

O equívoco nalguns romances idílicos do século XIII

CRISTINA ÁLVARES
(Universidade do Minho)

1.0. A questão do equívoco e, de uma maneira geral, da ambiguidade na prática e na teoria literárias medievais faz parte de uma reflexão sobre a linguagem e a significação numa época em que a escrita, marcada pela glosa e o comentário, se empenhou em explorar a opacidade e a impropriedade da linguagem. No prólogo dos *Lais*, Marie de France lança os fundamentos de uma arte poética assente na interpretação da obscuridade semântica pelo «glosar da letra»: «k'i peüssent gloser la letre / e de lur sen *le surplus* mettre» (nós sublinhamos). A questão do equívoco é também a do obsceno. Se o obsceno, vício do discurso, é um efeito do vício do estilo que é o equívoco (MOLINIÉ, 1992:232), esse mesmo equívoco pode resultar de certos desvios retóricos que visam justamente evitar o obsceno¹. Isidoro de Sevilha dá como exemplos de «vitia» ou «impropria verba», o hipérbato que arrasta a confusão com outros significados, e a ambiguidade, que decorre do vício moral da «presunção retórica». Por outras palavras, valorização da «proprietas». Mas, diz Isidoro, para substituir um termo sórdido ou obsceno utilizar-se-á a metá-

¹ Diz a *Rhetorica ad Herennium*: «Il y a métaphore quand un mot sera transféré d'une chose à une autre parce que la similitude semblera autoriser ce transfert. On l'utilise (...) pour éviter une obscénité. Exemple: «Sa mère se complait chaque jour dans un nouveau mariage» (ACHARD, 1989:187).

fora («vocabuli translatis nominibus»). Se a metáfora é a solução para o termo obscuro, isso significa que o termo obscuro é próprio, literal, decerto o mais próprio e literal que pode haver, de tal maneira que (quase) coincide com o referente num colapso do sentido. Daí o interdito que o exclui de toda a enunciação: a palavra obscena é sentida como o próprio real, a própria Coisa. Enunciá-la é passar por cima das convenções e mediações simbólicas. A linguagem imprópria ou metafórica é menos um imperativo ético do que um imperativo semântico². Toda a linguagem é imprópria. A não ser assim, teríamos, em vez do sentido, o mítico e insuportável gozo da Coisa — contra o qual a linguagem nos defende. Mas ao mesmo tempo que a difere, a linguagem deixa passar algo desse gozo, um resto que atenta contra o sentido único (um, uno, unívoco) e produz a ambiguidade ou o equívoco. Que a metáfora, utilizada para desviar a linguagem do obscuro, produza novas ambiguidades — e novas obscenidades —, é o resultado inevitável da intrincação das dimensões retórica e sexual da linguagem. Não é por acaso que o substantivo «surplus» significa, na literatura medieval vernácula, o (resto do) sentido e o sexo.

1.1. As artes poéticas dos séculos XII e XIII não parecem ser muito favoráveis à prática do equívoco, o que se explica pela vocação ética do «trivium» (HUNT, 1982:165), de cujas disciplinas dependia a poética³. No século XII, a *Ars Poetica* de Matthieu de Vendôme, seguindo o *Barbarismus* de Donato, considera como vício, e não como figura ou tropo, a «amfibologia» que é «ambiguitas constructionis» (FARAL, 1924:183). Esta suspeita em relação à ambiguidade inscreve-se numa tradição teórica em que se conjugam a gramática, a retórica e a dialéctica. Esta última conhece, no século XII, um desenvolvi-

² Toda uma corrente teológica, em que se distingue, no século XII, Alain de Lille, defende que de Deus não se pode falar senão impropriamente: «et ita proprietates est in essendo, sed improprietates in dicendo». A mesma regra se aplica às coisas simples: «omne simplex proprie est, et improprie dicitur esse» (EVANS, 1983:248). Desta lógica decorre a necessidade do «integumentum», o véu ficcional, metafórico, que esconde a Verdade ou a «Nuda Natura» — o obscuro.

³ Dos quatro esquemas de classificação das ciências existentes nos séculos XII e XIII, só o aristotélico concede um lugar à poética: o último. Precedem-na a tópica, a sofística e a retórica (DAHAN, 1980:176-179).

mento tal, que lhe permite ser aplicada a todos os campos do saber, inclusive à teologia, nomeadamente com Pierre le Chantre (EVANS, 1983). Este desenvolvimento deve-se à introdução dos textos aristotélicos que compõem a *Logica Nova* (*Analytica priora et posteriora, Topica e Sophistici Elenchi*) e que visam a argumentação sofisticada e a detecção de falácias, objectivo inexistente na *Logica Vetus*. A falácia é um argumento inválido que deve parecer válido. Os medievais debruçaram-se predominantemente sobre as instâncias linguísticas das falácias ou seja, sobre a estrutura de superfície que é assim valorizada em detrimento da estrutura profunda, propriamente lógica. As instâncias linguísticas das falácias são principalmente o equívoco (ambiguidade duma palavra; nível semântico) e a anfíbolia ou anfibologia (ambiguidade sintáctica; nível gramatical).

O *De sophisticis elenchis* de Aristóteles e o *De ratione dicendi ad Herennium* faziam parte das leituras obrigatórias de qualquer clérigo. Aristóteles define «ambiguidade» e «anfíbolia» como dois dos modos de produzir a falácia a que é preciso dar caça (MURPHY, 1985:229). O autor anónimo do *ad Herennium* critica aos dialécticos a mania de caçar anfibologias como forma de reduzir a ambiguidade de um texto; tal não é necessário, diz ele, pois que em qualquer texto ambíguo, percebemos bem qual é a boa interpretação, aquela que «é conforme à moral, à honestidade, à lei, aos bons costumes, à natureza e à equidade» (ACHARD, 1989:47). A posição da retórica em relação à ambiguidade é ela própria ambígua: trata-se de deixar à responsabilidade intelectual e moral do leitor a redução da ambiguidade, cuja produção se vê assim legitimada.

