizam o imaginário aristocrático<sup>36</sup>.

## Conclusão

---

<sup>36</sup> Precisemos a diferença entre os dois tipos de valores. Obviamente há imaginário em toda a ficção. Mas os valores nominais e convencionais só o são na medida em que a ficção que os constitui, reunindo o consenso de todo o grupo social, faz pacto. Tais valores constituem uma rede ou uma cadeia simbólica que estrutura a ordem social, e que funciona, portanto, como uma linguagem. Os valores imaginários, pelo contrário, funcionam como uma *linguagem* privada que é coisa que, como pensava Wittgenstein, não existe. Eles servem de fundamento inconsistente a uma relação dual, neste caso, a dos dois estratos da nobreza representados por Conrad e por Guillaume que assim alimentam o logro de uma unidade de classe.

A novidade de *Dôle* consiste numa explicitação e numa radicalização de possibilidades abertas por Chrétien de Troyes e exploradas por outros autores. É o caso da radicalização do *discurso trovador* em citação lírica. A des-subjectivização daí resultante é uma dimensão importante da superação da questão ontológica. A consciência da ficção que tinham Chrétien e os seus epígonos é ontologicamente cheia uma vez que, tendo a mesma origem e sofrendo as mesmas vicissitudes que a personagem principal, a ficção é homologada ao sujeito. Renart ainda pratica isto em *L' Escoufle* no compacto do romance enunciado como narrativa auto-biográfica pelo herói. O esvaziamento subjectivo das personagens de *Dôle* revela-os na sua consistência puramente nominal e literária: os seus discursos são citações textuais que *denunciam* o ser de letra da ficção. A ficção perde o seu rosto humano e mostra os seus mecanismos de produção.

A des-subjectivização inerente ao amor da letra elimina do enredo a perda e a demanda que caracterizam os romances arturianos e romances idílicos como *Floire*, *Amadas* e ainda *L' Escoufle*. Em vez do cavaleiro incógnito errando só pela floresta em demanda do que de si perdeu com o objecto perdido, temos em *Dôle* a rede de relações de troca entre personagens sem mistério. *Dôle* substitui ao valor do nome, factor que desencadeou tantas aventuras cavaleirescas, os valores nominais: o lugar do homem no mundo passa menos pelo nome - que o insere numa linhagem e faz dele um instrumento da sua verticalidade na medida em que assegura a sucessão e a descendência - do que pela capacidade de inserção e de participação numa trama de relações sociais horizontais, assegurada pela troca entre indivíduos, géneros e classes, de objectos significantes, de valores (moeda, acessórios, roupas, canções).

A *mise en place* de uma estrutura horizontal de relações sociais sobre os escombros da estrutura vertical da linhagem reflecte-se ao nível literário nas relações intertextuais tal como são praticada em *Dôle*. Em vez da relação de

vassalagem que tal romance diz ter com uma autoridade textual, ainda que seja para a parodiar, denegar ou renegar (a autoridade e/ou a relação), *Dôle* assume com os textos líricos uma relação que não é de poder entre textos ou géneros, mas é apenas uma relação de ordem estética metaforizada pela tinturaria e pelos bordados. Pela primeira vez na história do romance medieval, o texto ou os textos de referência do romance agrupam-se num outro género e irrompem no seio do universo diegético sob a forma de múltiplas citações.

## Bibliografia

### Textos

- JEAN RENART (1974 ) *L' Escoufle*, ed. F. Sweetser, Paris/Genève, Droz
- JEAN RENART (1979 ) *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dôle*, ed. F. Lecoy, Paris, Champion
- LECLANCHE ,J-L., ed., (1980 ) *Le Conte de Floire et Blanchefleur*, Paris, Champion
- LONGUS (1973) *Daphnis et Chloé*, Paris, Gallimard
- REINHARD,J.R., ed., (1974 ) *Amadas et Ydoine*, Paris, Champion
- RENAUT (1975 ) *Galeran de Bretagne*, ed. L. Foulet, Paris, Champion
- ROBERT de BLOIS (1968, 1978 )(1889) *Floris et Lyriopé*, ed. P. Barrette, Berkeley & Los Angeles, U. of California P; ed. J. Ulrich, Genève, Slatkine Reprints

### Estudos

- Álvares,C. (1994) "O equívoco nalguns romances idílicos do século XIII", *Diacrítica*, 9
- Álvares,C. (1995) "Metáfora cortês, pedido de amor e diferença sexual em Jean Renart", *Diacrítica*, 10
- Álvares,C. (1996) *Perda e demanda: o olhar no romance cortês em verso, 1180-1250*, Braga, Universidade do Minho

