



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA- UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES- CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGL

OS TIPOS DE MORTE NA *CHANSON DE ROLAND*

ANIELY WALESKA OLIVEIRA SANTIAGO

JOÃO PESSOA
2021

ANIELY WALESCA OLIVEIRA SANTIAGO

OS TIPOS DE MORTE NA *CHANSON DE ROLAND*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, na linha de pesquisa de *Estudos Medievais*, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestra.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

JOÃO PESSOA
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S235t Santiago, Aniely Walesca Oliveira.

Os tipos de morte na Chanson de Roland / Aniely Walesca
Oliveira Santiago. - João Pessoa, 2021.

117 f.

Orientação: Luciana Eleonora de Freitas Calado
Deplagne.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Poema épico. 2. La Chanson de Roland - Morte. 3.
Literatura medieval. I. Deplagne, Luciana Eleonora de
Freitas Calado. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82-13(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
ANIELY WALESKA OLIVEIRA SANTIAGO

Aos vinte e cinco dias do mês de junho do ano de dois mil e vinte e um, às nove horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: **“A MORTE NA CHANSON DE ROLAND”**, apresentada pelo(a) aluno(a) Aniely Walesca Oliveira Santiago, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento da Prof^a Dr^a Daniela Maria Segabinazi, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Marta Pragana Dantas (PPGL/UFPB) e Guilherme Queiroz de Souza (UFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: _____ Aprovado _____. Proclamados os resultados pelo(a) presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 25 de junho de 2021.

Parecer:

A banca ressalta a contribuição da pesquisa para a área de Literatura medieval e sugere alguns ajustes conforme indicados na arguição.

Prof.(a) Dr.(a). Luciana Eleonora de Freitas
Calado Deplagne
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza
(Examinador)

Prof.(a) Dr.(a) Marta Pragana Dantas
(Examinadora)

Aniely Walesca Oliveira Santiago
(Mestranda)

“ Etre médiéviste c’est, au plus vrai, prendre
position sur la Chanson de Roland”.

Bernard Cerquiglini

“Cada vez que eu me despeço de uma pessoa
Pode ser que essa pessoa esteja me vendo pela última vez
A morte, surda, caminha ao meu lado
E eu não sei em que esquina ela vai me beijar”.

Canto para minha morte – Raul Seixas

AGRADECIMENTOS

À minha amada mãe Aneli Carneiro e ao meu pai Walmir Santiago, por todo o amor, carinho, cuidado, dedicação e incentivo. Amo vocês.

À minha avó materna Marina Carneiro (*in memorian*), por todos os ensinamentos. Sinto a sua proteção e amor todos os dias.

A minha orientadora Luciana Deplagne, por todo o incentivo, ensinamentos, orientações importantíssimas, acolhimento e afeto. Muito obrigada por acreditar em mim e na minha pesquisa, obrigada por tudo!

Aos amigos de longas e curtas datas, pelos maravilhosos momentos de alegria e boas risadas.

A Anderson, por compreender os meus momentos de ausência, pelo apoio, carinho e amor. Obrigada por tornar tudo mais leve.

Ao Programa de Pós- Graduação em Letras, professores e funcionários.

A CAPES, pelo fornecimento de bolsa, tornando possível a dedicação exclusiva à pesquisa.

Aos membros da banca examinadora: Profa. Dra. Marta Pragana Dantas e o prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza, pela disponibilidade em aceitar o convite para compor a banca e pelas valiosas contribuições ao estudo.

Ao universo, às deusas, deuses e orixás, por toda benção e proteção nessa jornada.

RESUMO

O poema épico *La Chanson de Roland*, escrito em meados do século XI, versa sobre o conflito entre o exército franco e os sarracenos, ocorrido no desfiladeiro de Roncesvales, resultando na morte de Roland e os Doze Pares de França. Por se tratar de uma narrativa de natureza épica e guerreira, a temática da morte exerce um papel fundamental no destino dos personagens e no desfecho da história. Diante do exposto, o objetivo desta pesquisa consiste em analisar e classificar os tipos de morte na obra *La Chanson de Roland*, na versão de Oxford, utilizando como suporte teórico os estudos de Michel Vovelle (1996), Philippe Ariès (2017) e Jean-Pierre Vernant (1978), compreendendo o sistema de valores, crenças, expressões e gestos nas atitudes dos personagens diante da morte, considerando os aspectos religiosos, históricos e sociais. Apoiamo-nos ainda nos estudos de Le Goff (1984), Guillaume Picot (1972), Michel Zink (1992), Erich Auerbach (1971), Paul Zumthor (2005), Jean- Doufournet (1993), Jean- Claude Schmitt (1999), dentre outros.

