

Maria Cristina Daniel Álvares

**Relatório da Unidade Curricular
Literatura e Cultura Francesa I**

Apresentado nos termos da alínea b) do Artigo 5.º do Decreto-Lei n.º 239/2007,
para acesso ao título de Agregado
do Departamento de Estudos Românicos
da Universidade do Minho

Braga
Agosto de 2011

Índice

- 1. Introdução p. 2
- 2. A Unidade Curricular de Literatura e Cultura Francesa I p. 4
 - 2.1. O seu lugar no plano curricular da Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias p. 4
 - 2.2. Orientações científicas e pedagógicas da Unidade Curricular p. 5
 - 2.3. Os alunos p. 9
- 3. O Programa de Literatura e Cultura Francesa I p. 11
 - 3.1. Objectivos gerais p. 11
 - 3.2. Linhas de orientação p. 13
 - 3.3. Resultados de aprendizagem p. 17
 - 3.4. Estrutura e conteúdos p. 18
 - 3.4.1. Tópicos p. 22
 - 3.4.2. Metodologia p. 27
 - 3.4.3. Avaliação p. 28
 - 3.4.4. Bibliografia p. 29
- 4. Planificação p. 32
- 5. Execução p. 34

- Anexos p. 74

1. Introdução

De acordo com a alínea b) do artº 5º do Decreto-Lei nº 239/2007, de 19 de Junho, devem os candidatos à realização das provas públicas conducentes à atribuição do título de agregado apresentar um relatório ‘sobre uma unidade curricular, grupo de unidades curriculares, ou ciclo de estudos, no âmbito do ramo do conhecimento ou especialidade em que são prestadas as provas.’

Optei por apresentar um relatório sobre uma unidade curricular (UC) que, de acordo com o Despacho n.º 14957/2009 que institui os ramos de conhecimento e especialidades do Instituto de Letras e Ciências Humanas (ILCH) da Universidade do Minho (UM), se insere no ramo de conhecimento em Ciências da Literatura, especialidade Literaturas de expressão francesa. Trata-se da UC de Literatura e Cultura Francesa I, da Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias (LLE), a funcionar desde o ano lectivo de 2007-2008, no âmbito do Processo de Bolonha.

O relatório agora apresentado sobre esta UC decorre directamente da minha prática lectiva. Não se trata do relatório de um projecto de disciplina ou de uma cadeira ideal desvinculada das circunstâncias empíricas do seu funcionamento. Embora a lei a

isso não obrigue, parece-me mais realista e credível elaborar um relatório sobre uma cadeira que efectivamente tenho leccionado, para favorecer a descrição e a reflexão sobre a minha experiência de ensino real (mais do que um projecto pedagógico como *ele deveria ser*).

A Literatura e Cultura Francesa I é uma UC do segundo semestre do primeiro ano da Licenciatura em LLE. Este lugar no plano de estudos do curso investe-a do estatuto de *primeira* - é com ela que arranca o estudo da literatura francesa – e coloca-a na posição de sucessora da Literatura Francesa I das licenciaturas pré-Bolonha: a antiga Licenciatura em Ensino de Português e Francês e a Licenciatura em Estudos Portugueses e Franceses que conheceu uma única edição. À semelhança do que fiz na Literatura Francesa I (licenciaturas pré-Bolonha), também na Literatura e Cultura Francesa I optei por começar, passe a tautologia, pelo início, ou seja, pela literatura medieval, e não, como é prática corrente fazer-se no ensino da literatura francesa como literatura estrangeira, pela literatura do século XVII ou do século XVIII. Deste modo, o estudo da literatura francesa arranca com o do seu texto fundador, *La Chanson de Roland*.

Nos últimos anos, reformas institucionais e reestruturações curriculares, acompanhadas de condições orçamentais adversas, exigiram dos docentes uma ampla versatilidade na renovação de conhecimentos e de métodos de ensino para a leccionação de novas disciplinas em novos cursos de graduação e de pós-graduação, o que se tem traduzido na diversificação da experiência docente. Das UC de literatura francesa, ou de expressão francesa, às de língua francesa, e destas a áreas disciplinares afins (Literatura e BD, Análise Narratológica, Estudos sobre o Imaginário, Teorias do inconsciente), a minha actividade pedagógica pluralizou-se e essa diversificação reflecte-se no currículo científico. Contudo, ao longo de vinte e cinco anos de actividade profissional, a literatura francesa medieval tem sido a matriz e o eixo organizador da minha carreira, tanto na esfera do ensino como na da investigação (enquanto que as outras UC de literatura e cultura francesa circulam facilmente entre os membros do Departamento, já

não se pode dizer o mesmo da Literatura e Cultura Francesa I). Foi nessa área de estudos que me doutorei. A Literatura e Cultura Francesa I é a UC que assegura uma linha de continuidade num percurso profissional que atravessa domínios de estudo variados. Por isso a escolhi para fazer o relatório que agora apresento.

O relatório começa por caracterizar a UC no seio do curso a que pertence, descrevendo as suas orientações científicas e pedagógicas bem como os seus alunos. Depois define os objectivos gerais, as linhas de orientação e os resultados de aprendizagem inscritos no programa e descreve os seus conteúdos (tópicos), a metodologia de ensino, a forma de avaliação e os critérios de selecção da bibliografia. Apresenta seguidamente um plano da distribuição dos conteúdos do programa pelas quinze aulas que compõem o semestre e, finalmente, descreve, para cada uma, os objectivos, as actividades e os resultados ou conclusões. Um sumário, acompanhado da indicação de leituras recomendadas e, quando é caso disso, o enunciado de um trabalho, sintetizam a aula.

2. A Unidade Curricular de Literatura e Cultura Francesa I

2.1. O seu lugar no plano curricular da Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias

A Literatura e Cultura Francesa I integra uma licenciatura criada de acordo com os parâmetros e os objectivos do modelo de Bolonha. A Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias (LLE) constitui um 1º ciclo de estudos, definido como formação

inicial genérica mas sólida, a complementar posteriormente com pós-graduações mais específicas e especializadas e com a formação ao longo da vida (2º e 3º ciclos). Ela faz parte de um conjunto de cursos, criados pelo ILCH no âmbito do processo de Bolonha – Licenciatura em Línguas Aplicadas, Licenciatura em Estudos Culturais, Licenciatura em Estudos Portugueses e Lusófonos – que pretendem direccionar as competências linguísticas, (trans)culturais e intelectuais dos alunos para áreas de actividade que se dedicam à produção, gestão e comunicação de conteúdos culturais, a fim de formar profissionais capazes de intervir em áreas ditas emergentes ou em processo de redefinição (tradução, mediação cultural, interpretação, educação internacional). Para tal, a flexibilidade e a dinâmica do modelo semestral (UC semestrais ao longo de seis semestres), associado à prática efectiva da avaliação contínua, parecem mais adequadas do que a estrutura das antigas licenciaturas em ensino. Na Licenciatura em LLE, os estudantes escolhem entre um conjunto de línguas *minor* combinadas a uma língua *major*, Português ou Inglês, e cadeiras opcionais variadas. Diferentemente das licenciaturas em ensino, que formavam professores, esta forma ‘mediadores, sejam eles professores ou outros agentes culturais, e prepara os futuros licenciados para o perfil multiforme e polivalente de gestor, *broker* ou *designer* de conteúdos nas áreas de Línguas, Letras e Humanidades, fora ou dentro do sector TIMES (Telecomunicações, *Internet, Media, Electronic Software*). Os licenciados em LLE que assim o desejarem farão um mestrado em ensino. Os outros poderão escolher outros mestrados: Mediação Cultural e Literária, Tradução e Comunicação Multilingue, Linguística, etc, para complementar a formação de base.

2.2. Orientações científicas e pedagógicas da UC

A semestralização das UC é anterior ao modelo de Bolonha e ocorre com a criação da Licenciatura em Estudos Portugueses e Franceses que substituiu durante um ano a Licenciatura em Ensino de Português e Francês. A decisão de criar este curso decorreu da urgência em flexibilizar os planos de estudo e em diversificar os perfis de formação dos estudantes de Letras. Ele comportava UC semestrais, obrigatórias e opcionais, e durava quatro anos, seguidos de um estágio, pedagógico ou noutra esfera de actividade. Esta Licenciatura desempenhou uma função mediadora entre a Licenciatura em Ensino de Português e Francês e a Licenciatura em Línguas e Literaturas Europeias. Uma das operações que ela permitiu preparar foi precisamente a semestralização das disciplinas de Literatura Francesa. No caso específico a que diz respeito este relatório, decidiu-se, no âmbito do Departamento, que o programa da Literatura e Cultura Francesa I compreenderia a literatura da Idade Média e do Renascimento. Isto significa uma redução da amplitude histórico-periódica da antiga Literatura Francesa I que compreendia também a literatura clássica do século XVII. Na nova Licenciatura, esta transitou para a Literatura e Cultura Francesa II, o que permitiu uma insistência na literatura medieval. Tal insistência não é sinónimo de horas de aprendizagem, visto que estamos a falar de um semestre e não de dois. Mas o programa da cadeira passou a incluir duas obras literárias medievais e uma do século XVI. O estudo aprofundado e minucioso dos textos que é possível praticar no quadro de uma disciplina anual torna-se inviável numa disciplina semestral. A Literatura e Cultura Francesa I dispõe de um horário semanal de três horas de aula presencial a que se junta uma hora de orientação tutorial (OT), ao longo de um período que oscila entre 12 e 15 semanas. Acresce que a aprendizagem activa e a interacção docente-discentes desencoraja a chamada aula

magistral, formato que se presta à transmissão de uma grande quantidade de informação. Dois elementos contribuem para suprir à falta de tempo (ou ao que nos aparece como tal): o valor formativo da avaliação contínua (que adiante explicitarei) e a utilização da plataforma *e-learning*, que constitui um prolongamento e um suplemento às aulas presenciais, mantendo alunos e professores em comunicação regular e permitindo várias formas de orientação do estudo: indicação de *sites* na Internet, acesso a sumários e outro tipo de registos dos conteúdos das aulas (resumos, esquemas e outras publicações pedagógicas), comunicação de extractos (capítulos ou passagens) da bibliografia passiva ou outro tipo de informação relativa às matérias leccionadas (através por exemplo do diário que é uma funcionalidade da plataforma). Neste contexto, o desafio tem sido proporcionar aos alunos um estudo das obras equilibrado entre dois extremos a evitar: a ligeireza da panorâmica, por um lado, e, por outro, o peso da exploração detalhadamente conceptualizada que acaba por escamotear não apenas o contexto mas o próprio texto e o prazer da leitura em proveito de uma excessiva teorização. No modelo de Bolonha a abordagem teórica da literatura acontece ao nível da pós-graduação, porque se considera que uma reflexão mais conceptual e abstracta sobre o fenómeno literário deve incidir sobre um património de leituras previamente adquirido ao longo da licenciatura. É esse o espírito de LLE cujo plano de estudos não inclui uma cadeira de teoria da literatura, apenas uma introdução aos estudos literários no primeiro semestre, confirmando assim a prevalência dos estudos empíricos sobre os estudos teóricos ao nível da licenciatura.

A designação da UC, Literatura e Cultura Francesa, vai no mesmo sentido. Enquanto que nas Licenciaturas em Ensino, a literatura e a cultura estavam separadas em cadeiras diferentes, em LLE a literatura e a cultura constituem, no caso das línguas

minor, uma unidade. Esta integração da literatura e da cultura implica uma percepção da literatura como um fenómeno ou formação cultural de grande relevância e de grande incidência que não deve ser isolado do seu campo histórico-cultural onde co-existe e interage com outros discursos e práticas. Trata-se menos de relativizar a literatura do que de não a absolutizar num objecto a estudar em si mesmo e por si mesmo. Sem querer invalidar radicalmente o estudo da literatura como objecto puro (não ponho de parte que ele se justifique noutros contextos), creio que o seu estudo como fenómeno cultural é o que melhor se adequa aos objectivos de formação desta licenciatura. Aquilo que é, ou parece ser, no seu plano de estudos, uma subalternização das componentes *minor* parece-me ter toda a pertinência e não vejo razão para não se aplicar também às componentes *major* do curso.

A dificuldade com o termo *cultura*, actualmente, é que ele designa uma coisa que ninguém sabe ao certo o que é, mas pressupõe que os outros sabem. A palavra *cultural*, de tão insistentemente repetida em discursos díspares e contextos heterogéneos, salienta-se, isola-se e circula, conjugada ou não a diferentes prefixos (*multicultural*, *intercultural*, *transcultural*). A omnipresença do termo e a sua pregnância ideológica decorrem das novas formas de fazer política, ligadas às diferenças étnicas, sexuais, religiosas. As questões identitárias, que giram em torno da coisa cultural, estão também fortemente presentes no discurso académico e nas disciplinas das ciências sociais e humanas, nomeadamente nos estudos literários. No entanto, o meu entendimento da cultura como campo onde se insere a literatura tem pouco a ver com esta afinidade entre o cultural e o identitário. percepção não culturalista: a literatura não é arma das comunidades; texto não é inteiramente determinado por cultura ou culturas em hibridação (o que implica uma percepção documental do texto.

literário como expressão de um grupo: classe, género, etnia, nacionalidade, cultura);
literatura salienta e valoriza o que, do humano, escapa ao domínio do coletivo, do
político social-cultural; e é aí nesse excesso, nessa dissidência, que está o alcance
político da literaturaÉ certo que os textos foram produzidos e recebidos num meio social
marcado por conflitos entre grupos e instituições e que essas lutas políticas fazem parte
do campo cultural em que se inscreve o texto e que importa trazer ao conhecimento dos
estudantes. O conflito entre o rei e os feudais é um ponto crucial necessário à
compreensão da canção de gesta, por exemplo. Mas o que entendo por cultura são antes
os fenómenos de história política, história social, história das ideias, história das
instituições, ligados a crises e a mutações de grande impacto e alcance social. Trata-se
de transições bruscas que alteraram irreversivelmente a forma de vida e mesmo o
horizonte de sentido e de inteligibilidade das sociedades europeias, reconfigurando
ideias e valores e redefinindo as regras do jogo social e que, como tal, abalaram
criticamente as identidades individuais e colectivas. Penso, por exemplo, no
desmantelamento das estruturas feudais no século XII ou nas descobertas marítimas e na
cisão protestante no século XVI. A abordagem histórico-cultural não é nem culturalista
nem historicista (sucessão causa-efeito) porque sentido do texto não se esgota nas
determinações culturais ou históricas¹ do texto tem a vantagem de colmatar lacunas
surpreendentes e por vezes dramáticas nos conhecimentos de História por parte dos
estudantes.

Resta-me abordar a questão da presença da literatura da Idade Média e do
Renascimento nesta Licenciatura. O estudo da literatura francesa não tem aplicabilidade
precisa e imediata e, nesse aspecto, a Licenciatura em LLE não é diferente da
Licenciatura em Ensino de Português e Francês. Trata-se de um conjunto de saberes e

¹Não há linhagem sem estrutura de parentesco = não há diacronia/sequencialidade sem sincronia/estrutura

competências que alarga os horizontes culturais e aprofunda os conhecimentos literários dos alunos no quadro de uma formação multilingue e transnacional como é esta Licenciatura. A marca e o âmbito europeus da Licenciatura estão consignados no seu nome e creio que o estudo da literatura medieval e do Renascimento tem toda a pertinência e utilidade numa licenciatura que lida com literaturas europeias, pois estas têm origem na Idade Média. E não é a Idade Média a raiz da Europa que ainda existe, com as suas línguas, nações, cidades, catedrais, universidades, mercados, literaturas, romances? E não é no século XVI que se traça o destino das nações europeias como potências coloniais, com consequências, tanto para a Europa como para o mundo, até à nossa contemporaneidade pós-colonial? O estudo das literaturas e culturas do passado permite ao aluno formar uma percepção da Europa numa perspectiva histórica (mas não historicista), a qual, como disse antes, me parece fazer-lhes dramaticamente falta.

2.3. Os alunos

O número de estudantes de Francês tem registado um decréscimo acentuado nos últimos anos. Vários factores, de que não vou falar por se tratar de um assunto que excede os propósitos deste relatório, têm contribuído para isso. Paralelamente a esse decréscimo, verifica-se um outro que diz respeito à redução drástica de alunos francófonos oriundos da emigração. Hoje a maioria dos alunos de Francês têm o Português como língua materna. Os seus conhecimentos e domínio da língua francesa são precários e desajustados às exigências das cadeiras de literatura e cultura, sobretudo no que toca à produção escrita e à produção oral: escrever os trabalhos em francês, exprimir-se oralmente em francês. Mesmo as UC de língua francesa, que começam no

primeiro semestre com o nível A2, não dão resposta cabal ao que é pedido nas UC de literatura e cultura, principalmente no que diz respeito à produção escrita, pois as estruturas morfológicas e sintácticas aprendidas nas aulas de língua não são ainda suficientemente complexas para exprimir os conteúdos das aulas de literatura e cultura que obrigam a descrever, a justificar, a argumentar. Tratando-se porém de grupos pequenos, tem sido possível desenvolver com eles um trabalho insistente de correcção de erros a partir dos textos escritos ao longo do semestre. Os resultados variam conforme o grau de empenho do aluno na sua aprendizagem. A necessidade de incorporar uma componente de língua (produção escrita) na aula de literatura significa que estamos a ensinar a literatura francesa como literatura estrangeira. Nos anos oitenta e noventa, dado o elevado número de alunos francófonos, a literatura francesa não era ensinada propriamente como literatura nacional, que o não é, evidentemente, mas também não se tratava exactamente de uma literatura estrangeira. Tal ambiguidade desapareceu, o que tem consequências ao nível da organização do trabalho desenvolvido na disciplina, pois é necessário dedicar algum tempo ao melhoramento da expressão escrita e à correcção gramatical em sede de OT.

3.O Programa de Literatura e Cultura Francesa I

3.1. Objectivos gerais

Os objectivos nucleares do Programa de Literatura e Cultura Francesa I decorrem da sua finalidade mais geral que é o estudo de textos literários narrativos medievais e do século XVI.