Parece impossível destrinçar a retórica da dialéctica, apesar das vocações opostas de cada uma das disciplinas. A retórica é centrífuga na exploração e amplificação da equivocidade inerente aos signos; a dialéctica é centrípeta no desfazer da equivocidade dos signos a fim de enunciar verdades distintas, unívocas, necessárias e permanentes (VANCE, 1987:23). A retórica visa apresentar a verdade, afirmá-la; a dialéctica visa estimular a procura da verdade, interrogá-la (HUNT, 1979:106, 109). Esta tensão explica a contiguidade e a contaminação entre as duas disciplinas⁴, e é um elemento

⁴ Por exemplo, Jean de Salisbury reconhecerá a utilidade da *Topica* para a retórica. Veja-se ainda a discordância entre dois medievalistas, um partidário da retórica, outro da dialéctica. Para Tony Hunt, a construção dos romances (nomeada-

importante na poética vernacular. Hunt associa a Logica Nova e a escrita romanesca, cuja retórica tem, segundo ele, um fundo dialéctico. Esta nova retórica de fundo dialéctico promove uma consciência elevada da ambiguidade de certas palavras que se traduz na exploração da opacidade e da impropriedade da linguagem pela escrita romanesca (HUNT, 1982:167).

2.0. Mas na *Poetria Nova* de Geoffroy de Vinsauf o termo de «amphibolia» ou «amphibologia» não figura no capítulo das figuras a evitar (v. 1886 sq). Em vez disso, a chamada «ambiguidade» aparece no grupo das figuras de pensamento do «ornatus facilis». Significa isto que uma das novidades da *Poetria Nova*, de que críticos como Méla e Leupin demonstraram a modernidade, consiste na reabilitação duma técnica fortemente suspeita? Escreve Vinsauf: «Esse homem egrégio: esta última palavra quer dizer excelente; mas, de través («oblique»), sugere-nos homem ruim: este é o seu significado. Esta palavra desvia a percepção («transuertit uisum»), ou é a percepção que se ilude nesta ambiguidade. «Res est cooperta, et risus apertus» (GEOFFROY DE VINSAUF, 1990:172-173). Rodrigues traduz «a ideia é velada e a ironia evidente» a que Diogo substitui «o assunto é coberto e o riso aberto» (DIOGO, 1992:334). Esta definição de ambiguidade envolve três aspectos importantes: i) ela coincide com, ou está muito próxima da concepção que a *Arte de trovar* galaico-portuguesa apresenta de «equivocatio», definida como figura que assenta em «palavras cubertas que ajam dous entendimentos» (DIOGO, 1992:334); ii) o seu feito irónico; iii) ela articula esta palavra ambígua com a percepção: o duplo sentido da palavra atravessa e desvia a percepção e esta atinge o sentido-a-mais ou coberto (*le surplus*) precisamente porque é oblíqua. A ambiguidade é a causa e o efeito de um «looking awry». Percepção e visão são empregues em vez de inter-

mente *Yvain* assenta no modelo dialéctico das oposições e das correspondências, dos paradoxos, que a retórica se encarrega de ordenar na «bele conjointure» (HUNT, 1979:108); para Eugene Vance, a «conjointure» de *Yvain* é de natureza dialéctica e não retórica: os contrários que se manifestam na narrativa (amor e cavalaria) tendem a exprimir-se indirectamente, a serem reiterados, amplificados em sequências narrativas mais complexas, através de um processo de substituição de que a teoria dos *topoi* dialécticos dá bem conta (VANCE, 1987:49).

pretação, como é corrente, mas esta metáfora de Vinsauf traça já a afinidade que nos parece existir entre o equívoco e a anamorfose, de que falaremos mais adiante.

Zumthor define o equívoco como uma estrutura dialógica: «(...) a intrusão, num discurso, dum outro discurso pressuposto, obriga o leitor a dissociar a mensagem, a reconhecer no texto uma estrutura dialógica. Unem-se duas vozes na palavra, e tendem ou para uma fusão harmónica ou, mais frequentemente, para uma brilhante recusa dessa fusão» (ZUMTHOR, 1979:141). É certamente a recusa de fusão que é mais produtiva pelo menos no que respeita ao poder de abrir o riso.

Diogo designa por equívoco textualmente dimensionado o mecanismo (argúcia) estilístico que produz dois textos diferentes incorporados em objectos materialmente indescerníveis» (*idem*:363), formando um «Janus textual» (*idem*:364). A relação entre os dois textos é da ordem da metáfora estável que «abre a esse obsceno que nunca está socialmente no primeiro plano dos comportamentos e da linguagem» (*idem*:349); a estabilidade da metáfora assenta na universalidade do conhecimento em matéria de obscenidade (*idem*:350). O equívoco trabalha, portanto, «nos domínios do saber dissimulado e da ignorância simulada» (*idem*:*idem*). Entre os dois textos há um «décalage»: «um deles está menos disponível do que o outro para ser actualizado (...) o quadro de referência menos público, alojando-se sob um outro, vê facilitada a passagem pela barreira da censura social e a sua consequente chegada à cena» (*idem*:366). O quadro obsceno é, portanto, menos perceptível, e daí a solicitação da visão lateral ou pelo canto do olho do receptor. Assim, «dois textos formal e materialmente indescerníveis, não o são de um ponto de vista pragmo-semântico» (DIOGO, 1992:366).