- Álvares,C. (1998) "Sexualidade, economia e ficção nos romances de Jean Renart" in Macedo,A.G., org., *A mulher, o louco e a máquina*, Braga, Universidade do Minho
- Adorno,T. (1989,1979) *Teoria estética*, Madrid, Taurus
- Bakhtine,M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard
- Baldwin, J.E. (1994) "The crisis of the ordeal: literature, law, and religion around 1200", *Journal of Medieval and Renaissance Studie*, 24,3,p.327-53
- Barthes,R. (1973) *S/Z*, Paris, Seuil
- Bloch,H. (1989) *Étymologies et généalogies: une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil
- Bloch,H.(1990) "Medieval misogyny and the invention of western romantic love" in Méla,Ch. & Cazelles,B., eds., *Modernité au Moyen Âge: le défi du passé*, Genève, Droz
- Boulton,M. (1993) *The song in the story: lyric insertions in french narrative fiction, 1200-1400*, Philadelphia, U of Pennsylvania P
- Boutet,D. (1993) *La chanson de geste*, Paris, PUF
- Carmona,F. (1988) *El roman lírico medieval*, , Barcelona, PPU
- Chênerie, M-L. (1979) "L' épisode du tournoi dans le Guillaume de Dôle: étude littéraire", *Revue des Langues Romanes*, 83, p.41-62
- Currie,M., (1995) "Introduction" in *Metafiction*, London & N.Y., Longman
- Dällenbach,L. (1977) *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil
- Denny,J.P. (1995) "El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita" in Olson,D.R. & Torrance,N.,eds., *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa
- Derrida,J. (1972) *La dissémination*, Paris, Seuil
- Diller,G.T. (1978) "Techniques de contraste dans *Gullaume de Dôle*", *Romania*, 99, p.538-49
- Dragonetti,R. (1983) *Le mirage des sources: l' art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil
- Duby,G. (1981) *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette
- 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
- Ettin, A.V. (1984) *Literature and the pastoral*, New Haven & London, Yale UP
- Feldman, C.F. (1995) "Metalenguaje oral" in Olson, D.R. & Torrance, N., eds., *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa
- Flori, J. (1998) "Guerre et chevalerie au Moyen Âge", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 41, 164, p.353-63
- Freud, S. (1992) (1923) "La disparition du complexe d' Oedipe" in *La vie sexuelle*, Paris, PUF
- Freud, S. (1984) (1933) "La féminité" in *Nouvelles conférences d' introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard
- Fusillo, M. (1989) *Naissance du roman*, Paris, Seuil
- Genette, G. (1979) *Introduction à l' architexte*, Paris, Seuil
- Girard, R. (1961) *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset
- Goody, J. (1995; 1983) *Família e casamento na Europa*, Lisboa, Celta
- Hegel, G.W.F. (1993) *Estética*, Lisboa, Guimarães
- Hutcheon, L. (1980) *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, London, Methuen
- Illich, I. (1995) "Un alegato en favor de la investigación de la cultura escrita legada" in Olson, D.R. & Torrance, N., eds., *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa
- Irigaray, L. (1977) *Ce sexe qui n' en est pas un*, Paris, Minuit
- Jauss, H-R., (1986) " Littérature médiévale et théorie des genres" in Genette, G. & Todorov, T., dir., *Théorie des genres*, Paris, Seuil
- 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, p.21-50

- Lacan,J. (1966) *Écrits*, Paris, Seuil
- Lacy, N.J. (1981) "Amer par oïr dire": *Guillaume de Dôle* and the drama of language", *French Review*, 54, 6, p.779-87
- Lejeune,R. (1935) *L'oeuvre de Jean Renart*, Paris, Droz
- Lemaire,R. (1988) *Passions et positions: contributions à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi
- Levinas,J. (1977) *Du sacré au saint*, Paris, Minuit
- de Libera,A., (1991) *Penser au Moyen âge*, Paris, Seuil
- Lot-Borodine,M. (1913) *Le roman idyllique au Moyen Âge*, Paris, Picard
- Looze, L. (1991) "The gender of fiction: womanly poetics in Jean Renart's *Guillaume de Dôle*", *French Review*, 64, 4, p.596-606
- Lukacs, G. (s/d) *Teoria do romance*, Lisboa, Presença
- Méla, Ch. (1979) *Blanchefleur et le saint homme ou la semblance des reliques*, Paris, Seuil
- Molino, J. (1993) "Les genres littéraires", *Poétique*, 93, p.3-28
- 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
- Payen,Ch. (1997;1990) *Histoire de la littérature française: le moyen âge*, Paris, Garnier-Flammarion
- Quignard,P. (1997) *Petits traités I*, Paris, Folio
- Rey-Flaud,H. (1983) *La névrose courtoise*, Paris, Navarin
- Robert,M. (1972) *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard
- Santos,L.F. (1997) *Pensar o desejo: Freud, Girard, Deleuze*, Braga, UM/IEP
- Schaeffer,J-M. (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil
- Smith,J.M.H. (1990) "Oral and written: saints, miracles, and relics in Brittany, c.850-1250", *Speculum*, 65, 2
- 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, p.213-33

Stempel,W-D., (1993) "La modernité des débuts: la rhétorique de l'oralité chez Chrétien de Troyes" in Selig,M., Frank,B. & Hartmann,J., eds., *Le passage à l'écrit des langues romanes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag

Stock,B. (1983) *The implications of literacy: written language and models of interpretation in the eleventh and twelfth centuries*, Princeton, Princeton UP

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

Vincensini,J-J. (1997) "L' horreur, condition du bonheur dans le roman idyllique médiéval", *Représentations de l' Autre et de l' Ailleurs*, Paris, Klincksieck

Waugh,P. (1995) "What is metafiction and why are they saying such awful things about it ?" in Currie,M., ed., *Metafiction*, London & N.Y., Longman

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

Zumthor,P. (1972) *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil

Zumthor,P. (1984) *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Seuil