O primeiro objectivo centra-se sobre os géneros literários que devem ser estudados em relação uns com os outros através de aproximações entre as obras que os representam, de modo a perceber não apenas diferenças e contrastes mas também conexões, pontos de contacto e linhas de continuidade. A leitura sequencial das obras que compõem o *corpus* é complementada com uma leitura comparativa que as confronta retroactivamente sob vários aspectos, no plano da forma e no do conteúdo. Tratando-se de literatura medieval e do século XVI, dou prioridade à canção de gesta e ao romance. A canção de gesta porque é a versão medieval de um género muito antigo, o épico, que inaugura a literatura francesa. O romance, ao contrário, porque é uma inovação do século XII que se tornou o género literário paradigmático da literatura francesa e ocidental.

O segundo objectivo é estudar os textos e os géneros numa relação dialéctica com as condições histórico-culturais empíricas que os contextualizam. Por dialéctica entende-se não apenas o movimento de ida e volta entre texto e contexto mas sobretudo passar aos estudantes a percepção do texto como algo que não é redutível ao contexto e o excede, a fim de diferenciar a obra literária do documento histórico. A dialéctica implica uma ideia de história que não se confunde com o historicismo mas que inscreve determinado momento crítico da história numa lógica estrutural da evolução da humanidade na qual a crise empírica deixa de estar directa e substancialmente ligada às condições históricas concretas, adquirindo assim um significado trans-histórico. Cada texto literário é, na sua singularidade radical, expressão privilegiada desta dialéctica entre conteúdo sócio-histórico empírico e ordem lógica universal. Por isso, as significações que os textos literários produzem transcendem (em grau variável) a

particularidade e a contingência do contexto da sua criação: o texto não está todo no seu *Sitz in Leben*; mas o facto de não estar aí todo não quer dizer que aí não esteja de todo².

Um terceiro objectivo diz respeito à análise da narrativa enquanto competência básica a adquirir pelos alunos do primeiro ano. Reconhecer as marcas textuais da narratividade, identificar as suas categorias, apreender as funções actanciais de personagens e objectos na dinâmica de conflito que encadeia as acções e as sequências narrativas, são instrumentos de análise úteis em todas as cadeiras e evitam a confusão entre narração e descrição ou narração e comentário (história e discurso, na terminologia de Benveniste). A ideia é que os alunos aprendam a comentar um texto para além da simples paráfrase. Para tal, deverão dominar e operacionalizar alguns conceitos básicos de análise textual e narrativa. Dado que o âmbito da narrativa ultrapassa o da literatura, pois existe noutras artes, discursos e *media* como o cinema, a banda desenhada, a publicidade, etc., a análise da narrativa dá aos alunos a formação elementar necessária para estudos mais avançados em domínios inter-semióticos e intermediais, assim como para intervir eventualmente no domínio do *storytelling* (narrativas eficazes), tido actualmente como a estratégia dominante de campanhas publicitárias, empresariais e políticas.

3.2. Linhas de orientação

Destes objectivos decorrem algumas linhas de orientação do Programa que apontam para opções que importa justificar. Escolhi, como já disse, os dois géneros

² Transposição de um célebre aforismo de Lacan que define a mulher como não-toda na função fálica: ‘Ce n’est pas parce qu’elle est pas-toute dans la fonction phallique qu’elle y est pas du tout. Elle y est pas pas du tout. Elle y est à plein. Mais il y a quelque chose en plus’ (Lacan, J., *Le Séminaire XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975, p.69).

literários narrativos que possuem o prestígio do valor fundador: a canção de gesta, porque funda a literatura em língua vulgar, e o romance, porque é um género literário constitutiva e nominalmente vinculado à língua românica (*le roman*), criado no século XII e cuja fortuna dura até hoje. Escolhi obras que permitem confrontar as principais características da canção de gesta e do romance, no plano da forma e no do conteúdo: *La Chanson de Roland* por ser, como disse antes, o texto fundador da literatura francesa, e *Le Roman de Tristan*, de Béroul, por ser provavelmente a primeira versão de uma história que se tornou um mito literário e serviu de modelo a grandes obras da literatura e da música. Mas na história da formação do género romanesco ao longo do século XII, o texto de Béroul ocupa um lugar de destaque por ser particularmente atípico em relação a outros romances bretões, nomeadamente os de Chrétien de Troyes: a matéria tristanesca, não sendo estranha à matéria arturiana, é-lhe lateral; o esquema narrativo do *Roman de Tristan* não é o da aventura enquanto espaço aberto e indeterminado para a errância solitária do herói pela floresta, mas o de uma alternância entre expulsão e integração do herói na corte (a estadia de Tristão na floresta do Morrois não é solitária e é motivada pela perseguição, não pelo desejo de aventura). Tristão não é um cavaleiro errante, é um amante astucioso. O amor que une Tristão e Isolda dificilmente poderá entrar na categoria de amor cortês, pelo menos na versão de Béroul, o que não quer dizer que a questão da renúncia ao objecto não se coloque num determinado momento da história. O outro grande género que está também na origem da literatura em língua vulgar, o lírico, é focado a par do romance, ambos como géneros cortesões, através da leitura de uma ou duas ‘cansos’ ilustrativas da concepção trovadoresca do amor. O confronto desta com o amor tristanesco é indicativo do lugar que ocupa o romance de Béroul no grande debate que a literatura cortês desenvolve em

torno do desejo. *Pantagruel* aparece como uma outra forma romanesca, muito diferente do romance de amor, e serve para ilustrar a tese bakhtiniana da a-canonicidade do género romanesco e da sua afinidade com o carnaval. De facto, a escolha do *Tristan* justifica-se também por se tratar de um romance que apresenta episodicamente elementos satíricos, paródicos e carnavalescos que o romance de Rabelais intensifica e explora sistematicamente. Também a aproximação de *Pantagruel* à *Chanson de Roland* pode fazer-se por via da paródia do registo épico e das descontinuidades paratáxicas. Rabelais não se limita a dizer o carnaval mas introduz o carnaval no dizer, desarticulando as frases e a sintagmática narrativa, através de estratégias de parataxe como a escrita de lista. Além do corpo grotesco, Rabelais criou uma língua grotesca, não tanto pelas significações obscenas, abjectas ou absurdas que produz, mas mais por um estiramento da frase até à ruptura da sua estrutura sintáctica.

Uma segunda linha de orientação serve para pôr as três obras em perspectiva através de conceitos e categorias que mostram um plano de coerência em que elas se inscrevem: os perfis heróicos e as formas de subjectividade. A clássica diferença entre herói épico e herói romanesco tem toda a pertinência mas padece de um ponto de insuficiência, pois tanto Roland como Tristão aparecem como o que está em jogo no conflito entre o rei e os barões, algo que, na perspectiva destes, deve ser eliminado para restabelecer a paz entre as duas partes (o bode expiatório). Tristão assume ainda o estatuto de herói mítico (aquele que venceu o Morholt e o dragão da Irlanda e restaurou a ordem do mundo, referido apenas em analepse externa) e um estatuto ambíguo que o faz participar, enquanto herói romanesco (amante astucioso), do registo trágico (ou pelo menos sério) e do registo cómico, onde releva do *trickster*. Em *Pantagruel*, a figura heróica grotesco-picaresca decompõe-se em duas personagens, o herói propriamente

dito, Pantagruel, e o seu amigo Panurge, o *trickster*, que funciona como uma extensão perversa (*alma danada*) do bom gigante. Quanto às estruturas subjectivas, a acção nuclear do herói (guerreira, erótica, pulsional) aponta para uma determinada relação do desejo ao objecto: Roland é um sujeito sem objectos, que se sacrifica em nome do rei (é ele próprio objecto do Outro); Tristão tem um único objecto, Isolda, objecto de amor, pelo qual trai o rei; Pantagruel e Panurge têm objectos heteróclitos, anónimos, indiferentes, descartáveis, ao serviço das pulsões. Na *Chanson de Roland* e no *Roman de Tristan* o processo narrativo faz emergir duas formas de subjectividade dividida entre querer e dever (que coincidem em Roland mas não no Carlos Magno da última *laisse*), uma de cariz político, a outra de cariz psico-sexual, enquanto que no *Pantagruel* se trata mais de uma estrutura pré-subjectiva, que se manifesta como corpo das pulsões. Se compararmos nas três obras aquilo que é visado (voluntária ou involuntariamente) com e pela a acção nuclear do herói, verificamos que há em todas uma tensão entre poder (rei, ordem) e pulsão (herói, excesso) que se desequilibra ora para o lado do poder (épico: herói sacrificado ao poder do rei), ora para o lado da pulsão (carnavalesco: a ordem sacrificada ao gozo), ocupando o *Tristan* a posição de equilíbrio instável entre constrangimentos políticos e imperativos sexuais. A cada uma destas estruturas corresponde um registo: trágico para o triunfo do poder, cômica para a festa da pulsão, trágico e cômico para a alternância entre ordem e desordem.

A terceira linha de orientação entende que a selecção de conteúdos histórico-culturais (movimentos e fenómenos sociais, culturais e políticos que enquadram os textos) deve ser ditada pelos próprios textos: é porque o conflito entre rei e barões atravessa tanto a *Chanson de Roland* como o *Roman de Tristan* que a redefinição da instituição monárquica é eleita como um dos aspectos históricos a ter em conta,

juntamente com outras forças centrípetas contrárias à fragmentação feudal do poder. Nestas cabe a Igreja, instituição que passou igualmente, com a reforma gregoriana, por um processo de reorganização e de centralização do poder, tornado possível em grande parte pela utilização sistemática de documentos escritos. Esta prática extravasou para lá das estruturas da Igreja e penetrou a sociedade e as suas outras instituições, como a monarquia, que se dotou de um aparelho administrativo e de funcionários letrados (os clérigos). Deste modo, a reforma gregoriana e a noção de textualização da cultura e das instituições fazem parte do programa, tanto mais que o advento da literatura em língua vulgar é uma das consequências deste amplo movimento de expansão da escrita e de aumento da produção de textos. É porque o tema do adultério, presente no *Tristan*, faz parte de um debate, realizado com e na literatura cortês, em torno da relação possível ou impossível entre amor e casamento, que elejo como conteúdo do programa, ainda ligado à reforma gregoriana, a redefinição do casamento pela Igreja e o seu impacto nas práticas matrimoniais e hereditárias dos feudais. E é finalmente o peso que tem em *Pantagruel* a representação do corpo e da sua relação com o espaço que proponho uma articulação entre os seguintes elementos: as viagens marítimas dos séculos XV e XVI como expansão do espaço geográfico (terrestre e marítimo) conhecido e apropriado; a arte do Renascimento sustentada pela perspectiva como nova técnica geométrica de representação do corpo (dos objectos) no espaço e também por coordenadas neo-pagãs da percepção do corpo (revalorização de Eros), correlativas do ideal humanista de uma medida comum ao homem e ao mundo. Insisto mais uma vez que não considero que haja uma relação directa e determinante entre conteúdos literários e conteúdos histórico-culturais. A criação literária e as mutações do seu campo devem certamente mais à leitura, à emulação, à reescrita, à intertextualidade do que ao *Sitz in Leben* ou ao

Zeitgeist. Mas as condições materiais e intelectuais de vida, as relações de poder, as tensões sociais, as aspirações colectivas, que estão inclusas explicita ou implicitamente nestes conceitos, activam ou reactivam as transformações internas (imitações, apropriações, transgressões, radicalizações, inovações) da tradição literária. O contrário também é verdade, e porventura mais decisivamente, já que os textos literários têm frequentemente uma capacidade de antecipar o sentido da história, inspirando tendências, viragens e rupturas.

Estas linhas de orientação não são resultados de aprendizagem. São critérios de selecção e de comparação das obras e dos principais conteúdos do programa.

3.3. Resultados de aprendizagem

Os resultados de aprendizagem (RA) são os conteúdos e competências que se espera que os estudantes identifiquem e compreendam, através de operações como a exposição, a análise, a comparação ou a demonstração, após completarem o processo de ensino-aprendizagem.

Para esta UC formulo os seguintes RA, de acordo com os objectivos gerais e as linhas de orientação já expostos:

- comparar género épico (canção de gesta) e género romanesco;

- comparar duas formas romanescas de épocas diferentes: temas, problemas, registos, regimes de escrita, estruturas narrativas, estruturas subjectivas da figura heróica.

- analisar um texto narrativo e reconhecer alguns mecanismos de desarticulação da narratividade (parataxe);
- expor a(s) problemática(s) de cada obra no âmbito das respectivas coordenadas histórico-culturais.

O RA 1 expande-se em características de ordem formal (*laissez*, fórmulas, motivos, esquemas narrativos, figuras, registos), temática (guerra, amor/aventura, corpo), estrutural (perfis heróicos). O RA 2 ilustra a qualidade proteiforme e instável do género romanesco que Bakhtine fundou no carnaval e no seu alcance subversivo. Inclui noções como sátira, paródia, narrativização. O RA 3 inclui a percepção básica da narrativa como encadeamento de acções que transformam um estado noutra estado, logo como expansão de um verbo; o reconhecimento de algumas das suas marcas (o pretérito (passé simple), o presente histórico, as suas cinco categorias); a operacionalização de algumas categorias narratológicas³ e das funções actanciais. O RA 4 evita equacionar contexto com causa e texto com efeito e/ou pensar o texto como determinado pela realidade social empírica que representaria ou reflectiria directamente. Inclui noções como feudalismo, textualização, humanismo, renascimento.

3.4. Estrutura e conteúdos do Programa

O Programa está organizado em sete secções - Objectivos, Resultados de Aprendizagem, *Corpus*, Tópicos, Metodologia, Avaliação e Bibliografia – deste modo:

³Modo e voz : todas são narrativas autorais sem restrição de campo (não focalizadas). Panurge narrador homodiegético

Línguas e Literaturas Europeias (diurno e pós-laboral)

Literatura e Cultura Francesa I

2010-2011

1. Objectivos

Estudar obras literárias narrativas dos séculos XII e XVI em articulação com as mutações culturais, económicas, políticas mais significativos.

2. Resultados de Aprendizagem (RA)

- comparar género épico (canção de gesta) e género romanesco;
- comparar dois registos romanescos diferentes: temas, estilos, regimes de escrita, estrutura subjectiva da figura heróica.
- analisar um texto narrativo e reconhecer alguns mecanismos de desarticulação da narratividade (parataxe);
- expor a(s) problemática(s) de cada obra no âmbito das respectivas coordenadas histórico-culturais.

3. Corpus

As obras a estudar são *La Chanson de Roland*, *Le Roman de Tristan*, de Bérout (1150?, 1180?) e *Pantagrue* (1532), de Rabelais (ver Bibliografia – Textos)

4. Tópicos

1. A situação linguística do século XII e a literatura em língua vulgar

2. *La Chanson de Roland* (finais do século XI)

1. O género épico e a canção de gesta: características principais.
2. Os três níveis de conflito e a lógica do sacrifício do Filho.
3. O conflito entre rei e feudais e a emergência do estado monárquico.

3. Bérout, *Le Roman de Tristan ou Tristan et Iseut* (1150 ? 1180 ?)

1. A matéria da Bretanha e a autonomização do género romanesco (da *mise en roman* ao *roman*).
2. O romance, o amor e a aventura: atipicidade do *Tristan*.
3. O amor no âmbito da relação puro-impuro.
4. A subversão da ordem institucional pela verdade (trágico) e pelo riso (cómico).

Rabelais, *Pantagruel* (1532)

1. Horizontes espaço-temporais em mutação.
2. O corpo grotesco: excesso, metonímia.
3. O carnaval: a paródia da *narrativização*.

5. Metodologia

As aulas consistem na descrição, explicação e aplicação de conteúdos (questões, conceitos, ideias, factos) e instrumentos de análise e comentário das obras literárias que compõem o *corpus*. Na primeira aula os alunos recebem a informação relativa às tarefas a realizar e à sua calendarização ao longo do semestre. A elaboração dos relatórios (6/7 no máximo) é um processo acompanhado e orientado pela docente no âmbito das OT e/ou através da plataforma.

6. Avaliação

Avaliação contínua: um relatório todos os quinze dias, comunicado através da plataforma da UC. Obrigatório fazer 2/3 dos trabalhos. Exame para quem obtiver nota inferior a 10 em avaliação contínua. A assiduidade às aulas e às OT é um elemento a ponderar na avaliação.