É possível aproximar o equívoco da «cripto-imagem retórica» (URBAIN, 1992:5) e chamar-lhe cripto-texto. A descrição da estrutura e do funcionamento da cripto-imagem ajuda-nos a perceber a estrutura e o funcionamento do equívoco. Segundo Urbain, que tenta delinear uma tipologia da enunciação cripto-icónica, a enunciação cripto-icónica de tipo retórico é extremamente frequente no discurso publicitário. «Elle permet notamment de "faire passer" dans l'image tout un implicite figuratif de nature sexuelle» (*idem*:*idem*). Urbain dá como exemplo uma publicidade da agência matrimonial Uni-Inter (reproduzida p. 14 do artigo citado), e interroga-se: «Est-ce un effet

3.0. A questão que colocamos é a da presença duma técnica retórica como o equívoco — que seria em princípio mais propícia a textos visando a sátira e o vitupério — no romance idílico. Ainda que se trate de uma técnica aparentemente pouco utilizada, ou muito pontualmente no género romanescos, alguns equívocos são localizáveis em autores como Gautier d'Arras (de que não trataremos aqui) e em Jean Renart e Renaut (que, para alguns críticos, são o mesmo autor). Em *L'escoufle* (1200) e em *Galeran de Bretagne* (1205), encontramos equívocos com dimensão de sequência narrativa, os quais, tanto quanto sabemos, passaram despercebidos dos medievalistas. A leitura cínica que G. T. Diller faz de *L'escoufle* (DILLER, 1979) e que se centra sobre certas passagens de que ele extrai unicamente o sentido sexual, não considera estas mesmas passagens como equívocos. Quanto a *Galeran*, tanto quanto sei, ninguém percebeu (ou nada quis saber d') o alcance sexual da cena em que Fresne e Galeran tocam e cantam no vergel. A este propósito, apetece-nos citar R. Dragonetti: «(...) le dispositif mimétique est mis en place pour détourner l'attention du lecteur de quelques notations disséminées, hautement significatives, mais à peine sensibles au coeur du spectacle (...) il faut déniaiser le roman médiéval, comprendre enfin qu'il suppose une science prodigieuse des relations rythmiques, de même qu'une conscience aigüe de la rhétoricité de la langue dans le travail de l'écriture et une attention soutenue à la force et au travail de la lettre symbolique dans l'oeuvre de littérature: autant d'aspects qui ont été presque entièrement négligés par la critique historiciste et informative, dont les méthodes et ses plus subtiles survivances méconnaissent encore toujours l'organon d'un texte littéraire médiéval» (DRAGONETTI, 1987:76-77).

3.1. Antes de passarmos à análise dos equívocos romanescos, convém determo-nos sobre o que entendemos por romance idílico. Tomemos como exemplo o conto de *Floire e Blanchefleur*, de 1150, considerado o protótipo do romance idílico. Aí, Floire, filho do rei e da rainha pagãos, e Blanchefleur, filha da escrava cristã de origem nobre, foram concebidos e nasceram no mesmo dia, como se fossem gémeos. Os respectivos nomes, referindo-se ao dia em que nasceram (Pâques Fleuries), têm o mesmo significado. A beleza dele é a beleza dela, o que faz de cada um a imagem especular do outro, numa identificação que os torna absolutamente inseparáveis e inter-

dependentes. Floire et Blanchefleur são Um, ou imaginam-se Um. A geminalidade artificial, que mais não é do que uma estratégia imaginária para não ver o abismo cultural e a diferença sexual que os separa, tem implicações de ordem sexual: durante a busca de Blanchefleur (vendida como escrava ao emir de Babilónia) empreendida por Floire, todos os seus anfitriões se espantam com a semelhança física (e com o comportamento igualmente melancólico) entre Floire, ainda que disfarçado de mercador, e Blanchefleur, que haviam hospedado uns tempos antes. O último chega mesmo a dizer que Floire só pode ser irmão gémeo de Blanchefleur, e Floire hesita em dizer se é seu irmão ou seu amigo. Uma hesitação semelhante afecta outros pares idílicos: Guillaume e Aélis tratam-se em privado por amigo e amiga, e em público por irmão e irmã (v. 1988-93). Em *Dôle*, o casal ideal da ficção de Jouglet encontra o seu correspondente «real» em Guillaume e Liénor que são irmãos. Floris, a pretexto de ir ver a irmã, ia ver Liriopé, e, para mais, vestido de mulher. *Galeran* abre com a questão da geminalidade, mais exactamente com a dúvida acerca da origem dos gémeos, e Galeran, dando Fresne como radicalmente perdida, substituí-la-á pela irmã gémea. Significa-se, assim, a dimensão sororal do amor idílico que esbate as identidades sexuais, mas ao mesmo tempo a sua dimensão sexual, já que o nó da questão é a hesitação ou o malentendido que mistura irmãos e amantes. Os versos que referem as duas modalidades de tratamento (público e privado) empregues por Guillaume e Aélis (*L'escoufle*, v. 1986-99), deixam entrever uma brecha na unidade idílica sob a figura do desejo de Aélis que se manifesta no suspiro rompendo a enunciação de «ami». A diferença sexual não cessa de quebrar o Um construído pela imagem da geminalidade para, justamente, eludir essa diferença. Ora, o malentendido sexual dos «gémeos» Floire e Blanchefleur atinge o seu ponto máximo no logro de que é vítima o camareiro do emir: vendo Floire deitado com Blanchefleur (Floire consegue introduzir-se astuciosamente na torre onde o emir guardava o seu harém), confunde-o com Gloris, a companheira de Blanchefleur, enternecendo-se com o amor que as duas mulheres teriam uma pela outra. Não se trata aqui de sugerir uma eventual relação homossexual: o texto não permite atribuir qualquer duplo sentido ao discurso do camareiro. Trata-se de representar o logro imaginário em que cai aquele que contempla a imagem de completude dada pela igualdade perfeita dos gémeos (ou das gémeas), de tal maneira que a diferença

sexual é escamoteada. É este resto sexual não visto que, noutros romances, vai ser dado a ver por via de um dizer equívoco.

Historicamente, o romance idílico está estreitamente associado à problemática sexual. No romance de Longus (séc. II) o idílio de Daphnis e Chloé tem também origem numa espécie de «geminalidade» que une as duas crianças: ambas são crianças expostas, amamentadas por uma cabra ou uma ovelha e encontradas por pastores que as adoptam como suas. Daphnis e Chloé crescem juntos, fazem tudo juntos e são inseparáveis. E, evidentemente, ignorantes em matéria de amor e sexo. O romance narra uma aprendizagem sexual. O casal de pastores começa por experimentar os beijos e as carícias, tendo sempre a intuição de que falta um terceiro remédio, o que os medievais chamam o «sorplus». Observando os bodes e as cabras, Daphnis tenta a mesma técnica com Chloé, mas sem resultado. Uma camponeza, que tinha visto a cena, inicia, então, o rapaz aos prazeres do sexo⁵. Mas o medo de fazer Chloé sangrar aquando da desfloração, impede-o de partilhar com ela esses prazeres. Entretanto, Daphnis é ainda objecto do desejo doutro homem que rejeita inequivocamente: a sua identidade sexual está bem definida. Só depois de reconhecida a verdadeira origem de cada um, é que o casamento lhes proporciona o gozo dessa «coisa» até aí excluída da sua relação.

O romance idílico medieval, seguindo o esquema da «quête», põe em primeiro plano outras questões que não propriamente a aprendizagem sexual, pelo menos tal como ela é representada nos seus aspectos técnicos em *Daphnis et Chloé*. Restam porém vestígios dessa temática, e um deles é justamente o equívoco de *Galeran* que trataremos mais adiante. Aparentemente, o romance idílico medieval é mais inocente ou indiferente ao sexo do que o romance idílico do tempo de Longus. Mas o tema da preservação da virgindade feminina, verdadeira obsessão dos romances posteriores a *Floire et Blanchefleur*⁶, desmente essa indiferença. De facto, a problemática

⁵ Comentando esta passagem, diz Lacan: «(...) les voies de ce qu'il faut faire comme homme ou comme femme sont entièrement abandonnées au drame, au scénario, qui se place au champ de l'Autre» (LACAN, 1973:228).

⁶ Veja-se *Amadas et Ydoine* (1190-1220), romance inteiramente construído em torno desta obsessão, e ainda os romances da «gagueure», em que a aposta se refere justamente à virgindade ou à fidelidade femininas. O tema da preservação da virgindade estrutura também a segunda parte do *Cliges* (1176), de Chrétien de Troyes.

destes romances organiza-se em torno da sexuação. A questão com que são confrontadas as personagens dos romances idílicos é a da sua identidade sexual, e isso de um modo bem mais premente e mais insistente do que nos romances arturianos e nos romances bizantinos.

3.2.0. Os segmentos textuais que, a nosso ver, constituem equívocos são três: de *L'escoufle*, as actividades de Aélis e Ysabel em Montpellier com especial relevo para a relação entre as duas jovens, e a *soirée* na corte de Saint-Gilles; de *Galeran*, a já referida cena da aprendizagem musical no vergel.

A personagem de Aélis foi objecto de uma polémica tácita entre Rita Lejeune e G.T. Diller (LIMENTANI, 1984:170). Num artigo de 1978, Lejeune rectifica a visão da personagem que delinearara no seu estudo de 1935 dedicado à obra de Jean Renart. Nesse artigo, Lejeune insiste na actividade, na maturidade e no poder de iniciativa de Aélis em oposição a Guillaume. Diga-se de passagem que o quiasmo da passividade masculina e da actividade feminina costuma ser apontada como característica essencial do romance idílico⁷. Mais ainda, Lejeune lança uma ligeira suspeita sobre a honestidade do trabalho de Aélis e Ysabel que não consiste apenas em fazer bordados e jóias. Escreve ela: «A son artisanat, notre Aélis joint, du reste, tout en étant très pieuse (l'auteur le souligne), des occupations qui ne nous paraissent pas aujourd'hui exemptes de dangers psychologiques pour une jeune fille. Non seulement elle lave les cheveux des grands seigneurs (v. 5509), mais, à la charmante habitation décorée d'oiseaux aux fenêtres, on voit se presser le beau monde lorsque c'était la fête: l'ancienne princesse, en effet, distrayait son public en lui contant «romans et contes» et en lui procurant des jeux d'échecs et de hasard» (LEJEUNE, 1978). Não só narrativas e jogos são metáforas

⁷ Quiasmo que, entre outras convenções do género, um romance idílico-trágico como *Le passé composé* de François-Marie Banier mantém. «Cécile, de ses seize ans, dominait les dix-sept d'Olivier et s'amusait à l'intimider (...) Cécile jouait. Olivier avait peur. Il craignait la vie, impressionné par tout ce qui bouge. Cécile, plus désinvolte, était déjà organisée (...) Cécile et Olivier avaient grandi en même temps. Elle avait la tête, lui, des sentiments. Ils s'étaient tout appris mutuellement et n'en étaient plus à l'alphabet. Ne se cachant rien, ils parlaient des nuits entières» (BANIER, *Le passé composé*, Paris, Folio, 1994).

convencionais do Outro Jogo, como o dom da jóia — verdadeiro *leit-motif* deste romance estruturado na metáfora que substitui jóia a vagina⁸ — mais não é do que um eufemismo para o dom sexual. Leiam-se agora estes versos: «Par la ville en vont les noveles / que les damoiseles s'en vont. / Li fix as bourgeois cui els ont / donés les joiaus qu'ils ont pris / sont monté es chevaus de pris» (6058-62). Graças a esta estrutura metafórica o conjunto das actividades pelas quais as duas jovens seduziram Montpellier pode ser lido como sendo o da prostituição.