7. Bibliografia

Textos

La Chanson de Roland, ed. Ian Short, Paris, Livre de Poche, 1990 (Lettres Gothiques, 4524)

Bérout, *Le Roman de Tristan in Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise*, ed. Ph. Walter, Paris, Livre de Poche, 1989 (Lettres Gothiques, 4521)

Rabelais, F., *Pantagruel*, ed. Guy Demerson, Paris, Seuil, 1973

Estudos

Auerbach, E., *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 (1946)

Kay, S., Cave, T. and Bowie, M., *A Short History of French Literature*, Oxford, OUP, 2006

Idade Média

Alvares, C., “Mariage, littérature courtoise et structure du désir au XIIe siècle”, *Medievalista*, 8, [http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\alvares8008.html]. Disponível também em <http://mondesfrancophones.com/espaces/psyches/mariage-litterature-courtoise-et-structure-du-desir-au-xiieme-siecle/>, 2010

Álvares, C., "Roland, parataxe, pulsão: o problema do sentido na *Chanson de Roland*", *Diacrítica*, 11, 1996, p.207-225

Álvares, C., ‘Géneros literários medievais. Canção de gesta, lírica trovadoresca, romance’, <http://hdl.handle.net/1822/12134>

Anspacher, L. K., *Tristan and Isolde. A tragedy*, NT, General Books, 2010

Bloch, H., ‘Tristan, the Myth of the State and the Language of the Self’, *Yale French Studies*, 51, 1974, p.61-82

Bloch, H., *Étymologies et généalogies. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français*, Paris, Seuil, 1989

Bossert, A. *La légende chevaleresque de Tristan et Iseult. Essai de littérature comparée*, NY, Nabu Press, 2010

Boutet, D., *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993

Carreto, C.C., *Figuras do silêncio. Do inter/dito à emergência da palavra no texto medieval*, Lisboa, Estampa, 1996

Cazenave, M., *La subversion de l'âme. Mythanalyse de l'histoire de Tristan et Iseut*, Paris, Robert Laffont, 1981

Chocheyras, J., *Tristan et Iseut. Genèse d'un mythe littéraire*, Paris, Champion, 2000

- Chocheyras, J., *Réalité et imaginaire dans le Tristan de Béroul*, Paris, Champion, 2011
- Douglas, M., *De la souillure. Études sur la notion de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 1992 (1967)
- Duby, G., *Guerriers et paysan. VIIIe-XIIIe siècle, premier essor de l'économie européenne*, Paris, Gallimard, 1973
- Duby, G., *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Gallimard, 1981
- Duby, G., *Mâle Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1990
- Girard, R., *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982
- Godinho, H., "L'espace du personnage dans *La Chanson de Roland*" in *Em torno da Idade Média*, Lisboa, UNL/FCSH, 1989p.53-75
- Grimbert, J. T., *Tristan and Isolde: a casebook*, New York, Garland Pub, 1995.
- Haidu, P., *The subject of violence. The Song of Roland and the birth of the state*, Bloomington & Indiana, Indiana UP, 2004
- Kelly, D., *Medieval French romance*, N.Y., Twayne, 1993
- Köhler, E., *L'aventure chevaleresque: idéal et réalité*, Paris, Gallimard, 1974
- Leupin, A., *La passion des idoles. Foi et pouvoir dans la Bible et La Chanson de Roland*, Paris, L'Harmattan, 2000
- Lacy, N.J. (et al.). *Tristan from The New Arthurian Encyclopedia*. New York : Garland Publishing, 1991.
- Maurice, J., *La Chanson de Roland*, Paris, PUF, 1992
- Moore, R. I., *La persécution*, Paris, Belles-Lettres, 1991
- Moore, R. I., *La première révolution européenne XI-XIII siècle*, Paris, Seuil, 2001
- Paquette, J-M., "Épopée et roman : continuité ou discontinuité ?", *Études littéraires*, 1, 1971, p.9-38
- Paquette, J-M, « Définition du genre » in Victorio, J. & Payen, J-Ch., dir., *L'épopée*, Turhout, Brepols, 1988, p. 15-35
- Poirion, D., *Précis de littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1983
- Rougemont, D., *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1972

- Sahel, C., *Esthétique de l'amour. Tristan et Iseut*, Paris, L'harmattan, 2000
- Suard, F., *La chanson de geste*, Paris, PUF, 1993
- Suard, F., *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire*, Paris, Champion, 2011
- Zink, M., "Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanescque à travers des exemples français du XIIe siècle", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, 1981, p.3-27
- Zink, M., *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992
- Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972
- Walter, Ph., *Le gant de verre. Le mythe de Tristan et Iseut*, La Gacilly, Artus, 1990

Renascimento

- Bakhtine, M., *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970
- Cave, T., *Cornucopia: figures de l'abondance au XVIe siècle: Erasme, Rabelais, Ronsard, Montaigne*, Paris, Macula, 1997
- de Certeau, M., "Le jardin: délires et délices de Jérôme Bosch" in *La fable mystique (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Gallimard, 1982
- Comar, Ph., *La perspective en jeu*, Paris, Gallimard, 1992
- Carron, J-Cl., *François Rabelais: critical assessments*, Baltimore, John Hopkins UP, 1995
- Dufour, A.D., *Bosch*, Paris, La Martinière, 1999 (Art-Poche)
- Freccero, C., *Father figures: genealogy and narrative structure in Rabelais*, Ithaca and London, Cornell UP, 1991
- Gray, F., *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion, 1994
- Kinser, S., *Rabelais's Carnival. Text, Context, Metatext*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, U of California Press, 1990
- Nauert, C., *Humanism and the culture of Renaissance Europe*, Cambridge, Cambridge UP, 1995
- Poutingon, G., *François Rabelais: bilan critique*, Paris, Nathan, 1996

Ragland, M.E., *Rabelais and Panurge : A Psychological Approach to Literary Character*, Amsterdam, Rodopi, 1976

Schwartz, J., *Irony and ideology in Rabelais*, Cambridge, Cambridge UP, 1990

Williams, A., *Trickster and Pranksters: Roguery in French and German Literature of the Renaissance*, Amsterdam, Rodopi, 2000

As três primeiras secções já foram abordadas, faltando agora dizer alguma coisa sobre as outras.

3.4.1. Tópicos

É minha intenção fornecer aos alunos um Programa sucinto e claro que lhes dê a informação essencial sobre a matéria a estudar e o funcionamento da UC. A informação adicional, que surge ao longo do semestre, é comunicada na aula e colocada em linha na plataforma da UC. Opto por apresentar, para cada obra, três ou quatro tópicos que concentram diferentes questões a tratar nas aulas e a registar nos sumários. Prefiro esta opção àquela, mais clássica, que consiste em detalhar cada tópico ou tema em sub-tópicos ou sub-temas, os quais por sua vez se declinam em mais pontos, até perfazer um elenco tendencialmente exaustivo que se estende por várias páginas. Penso que a inteligibilidade é dificilmente consentânea com um documento longo. O que me interessa é que os alunos, ao lerem o Programa, percebam o que vão estudar no semestre e que, ao lerem a secção Tópicos, sejam imediatamente confrontados com alguns dos conceitos e temas prioritários da disciplina: literatura em língua vulgar, matéria da Bretanha, corpo grotesco, sacrifício do Filho, entre outros. Uma primeira aproximação

dos tópicos do Programa é feita na aula de apresentação. Depois, à medida que as aulas se sucedem e os tópicos se concretizam num conjunto de questões e noções associadas, os alunos terão ocasião de compreender o que está em jogo em cada um deles. Gostaria também de notar que a sucessão dos tópicos listados para cada obra é mais lógica do que cronológica, pois alguns são tratados simultaneamente (por exemplo, o corpo grotesco e o carnaval).

Embora a planificação e a execução das aulas, apresentadas mais à frente, explicitem as questões nas quais os tópicos se expandem, adiantarei desde já alguma informação a esse respeito.

O primeiro tópico traça as coordenadas do cenário linguístico-cultural do reino de França no século XII: estabelece um vínculo entre a fragmentação dialectal das línguas d'oïl e d'oc e a fragmentação feudal da propriedade e do poder; descreve a diferença estatutária e funcional do latim e da língua vulgar, diferença essa que entra em crise com o vasto e irreversível movimento de textualização da vida social e das instituições, de que o acesso da língua vulgar ao estatuto literário é uma consequência da maior relevância; aponta a dimensão inovadora da literatura em língua vulgar que redefine os géneros épico e lírico e cria o romance, bem como o seu papel na regularização da língua (redução das alterações fonéticas). A necessidade de definir o período a que se chama Idade Média e de explicar as coordenadas do processo que desemboca no feudalismo determina que refira aspectos como a transição da Antiguidade para a Idade Média, com o declínio e a cisão do Império Romano, as vagas migratórias e a constituição dos reinos bárbaros cristianizados, nomeadamente o dos Francos com as suas duas dinastias merovíngia e carolíngia, o império carolíngio e sua fragmentação e, finalmente, o regime feudal, caracterizado pela economia agrária, pela

dispersão do poder por múltiplos centros autónomos e por uma complexa rede de laços de dependência pessoal.

No que toca à *Chanson de Roland*, o primeiro tópico comporta essencialmente as características principais do género épico assente em valores guerreiros e colectivos, assumidos por um herói cujo desejo coincide com o destino da sua comunidade; e as características principais da canção de gesta como narrativa de feitos heróicos, ligados a uma problemática linhagística e familiar, presentes no significado de *gesta*, cujo alcance político se prende com o estatuto do rei: suserano ou soberano. Trato aqui também das características formais da canção de gesta como narrativa cantada ou recitada, a composição em *laissez* (e o seu efeito lírico) e o estilo formular, assim como da transfiguração imaginária de um facto histórico (uma emboscada que teve lugar em 778), numa batalha lendária (Roncesvaux) fixada num manuscrito do século XII. O segundo tópico apresenta os três níveis de conflito presentes na história (sarracenos contra cristãos, fractura interna aos cristãos, dilema do herói projectado nas discussões do par épico durante a batalha) e, com base na bipartição da obra centrada sobre a morte de Roland, aponta o sacrifício do Filho (tanto os filhos sarracenos como os filhos cristãos) como a lógica que organiza a narrativa e determina a alteração da função actancial de Carlos Magno (de destinador a sujeito). O terceiro ponto explora a dimensão política desta alteração, concentrando-se no episódio de Baligant e, especialmente, no do julgamento de Ganelon, no qual o direito feudal à vingança é redefinido como traição ao rei. Esta redefinição é correlativa da concepção do monarca como soberano e tem implicações na estrutura subjectiva da figura heróica que prefigura a do herói romanesco.

Quanto ao *Roman de Tristan*, o primeiro tópico expõe a passagem da *mise en roman* ao *roman*, através da opção pela matéria da Bretanha: pondo de lado o modelo da autoridade dos textos latinos, o romance autonomiza-se sob a forma de romance bretão ou arturiano, e reorganiza e reformula uma tradição oral, elevando-a à condição literária. Este ponto apresenta sumariamente a estrutura do romance bretão como combinação da temática amorosa com o esquema narrativo e axiológico da aventura (exposição ao que advém, ao acaso, à contingência, que se configura como percurso desconhecido pela floresta ao longo do qual o cavaleiro faz uma série de encontros traumáticos), estrutura esta com a qual o *Tristan* de Béroul contrasta significativamente. Falo ainda do amor cortês a partir de uma ou duas *cansos* que apontam para a sua caracterização como desejo sustentado pela distância e até pela ausência do objecto amado e das versões comum e cortês dos amores de Tristão e Isolda, explicando porque razão na versão comum, que é a de Béroul, o amor de Tristão e Isolda não é amor cortês. O terceiro ponto aborda o tema do amor adúltero como uma questão inscrita no quadro do que Mary Douglas chama a categoria mítica do puro e do impuro: o adultério da rainha é motivo de conflito entre os barões e o rei, sendo Tristão por eles considerado como um foco de contaminação que é preciso expulsar da corte para a purificar; adultério, sangue, lepra, vida selvagem na fronteira da ordem humana, lodo e lama são figuras do impuro que definem o amor como factor de indiferenciação e desordem. O quarto ponto retoma esta percepção do amor na perspectiva da sua relação com as instituições - casamento, corte, Igreja -, mostrando que, durante o período de validade do filtro, tal relação é de incompatibilidade e que dessa incompatibilidade é correlativa uma concepção da verdade como poderosa ameaça à ordem social e institucional que Marc representa; e que no período pós-filtro, a relação entre amor e ordem institucional

continua a ser de incompatibilidade, mas agora sob a forma de uma compatibilidade encenada que subverte a ordem por dentro através do riso. Esta abordagem fundamenta-se no facto de o manuscrito de Béroul, a que falta o início e o fim da história, começar e terminar com uma representação encenada por Isolda. A primeira falha e a verdade irrompe, conduzindo à expulsão dos amantes e à sua estadia de três anos na floresta do Morrois, sendo pelo contrário a segunda uma encenação triunfante que celebra comicamente a (falsa) reintegração dos amantes na corte.

Relativamente ao *Pantagruel*, o primeiro tópico abrange as mutações e desenvolvimentos que marcam a transição da Idade Média para a Idade Moderna: viagens marítimas, descoberta do continente americano, início da colonização; renascimento e humanismo; reforma protestante e guerras de religião; revolução copernicana. O segundo ponto foca a representação do corpo de acordo com a tese de Bakhtine sobre o corpo grotesco na obra de Rabelais, com especial destaque para a hipertrofia de algumas partes e órgãos que se autonomizam e manifestam uma continuidade entre dentro e fora (topologia de bordo). A ênfase dada às secreções corporais é abordada sob a categoria do impuro cuja articulação com o carnaval já aparece no episódio do processo de Isolda. É neste quadro de instrumentalização carnavalesca do impuro que entra Panurge, cujo corpo é o suporte de inúmeros instrumentos de acção corrosiva sobre o corpo dos outros e, por aí, de contaminação e subversão do espaço público. O terceiro item analisa a estratégia da *narrativização* (narrar ‘a causa e a razão’ das coisas) e da sua desconstrução paródica, de algumas especulações daí decorrentes, bem como as estratégias de ruptura da linearidade frásica e narrativa como as longas enumerações e a escrita de lista.

A análise da narrativa não constitui tópico porque se trata de uma prática transversal às obras e às questões por elas levantadas, levada a cabo durante as aulas e no âmbito da avaliação contínua.

3.4.2. Metodologia

Tendo em conta que as aulas duram três horas, a Metodologia passa por uma diversificação das actividades. Uma aula tem normalmente uma parte de exposição/explicação (de uma questão, de um modelo, de um conceito, de um facto ou processo), uma parte de leitura e comentário de texto, em que os alunos são chamados a participar activamente, e uma parte de leitura e trabalho individual ou com um colega, procedendo-se a uma *mise au point* a cerca de quinze minutos do final da aula. Nem sempre é possível conciliar estas três componentes mas as duas primeiras estão presentes, normalmente em alternância dinâmica. Não consigo prever o decurso da aula na sua totalidade nem planificá-la em detalhe, nem fechá-la num sistema determinado por imperativos programáticos e pedagógicos estabelecidos *a priori* como leis necessárias. Para mim, dar uma aula releva um pouco da aventura no sentido em que estou disponível ao que advier, ao indeterminado, ao espaço aberto no qual a interacção imprevisível com os alunos é possível. Penso que o que se faz numa aula de literatura é essencialmente ensinar e aprender a ler. Considero muito importante que os alunos leiam e comentem os textos com um mínimo de rigor e de objectividade. Leituras apressadas e laterais conduzem-nos muitas vezes a contra-sensos gritantes, a interpretações de cariz psicológico sem fundamento textual e, no melhor dos casos, à paráfrase. Não simpatizo com a tese do paradigma pós-moderno da leitura, defendida

por Lauro Zavala, por exemplo, que consiste em ‘desarticular e desautorizar a autoridade do autor e reescrever o sentido explícito do texto’⁴, porque penso que tal subjectivismo radical releva do delírio, do autismo e da total indiferença à palavra do outro, logo ao outro. As aulas assentam no pressuposto (quantas vezes não verificado!) de que os alunos leram a obra de que se vai tratar. Mas a leitura prévia feita em casa, mesmo quando acontece, não invalida a necessidade da leitura e análise de segmentos da obra durante a aula. Para formar competências de leitura é preciso praticá-la de acordo com uma disciplina e isso faz-se na aula. Isto aplica-se também àqueles alunos que, sendo leitores vorazes, são tão ávidos de livros como de interpretações temerárias. Daí que a rotina da análise de texto inclua dois exercícios primários que obrigam o aluno a ler com atenção e justificar determinada afirmação com elementos do texto.

3.4.3. Avaliação

Graças ao processo de Bolonha, a avaliação contínua prima hoje sobre os exames finais que, durante muitos e longos anos, prevaleceram sobre a formação e a aprendizagem a que subtraíam um tempo precioso, com as duas chamadas da época normal, que se estendia por seis semanas, acrescidas das épocas de recurso e especial. A avaliação contínua tem, a meu ver, uma função formativa bem mais eficaz do que a avaliação final, na medida em que obriga o aluno a empenhar-se activa e regularmente na sua aprendizagem, participando nas aulas e cumprindo as tarefas que constituem esse tipo de avaliação. Na Literatura e Cultura Francesa I, os alunos fazem um trabalho quinzenal, a que convencionámos chamar ‘relatório’, e que consiste num conjunto de

⁴ Zavala, L., ‘Para analisar a minificação’, *Minguante*, minguante.com/docs/para_analisar_a_minificcao.pdf. Esta revista electrónica já não está em linha.

questões e exercícios de várias ordens, normalmente entre quatro e seis: uma análise de texto, orientada ou não, uma leitura de um texto literário à luz de um texto crítico, uma pergunta precisa com resposta concisa, uma questão de desenvolvimento, um comentário solicitando opinião fundamentada. Os exercícios visam disciplinar a leitura e promover a reflexão. Para cada questão estabeleço um limite máximo de palavras, que costuma oscilar entre as 100 e as 500 palavras. O limite dá a ideia da dimensão que a resposta deve ter e obriga a organizar o discurso, separando o essencial do acessório. Valorizo a organização lógica do discurso, o estilo claro, conciso e sóbrio, a hipotaxe, a pertinência das afirmações através da sua fundamentação textual. Desvalorizo a paráfrase, as respostas laterais, o discurso desordenado, a parataxe, a retórica inócua. Para cada questão é indicada a cotação. O relatório versa sobre a matéria já tratada nas aulas, embora não seja de excluir uma ou outra questão prospectiva, e a sua elaboração deve ser apoiada, acompanhada e orientada por mim. É normalmente para isso que reservo parte das OT. A nota final é a média das notas dos sete relatórios.

3.4.4. Bibliografia

A Bibliografia divide-se em activa (Textos) e passiva (Estudos). No que diz respeito à bibliografia activa, as edições adoptadas são as excelentes traduções em francês moderno disponíveis no mercado, nomeadamente as do prestigiado editor Honoré Champion e as da colecção *Lettres Gothiques*, realizadas pelos melhores especialistas de literatura medieval e sob a direcção de medievalistas consagrados, como Michel Zink. As três edições recomendadas têm o mérito de serem bilingues, o que significa, note-se, que o leitor dispõe, no mesmo livro e frente a frente, do texto original

em francês antigo (ou *moyen français* no caso de Rabelais) e do texto em francês moderno. A adopção das traduções em francês moderno dos textos medievais e do século XVI é indispensável ao público a que se destinam e cujas características já foram apontadas (ver Alunos). Aliás, o grande movimento das traduções em Francês moderno dos textos da Idade Média e do Renascimento, iniciado em França ainda nos anos setenta, não foi empreendido a pensar nos alunos estrangeiros mas antes com o objectivo de tirar esses textos do *guetto* da especialização filológica e de os dar a conhecer ao grande público francófono. A Literatura Francesa I não é uma disciplina de Filologia, não visa o ensino do Francês antigo e da sua gramática mas a análise dos conteúdos das obras escolhidas.