Mais interessante é a sedução de Ysabel por Aélis. Aélis substitui Guillaume, que falhou com ela — «a ele a Guillaumes failli» (v. 5287) —, por Ysabel, com quem passa a partilhar tudo a começar

⁸ Na noite em que Aélis se preparava para fugir com Guillaume, a imperatriz deu à filha um anel que não devia andar no dedo, que não devia ser visto, mas que devia ser muito bem guardado (v. 2808-9). O anel constitui, portanto, um segredo que a mãe confia à filha, um segredo feminino. A transmissão do anel-segredo é uma mensagem cifrada pela qual a mãe fala de sexualidade à filha: para ela, nada há de mais precioso do que o anel — v. 3810 — e do que o corpo da filha — v. 3816-7. Colocando em paralelo anel e corpo da filha, o discurso materno assume o corpo como um segredo a guardar zelosamente, tal como o anel. A mensagem materna é, portanto, a do dever de preservar a virgindade. Aélis mete o anel numa bolsa («aumoniere») que pendura ao pescoço, decidindo, contra a recomendação da mãe, que dará a Guillaume o anel «qu'il ainc ne vit» (v. 3840). Dar ao amigo o anel, o cinto, ou um outro ornamento, é uma metáfora convencional do dom da virgindade. A definição do anel como «o que ele ainda não viu» só vem precisar o sentido estável da metáfora. O anel é, assim, uma figura do sexo feminino, esse ponto intocado à volta do qual as mãos de Guillaume desenhavam um movimento circular (v. 3284-7). Durante a fuga idílica Aélis esquece-se do anel, até que um dia lhe toca inadvertidamente: «El ne set mot dés que l'a mise / vers l'aumosniere qui pendoit / en son saim, / o son petit doit / senti l'anel qui estoit ens. / Lo samis ert j poi sullens / por ce qu'il ert a sa char nue» (v. 4472-7). Esta carícia involuntária reavivou-lhe o desejo de «dar o anel» a Guillaume. Não é por acaso que a principal habilidade de Aélis, como aliás a de Liénor em *Dôle*, é a de fazer jóias e ornamentos. A jóia é indissociável do sexo feminino. Enquanto metáfora da vagina, a jóia não é apenas corrente em Renart ou na literatura medieval, mas é praticamente universal. O primeiro sinal do «rapto» de Aélis é o cofre das jóias aberto (*L'escoufle*, v. 4070-3). A arte das prostitutas tem o seu paralelo na arte de fazer ornamentos e o tratado de Trotula, a médica de Salerno, mistura o conhecimento ginecológico e o conhecimento estético (JACQUART et THOMASSET, 1985: 157-178). Freud interpretava esta associação entre o ornamento e o sexo feminino lendo o ornamento como uma estratégia da mulher para esconder o que lhe falta: o falo.

pela cama. E conquista-a (v. 5291) com carícias: «si la baise, estraint et acole» (v. 5289). Quando a dama de Montpellier convida Aélis para dormir com ela — «Ml't vousist bien avoir a oste / la dame la bele Aelis, / et si que sa couche et ses lis / li fust mi partis volentiers» (v.5750-3) —, Aélis, «qui tot el pense» (v. 5756) — «el» refere-se a dormir com Ysabel? — pede licença para se retirar. E quando se mudam para Saint-Gilles, a felicidade de ambas é descrita em termos amorosos: «Toutes sont un, et cors et ame» (v. 6170), tanto mais que a recordação de Guillaume já nem perturba a sua perfeita união: «ne lor membre mais de Guillaume» (v. 6171). No seu importante artigo de 1985, M. Perret reproduz a ideia generalizada segundo a qual a homossexualidade é, nos textos narrativos de ficção (que não incluem o *Livre des Manières* de Étienne de Fougères), representada sobre o modo do virtual (acusações sem fundamento, metáforas, sugestões, *travestissements*), e, sobretudo, que essa homossexualidade é sempre masculina (PERRET, 1985:328). Ora temos aqui, sob o modo do equívoco, um exemplo de homossexualidade feminina.

Para Diller, porém, esse modo não é assim tão equívoco ou tão virtual. De acordo com a sua interpretação, Aélis, desiludida com o pai e com Guillaume, seduz mulheres, nomeadamente a dama de Montpellier, para se proteger da prepotência masculina — protecção que ela de facto pede à dama em troca das soberbas jóias que lhe ofereceu. A amizade de Aélis e Ysabel é, para ele, inequivocamente lésbica. É também assim, isto é, optando pelo sentido obsceno, que Diller lê o episódio do serão na corte do conde Saint-Gilles — onde o que está em causa é o grau de intimidade do conde, «vigoureux libertin» (DILLER, 1979:36) e de Aélis, comparada a «Julie la romaine» (idem:35).

Li cuens avoit une costume / qui li tournoit a grant deduit / et c'estoit, / prés cascade nuit, / quant il est o sa seule gent, / il fait faire grant fu et gent / en la cambre u sont les puceles; / si s'en va la jus avoec eles / mangier son fruit et aaisier. / Ml't le savoit bien soulacier / la pucele bele Aelis. / On i faisoit couces et lis / entor le feu por sus seoir, / et si l'ot commandé le soir / li cuens que la merveille avint. / Après souper quant li cuens vint / en la cambre por son deduit, / que c'on apareilloit son fruit, / il se despoille por grater, / et n'i laisse riens a oster / fors ses braies; nis sa chemise / li a cele fors du dos mise / ki les autres vaint de biauté: / .I. surcot qui n'est pas d'esté / li revest por le froit qu'il doute. / Quant la contesse et sa gens toute / se sont assis entor le fu, / toute l'assamblee ki fu / I fist Aelis la cortoise. / Ses soulas, ses deduis

envoise / celes et ceus qui sont laiens; / des autres nus ne fu n ens / avers
cesti, si estoit lie. / Ele estoit toute desliie / en .j. frés vair pliçon sans
mances. / Celes erent beles et blances / de la chemise et bien atendants /
a s'amor et a sa biauté. / Ele a son destre bras geté / parmi l'emingaut du
surcot / le conte, qui son chief li ot / mis par chierté en son devant.
/ Que qu'il atent en deduisant / le fruit qui n'ert encor pas cuis (7016-60).