Os títulos que compõem a bibliografia passiva estão em grande parte disponíveis na Biblioteca Geral da Universidade do Minho ou na Biblioteca do Centro de Estudos Humanísticos. Alguns só existem na minha biblioteca pessoal, pelo que, nesse caso, disponibilizo fotocópia ou ficheiro electrónico dos extractos que pretendo que os alunos leiam. Não se trata de pensar que os alunos, mesmo os melhores, lerão num semestre todas as obras que constam da bibliografia passiva. Interessa-me prioritariamente dar-lhes informação actualizada sobre os estudos e ensaios críticos que me parecem mais pertinentes e significativos, distribuídos em três categorias: ensaios de carácter histórico-cultural, estudos sobre literatura medieval e/ou do renascimento e estudos dedicados a uma obra literária específica. Incluo a título indicativo duas obras de antropologia que teorizam dois conceitos usados ao longo do semestre: o bode expiatório (Girard) e a categoria do puro e do impuro (Douglas). A selecção de estudos críticos obedece a uma pluralidade de opções teóricas e metodológicas que não são forçosamente as minhas. Não recorro pois a todas da mesma maneira e não as

recomendo todas igualmente, mas considero importante que os alunos tomem conhecimento dessa diversidade de abordagens.

Os alunos não são todos iguais e não me parece realista elaborar uma bibliografia destinada ao Estudante ideal. Dado o perfil do jovem universitário de hoje, que dificilmente é capaz de se concentrar mais de uma hora sobre um mesmo objecto e que manifesta por vezes um grau considerável de incompetência em leitura de um texto informativo, acrescido do domínio inconsistente da língua francesa, conto de antemão com a sua resistência à leitura de obras integrais, além daquelas que constituem a bibliografia activa. Assim, selecciono os extractos das obras que me parecem de leitura indispensável e coloco-os na plataforma, sendo alguns deles objecto de exercícios de avaliação e outros instrumentos necessários à elaboração de uma resposta (textos de apoio). Isto não invalida a leitura da totalidade da obra de onde o extracto foi tirado por aqueles alunos cuja qualidade intelectual e vontade de ler e de saber os afasta do perfil mais comum. Estes podem, aliás, aceder directamente pela plataforma ao sítio <http://www2.ilch.uminho.pt/sdef/4.PF.LM.htm> que inclui uma extensa bibliografia de obras e de artigos, composta a partir da bibliografia da minha tese de doutoramento. A plataforma permite também aceder a sítios da Internet cuja consulta julgo útil mas que não listo na bibliografia, preferindo indicá-los à medida que essa informação surge como pertinente. Textos de apoio da minha autoria, depositados no RepositoriUM sob a categoria de publicações pedagógicas, são também comunicados por esta via. Pretendo assim ir ao encontro de diferentes necessidades, capacidades e ambições dos estudantes, evitando esmagá-los sob o peso de uma bibliografia cujo âmbito cognitivo excederia os objectivos da UC e os resultados de aprendizagem, mas certificando-me de que mesmo e sobretudo os menos empenhados fazem um mínimo de leituras.

4. Planificação

	<i>Roland</i>	<i>Tristan</i>	<i>Pantagrue</i>
Aulas 1,6,11	Apresentação. A Idade Média. Da cisão do Império Romano ao Império Carolíngio. Latim e língua vulgar. ‘O dialecto, pronúncia do regime feudal’. O advento da literatura em língua vulgar e o seu campo genérico.	Da <i>mise en roman</i> ao <i>roman</i> . Características gerais do romance arturiano. O amor cortês. Versão comum e versão cortês do <i>Tristan</i> . Estrutura global da obra e centralidade do filtro. O modelo do amor impossível (incompatibilidade entre amor e ordem institucional).	O(s) espaço(s) em redefinição. Humanismo e Renascimento: a revalorização da Antiguidade e as novas coordenadas da representação do corpo. Rabelais e Bosch (precursores dos surrealistas). Estrutura global da obra.
			<i>Relatório 5</i>
Aulas 2,7,12	Introdução ao estudo da <i>Chanson de Roland</i> . A canção de gesta como redefinição do género épico. Características gerais da canção de gesta. As primeiras <i>laissez</i> . Categorias da narrativas, conflito de fundo e estrutura global da obra.	O encontro sob o pinheiro. Representação e manipulação (esconder a verdade). A dimensão política do adultério e os dois campos irreconciliáveis da corte (privado e público). A função das analepses: o passado mítico (pré-filtro) de Tristão.	A representação do corpo no capítulo 32: redução a um órgão e reversibilidade entre incorporação e evacuação. O corpo grotesco e o carnaval (Bakhtine). Análise do capítulo 33: representação do corpo e <i>narrativização</i> . Escrita de lista e carnaval.
		<i>Relatório 3</i>	
Aulas 3,8,13	O conflito Roland-Ganelon e a estratégia sacrificial do lado cristão. O herói e o rei. Interpretações da atitude de Carlos Magno. Organização da batalha de Roncesvaux em torno do conflito Roland-Olivier	O sangue nos lençóis. A verdade do adultério e o sexo como impureza (sangue, lepra). A aliança do rei com os leprosos (contaminação, indiferenciação, desumanização). A base de apoio social e metafísica dos amantes. A fuga para a floresta (amor e instituições incompatíveis).	Capítulos 1 e 2 : o tema da alteração. O excesso e a desproporção. Figuras retóricas da descrição-narração das deformações hipertrofiadas de partes do corpo dos gigantes. Função narrativizante das deformações.
	<i>Relatório 1</i>		<i>Relatório 6</i>
Aulas 4,9,14	A morte de Roland e a vitória de Carlos Magno. Baligant e a paganização do mundo muçulmano. O discurso de Bramimonde: o fim da Espanha antigo-sarracena e o advento do novo mundo cristão.	Morrois. A vida selvagem dos amantes na floresta, bordo espacio-temporal da ordem humana. Ogrin: o desencontro entre duas percepções antagónicas do amor. Efeito da expiração do prazo de validade do filtro sobre a percepção que os amantes têm da sua situação e reintegração na corte.	Capítulos 8 e 9: contraste entre o discurso humanista da carta do pai (sentido) e o encontro com Panurge (gozo). As acções de Panurge (capítulos 16,17,22): contaminação e subversão carnavalescas.
		<i>Relatório 4</i>	
Aulas 5,10,15	O processo de Ganelon. Da vingança privada à traição ao rei. O duelo Thierry-Pinabel: valores monárquicos vs valores feudais. A <i>laisse</i> 291 e a emergência do herói romanesco.	O julgamento de Isolda. Uma reescrita auto-paródica e carnavalesca. Carnaval e celebração do impuro (a <i>revanche</i> dos amantes) Representação e manipulação (denegar a verdade). A base imaginária do laço social.	Panurge narrador. O capítulo 23 como paródia do postulado humanista da medida comum ao homem e ao mundo. Síntese da matéria do semestre: confronto das três obras em termos de perfil heróico e

	Diferença essencial entre heróis e géneros épico e romanesco	O perfil particular de Tristão como herói romanesco.	estrutura subjectiva.
	<i>Relatório 2</i>		<i>Relatório 7</i>

O plano das aulas é, tal como o Programa, comunicado aos alunos através da plataforma. Porque este esquema é um modelo desvinculado de um semestre concreto, não inseri as datas das aulas e das entregas dos relatórios quinzenais e previ convenientemente a extensão máxima do semestre em quinze semanas. Mas este pode, consoante as datas dos feriados e eventos que dispensam ou substituem as aulas, ficar reduzido a doze semanas. É muito provável que em algumas aulas não seja possível abordar todos os pontos previstos e que alguns tenham assim de passar para a aula seguinte. O plano do semestre é uma previsão logicamente arrumada da distribuição da matéria pelos tempos lectivos, independente das contingências da sua execução. Há que ter em conta um outro facto que não aparece aqui: cada aula prolonga-se numa OT de uma hora, na qual procedemos, como já disse, quer ao esclarecimento de dúvidas e questões sobre a matéria e a elaboração do relatório, quer à análise e correcção de erros ortográficos e gramaticais de Francês. Quando se verifica que a dúvida sobre a matéria constitui uma questão de fundo, retomo-a na aula.

O plano mostra a regularidade quinzenal do relatório cuja entrega deve ocorrer após as aulas 3, 5, 7, 9, 11, 13 e 15. Mostra também que, contrariamente ao que acontece com a *Chanson de Roland* e o *Roman de Tristan*, o *Pantagruel* não é objecto de abordagem sequencial. Procedo assim por duas razões. A primeira decorre da própria estrutura descontínua do romance produzida pela escrita carnavalesca de Rabelais. Sem dúvida, a sua coerência e linearidade é assegurada pela acção principal que encadeia a origem, nascimento, infância, juventude e feitos heróicos de Pantagruel na guerra contra os Dipsodes. Mas no interior desta, acumulam-se (capítulos 13, 14, 15, 22, 32) ou

encaixam-se outras narrativas (capítulo 23) e outros tipos de discurso, como as listas (capítulo 7) e os textos absurdos e ilegíveis do género coq-à-l'âne (capítulos 11,12), que se destacam sobre o fundo da narrativa primeira como excrescências ou protuberâncias, à semelhança das dos corpos dos gigantes. Estes textos não fazem avançar a acção principal, antes a entram e retardam ou rompem e, por isso, isolam-se como fragmentos descartáveis no conjunto de uma obra a que dão o aspecto de uma montagem ou colagem. O *Pantagruel* é, pois, uma obra que se presta a uma leitura não sequencial. A segunda razão tem a ver com a necessidade de tornar a leitura deste livro mais clara e mais simpática aos alunos que, tipicamente, reagem mal à complexidade exuberante do estilo rabelaisiano. Ao começar pelos capítulos 32 e 33 e só depois passar ao primeiro, pretendo apresentar-lhes uma sucessão de textos ao longo da qual a representação do corpo do gigante gradualmente se complexifica, inclusivamente do ponto de vista retórico. Interessa-me também que os alunos constatem primeiro que a representação do corpo de Pantagruel assenta nas pulsões oral e anal (pré-genitais), antes de lerem os capítulos dedicados a Panurge, personagem que mobiliza uma inscrição do corpo no campo sexual.

5. Execução

Aula 1

Na primeira aula faz-se a apresentação da UC e das regras básicas do seu funcionamento. Antes de mais, informo os alunos do código de acesso à plataforma que caracterizo como um instrumento imprescindível, onde encontram a informação relativa

à UC, à docente e à matéria. Distribuo o Programa em fotocópia cujas linhas gerais apresento sucintamente, antes de focar os aspectos mais práticos de funcionamento. Peço-lhes que adquiram as obras nas edições recomendadas, explico o método de avaliação e respectivo calendário e combinamos o horário das OT. Todas estas informações são colocadas em linha na plataforma para estarem sempre disponíveis. De seguida, detenho-me nos objectivos, resultados de aprendizagem e tópicos do Programa, referindo que a literatura francesa tem início no século XII e que dela vamos estudar obras de géneros narrativos diferentes. Localizo no tempo cada uma das três obras e respectivos autores, tanto quanto possível. Chamo a atenção para alguns conceitos e questões presentes nos Tópicos que serão objecto de análise oportunamente. Além da leitura da *Chanson de Roland*, seguida da respectiva ‘Introduction’ de I. Short, indico na bibliografia os capítulos dedicados à canção de gesta em *Précis de Littérature Française du Moyen Age*, de D. Poirion, e em *Littérature Française du Moyen Age*, de M. Zink, recomendando que os ensaios críticos só sejam lidos depois da obra. A propósito da Bibliografia, informo que, além da que consta no Programa, encontram mais títulos na rubrica do sítio acessível *via* plataforma e que os textos de apoio são colocados na secção Conteúdos da plataforma.

Introduzo ao estudo da *Chanson de Roland*, comentando o título. *Canção* reenvia à performance e *Roland* ao herói. Mas não há herói sem rei que, neste caso, é Carlos Magno, personagem histórica, contrariamente a Roland, personagem puramente ficcional. Pergunto aos alunos quando e onde viveu Carlos Magno como pretexto para situar a Idade Média no decurso dos grandes períodos históricos (convencionalmente entre a fundação e a conquista de Constantinopla pelos turcos otomanos). Apresento então uma série de mapas em powerpoint (ppt) cuja sucessão revela as reconfigurações

do Império Romano desde o ano 14 até 814 (ano da morte de Carlos Magno), com destaque para a cisão de 395, o desmembramento da metade ocidental em reinos bárbaros cristianizados ao longo do século V, a sua estabilização no século VI, a consistência da parte oriental (Bizâncio) mesmo sob pressão da expansão muçulmana no século VIII e a formação do império carolíngio a partir do reino dos Francos nos séculos VIII e IX (anexo 1). A ideia é que os alunos descrevam os mapas e que situem no espaço geográfico e histórico o conflito entre francos e sarracenos tematizado pela *Chanson de Roland*. A seguir passo um vídeo, que é um episódio do programa *Le dessus des Cartes*, emitido pelo canal Arte, dedicado a Carlos Magno e à formação e fragmentação do seu império⁵. O programa sublinha a natureza do império como entidade político-territorial transnacional e multilingue, construído em referência ao ideal imperial romano. Mas o que me interessa particularmente é que os alunos identifiquem, através da referência ao controle dos feudais por Carlos Magno, o regime económico e político que nasce ainda no seio do Império carolíngio e cujas estruturas se encontram consolidadas em França cerca do ano 1000. Ora, o feudalismo é uma força centrífuga de decomposição da autoridade central e, como tal, contrária ao sonho de unidade imperial. A fragmentação do império de Carlos Magno inaugura o desenvolvimento do feudalismo até ao século XII, época em que a monarquia adopta uma estratégia política e militar de centralização do poder no seio de uma unidade política e territorial de âmbito nacional: o reino.

Após esta breve introdução ao conflito entre o rei e os feudais, que atravessa a história de França até ao século XVII, introduzo o tema da língua vulgar, explicando que esta se define em oposição a outra língua que logicamente não será ‘vulgar’, mas é

⁵ Texto e imagens do vídeo disponíveis no sítio do Arte em <http://archives.arte.tv/hebdo/dessouscartes/19990529/ftext/start.html>

antes a língua nobre, a língua da Igreja, falada e escrita apenas por uma elite intelectual internacional: o latim. Distribuo fotocópia de parte do artigo de B. Cerquiglini ‘Une langue, une littérature’, compreendido nas páginas 17-22 de *Précis...* de Poirion, acompanhado de um pequeno exercício (anexo 2) destinado a identificar o processo de formação das línguas vulgares e respectivos dialectos, a caracterizar o dialecto tanto do ponto de vista linguístico-estrutural como do ponto de vista histórico-conjuntural (o dialecto enquanto ‘accent du système féodal’) e a apreender as diferenças entre o latim e a língua vulgar como matriz linguística de uma fractura sócio-cultural dividindo a sociedade europeia em letrados e iletrados.

Peço finalmente aos alunos para procurarem na biblioteca ou na Internet alguns géneros literários do século XII, esperando que, além da canção de gesta e do romance, encontrem a lírica trovadoresca, os lais, as vidas de santos, os fabliaux.

Sumário 1	Apresentação. O código de acesso à plataforma da UC. O Programa: objectivos, resultados, matéria. Literatura do século XII e do século XVI: dois géneros narrativos (canção de gesta e romance). O <i>corpus</i> e a bibliografia. Funcionamento da avaliação contínua. Horário das OT. A transição da Antiguidade para a Idade Média. Do Império Romano ao Império Carolíngio. O feudalismo e a decomposição do poder central. A mediação feudal entre império e nação. Latim, língua literária e de elite, e língua vulgar, língua de comunicação oral. Línguas d’oc e d’oïl e seus dialectos. Pluralidade dialectal e pluralidade de centros de poder (o feudalismo como regime de particularismos regionais e locais).
Leituras	Cerquiglini ‘Une langue, une littérature’, p.17-22 Link Arte http://archives.arte.tv/hebdo/dessouscartes/19990529/ftext/start.html Duby, <i>Guerriers et paysans</i> , p.184-187

Aula 2

Para introduzir o conceito de literatura em língua vulgar, retomamos o texto de Cerquiglini onde focamos o papel desta literatura na regularização e estabilização da língua, logo na constituição de uma língua transdialectal e nacional. Cito o mesmo autor que, numa outra obra, afirma: ‘Depuis quand parle-on français? Depuis qu’on l’écrit’⁶. Sublinhando o poder unificador da literatura sobre a língua, aponto o acesso da língua

⁶ Cerquiglini, B., *La naissance du français*, Paris, PUF, 1991 (que sais-je ?, 2576)

vulgar ao estatuto literário como uma mutação de longo alcance da cultura e da sociedade europeias, na medida em que desfaz a divisão matricial entre língua literária e língua de comunicação oral, reconfigurando a fractura sócio-cultural abordada na aula anterior. Explico então que o advento da literatura em língua vulgar se insere num vasto movimento de textualização das instituições e das práticas sociais baseadas na palavra em acto e na comunicação em presença (cultura oral), de que os ritos da homenagem vassálica e da performance são um exemplo. Chamo a atenção para o poder que tem a escrita de comunicar à distância, quer espacial, quer temporal, uma vez que o texto subsiste para lá do momento da sua enunciação e permanece inscrito num circuito longo e descontínuo da comunicação em que emissor e receptor estão ausentes um ao outro. Pretendo que os alunos comecem a perceber que este fenómeno da textualização tem um efeito centrípeto e universalizante que transcende e contraria os particularismos e tradições locais e regionais característicos do feudalismo. Daí que o texto, objecto altamente valorizado pelo cristianismo enquanto religião do Livro, tenha sido um instrumento prioritário na centralização da autoridade do papa (reforma gregoriana) e do rei, através da formação dos aparelhos administrativos da Igreja e do Estado monárquico (arquivos, legislação, ofícios, registos, contabilidade), geridos por profissionais, os clérigos, formados nas instituições escolares da Igreja e que constituem uma nova classe de intelectuais. A ela pertencem os autores de obras literárias em língua vulgar que se apropriam uma função (contar histórias) até então da competência exclusiva dos jograis ou contadores. Muitos romances, entre os quais o de Bérroul, exprimem a polémica entre o clérigo e o jogral. Refiro ainda que tudo isto acontece num contexto de crescimento demográfico e de aumento da produção e do consumo que criaram as condições para a expansão do comércio e da economia monetária (valor

nominal da moeda, cheques), bem como para a revitalização das cidades e da forma de vida urbana (cortes, dioceses, universidades, comércios, ofícios, serviços, polícia: gens d'armes). São estas as grandes coordenadas daquilo a que R. Moore chama 'a primeira revolução europeia'.

Para introduzir ao estudo da *Chanson de Roland*, os alunos ouvem a primeira *laisse* cantada e recitada em francês antigo (anglo-normando)⁷. À primeira audição, sem texto, pergunto-lhes se perceberam algumas palavras e quais (normalmente 'Carles', 'Espaigne', 'set anz', 'Sarraguce', 'muntaigne'); à segunda escuta, acompanhada do texto original e da tradução em francês moderno, o sentido torna-se claro. Pretendo que os alunos tenham uma experiência directa da língua d'oïl e que apreendam as categorias narrativas e a estrutura actancial do conflito que sustenta a história, pois todos estes elementos aparecem desde a primeira *laisse*: personagem (Carlos Magno e Marsile), tempo (sete anos), espaço (Espanha); acção (conquista territorial); narrador (presente no discurso como sujeito da enunciação mas não na história); sujeito (Carlos Magno), anti-sujeito (Marsile, o rei sarraceno), objecto: Saragoça. Ao lançar as coordenadas da acção como conquista territorial e conflito militar em torno de uma cidade, a primeira *laisse* circunscreve o tema que define o género épico: a guerra. Distribuo fotocópia de um extracto da introdução de I. Short à sua edição da *Chanson de Roland* e de um extracto de *La Chanson de Roland* de J.-P. Martin e M. Lignereux (anexo 4) para que os alunos identifiquem os adjectivos que qualificam o género épico: guerreiro, colectivo, nacional. Refiro em seguida que 'gesta' significa feitos heróicos, origem, linhagem (privilégio da relação pai-filho), história da família e dos seus altos feitos.

⁷ CD incluso em Kibler, W.W. and Morgan, L.Z., ed., *Approaches to teaching the Song of Roland*, NY, Modern Language Association of America, 2006

Voltando à obra, chamo a atenção para a centralidade da morte heróica de Roland como momento crucial da história que divide o texto em duas partes. Pergunto o que muda na segunda parte, esperando que os alunos respondam que a passividade de Carlos Magno se transforma em actividade guerreira e que esta alteração de estatuto é correlativa da presença de duas personagens ausentes da primeira parte: Baligant e Bramimonde. Nesta estrutura, a morte de Roland em Roncesvaux aparece como um meio necessário à conquista de Saragoça, o que é o objectivo de Carlos Magno desde a primeira *laisse*. Notando que o que está em jogo nesta estrutura é o poder de Carlos Magno, informo que a canção de gesta redefine o género épico ao dar-lhe um cunho marcadamente político, colocando a questão do estatuto e da função do rei: suserano, i.e., dependente das decisões dos senhores feudais, ou soberano, exercendo um real poder de decisão. Anuncio que é justamente isto que está em jogo na morte de Roland.

Passo então às características formais da canção de gesta, das quais a primeira é a *laisse*. Os alunos constataam que as *laisse*s são estrofes autónomas de dimensão desigual. Há vários tipos de *laisse* – encadeadas, paralelas, similares. A organização em *laisse*s confere ao texto narrativo uma descontinuidade a que se dá o nome de parataxe (estilo sintáctico caracterizado pela frouxidão dos laços de dependência entre as proposições) e donde resulta um efeito lírico (repetições, ecos) que afrouxa o encadeamento da narrativa. Uma outra característica que saliento é o estilo formular que se manifesta nas fórmulas propriamente ditas, que coincidem com o verso, e nos motivos retóricos (mais do que um verso). Faço notar que há um desfasamento de cerca de trezentos anos entre os factos históricos que compõem a matéria das canções de gesta e a composição dos manuscritos, sem que saibamos como se processou a elevação de um facto histórico à condição de ficção literária. Informo que há sobre esta questão, que

é a da génese e pré-história da canção de gesta, diferentes teorias, mas não as abordo, remetendo-as para os estudos pós-graduados.

Retomando o texto, lemos as *laissez* 2-4 para que os alunos se inteirem do projecto sarraceno, enunciado por Blancandrin de Vale Fonde, para trair e vencer os francos. Interessa-me principalmente que os alunos apreendam o papel que os reféns, que são os próprios filhos dos barões muçulmanos, têm nessa estratégia.

Sumário 2	O acesso da língua vulgar ao estatuto literário no quadro da textualização das instituições e da vida social. O texto como instrumento da recomposição do poder do papa e do rei e da organização da sociedade a larga escala (as burocracias da Igreja e do Estado). Os clérigos, nova elite intelectual. Introdução ao estudo da <i>Chanson de Roland</i> . A primeira <i>laisse</i> : categorias da narrativa e estrutura actancial. O tema da guerra e o género épico. Características do género épico. O significado de ‘gesta’. A estrutura global da obra, dividida em duas partes a partir da morte de Roland. A problemática política da canção de gesta. <i>Laisse</i> e parataxe. Fórmulas. A estratégia de Blancandrin de Vale-Fonde: o sacrifício dos filhos.
Leituras	Texto de apoio 1 (anexos 3 e 3a) Moore, <i>La première révolution européenne</i> , p. 29-38 Bloch, <i>Étymologies et généalogies</i> , p.18-19 Maurice, <i>La Chanson de Roland</i> , p.81-6 Texto de apoio 2 (anexo5) Zink, <i>Littérature française du Moyen Age</i> , p.71-76

Aula 3

O primeiro objectivo desta aula é comparar os conselhos de Marsile (*laissez* 2-6) e de Carlos Magno (11-16), a fim de constatar o jogo de simetrias entre os reis sarraceno e cristão que resulta do estilo formular (o rei encontra-se no vergel, sob uma árvore, rodeado dos seus barões), cuja rede de repetições e de contrastes produz uma especularidade entre as duas partes. Os inimigos partilham a organização política e social feudal: os homens estão ligados entre si por laços vassálicos e o rei é um ‘primus inter pares’ que se submete às decisões do conselho (v.167). A traição de Marsile consiste em fazer crer a Carlos Magno que deseja tornar-se seu vassalo, convertendo-se ao cristianismo e seguindo-o até Aix la Chapelle. O limite desta especularidade é de ordem religiosa: comentamos a estratégia de paganização dos muçulmanos, que aparece

desde a primeira *laisse* até ao fim, nomeadamente com Baligant. Advirto os alunos de que esta flagrante distorção histórico-cultural tem um propósito e um sentido no universo ficcional e que é duvidoso que ela se deva à ignorância de Tuold.

Peço aos alunos que localizem algumas prolepses no segmento textual já lido, esperando que a resposta indique os versos 9 (derrota de Marsile antecipada desde a primeira *laisse*) e 178-9 que anunciam a traição de Ganelon. Lemos as *laisse*s 14 e 15 para compararmos as posições contrárias de Roland e de Ganelon em relação à proposta de Marsile. Faço perguntas simples tendentes a distinguir, na *laisse* 14, o discurso do narrador e o discurso da personagem. No que toca ao primeiro, interessa-me que os alunos detectem as marcas da divergência entre Roland e Carlos Magno; enquanto que no segundo, a enumeração das conquistas de Roland pelo próprio vincam uma convergência problemática: a competência militar de Roland é posta ao serviço de Carlos Magno mas o poder do rei dela depende. Assinalo nesta tensão entre herói e rei dois aspectos: primeiro, que o estatuto actancial de sujeito atribuído a Carlos Magno na primeira *laisse* é delegado em Roland que é, ele, o agente, i.e., o sujeito de cuja acção o rei beneficia enquanto destinador (faço o paralelo com a história de S. Jorge); segundo, que o herói como excesso interno ao poder do rei (ao seu serviço, mas tão zelosamente que deixa um resto inassimilável que contraria e ameaça esse mesmo serviço) não é específico da *Chanson de Roland*, antes parece ser um facto estrutural presente também nos romances, nomeadamente em *Tristan*, ou ainda no caso dos heróis e super-heróis em relação à polícia ou ao governo. A ideia do herói como extensão do rei aparece na metáfora do braço direito (*laisse* 45) e o alcance excessivo do seu furor heróico manifesta-se, por exemplo, na devastação de Valterne, cidade que, uma vez tomada por Roland, ficou cem anos deserta (*laisse* 53); mas também no discurso de personagens

como Olivier que desaprova ‘o ardor perigoso’ de Roland ou no diálogo entre Ganelon e Blancandrin. Trata-se aqui da questão da estrutura compósita da figura heróica, estudada por H. Godinho.

Notamos que os argumentos que sustentam a posição de Roland constituem analepses (narrativas de traições anteriores de Marsile). Notamos também que Carlos Magno mantém uma posição neutra e que é Ganelon que se vai opor violentamente a Roland. O conflito Ganelon-Roland corresponde ao conflito pai-filho, visto que Ganelon é padrasto de Roland (v.277), e pode ser visto como a expressão delegada da divergência mais ou menos implícita entre Carlos Magno e o seu sobrinho Roland. A leitura das *laissez* que compõem a segunda parte do conselho vinca o conflito entre Roland e Ganelon. Desde logo, chamo a atenção dos alunos para a inversão simétrica que ocorre mais adiante no segundo conselho (*laisse* 58), quando Ganelon designa Roland para chefiar a retaguarda, em réplica à sua própria designação por Roland como embaixador junto de Marsile para negociar a paz. Trata-se de um conflito entre aristocracia de terra e aristocracia de corte (Doze Pares), que reactiva na ficção a tensão entre castelos (feudais) e corte (monarquia).

Lemos o diálogo entre Ganelon e Blancandrin para analisarmos o retrato de Roland aí traçado. Interessa-me que os alunos apreendam a relação do herói à morte: de exposição constante e de vítima propiciatória. De facto, o ardor militar de Roland é visto por ambos como causa da guerra e da destruição, o que o investe do estatuto de bode expiatório: a sua eliminação é a condição da paz. Deste modo, a traição de Marsile, que assentava na lógica do sacrifício dos filhos dos barões sarracenos, passa agora, dentro da mesma lógica (que os filhos morram para que os pais conservem o seu

poder) e graças à traição de Ganelon, para o lado cristão: o filho a sacrificar é Roland e, com ele, os Doze Pares e toda a retaguarda do exército de Carlos Magno.

O passo seguinte consiste em isolar os sintagmas que dão conta da atitude ambígua de Carlos Magno à designação de Roland para chefiar a retaguarda, ao longo de um segmento textual que se estende pelas *laissez* 61,66 e 67. Se o rei percebeu o que se está a tramar, porque nada faz para o evitar? Não pode, não quer, não deve? Justificações de vária ordem são avançadas e discutidas pelos alunos.

O longo segmento da batalha de Roncesvaux é dividido em três fases organizadas em torno dos dois tempos da discussão entre Roland e Olivier (par épico). Começo por pedir aos alunos que localizem nas *laissez* 79, 85, 86, 88, 89 ou seja, no quadro da primeira discussão, a enunciação pelo herói dos deveres do vassalo, perguntando-lhes também em que medida eles se inscrevem numa ética sacrificial (o dever do vassalo é dar a vida pelo seu senhor). Chamo a atenção para os últimos versos da *laisse* 79 que dizem a natureza puramente verbal e simbólica do desejo de Roland: que a sua honra seja cantada pela memória colectiva (o seu sacrifício transformá-lo-á em canção), que o seu nome se eleve a uma condição transbiológica. Peço-lhes que comparem as *laissez* 92 e 93 de modo a confrontarem duas percepções diferentes do massacre inevitável da retaguarda: a de Olivier, que acusa o radicalismo de Roland, e a do sarraceno Aelroth, que acusa Carlos Magno de abandonar os seus homens.

Sumário 3	Cristãos e sarracenos: relações especulares. A paganização dos sarracenos. O conselho de Carlos Magno e o conflito intra-comunitário. O herói como extensão do rei e excesso inassimilável. Roland, bode expiatório. A transição do sacrifício do Filho do lado sarraceno para o lado cristão. A atitude ambígua de Carlos Magno. A batalha de Roncesvaux: a discussão entre Roland e Olivier e a ética sacrificial do vassalo.
Leituras	Godinho, 'L'espace du personnage...', p.53-60 Leupin, 'L'idole invisible du souverain' http://www2.ilch.uminho.pt/sdef/4.PF.LM.htm
Relatório 1	Anexo z

Aula 4

Prosseguimos com a segunda fase da batalha de Roncesvaux, tendo a primeira terminado nas *laissez* 109-110, com a tempestade que anuncia a morte próxima de Roland como o fim dos tempos e a prolepse relativa ao processo de Ganelon. Considero significativa esta aproximação apocalíptica da morte do herói e do julgamento do barão, na medida em que ambos marcam o fim dos tempos feudais e o advento de um mundo novo materializado na renovação de Carlos Magno. Peço aos alunos que comparem a segunda discussão entre Roland e Olivier com a primeira para se darem conta da inversão simétrica de palavras e atitudes: Roland quer tocar a trompa e Olivier dissuade-o, usando os mesmos argumentos que Roland usara antes. Avançamos para as *laissez* 171-176 que contam a morte de Roland num cenário que ele próprio organiza para significar que morreu honradamente. Pergunto quais são os elementos que compõem o cenário e o que significam. Pergunto de que tipo de *laissez* se trata e noto como as repetições e as retomas quebram o encadeamento das acções. Nas três *laissez* relativas a Durendal, distinguimos segmentos narrativos e descritivos para verificarmos que a espada materializa a valentia e a santidade dos feitos de Roland (indestrutibilidade do instrumento da acção conquistadora, história da sua transmissão, relíquias que entram na sua composição), cuja abnegação é mais uma vez sublinhada (v.2333-4, 2353-4).

A terceira fase da batalha ocorre após a morte de Roland, com o milagre do sol que permite a Carlos Magno massacrar os sarracenos que restavam. Neste final vitorioso, o rei retomou a actividade militar, recuperando a função de agente da acção: a vitória final não é de Roland, é de Carlos Magno. E se Roland viveu para conquistar terras para o rei, a última conquista, Saragoça, será de Carlos Magno. Parece pois que a morte foi necessária à reintegração da extensão heróica do rei sob a forma de força, vigor, juventude, etc. Conduzo aqui uma reflexão sobre a relação herói-rei em termos

actanciais: Carlos Magno é o destinador, que exerce a competência de manipulação, delegando em Roland a função de sujeito (daí ele ser a sua extensão guerreira) e recuperando-a e reintegrando-a após e com a sua morte (sacrifício do Filho). Esta justifica-se pela caracterização do herói como excesso, impróprio (Bloch, 1989), bode expiatório.

Antes porém Carlos Magno terá de afrontar em combate o seu homólogo oriental, Baligant. Convido os alunos a ler a *laisse* 188, perguntando-lhes como é que Baligant é introduzido no universo da *Chanson de Roland*. A resposta esperada é que é o discurso de Bramimonde que o introduz. Lemos as *laisses* 195 e 196 para analisarmos a retórica do discurso da rainha sarracena que diz a falência do mundo sarraceno, com os seus deuses e valores, e a vitória, o poder e o prestígio de Carlos Magno e do mundo que ele representa. Acrescentamos a *laisse* 264, na qual o discurso de Bramimonde, que diz a derrota de Baligant, mata Marsile de dor. Concluimos que a acção da única personagem feminina passa quase exclusivamente pelo discurso: é a rainha sarracena, que se converterá ao cristianismo por amor (e não pela força), que diz o advento de uma nova era para a Espanha. Voltamos à *laisse* 189 para comentar o retrato de Baligant. Peço aos alunos que localizem no tempo as personalidades literárias e históricas a que Baligant é hiperbolicamente comparado e que pertencem à Antiguidade. Esta operação de envelhecimento milenar é congruente com a paganização dos muçulmanos, na medida em que os empurra para um período ultrapassado (antigo), cuja matriz religiosa e ordem social foram definitivamente desarticuladas pela expansão do cristianismo. Para terminar, pergunto-lhes o que é que se passa entre a *laisse* 265, quando Bramimonde entrega as chaves de Saragoça a Carlos Magno, e a *laisse* 290, na qual ela é baptizada. A resposta é o processo e a execução de Ganelon.

Sumário 4	A inversão simétrica da discussão entre Roland e Olivier. A morte de Roland. Durendal. O milagre do sol e a vitória de Carlos Magno. Alteração do seu estatuto actancial. Baligant e Bramimonde. Função da única personagem feminina: dizer o fim do mundo antigo-sarraceno e o advento de uma nova era. O retrato de Baligant e a sua congruência com a paganização dos muçulmanos.
Leituras	Texto de apoio 3 (anexo 6) <u>narração, descrição, comentário</u> Texto de apoio 4 (anexo 7) <u>actantes</u>

Aula 5

Informo que o processo de Ganelon reúne dois planos de análise: o plano actancial, no qual o estatuto de destinador de Carlos Magno se confirma ao nível da judicção (julgar o acto de Ganelon); e o plano político, no qual o rei, concentrando o poder de decidir e de julgar, quebra os fundamentos da ordem feudal. Desta forma, a junção das funções de destinador e de sujeito na personagem do rei correspondem à aquisição do estatuto de soberano (em vez de suserano).