O texto de superfície descreve os prazeres («deduit» e formas derivadas aparecem cinco vezes, «soulas» e derivados duas, e «aaiser» uma) a que o conde se entrega ao serão e que se podem resumir a um simples «cafuné» enquanto espera que o fruto coza. É a metáfora da cozedura do fruto que rompe o sentido socialmente aceitável do texto e abre ao sentido obsceno. Note-se a articulação do «deduit» com a preparação do fruto e com o acto de despir «por grater» (7031-3). O sentido obsceno — ajudado pelo facto de o conde e Aélis estarem semi-nus ou pelo menos descompostos (7035, 7048) — contamina toda a representação dos prazeres preliminares que culminam na posição que ele e Aélis tomam enquanto o fruto não fica pronto ou não atinge o ponto (7054-9).

A tensão entre o sentido inocente e o sentido obsceno é mantido em primeiro lugar pela presença da condessa (v. 7040) — presença que por si só oblitera a leitura unicamente obscena. Mas o quadro promíscuo entrevisto na descrição do serão condal está lá desviadamente significado, fantasmática e ironicamente situado na vacilação entre as duas leituras.

Antes de Diller, Edmond Faral tinha lançado a suspeita sobre a inocência dos prazeres nocturnos do conde, suspeita que Faith Lyons se apressou a apaziguar: «Ces attitudes, qui nous paraissent un peu libres, ont retenu l'attention des historiens des moeurs au moyen âge, et tout dernièrement encore de M. Faral. Il ressort du rapprochement des textes qu'il n'y faut voir aucune intention érotique, mais des usages faisant partie des lois de l'hospitalité. Le décor est bien celui d'une cour seigneuriale, mais vue par son côté intime, voire familial» (LYONS, 1965:101). Do mesmo modo, Lejeune considera que esta cena «peut figurer au nombre des scènes d'intérieur les plus complètes et les plus belles que nous ait laissées toute la littérature médiévale» (LEJEUNE, 1935:183). A leitura de Diller, porém, peca pelo excesso contrário, ou seja, substituindo ao texto inocente ou idílico o texto obsceno, ela liquida o jogo entre os dois quadros. «Con impeto travolgente, il Diller esplicita tutto l'eplicita-

bile; si prendesse il suo discorso alla lettera, esso manderebbe in frantumi il delicatissimo, seducente oggetto testuale» (LIMENTANI, 1984:172). Ora tal liquidação não é possível, tanto mais que o equívoco não é sistemático (e mesmo que o fosse a sua marca é a tensão entre os dois sentidos). O texto obsceno acaba por ser reconduzível ao primeiro, desvanecendo-se e deixando um resto que continuará a corroer a inocência idílica. Será que o equívoco funciona como sintoma de um desajustamento, de um conflito, ou de uma crise no seio do romance idílico? Essa é pelo menos a ideia de Alberto Limentani para quem Jean Renart leva a cabo, em *L'escoufle*, «una sorta di demistificazione della dimensione idillica grazie a un doppio livello di significazione, non sistematico ma troppo prolungato per non risultare storicamente significativo» (LIMENTANI, 1984:173). Não cabe aqui discutirmos da justeza de termos como «crise» ou «desmistificação». Certo é que o equívoco, dando a ver aquilo que o romance idílico finge esconder, funciona como uma auto-paródia (DIOGO, 1992). Utilizando esta técnica, o romance pode denunciar aquilo que parecia ser o outro lado do idílio: o obsceno. Acrescente-se que os equívocos não são um exclusivo de Jean Renart: Limentani esqueceu *Galeran de Bretagne*.

3.2.1. *Galeran de Bretagne* tem sido considerado uma réplica de *L'escoufle*, nomeadamente no que diz respeito à personagem feminina principal e à sua amizade com uma rapariga de baixa condição social. Para Rita Lejeune, a amizade entre Fresne e Rose repete a de Aélis e Ysabel mas com uma diferença importante: é que Aélis, sendo o modelo de Fresne, é um modelo que o narrador visivelmente desaprova: «(. . .) n'y-t-il pas une opposition voulue, continue, entre la conduite de Fresne, jeune fille réservée, digne, pieuse, très fière, et celle d'Aélis, jeune fille spontanée, vraiment peu orgueilleuse et volontiers mondaine?» (LEJEUNE, 1935:202). E de facto, na amizade com Rose desta Aélis revista e corrigida nada perpassa de equívoco. No entanto, o retrato de Fresne inclui um detalhe discrepante (DIOGO, 1992:466), totalmente inesperado numa descrição que procede convencionalmente, passando em revista todas as partes do corpo através dos «topoi» de norma. O narrador conclui assim o retrato de Fresne:

En li n'a riens qu'on tiengne a let, / qui ne soit bel et avenant, / et
s'il a en li remenant / ne richesse que Dieux ait mise, / soubz la pellice

ou la chemise, / que cortoisie me deffent / que je ne nomme
appertement, / louer assez plus le devez / que trestout ce qu'oÿ avez: / je
croy qu'il soit, n'y soit celé, / blanc et poli et potelé (v. 1302-12).

Os três adjectivos finais descrevem aquela parte do corpo feminino que sempre falta (falha) no retrato cortês convencional. Constituindo uma paráfrase que se substitui a esse desse objecto inominável, os três adjectivos dizem-no sem o dizerem. O inominável é «o obsceno, domínio em que as palavras estão ainda coladas aos referentes, evocando imedita e directamente essas coisas que não devem aceder à linguagem» (DIOGO, 1992:349, n. 215). Esse objecto impossível de dizer «appertement», e de ver directamente — ele está escondido «soubz la pelice ou la chemise» — constitui uma ausência que negatiza o poder da linguagem e o poder do olhar e que rompe a unidade e a coerência do retrato convencional, abrindo caminho para o equívoco e para a metáfora. Um dos objectos que aparece no lugar e em vez do objecto impossível é a harpa — metáfora em torno da qual se organiza o equívoco da cena de aprendizagem musical no vergel.

O que faz a diferença deste equívoco é a sua articulação com a perspectiva de uma personagem. A cena é focalizada por um olhar de «voyeur», um olhar que observa uma cena idílica pelo écran do fantasma e que vai preencher imaginariamente o que não vê: o amor dito e cantado transforma-se em amor feito. De facto, Fresne e Galeran são zelosamente vigiados pelo capelão Lohier, cuja (boa) intenção de proteger dos maldizentes o segredo do namoro dos jovens (1942-53) é minada do interior pelo desejo de ver o segredo desse namoro. Este desejo «voyeuriste» — «Lohier ne les veult approucher, / ainz est d'eulx assez trait arrere» (2108-9) — manifestara-se já antes no interrogatório a que submeteu os dois, para saber exactamente qual o seu grau de intimidade. E como não há «voyeur» sem exibicionista(s), é no vergel, lugar convencional do «deduit», que Galeran e Fresne «moustrent il bien leur priveté» (2075), ainda que a intenção expressa seja a de não serem vistos (2070-1). O que significa, na nossa opinião, que a aprendizagem musical tem, para Fresne e Galeran, um sentido sexual que vem ao encontro do desejo de Lohier. Deste modo, é criada uma afinidade entre o «surplus» semântico do equívoco e o «surplus» imaginário das personagens (espectador e

«performers») que fantasmam a cena da aprendizagem musical como uma cena primitiva⁹.

O quadro idílico, no qual Galeran e Fresne dizem e cantam o seu amor, é composto pelo *topos* primaveril (1983-99) e pelo *topos* do *locus amoenus*. Fresne, vestida com uma camisa branca, sem cinto e com os cabelos soltos — sinais convencionais de uma predisposição à sedução —, toca harpa numa manhã primaveril. A harpa («herpe») é descrita como uma obra de arte feita com materiais sumptuosíssimos e preciosos. A manipulação dos fios da harpa pode ser lida como uma metáfora de outra manipulação cujo sentido sexual se vai construindo ao longo da cena. É assim que Galeran a encontra. Galeran traz uma coroa de rosas e de violetas feita por Fresne, e um gavião no punho. A ave de rapina é, tanto no romance como na lírica, uma figura da virilidade que entra nas metáforas cinegéticas do amor. A comparação do cavaleiro em plena actividade guerreira com uma ave que persegue e captura uma presa é um *topos* frequente nos relatos de torneios e batalhas. O homem com um gavião ou um falcão no punho é um modelo de beleza viril. Veja-se, por exemplo, o efeito que tem sobre uma dama o aparecimento de um cavaleiro «qui sor son puing tint un oisiel» (*Le roman de la Violette*, v. 161): «Tous li sans fremist et remue / la dame quant ele le voit» (163-4). É também como modelo ou ideal viril que os homens que andam à caça vêem Guillaume com um falcão «el poing plantés» (*L'Escoufle*, v. 6722). E comentam: «Cestui qui si est biaux et drois, / font il, u trovastes vous, mestre? / Diex! com il tient bien le pié destre / en l'estrier, et com il est gens!» (6728-31).

Junto a uma fonte, Galeran e Fresne falam de amor. Ele declara-lhe o seu amor; ela duvida um pouco da sua sinceridade dada a diferença social que os separa; mas ele consegue dissipar essas dúvidas. E, garante o narrador, Galeran e Fresne limitam-se aos beijos e aos abraços (v. 2260-7), carícias preliminares da performance artística.

⁹ A articulação do equívoco com a focalização interna tem implicações diferentes ao nível diegético e ao nível extra-diegético. Se o ponto de vista (ou ponto de mira) do «voyeur» corresponde ao preenchimento imaginário de um vazio, para o leitor, o equívoco continua a funcionar anamorficamente como uma interrupção da ilusão mimética e da indiferença sexual. O que dá uma ideia da distância que separa o olhar da categoria narratológica do ponto de vista.

O equívoco trabalha a convenção lírica que faz do acto poético um acto erótico, e o tema idílico da aprendizagem sexual. Esta equiparação é explorada até ao obsceno, utilizando a harpa de Fresne e o «engin» poético de Galeran como metáforas sexuais. Galeran começa por dizer a Fresne que lhe quer ensinar sem demoras «tout le deduit» do novo lai que compôs: «Si desir moult que sans delay / tout le deduit vous en apreigne» (2280-81). E faz questão que seja ela a destinatária exclusiva desse lai, e ele o único a ensinar-lho: «Mieux vouldroie estre d'une hache / occis qu'autruy l'apre ssiez» (2284-5). A resposta de Fresne confirma este sentido interdito: «De tant me vueil de vous sentir, / n'avoir ne vueil du vostre plus, / tant com de moy serez en sus. / Mais commencez, je herperay / et en ma harpe l'aprenray» (2292-6). Transcrevo agora o texto em que a performance erótica faz sombra à performance artística:

Il commence, celle l'escoute, / qu'en la harpe ses doiz i boute. / Quant les notes a entendues / au pletron les a estendues, / et atrempees a droit point. / Ce lay destraint Fresne et point. / Car cil qui si doucement chante / au commencier d'Amours se vante, / après la blasme, après la prise; / plaine est de joye la reprise; / D'Amours y est tout le contrere: si est cruel, cy debonnaire, / cil fait plourer et cil fait rire; / en cestuy vers l'amant empire, / en cestuy le fait amender; / en cest aultre l'estuet garder, / et par de cza n'a point de soign; / de ça pert tout a grandt besoign, / et de la rest tous esbaudiz. / Doulx est li chans et doulx li diz, / et cil li chante tant et note / qu'elle scet le dit et la note; / a sa harpe l'a accordee / qui estoit d'argent encordee. / Boen scet le lay tout sans mentir, / le vergier en fait retentir / des plesans sons que la voix donne, / et a la herpe qu'elle sonne (2297-324).