Começamos por ler as *laissez* 272 e 273 para determinar o que está em jogo neste processo: Carlos Magno acusa Ganelon de traição, Ganelon defende-se, alegando que o que fez não constitui traição ao rei mas antes uma vingança legítima. Continuamos a ler para notar que emerge no conselho uma divisão em dois campos: os barões opõem-se ao rei, na medida em que o pressionam para perdoar Ganelon. Pergunto qual ou quais os versos que mostram que desta vez o rei não se conforma à opinião do conselho. Vemos assim que neste processo se afrontam duas concepções do poder: enquanto que Ganelon define a vingança como uma operação de âmbito particular e familiar (daí a presença solidária da sua parentela), legitimada pela ordem feudal, Carlos Magno redefine-a como traição a si mesmo enquanto representante de uma esfera maior do que a das famílias feudais particulares. Trata-se de um crime que lesa o estado monárquico. Lemos as *laissez* 277, 283 e 284, para confrontarmos as

percepções que Thierry e Pinabel têm do acto de Ganelon. Thierry, que defende a posição do rei, exprime a nova percepção anti-feudal da vingança como traição de lesa-majestade, enquanto que Pinabel, parente de Ganelon, representa a solidariedade orgânica da família feudal que reivindica o direito a resolver os litígios internos no quadro da esfera privada, sem intervenção de uma terceira instância. O duelo entre Thierry e Pinabel confirma-os como representantes de duas percepções do poder e do vínculo social: a velha, instituída sobre as relações de dependência pessoal (vassálica e de parentesco), e a nova, que quebra a autonomia desses vínculos particulares, subordinando-os ao poder central. Assim, Thierry considera a possibilidade de uma reconciliação de Pinabel com Carlos Magno, que o arrancaria ao seu grupo familiar particular e o instituiria na autonomia individual de súbdito do rei. Mas Pinabel recusa quebrar o vínculo que o liga substancialmente a um colectivo (v.3907). Tento assim transmitir a ideia de que, com a emergência do estado monárquico, emerge também a noção legal e política de sujeito-súbdito.

Terminamos com a análise da *laisse* 291 como *um-a-mais* que abre uma brecha na clausura da narrativa, relançando a acção sobre uma nota discordante e destotalizante. Lemo-la à luz de um texto de H. Bloch (anexo 9). Começo por perguntar quais os termos em oposição no texto de Bloch. De seguida peço que releiam a *laisse* procurando os elementos que justificam a tese de Bloch de uma divergência entre individual/interior/subjectivo e colectivo/externo/objectivo. Notamos que o indivíduo isolado do grupo é aqui o próprio rei que aparece assim na posição do herói, mas de um herói que, participando do perfil épico, uma vez que é convocado por Deus para continuar a guerra contra os infiéis, já não o é inteiramente, dado o seu estatuto de sujeito cujo querer não coincide com o dever que lhe é imposto do exterior pelo grupo

(os cristãos). A *laisse* 291 marca assim uma transição do épico para o romanesco, uma vez que, na tradição hermenêutica hegeliana, o herói romanesco se distingue do herói épico precisamente pela não coincidência entre desejo subjectivo e vontade colectiva, entre eu e mundo (daí a sua problematicidade). Chamo a atenção para a índole inequivocamente épica de Roland nesta perspectiva: o seu querer é o seu dever (de morrer pelo rei), a sua excessiva exposição à morte coincide com a necessidade colectiva de o sacrificar. Sintetizando, noto que o desmantelamento das estruturas feudais, antecipado na ficção, é correlativo de uma nova estrutura subjectiva que o romance explorará através do tema do amor. Está assim lançada a ponte para o estudo do romance.

Sumário 5	O julgamento de Ganelon como confronto final entre a velha legalidade feudal e a nova legalidade monárquica. A emergência correlativa do estado monárquico e do sujeito político. A <i>laisse</i> 291, a não coincidência entre querer e dever e a transição do herói épico para o herói romanesco.
Leituras	Leupin, 'L'idole invisible du souverain' http://www2.ilch.uminho.pt/sdef/4.PF.LM.htm Texto de apoio 5 (anexo 8) extrato do artigo de Leupin Texto de apoio 5a (anexo8a) Roland e a emergência do estado monárquico +esquema a cores
Relatório 2	Anexo y

Aula 6

Para introduzir ao estudo do romance, começo por referir que, contrariamente à canção de gesta, que tem uma pré-história, ou seja, uma origem oral, o romance é desde a sua génese um género escrito. Enumerando os títulos de alguns romances antiquizantes (*Énéas*, *Thèbes*, *Alexandre*, etc), pergunto qual o universo de referência (matéria) para que apontam e explico que estes primeiros romances produzidos no século XII são o resultado da *mise en roman*: a *translatio* de textos latinos antigos em língua românica (*en roman*). Enfatizo a afinidade ontológica do romance com a língua vulgar escrita decorrente da prática textual da tradução - não como a entendemos hoje mas como re-orientação do sentido dos textos antigos de acordo com um novo horizonte

de inteligibilidade (episteme). Retomo o conceito de textualização para dizer que é no seu quadro que se insere o projecto da *translatio studii et imperii*, concebido como transferência do centro do saber e do poder de Grécia para Roma e de Roma para França. Este projecto assume a França do século XII como herdeira da cultura greco-romana da Antiguidade cuja tradição textual pretende divulgar amplamente através das traduções *en roman*. A questão a colocar agora é como é que se passou de *mettre en roman* para *écrire/faire un roman*. Para tal, proponho uma leitura comparada do prólogo de um romance antiquizante, *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure, e do prólogo de um romance arturiano, *Erec et Énide* de Chrétien de Troyes (anexo prólogos), demonstrando que é a opção pela matéria da Bretanha, enquanto tradição narrativa oral, que permitiu ao romance emancipar-se da autoridade do texto latino. Simultaneamente, o romance bretão procedeu a uma reorganização textual da matéria da Bretanha que acedeu assim à condição literária. Faço uma breve introdução à matéria da Bretanha, dizendo que se trata essencialmente da matéria arturiana, que a sua matriz é a mitologia céltica e mostrando o mapa da migração bretã para a Armórica no século V sob pressão do avanço anglo-saxónico. Digo também que o romance estrutura a matéria da Bretanha de acordo com o esquema narrativo da aventura: um cavaleiro faz um percurso solitário pela floresta, regressando à corte de Artur de onde partiu. Acrescento que a aventura, implicando para o cavaleiro uma exposição ao que advém, ao imprevisto, se configura como um percurso aberto e indeterminado. Chamo desde logo a atenção para o facto do *Tristan* não corresponder a este esquema, uma vez que as acções de Tristão são determinadas pelo desejo de estar o mais próximo possível de Isolda, o que o leva a nunca se afastar da corte.

Lemos a canção do amor de longe de Jaufré Rudel com o objectivo de definir o amor cortês como um desejo sustentado pela distância ou ausência do objecto. Trata-se de um desejo intransitivo que, em vez de se satisfazer no gozo do objecto, se sublima em canção na lírica e, no romance, em aventura. Quanto ao desejo da Dama ou da personagem feminina, a percepção que dele tem o sujeito é a de um enigma, uma opacidade ou inacessibilidade. Abordo brevemente a contextualização histórica desta questão, dizendo que a tematização do amor cortês como uma nova ética da relação entre homens e mulheres, assente na valorização do desejo, assinala a caducidade do modelo milenar da circulação das mulheres entre homens de que a prática feudal do casamento como estratégia hereditária é uma das modalidades. A crise do modelo arcaico-feudal deve-se em parte à Igreja que, no âmbito da reforma gregoriana, redefiniu o casamento como sacramento de modo a deslegitimar as práticas matrimoniais tradicionais. O novo modelo, que institui o casamento de amor, faz da pura forma do desejo (a expressão verbal do desejo é prioritária, quando não mesmo exclusiva, em relação à sua expressão carnal) a base legal da união. Deste modo, a literatura cortês, que se destina aos nobres, interroga em forma de ficção o lugar do amor no casamento e o do casamento no amor. As várias versões da história de Tristão e Isolda fazem parte dessa interrogação.

A introdução ao estudo do *Roman de Tristan* começa por apresentar a tradição textual desta história, cujos textos mais antigos são fragmentários ou episódicos, e das suas duas versões, a comum, onde se inscreve o texto de Béroul, e a cortês, representada por Thomas. Explico que, enquanto que a narrativa da versão comum se organiza em torno do conflito entre os amantes, por um lado, e os outros (os representantes das instituições), por outro, a versão cortês privilegia o impasse da própria relação amorosa.

Projectando o esquema que se encontra no anexo 13, apresento de seguida a estrutura global do romance de Béroul, centrado sobre o segmento do Morrois, o único episódio que se passa fora da corte, e balizado por dois episódios que constituem encenações montadas por Isolda. O segmento central do Morrois divide o texto em duas partes, a primeira das quais termina com a expulsão dos amantes e a segunda com a sua (semi-)reintegração. A primeira parte tem dois episódios ou segmentos: a *mise en scène* do encontro sob o pinheiro, que consegue dissimular a verdade do adultério, entra de seguida em ruptura com a revelação da verdade pelas manchas de sangue nos lençóis. Este segundo segmento inclui uma questão jurídica (execução sem julgamento), na qual Isolda aparece como a principal visada. Um quadro semelhante ‘fecha’ o fragmento bérouliano com o julgamento (sem execução) de Isolda. A estrutura global elege assim a verdade como uma questão fundamental: intolerável, manipulada, escondida, revelada, escamoteada, denegada, percebida trágica ou comicamente. Digo ainda que o episódio central do Morrois se divide ele próprio em duas partes a partir do fim do efeito do filtro mágico. É esta expiração que está na origem do regresso à corte. Noto ainda que a passagem de um episódio para outro se articula através da alternância da quebra e do restabelecimento do vínculo entre o rei Marc e Tristão.

Sumário o 6	Introdução ao estudo do romance. Textualização, <i>translatio</i> e romances antiquizantes. Da <i>mise en roman</i> ao <i>roman</i> : análise comparativa dos prólogos do <i>Roman de Troie</i> e de <i>Érec et Énide</i> . A matéria da Bretanha e o romance arturiano. A aventura. O amor cortês. Amor e casamento no século XII. A tradição textual da história de Tristão e Isolda e as versões comum e cortês. Estrutura global da obra. A questão da verdade.
Leituras	Baumgartner, E. & Méla, Ch., "La mise en roman" in <i>Précis de littérature française du Moyen Âge</i> , p.83-92. Zink, M., 1981 "Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XIIe siècle", <i>Cahiers de Civilisation Médiévale</i> , 24, p.3-27. Texto de apoio 6 (anexo 10) Texto de apoio 7 (anexo 11) Texto de apoio 8 (anexo 12) Texto de apoio 9 (anexo 13)

Aula 7

A análise do segmento do encontro sob o pinheiro começa por constatar o estado fragmentário do texto, a cuja primeira frase falta a oração principal, bem como as marcas lexicais da dissimulação e da simulação que surgem desde o primeiro verso. Começo por perguntar qual a razão da encenação improvisada, a que público se destina e como o sabem. Lemos primeiro o diálogo (encenado) de Tristão e Isolda e só depois a sua narração, em monólogo ou diálogo, pelas três personagens envolvidas. A leitura global do episódio mostra que a situação inicial se reverte, no final, no seu contrário: aquele que queria apanhar (a verdade) foi apanhado (pela ilusão), o que se traduz na reconciliação de Marc com Tristão.

Localizamos as analepses, tanto as próximas como as remotas. Estas permitem tomar conhecimento de algumas das acções mais importantes ocorridas antes deste ponto da narrativa e constituem um forte argumento na retórica de persuasão destinada ao rei, pois apresentam Tristão como um herói que prestou a Marc o serviço inestimável de ter combatido e morto o Morholt (este evento é aliás recordado noutros episódios), além de ter conquistado Isolda para casar com ele. Notamos que a articulação das analepses remotas com as próximas se faz através da referência aos barões, inimigos de Tristão, para sublinhar o contraste entre os feitos de armas do herói (Morholt, dragão de Irlanda) e a cobardia dos seus adversários. A partir daqui podemos considerar dois parâmetros na relação entre o herói e o rei. O primeiro organiza-se sobre o contraste entre o passado e o presente de Tristão: outrora (num tempo que precede a ingestão do filtro), Tristão agia como um ‘pourfendeur de monstres’ ao serviço de reis (o da Cornualha e o da Irlanda), o que o investe do estatuto de herói mítico (o que restaura a ordem e salva a comunidade); no presente, Tristão age como um amante astucioso,

traindo o rei por via do adultério (ao longo do texto de Béroul, Tristão não combate, é apenas um hábil e engenhoso caçador e amante, o que o afasta do herói romanesco típico, incluindo Lancelot). O segundo parâmetro coloca Tristão no centro do conflito entre o rei e os feudais: a acusação de adultério é um instrumento político usado pelos barões para contestar a legitimidade do poder monárquico. Comparamos esta estrutura da relação herói-rei com a da *Chanson de Roland*, verificando que a ameaça que a presença de Tristão representa na corte não se deve, como no caso de Roland, a feitos militares, mas antes à substituição destes por feitos eróticos (a extensão excessiva que o herói é em relação ao rei adquire uma dimensão sexual). Mas tal como Roland, Tristão é acusado pelos barões de ser o responsável pelo conflito político interno (v.581-94): ambos estão a mais, ambos são inassimiláveis, ambos são bodes expiatórios. Só que, enquanto Roland é tragicamente sacrificado, Tristão é no máximo afastado da corte à qual logo regressa disfarçado para a ridicularizar.

Notamos também que neste episódio Marc surge como uma personagem que se deixa manipular (tanto pelos feudais como pela mulher e sobrinho) e que não consegue julgar os factos com objectividade e estabelecer a verdade. Contrariamente a Carlos Magno, Marc é um destinador incompetente, incapaz de exercer as funções da manipulação e da judicção (daí o relevo da questão jurídica).

Finalmente lemos os comentários do narrador com o objectivo de apreender a sua função que é de informar da verdade dos factos para lá das diferentes percepções das personagens, o que permite classificá-lo como omnisciente: vê por cima e sabe mais do que as personagens. Sem restrição de campo

Sumári o 7	O encontro sob o pinheiro. A encenação improvisada e o seu relato posterior pelas três personagens envolvidas. A reversibilidade activo-passivo. Funções narrativa e retórica das analepses. Do herói mítico ao herói romanesco (atípico). A dimensão política do adultério e a dimensão sexual do conflito entre o rei e os barões. O herói como bode expiatório (diferença entre Tristão e Roland). Marc, destinador incompetente. Percepções das personagens e
---------------	---

	percepção do narrador.
Leituras	Texto de apoio 3 (anexo 6). Bloch, <i>Étymologies...</i> , p. 245-50
Relatório 3	Anexo x

Aula 8

Dado que este episódio, contrariamente ao precedente, é vincadamente narrativo, dividimo-lo em 3 sequências: a cilada (pela qual os amantes, que tinham conseguido capturar Marc na ilusão da sua (deles) inocência, são agora capturados e condenados), o acordo do rei com os leprosos e a fuga para o Morrois. Na primeira sequência, começamos por notar a articulação metonímica e metafórica entre as isotopias da caça e do sexo (amantes encontram-se quando Marc vai à caça, os amantes são presas a quem Frocin monta uma cilada que funciona com base em pegadas, Tristão feriu-se na caça e é esta ferida que sangra e mancha os lençóis). Este facto confirma os contornos de Tristão como caçador e amante. A sua habilidade reside em ter evitado deixar pegadas na flor de farinha que Frocin espalhou entre a sua e a cama da rainha, imitando as presas que apagam o seu próprio rasto para enganar os predadores. Mas o que desencadeia as acções que conduzem à fuga é o sangue, a mancha vermelha que prova inequívoca e substancialmente a actividade sexual ilegítima. A verdade do adultério, dessa poluição que mancha a corte, manifesta-se no sangue e Marc não pode persistir no seu logro.

Introduzo aqui a oposição puro-impuro como categoria socio-antropológica fundamental, de acordo com M. Douglas. A irrupção da verdade, ao romper o ecrã imaginário que regula a vida social, tem consequências desintegradoras, pois o impuro, uma vez posto a descoberto, vai invadir e contaminar a ordem institucional na pessoa que a representa maximamente. Seguimos o encadeamento das acções do rei. Marc é o

agente da transição do sangue para a lepra enquanto figuras do impuro: a sua degradação moral (cólera, impiedade, crueldade), cujo ponto mais alto (ou baixo) é o dom de Isolda aos leprosos, vem na sequência da perda da sua base popular de apoio (o povo está do lado dos amantes) e da sua indiferença à lei que deixou de representar e de respeitar (executar a mulher e o sobrinho sem julgamento). Mas mais do que uma leitura moral, política e jurídica, proponho uma leitura socio-antropológica: o acordo de Marc com os leprosos é o cúmulo da contaminação da ordem pelo impuro, ao ponto que o seu centro e a sua periferia se unem e indiferenciam na abjecção e na infâmia. Aqui exponho o fenómeno social da lepra na Idade Média e o seu imaginário de doença associada ao sexo e uma das formas mais visíveis e agudas do impuro. Lemos o discurso de Yvain que dá conta das condições materiais de vida dos leprosos. Interessame fundamentalmente que os alunos compreendam que o pacto entre Marc e Yvain celebra a corrupção da ordem socio-institucional pela libido. Marc desloca a rainha do prazer sexual (protegido pela encenação) para a repugnância sexual (correlativa da irrupção da verdade como horror), significando que o adultério, destituído de enquadramento institucional, socialmente reprovado, é lepra. Tristão devolverá a Marc esta mesma mensagem, sem que este a entenda, no episódio do processo de Isolda. Sublinho que o amor aparece aqui como um factor de desordem e de desumanização: não apenas Marc se desumaniza pela crueldade que o leva a vincular-se à fronteira do não-humano, como Tristão e Isolda têm de fugir para a floresta onde adoptam uma forma de vida selvagem que os destitui do seu estatuto social.

Sumário 8	O sangue nos lençóis. Caça e sexo: os amantes capturados. Figuras do impuro: do sangue à lepra. O grupo social dos leprosos e o imaginário medieval da lepra. Significado socio-antropológico do acordo de Marc com Yvain: a contaminação da ordem institucional e a abolição da distância entre centro e periferia.
Leituras	Texto de apoio 10 (anexo 14) Moore, R., <i>La persécution</i> (capítulo 'Lépreux')

Aula 9

Começo por explicar que a presença do sobrinho e da mulher do rei na floresta é uma consequência da abolição da distância entre a corte e a margem da sociedade. Se os leprosos são marginalizados para a periferia da cidade, os amantes refugiam-se na periferia do mundo civilizado que é a floresta, lugar híbrido entre natureza e cultura. Tanto uns como outros são excluídos. Mas a leitura dos versos 1271-1305 mostra que, enquanto margem, a floresta protege os amantes da violência que emana da corte e torna o amor finalmente possível. Como periferia o Morrois é um lugar simpático aos amantes, pois é aí que o adultério recupera, agora plenamente, as dimensões do amor, do prazer, da felicidade que a aliança do rei com os leprosos lhe tinha arrancado. É assim sublinhada a incompatibilidade entre o amor e o mundo das instituições (casamento, corte), pois só no mundo selvagem da floresta é possível viver o amor livre e abertamente. Peço aos alunos que procurem ao longo da primeira parte do episódio elementos que dão conta das condições materiais de vida no Morrois: caça, fogo, deslocamentos constantes, abrigos de ramos e folhas, falta de pão e de leite evocam a forma de vida do homem do Paleolítico, o que sugere que a marginalização de Tristão e Isolda é acompanhada por uma regressão aos primórdios da forma de vida humana. Notamos ainda a correlação entre as actividades da caça e do amor. Chegamos à conclusão de que a floresta não é um lugar confortável mas é um lugar romântico.

Lemos a sequência relativa às orelhas de cavalo de Marc como uma narrativa intercalada e descartável no seio do romance, remetendo para o substrato mitológico no qual se enraíza a matéria tristanesca.

Analizamos de seguida a cena do encontro com o eremita Ogrin. Começamos por definir o eremita como a versão cristã da figura mítica e folclórica do homem selvagem (híbrido humano-animal), um auto-excluído para quem a relação com Deus exige que se retire do mundo, quebrando ou afrouxando os laços sociais. Mas o eremita é ao mesmo tempo um representante no mundo selvagem de uma instituição: a Igreja. Adianta-se que o encontro dos amantes com Ogrin marca mais uma vez a incompatibilidade do amor e da ordem institucional. Trata-se agora de ver como, analisando os argumentos que compõem o diálogo. Notamos antes de mais que é aqui a primeira vez que se fala do filtro. Convido então os alunos a fazerem o levantamento dos termos que aparecem no discurso de cada uma das partes, de maneira a esquematizar dois paradigmas ilustrativos de duas percepções do amor (anexo-filtro). Do lado de Tristão e Isolda, encontramos filtro, substância, determinismo; enquanto que do lado de Ogrin temos pecado, confissão, renúncia, liberdade. A diferença essencial reside em que, para os amantes, o amor tem uma causa externa e substancial, a poção ingerida por lapso, que determina o desejo, forçando-o a aderir ao objecto que o satisfaz: o filtro desresponsabiliza-os porque os intoxica. Enquanto que, para o eremita, o amor tem uma causa interna ao sujeito, o pecado, da qual os amantes se podem e devem libertar pelo verbo (confissão) e pela renúncia ao objecto de satisfação. Para o eremita, o homem tem a liberdade de tomar essa decisão. Para Tristão e Isolda, essa liberdade não existe. É interessante que, ao *des-substancializar* o amor desejo, Ogrin isole uma concepção intransitiva do desejo, que converge neste aspecto com a do amor cortês e choca com a de Tristão e Isolda. Mais do que a incompatibilidade entre o amor e as instituições, esta cena dramatiza o desencontro entre as concepções cristã e pré-cristã do desejo, logo do fenómeno humano.

Finalmente, analisamos os monólogos em que Tristão e Isolda exprimem o efeito do fim do filtro. Em ambos se altera a percepção da sua experiência do Morrois: o amor já não os torna insensíveis à penosa vida selvagem e sentem agora a falta do conforto material e a perda da condição social. Notamos rapidamente as operações que preparam o regresso à corte e o papel que Ogrin aí desempenha, nomeadamente ao escrever a carta de reconciliação com Marc, que prevê a separação e o retorno de Isolda ao laço conjugal e à ordem institucional. No entanto, não se pode dizer que a separação seja a condição de possibilidade da reintegração social, pois Tristão não se afasta da corte. Faço uma breve apresentação da tese de Denis de Rougemont sobre o amor de Tristão e Isolda como desejo intransitivo, que vai no sentido contrário àquele que desenvolvo nas aulas.

Sumário 9	O Morrois, zona de fronteira e refúgio: a exclusão social como condição de possibilidade do amor. Aspectos da forma de vida selvagem (ou pré-histórica). O encontro com Ogrin e o desencontro de duas percepções antagónicas do amor. O fim do efeito do filtro : os monólogos de Tristão e de Isolda. A reconciliação com o rei e o retorno de Isolda à corte.
Leituras	Walter, <i>Le gant de verre</i> , p.91-103 Texto de apoio Rougemont (anexo-rougemont)
Relatório 4	Anexo w

Aula 10

Retomamos a estrutura global da obra, apontando o facto de o quarto e último episódio reunir as duas operações em jogo nos segmentos pré-Morrois: a encenação e o julgamento - que não chegou a acontecer, dado o escamoteamento da lei pelo rei, mas que, precisamente por isso, permanece como uma questão ao longo da história. Constatamos que o processo de Isolda é um instrumento político no conflito que opõe os feudais ao rei (v.3039-92). Trata-se de uma exigência dos barões que, mais uma vez, atacam o prestígio do monarca através da acusação contra a rainha. Verificamos também que Isolda aceita o processo de bom grado a fim, diz ela, de apaziguar o

conflito interno à corte (logo, colocando-se voluntariamente ao serviço da instituição) pelo estabelecimento definitivo da verdade. A partir daqui sabemos que o processo tem forçosamente de comportar uma encenação que vele a verdade, inocentando os amantes adúlteros. Percebemos que, se a rainha aceita justificar-se tão prontamente, é para poder manipular o processo, decidindo, entre outras coisas (onde terá lugar, por exemplo), que ele terá a forma de um juramento sobre as relíquias. Neste tipo de prova, a verdade não se manifesta em forma de substância (como a mancha de sangue) mas em forma de discurso, sendo a adequação da significação à realidade assegurada pelas relíquias cuja função é impedir o pecado de perjúrio. Chamo a atenção dos alunos para o facto de o processo funcionar como um ritual de purificação colectiva, pelo qual a corte elimina definitivamente a mancha de adultério que a polui. No entanto, a leitura dos versos 3668-3701 mostra que a encenação montada por Isolda para contextualizar o seu juramento, longe de lavar a nódoa, a expande de tal maneira que a corte se atola na lama literalmente. Esta inversão funcional do julgamento traduz-se mais uma vez na inversão das funções activa e passiva: quem queria capturar, acaba capturado (o rei no primeiro segmento, a corte no último).

Lemos o diálogo entre Tristão disfarçado de leproso e o rei Marc para isolarmos a metáfora do adultério como lepra. A metáfora permite a Tristão dizer a verdade sobre a relação que o une a Marc através de Isolda, sem que o rei perceba o segundo sentido das palavras do seu interlocutor. Trata-se de uma enunciação retórica da verdade, apoiada na máscara do enunciador, que diz a verdade sem a dizer toda, revelando-a no mesmo movimento em que a esconde, fazendo-a aparecer num relance que a faz desaparecer. Não se trata aqui de negar a verdade, como acontece na encenação improvisada do encontro sob o pinheiro, mas de a denegar através da representação

(máscara) e da retórica (metáfora). A verdade não é algo que se manifesta no real como substância, mas é o efeito de um jogo de palavras. Além disso, a metáfora da lepra condensa a narrativa do segundo segmento, quando a revelação da verdade identifica, através do deslocamento metonímico, o adultério com a lepra. Desta forma, o diálogo reescreve o episódio do sangue nos lençóis, substituindo o registo trágico (segregacionista) pelo cómico, no qual lama e lepra são os elementos (auto)paródicos e carnavalescos de ridicularização da corte (todos os níveis da classe nobre atolados na lama, rei troçado como marido enganado).

Lemos a seguir os versos 3882-3980, que narram como Isolda atravessou o Mal Pas às cavalitas de Tristão, e os versos 4197-4216 que compreendem o seu juramento. Notamos que a eficácia retórica deste depende inteiramente da encenação da travessia: é porque toda a gente viu a rainha às cavalitas do leproso que o sentido do juramento é entendido como referência à realidade imediata, logo correspondente à verdade, quando, de facto, o que todos viram foi uma representação: uma cena.

Lemos um *fabliau* (*Le vilain de Bailleul*, de Jean Bodel) para reconhecermos algumas características que se encontram também neste episódio do *Tristan*: o registo trivial, para não dizer obsceno vulgar, do juramento, o trio marido-mulher-amante e a manipulação de que o marido é vítima. E o riso colectivo, elemento carnavalesco.

Tecemos então algumas considerações finais, nomeadamente sobre o solo inconsistente e imaginário, feito de encenações e discursos que produzem a ilusão e a crença, em que se funda a coesão social no universo de Béroul; sobre a personagem de Isolda: um bem que circula entre homens, duas vezes acusada, hábil manipuladora em conformidade com o lugar-comum misógino da incompatibilidade entre mulher e verdade; ainda sobre o último episódio como ‘revanche’ do casal sobre a corte,

confirmando que a reintegração dos amantes na ordem institucional não passa pelo respeito mas sim pela sua subversão pelo riso; finalmente sobre o perfil atípico de Tristão como herói romanesco: além de não exercer a cavalaria (actividade que pertence ao passado), Tristão entrega-se neste episódio a actividades como a extorsão e as pauladas que contrastam flagrantemente com as do seu passado de herói mítico e prefiguram as de Panurge (Tristão como pré-*trickster*).

Sumário 10	O julgamento de Isolda: uma encenação em quadro judiciário e um ritual de purificação às avessas. O diálogo entre Tristão e Marc: a máscara e a metáfora, instrumentos da denegação da verdade. Lama e lepra: a corte ridicularizada pelas suas vítimas. O juramento de Isolda: a manipulação da corte pela representação e pela retórica. Paródia, carnaval, <i>fabliau</i> . Incompatibilidade entre ordem e verdade. Incompatibilidade entre amor e instituições. Isolda e a ideologia misógina. O perfil de Tristão como herói <i>de fabliau</i> (versão cómica do herói romanesco).
Leituras	http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=602&Itemid=2 http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2 (Texto de apoio 11 (anexo 15)

Aula 11

Esta aula é uma introdução ao estudo de Rabelais que começa por caracterizar o seu tempo por um conjunto de alterações do espaço. Convoco conhecimentos adquiridos sobre a história de Portugal, perguntando aos alunos a que grande ou grandes acontecimentos associam o século XVI. Projecto um *power point* (ppt) dos trajectos das viagens marítimas europeias empreendidas nos séculos XV e XVI (anexo 16) e da sua principal consequência a longo prazo: a colonização do mundo pelas potências europeias. Dizemos que as descobertas expandiram o horizonte do mundo conhecido, criando uma nova geografia e uma nova cartografia e deslocaram do Mediterrâneo para o Atlântico o eixo político-económico da Europa (rota da seda substituída pelas rotas comerciais entre a Europa, a África e a América). Mencionamos o heliocentrismo copernicano que vai desacreditar a ordem aristotélico-cristã (pré-científica) do universo na medida em que projecta a terra e, com ela, o homem, para a periferia orbital. A estas

duas mutações fundamentais do espaço físico que marcam irreversivelmente o fim do mundo medieval, juntamos uma terceira que diz respeito à representação artística dos objectos no espaço: a perspectiva, técnica geométrica (a relacionar com a geometrização da matéria levada a cabo pela revolução científica iniciada com Copérnico) que permite representar a profundidade do espaço, logo o relevo corporal.

Com a perspectiva passo desta questão das alterações estruturais do espaço para o Renascimento. A pergunta que coloco é sobre o que re-nasce no século XVI, nomeadamente na arte. Para ilustrar a temática dominante na pintura medieval mostro uma Anunciação e um Cristo crucificado (anexo 16a) e, sublinhando que os temas religiosos permanecem na pintura, mostro também o *Nascimento de Vénus* e a *Primavera*, de Botticelli. A ideia é que os alunos identifiquem, para lá da diferença de matrizes (Bíblia, mitologia antiga), diferenças ao nível da representação do corpo: o corpo coberto da Virgem ou agonizante de Cristo em contraste com a beleza do corpo nu e vivo de Vénus ou das três Graças, emanando da natureza e disponível para o prazer. Pretendo que os alunos cheguem à conclusão de que o Renascimento recupera e reabilita alguns valores da Antiguidade (re-nascentes) que a Igreja tinha desacreditado ao longo da Idade Média, nomeadamente a relação directa e substancial do corpo com a natureza (o que está vivo, do ponto de vista cristão, é a Palavra, a Palavra viva das Escrituras, que torna indirecta a relação do corpo à natureza). Daí decorre uma revalorização da vida e dos prazeres neste mundo (Eros/Vénus), em detrimento da beatitude no Céu.

Reactivando outros conhecimentos de história e de literatura, digo que é este naturalismo neo-pagão que inspira o ideal humanista de uma medida comum ao homem e ao mundo (antropocentrismo e o antropomorfismo). Observo que o postulado da

posição central do homem no mundo choca com a descentração copernicana, o que parece indicar direcções diferentes para o progresso científico e para a ideologia humanista, não obstante a inovação que ela representa em termos pedagógicos nomeadamente. Informo que o programa educativo humanista se encontra na carta de Gargantua no *Pantagruel*. Relembro que ‘Idade Media’ é um conceito criado pelos humanistas para distinguirem a sua época do longo período que os separa da civilização greco-romana. Esclareço que falar de neo-paganismo não significa de modo algum que os europeus do século XVI tivessem deixado de ser cristãos; significa apenas que esta época vive a tensão de um compromisso entre a herança judaico-cristã e a herança greco-latina que sustenta a ‘identidade europeia’⁸. Mas é no início do século XVI que novas ideias e necessidades espirituais e morais levam Lutero a lançar o movimento da Reforma protestante que fracturou irremediavelmente a Igreja de Roma.

Mostro aos alunos o *Jardim das Delícias*, de J.Bosch, pedindo-lhes que descrevam o painel do inferno. A resposta esperada inclui corpos nus torturados, seres ontologicamente híbridos (montagens de várias espécies), continuidade entre dentro e fora, destaque de partes de corpo marcadas por orifício (orelha, boca, ânus), várias formas de incorporação e de evacuação, algumas das quais em continuidade. Indico que se trata de uma representação carnavalesca e grotesca do corpo que também se encontra em Rabelais. Chamo a atenção para o facto de esta representação carnavalesca do corpo não se inscrever no ideal humanista da unidade, integridade e proporcionalidade do corpo são em harmonia com a mente sã e em equilíbrio com a natureza pela homeostase do prazer (e o prazer da homeostase). Pelo contrário, o carnaval boschiano combina a tortura e o prazer negativizado pelo excesso, ambos relevando do desequilíbrio e da

⁸ Steiner, G., *A ideia de Europa*, Lisboa, Gradiva, 2007 (2004)

entropia: o corpo carnavalesco é o corpo fragmentado do gozo (e não o corpo íntegro e são do prazer valorizado pelo ideal humanista).

Por fim, faço uma breve apresentação de Rabelaise da sua obra, dizendo que a relevância que nela tem o corpo se deve não apenas ao Renascimento e à tradição carnavalesca, mas também à prática da medicina pelo autor. Apresento a estrutura global do *Pantagruel*, dividindo-o em dois grandes blocos: o da formação de Pantagruel, até ao capítulo 23, quando a carta anunciando a morte do pai e a ocupação das suas terras pelos Dipsodes lança o bloco da guerra. No interior do primeiro bloco, a carta do pai (capítulo 8) marca outro limiar da narrativa, pois é no capítulo seguinte que Pantagruel conhece Panurge. Trata-se de uma obra sobre o companheirismo viril, em que as personagens femininas anónimas têm estatuto meramente instrumental ou de figurantes.

Sumário 11	A transição da Idade Média para a Idade Moderna através de três mutações na estrutura do espaço (geográfico, astronómico, representado). O Renascimento e a reabilitação da Antiguidade e seus valores naturalistas. O ideal humanista da medida comum ao homem e ao mundo (microcosmo-macrocosmo). Bosch e a representação carnavalesca do corpo: fragmentação, montagem ontológica, continuidade entre incorporar e expulsar. O corpo desmembrado do gozo. Estrutura global da obra.
Leituras	http://vroum52.com/lvn.html http://medias.editions-hatier.fr/hatier/flipnew/94415_hist_2010_partie4.pdf Kay, S., Cave, T. and Bowie, M., <i>A Short History of French Literature</i> , p.116-118
Relatório 5	Anexo v

Aula 12

O objectivo da aula é analisar a representação do corpo nos capítulos 32 e 33. Começamos por apontar a associação do nome do protagonista à gastronomia e à refeição excessiva (um jantar pantagruélico). Por seu lado, o capítulo 2 define o sentido de *panta-gruel* como todo alterado, sendo a alteração tomada no duplo sentido de transou de-formação e de desidratação, sede. Pantagruel é pois uma personagem ligada a

comer e beber (vinho) em excesso. Na leitura do capítulo 32, começamos por notar que o narrador é também personagem e que a acção que empreende consiste em entrar para dentro da boca de Pantagruel onde encontra um mundo em tudo semelhante ao mundo exterior. Esta situação presta-se a uma interpretação ideológica de tipo humanista (o antropomorfismo em versão carnavalesca) e também a uma leitura *en abîme* que vê o narrador na boca da personagem como uma figuração do encaixe de narrativas umas nas outras, resultante da permutação frequente das funções de narrador e de personagem. Notamos que o discurso se vai gradualmente concentrando na garganta do gigante enquanto canal por onde transitam os gases que funcionam como a peste para os habitantes do mundo-corpo. A redução do corpo-mundo a um órgão interno que faz a ligação entre os orifícios bucal e anal atinge o seu ponto máximo no diálogo entre Alcofrybas, o narrador, e Pantagruel. Convido os alunos a analisá-lo como uma sucessão de perguntas e respostas. Deverão constatar que às perguntas de Pantagruel sobre o lugar, o que comia e onde evacuava, o narrador dá sempre a mesma resposta: a garganta. A garganta é portanto o lugar por onde passa tanto o alimento como o excremento, identificando ou sobrepondo assim as funções da incorporação e da expulsão. Esta topologia grotesca caracteriza a representação carnavalesca do corpo tanto em Rabelais como em Bosch. Faço notar que, embora o *Tristan* contenha elementos carnavalescos, eles não afectam a representação do corpo das personagens e não atingem a sistematicidade que têm no texto rabelaisiano.