Não farei como Diller e não explicitarei o sentido obsceno destes versos. Direi apenas que o equívoco, desdobrando o texto-que-diz-o-prazer-estético num outro que-diz-o-prazer-sexual, procede pela representação em discurso narrativizado de um terceiro texto, o do lai de Galeran. Ao narrativizar a composição atribuída à personagem, o discurso do narrador retoma o topos da natureza contraditória do amor de tal maneira que este transborda os limites do lai, onde teria um sentido unicamente psicológico, e adquire o sentido suplementar das sensações contraditórias do acto sexual (sentido que entra no primeiro nível diegético).

Os «plesans sons» (2323) que fazem ressoar o vergel assinalam o êxito da performance que Lohier interrompe chamando os artistas para o almoço. A entrada em cena do «voyeur» reconduz o *surplus* ao sentido idílico.

4. Em suma, podemos dizer que o equívoco é uma estratégia retórica que explora aquilo a que os medievais chamavam o «surplus» da linguagem. O seu funcionamento aparenta-se ao da anamorfose pelo corte que introduz na ilusão mimética. A sua presença nos dois romances referidos, ainda que confinada a raras sequências ou episódios, nem por isso deixa de ser importante (ou exactamente por isso é importante). O equívoco denuncia o resto sexual do idílio, virando para fora o seu lado de dentro (o lado avesso ao logro da indiferenciação do masculino e do feminino n'Um). Esse lado de dentro do idílio é o obsceno, e é dando-o a (entre-)ver que o romance idílico se auto-parodia: se vira do avesso.

BIBLIOGRAFIA

I.

- JEAN RENART (1974). *L'escoufle*, Paris, Genève, Droz.
 LONGUS (1973) *Daphnis et Chloé*, Paris, Gallimard.
 RENAUT (1975) *Galeran de Bretagne*, Paris, Champion.

II.

- ACHARD, G., ed. (1989). *Rhétorique ad Herennium*, Paris, Les Belles-Lettres.
 BUCI-GLUCKSMANN, C. (1988). «Une archéologie de l'ombre: Foucault et Lacan», *L'écrit du temps*, 17, 21-37.
 DAHAN, G. (1980). «Notes et textes sur la poétique au moyen âge», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du moyen âge*, 55, 171-239.
 DILLER, G. T. (1979). «L'escoufle: une aventurière dans le roman courtois», *Le moyen âge*, 85, 33-43.
 DIOGO, A. (1992). *Sátira galego-portuguesa: textos, contextos, metatextos*, Braga, UM.
 DRAGONETTI, R. (1987). *Le mirage des sources*, Paris, Seuil.
 EVANS, G. R. (1983). «The place of Peter the Chanter's *De tropis loquendi*», *Analecta cisterciensia*, 39, 231-53.
 FARAL, E. (1924). *Les arts poétiques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Champion.
 GEOFFROY DE VINSauf (1990). *Poetria Nova*, ed. e trad. M. S. Rodrigues, Lisboa, INIC.
 HUNT, T. (1979). «Aristotle, dialectic, and courtly literature», *Viator*, 10, 95-129.
 HUNT, T. (1982). «Rhetoric and poetics in twelfth-century France» in VICKERS, B., ed., *Rhetoric revalued: papers from the International Society for the history of rhetoric*, N. Y., Center for medieval and renaissance studies, 165-71.
 ISIDORO DE SEVILHA (1982). *Etimologias*, ed. J. Oroz Reta, Madrid, La Editorial Católica.
 LACAN, J. (1973). *Le séminaire XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
 LEJEUNE, R. (1935). *L'oeuvre de Jean Renart*, Genève, Droz.
 LEJEUNE, R. (1978). «Le personnage d'Aélis dans le Roman de *L'Escoufle* de Jean Renart», *Mélanges J. Lods*, Paris, ESNJF.

- LIMENTANI, A. (1984). «Jean Renart: dal romanzo anti-idílico all'anti-romanzo» in KRAUSS, H. und RIEGER, D., eds., *Mittelalterstudien*, Heidelberg, C. Winter.
 LYONS, F. (1965). *Les éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle*, Genève, Droz.
 MILLER, J.-A. (1984). «Montré et prémontré», *Analytica*, 37, 27-31.
 MOLINIÉ, G. (1992). *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, L.G.F.
 MURPHY, J. J., ed. (1985). *Three medieval rhetorical arts*, Berkeley, Los Angeles, and London, California UP.
 PERRET, M. (1985). «Travesties et transsexuelles», *Romance Notes*, 25, 328-340.
 URBAIN, J.-D. (1992). «La crypto-image ou les rusus de la communication figurative», *Degrés*, 69-70, 1992, b1-b15.
 VANCE, E. (1987). *From topic to tale: logic and narrativity in the Middle Ages*, Minneapolis, Minnesota UP.
 ZIZEK, S. (1989). «Looking awry», *October*, 50, 31-55.
 ZUMTHOR, P. (1979). «A encruzilhada dos "rhetoriques": intertextualidade e retórica», *Intertextualidades/Poétique* 27, Coimbra, Almedina.