Lemos de seguida o capítulo 33, demarcando uma primeira parte dedicada à infecção urinária do gigante e uma segunda sobre as dores de estômago. Estas doenças salientam duas partes do corpo: o ventre e o pénis. Peço aos alunos que segmentem o texto, esperando que eles distingam, antes de mais nada, a lista que se destaca

tipograficamente por quebrar a linearidade regular do texto. Deverão constatar a narratividade do primeiro parágrafo que conta uma sucessão de acções ocorridas no passado (*passé simple*), que transformam um estado (doença) noutra estado (cura). Notamos o efeito hiperbolizante das subordinadas consecutivas e as marcas da presença do sujeito da enunciação, duas características típicas da escrita rabelaisiana. O segundo parágrafo estabelece uma continuidade entre o passado da história e o presente do discurso, fazendo da pequena narrativa do primeiro parágrafo a causa de um efeito que dura até hoje: os banhos quentes cujos nomes aparecem inventariados a seguir. É aqui que se articulam duas noções: a de lista, cujo dispositivo levo os alunos a descrever como ruptura da sintagmática narrativa (ausência de verbo e de proposição), e a narrativização entendida como explicação de um qualquer fenómeno, neste caso as termas, contando a acção que está na sua origem (*la cause et la raison*). Trata-se de fazer aquilo que faz o mito, mas agora num registo carnavalesco que coloca uma secreção do corpo (a urina) na origem das termas. A este conteúdo impuro e grotesco do registo carnavalesco corresponde a forma da lista que desarticula a proposição em elementos dispersos. Rabelais explora o carnaval como celebração do impuro: as substâncias (infectadas) do corpo são o seu (do carnaval) conteúdo, a abolição da hierarquia e da lógica frásica a sua forma.

Para terminar, lemos um texto de Bakhtine sobre o corpo grotesco (anexo 17) e comparamos as características mencionadas com as que encontramos nos capítulos estudados.

Sumário o 12	O nome Pantagruel: seu significado no texto e na cultura popular. A representação do corpo no capítulo 32: o mundo como corpo e a sua redução à garganta. O registo escatológico. Topologia da garganta como lugar único da ingestão e da evacuação. A reversibilidade entre dentro e fora. O capítulo 33. Fragmentação e autonomização de duas zonas do corpo: o ventre e o pénis. A narrativização (contar <i>a causa e a razão</i> das coisas) e a escrita de lista. Uma secreção corporal na origem de um fenómeno e a desarticulação da sintaxe : o carnaval como celebração do impuro no plano do conteúdo e da forma.
-----------------	--

	O corpo grotesco, segundo Balktine: inacabamento, autonomia e estrutura de bordo de algumas partes.
Leituras	http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=602&Itemid=2 Texto de apoio 3 (anexo 6) Texto de apoio 12 (anexo18)

Aula 13

Constatamos desde logo a função de narrativização do primeiro capítulo: contar a origem da raça dos gigantes, que remonta ao tempo de Abel e Caïn, como uma desregulação astro-calendária com efeitos desreguladores sobre os corpos, que consistem na hipertrofia de diferentes membros e zonas. Verificamos a organização geral anafórica desta parte do capítulo, antes de descrevermos a estrutura de cada parágrafo relativo a cada uma das zonas inchadas. Constatamos que a organização do texto configura o corpo como grotesco na medida em que o fragmenta em algumas das suas partes (metonímias) que, por sua vez, se autonomizam através da hipertrofia. Esta é significada através de uma organização retórica complexa que articula a metáfora ou comparação numa subordinada consecutiva para aumentar o seu alcance hiperbólico. Intervêm outras figuras como os advérbios de modo, as perífrases, a acumulação serial de adjectivos, a repetição de fonemas, que contribuem para significar o excesso e a desmedida ao mesmo tempo que esticam a proposição. Observamos que a descrição do membro hipertrofiado está dinamicamente inserida numa narração que é não apenas a do próprio processo do inchaço mas também a das suas consequências: a formação de cada raça particular de gigantes que, por sua vez, dá ocasião à criação de expressões populares, lugares-comuns, festas, literatura, canções, trocadilhos. A narrativização tem um duplo alcance: além de colocar cada uma das zonas hipertrofiadas na origem de cada raça de gigantes, ela também coloca o corpo grotesco na origem de formações

linguístico-culturais de cariz carnavalesco, produzindo assim uma cadeia que liga o corpo, os gigantes e o carnaval. Esta cadeia tem uma dimensão temporal que, tal como no capítulo 33, liga o passado (história) e o presente (discurso) através das marcas da presença do sujeito da enunciação. Comento que o corpo de que se trata aqui nada tem de natural, não porque os excessos e desproporções não possam ser naturais, não porque os fenómenos culturais não possam ter uma causa física, mas porque os membros inchados têm aqui uma função que excede a sua função orgânica e fisiológica: o pénis é usado como cinto com várias voltas, as orelhas como capa espanhola.

Lemos a genealogia de Pantagruel como uma paródia do Génesis. Descrevemos o seu dispositivo como a repetição paradigmática (em lista) do sintagma verbal ‘qui engendra’ que articula dois nomes masculinos, um com função de sujeito (pai), o outro com função de objecto (filho). A repetição sucessiva do sintagma elementar transforma imediatamente o objecto (progenitado) em sujeito (progenitor) na proposição seguinte. Assim, a genealogia aparece como uma linha de sucessão de nomes de pais, desenrolada em torno do eixo verbal que exprime a acção masculina por excelência (misoginia rabelaisiana). Diferentemente da lista do capítulo 33, esta é uma lista (internamente) dinâmica.

Lemos o capítulo 2 para descrever a sua organização em narrativas encaixadas e constatar as respectivas funções narrativizantes (origem do nome de Pantagruel, razão pela qual o mar é salgado, origem do nome Via Láctea) bem como o registo carnavalesco da desregulação (meteorológica, fisiológica) e do impuro (o mar é o suor da terra, varíola).

Sumário o 13	O capítulo 1. Desregulações e deformações. Zonas do corpo hipertrofiadas. Figuração retórica da hipertrofia. Uma descrição dinâmica e uma narrativização em cadeia: corpo grotesco, gigantes e carnaval. Continuidade entre passado e presente. O excesso entre corpo e natureza. A genealogia de Pantagruel como lista dinâmica. Organização do segundo capítulo e mais narrativizações carnavalescas.
-----------------	--

Leituras	Texto de apoio 13 (anexo 19)
Relatório 6	Anexo u

Aula 14

O objectivo desta aula é introduzir a personagem de Panurge. Começamos por confrontar os capítulos 8 e 9, de maneira a acentuar a função da carta do pai como pano de fundo do encontro de Pantagruel com uma personagem que relewa parcialmente do *trickster-prankster* (trapaceiro) e do pícaro (marginal manhoso), sem no entanto caber inteiramente nestas categorias. Lemos a carta de Gargantua seguindo as suas três fases. Sentindo que a morte se aproxima, Gargantua escreve ao filho para lhe dar alguns conselhos, numa carta que funciona como um testamento simbólico em que os bens deixados em herança são espirituais. A carta começa por desenvolver alguns tópicos de natureza religiosa sobre a imortalidade perdida por via do pecado e a procriação como forma parcial de suprir a essa perda, na medida em que o filho é a imagem do pai e sobretudo o garante da perpetuação do seu bom nome. A partir daqui, passa para o campo da moral, centrado na noção humanista de virtude: a virtude traz prazer e felicidade e o saber é um factor de virtude (a ideia de que a formação cognitiva é intrinsecamente formação moral). O discurso de Gargantua desliza então para o programa educativo humanista, comparando a pedagogia do tempo do seu pai, identificado com as trevas góticas, com a do presente, como pretexto para fazer o elogio da reorganização do saber e da sua transmissão levada a cabo pelo projecto humanista. A mensagem paterna consiste em encorajar o filho a estudar as matérias que compõem o currículo e a fortalecer a sua fé, vivendo de acordo com os princípios e valores cristãos. No que toca à forma, o discurso da carta caracteriza-se por uma contenção da exuberância estilística rabelaisiana, constituindo o segmento mais sóbrio e sério da obra,

em consonância com o objectivo de dar um sentido à vida do filho para dar um sentido à morte do pai. Contrastando fortemente com o capítulo que a precede (a biblioteca de Saint Victor) e com o tom geral da obra, a carta paterna introduz um corte e um apaziguamento na escrita carnavalesca.

Lemos então o capítulo 9. Começamos por focar a descrição física de Panurge bem como a interpretação existencial que dela faz Pantagruel para constatar a clivagem que sugere o lado picaresco da personagem: aventureiro, curioso, alvo de hostilidade. Notamos em seguida que o encontro se desenrola como uma comunicação em impasse, pois Panurge exhibe a sua competência plurilingue para abolir o sentido em babelização e não se fazer entender por Pantagruel. O encontro é pois um desencontro em que repetidamente Panurge comunica a Pantagruel a mais completa opacidade semântica, gozando com ele. Notamos que o gozo decorre de uma perversão carnavalesca da linguagem que não produz sentido nem comunica. Aqui estabelecemos um contraste com a carta do pai em termos de sentido (dar um sentido à vida) e de gozo (correlativo da ausência de sentido). Enquanto que, para o pai, o prazer está contido num quadro moral, pois trata-se do prazer de saber ser bom, Panurge aparece desde logo como aquele que usa o saber para gozar, que sabe gozar. Não se trata de um saber-ser virtuoso mas de um saber-fazer amoral. Ora é sobre o gozo enquanto neutralização da concepção paterna do prazer que assenta a amizade eterna que liga ‘o bom Pantagruel’, como é chamado ao longo da obra, a Panurge que encarna a dimensão radical ou perversa do carnaval. A sua presença junto de Pantagruel compromete o desejo de viver de acordo com as recomendações paternas: os capítulos 10 a 14 marcam decisivamente a falência do projecto paterno, pois o processo de Baisecul e Humevesne que, para Pantagruel, eram uma prova para testar os seus conhecimentos jurídicos, não é mais do que um

acumular de discursos ininteligíveis. Verificamos que a partir daqui e até ao capítulo 23, Panurge ocupa a posição daquele que é suposto saber, respondendo às perguntas de Pantagruel com narrativas obscenas e abjectas, substituindo-se ao narrador. Nos capítulos assumidos pelo narrador primeiro, Panurge é o protagonista cujas acções constituem uma série de ‘practical jokes’ que delineiam o perfil de um pária amoral. Seja como aquele que sabe contá-las, seja como aquele que sabe fazê-las, Panurge eclipsa Pantagruel. Verificamos também que a parte mais ‘panurgiana’ do romance se encontra entre as duas cartas ligadas ao pai.

Para prosseguir a análise da personagem de Panurge, lemos o capítulo 16 que narra as suas acções habituais. Trata-se de atentados aos representantes das instituições do poder e do saber (polícia, universidade, corte, Igreja), e também acções violentas e nojentas perpetradas sobre o corpo social para contaminar o espaço público e pô-lo às avessas. O corpo de Panurge é descrito como o suporte de bolsos, cujo número infundável é sugerido pela anáfora, que contêm os instrumentos do gozo, longamente descritos, bem como os cenários carnavalescos que Panurge monta com eles. Trata-se frequentemente de atacar a função moral e o valor social do traje para pôr a nu o corpo naquelas partes e funções cuja manifestação não é publicamente admitida (novas figuras do corpo grotesco). Lemos passagens dos capítulos 17 e 22 para confirmar que as acções de Panurge se inserem no campo sexual a entender não como actividade genital propriamente dita mas como a sua transposição metafórica (excitar as mulheres com pêlo de coçar, reduzir uma dama à condição de cadela em cio perseguida por cães) ou metonímica (tocar nos seios), combinando o obsceno e o escatológico. Frequentemente o seu prazer consiste em ver os cenários escabrosos que ele mesmo manipula (capítulo XVII) ou em narrar histórias pornográficas – ambas as modalidades revelando

cruamente o âmago amoral da coisa sexual. Proponho ver em Pantagruel uma personagem cujo gozo se inscreve na relação entre a pulsão oral e anal, enquanto o gozo de Panurge se inscreve no campo sexual com a estrutura da perversão (no capítulo 17, o recuo do narrador sugere que Panurge vai longe de mais). Os prazeres do ‘bom Pantagruel’ correspondem aos prazeres infantis, obtidos no próprio corpo, ligados às pulsões pré-genitais, enquanto que em Panurge a pulsão se dirige para o corpo de outrem para gozar (rir e fazer rir) da sua humilhação pública.

Sumário 14	A carta de Gargantua como descontinuidade apaziguadora no carnaval. Um discurso religioso, moral e pedagógico de teor cristão e humanista. A virtude entre saber e prazer. Um projecto de vida para o filho e um sentido para a morte do pai. O (des)encontro com Panurge: impasse da comunicação, ausência de sentido, gozo. Panurge, aquele que sabe gozar. Panurge como narrador e protagonista. Os instrumentos do gozo e as acções carnavalescas de ataque ao corpo social. O deslize do carnaval para a perversão.
Leituras	Texto de apoio 14 (anexo 20).

Aula 15

Para evitar passar aos alunos a ideia de uma identificação maniqueísta de Pantagruel com o bem e de Panurge com o mal, lemos o capítulo 27 que mostra que o discurso deste funciona como uma paródia do discurso daquele (do seu discurso e da sua atitude guerreira triunfal), procedendo a um carnaval em segundo grau ou meta-carnaval que transpõe o registo épico no registo obsceno. Notamos ainda que o carnaval rabelaisiano é uma celebração do impuro que procede pela manifestação das secreções sólidas, líquidas e gasosas do corpo mas também pela identificação destas substâncias entre si e com outras externas ao corpo: urina e esperma, esperma e gases, urina e sangue, urina e vinho. Comparamos com o impuro na *Chanson de Roland*: excesso de ardor guerreiro cuja eliminação restaura a ordem na sua pureza; e com o impuro no *Tristan*: o amor é lepra que contamina a ordem e cuja expulsão é provisória.

Analisamos o capítulo 23 que é uma das narrativas de teor sexual que Panurge conta a Pantagruel. Notamos o encaixe das narrativas e a função de narrativização da história de Panurge que pretende explicar a dimensão mais reduzida das léguas em França. Retomamos aqui a questão da relação entre corpo e espaço. Proponho uma leitura desta história enquanto paródia do ideal humanista da medida comum ao homem e ao mundo. O argumento é que a estratégia do rei Pharamond de medir o espaço território através do ritmo da pulsão sexual (uma légua corresponde ao intervalo entre dois acasalamentos) pressupõe uma correspondência entre o corpo do mundo e o corpo humano: a mesma regularidade, o mesmo equilíbrio, a mesma harmonia. Ora a irregularidade das léguas exprime a inexistência de uma tal medida comum ao macrocosmo e ao microcosmo e atribui à pulsão sexual a razão do desfasamento entre uma regularidade do espaço físico e uma irregularidade ou desregulação do corpo sexuado.

Posto isto, confrontamos as obras estudadas ao longo do semestre para esquematizarmos as suas características e diferenças principais. Para orientar a comparação, proponho que delineemos o perfil de cada herói. Pretendo que os alunos descrevam sinteticamente a relação fundamental do herói com outras personagens, nomeadamente o rei, as actividades que o definem, o seu estatuto e função essenciais, o género e registo(s) que lhe estão associados e, finalmente, e porque há sempre uma dimensão excessiva no herói, os diferentes tratamentos que recebe a categoria do impuro (o que não tem lugar, o que não é assimilável) nas três obras. A estes dados acrescentamos a estrutura subjectiva que está em jogo e/ou em emergência em cada obra, através da sua inscrição na categoria público-privado e na dialéctica entre desejo e

gozo. O esquema que construímos (anexo 21) sintetiza coerentemente as diferenças entre estas três obras.

Não pretendo sugerir que o esquema ilustra a tendência geral da evolução da literatura narrativa entre finais do século XI e o século XVI, mas antes uma linha parcial de um segmento das mutações das formas e estruturas narrativas. A minha finalidade é apresentar aos alunos uma leitura original mas fundada na tradição crítica de cada obra, ao mesmo tempo que uma leitura comparativa coerente que delineie uma tendência nas transformações das formas e géneros literários escolhidos para esta unidade curricular.

Sumário 15	O meta-carnaval obscuro de Panurge: rir da guerra. Características do impuro rabelaisiano e comparação com as formas do impuro no <i>Tristan</i> (amor como lepra) e no <i>Roland</i> (excesso guerreiro). O capítulo 23: a causa e a razão das léguas mais curtas em França, segundo Panurge. Uma paródia do postulado humanista da medida comum ao homem e ao mundo: a pulsão sexual entre macrocosmo e microcosmo. Síntese da matéria do semestre: perfis heróicos e estruturas subjectivas.
Relatório 7	Anexo t