Palavras-chaves: *La Chanson de Roland*; Morte; Literatura medieval.

RÉSUMÉ

Le poème épique *La Chanson de Roland*, écrit au milieu du XI^e siècle, raconte du conflit entre l'armée franque et les Sarrasins, qui s'est déroulé dans défilés de Roncesvaux, provoquant la mort de Roland et des Douze Pairs de France. Comme il s'agit d'un récit de nature épique et guerrière, le thème de la mort joue un rôle fondamental dans le destin des personnages et dans l'issue de l'histoire. Face à ce qui précède, l'objectif de cette recherche est d'analyser et de classer les types de mort dans l'œuvre *La Chanson de Roland*, dans la version d'Oxford, en utilisant comme support théorique les études de Michel Vovelle (1996), Philippe Ariès (2017) et Jean-Pierre Vernant (1978), en comprenant le système de valeurs, les croyances, les expressions et les gestes dans les attitudes des personnages devant la mort, en considérant les aspects religieux, historiques et sociaux. Nous nous appuyons également sur les études de Goff (1984), Herman Braet (1980), Werner Verbeke (1996), Erich Auerbach (1971), Roger Chartier (2007), Jean- Doufournet (1993), Jean- Claude Schmitt (1999), entre autres.

Mots-clés: La Chanson de Roland; Mort; Littérature médiévale.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – ROLAND E O UNIVERSO DAS CANÇÕES DE GESTA	15
1.1 AS ORIGENS DAS CANÇÕES DE GESTA.....	15
1.2 DIFUSÃO E PERFORMANCE	21
1.3 NOÇÃO DE AUTORIA	26
1.4. ELEMENTOS DA NARRATIVA NA CHANSON DE ROLAND.....	27
1.4.1 ENREDO.....	27
1.4.2 PERSONAGENS.....	29
1.5 HISTÓRIA X FICÇÃO.....	40
1.6 A CAVALARIA E AS CRUZADAS: OS VALORES MORAIS E IDEOLÓGICOS NA <i>CHANSON DE ROLAND</i>	45
CAPÍTULO II- A MORTE NA LITERATURA FRANCESA DOS SÉCULOS XI – XIII	54
2.1 A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NOS SÉCULOS XI-XIII.....	54
2.2 A MORTE NA LITERATURA ÉPICA E CAVALEIRESCA.....	65
2.3 HONRA E GLÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO HERÓI.....	70
CAPÍTULO III – A MORTE DOS PERSONAGENS PRINCIPAIS NA <i>CHANSON DE ROLAND</i>	78
3.1 O MARTÍRIO DOS PARES DE FRANÇA: A MORTE DE ROLAND, DE OLIVIER E DE TURPIN.....	79
3.1.1 A MORTE DE OLIVIER.....	79
3.1.2 A MORTE DE TURPIN.....	82
3.1.3 A MORTE DE ROLAND.....	85
3.1.4 BELA MORTE.....	91
3.1.5 A PREPARAÇÃO DOS CORPOS E O ENTERRO DE ROLAND, DE OLIVIER E	

DE TURPIN.....	93
3.2 O MASSACRE DOS SARRACENOS: A MORTE DE BALIGANT E MARSILE.....	94
3.3 A MORTE DA BELA AUDE E A FIGURA FEMININA NA <i>CHANSON DE ROLAND</i>	97
3.4 VIGANÇA OU TRAIÇÃO? O CASTIGO DE GANELON.....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS.....	110

INTRODUÇÃO

Dissertar sobre o tema da morte requer uma compreensão profunda do ser humano em toda a sua complexidade. Em um momento de pandemia como o que estamos vivendo, a presença da morte tornou-se uma constante, levando-nos a refletir a respeito da efemeridade da vida, dos valores e atitudes, do processo do luto e do medo da morte e das perdas inesperadas que causam tanta dor.

Podemos considerar que a relação que temos com a morte está associada com a cultura, que se modifica com o passar das gerações, variando de acordo com o espaço geográfico, a religião e a relação socioeconômica de uma determinada sociedade. Todos esses fatores contribuem para a construção de determinadas formas de representação da morte. D'Assumpção (2002) afirma que o temor à morte é cultural e, em nossa cultura ocidental, a morte é um tema tabu. A relação do homem com a morte sofreu algumas modificações no decorrer do tempo. O ato de morrer deixa de ser percebido com naturalidade e passa a ser temido, tornando-se, em muitos casos, um fenômeno demonizado.

A vida e a morte são intrínsecas, uma faz parte da outra e são os elementos que compõem o movimento natural de tudo o que existe. Desde o princípio, o fenômeno da morte já tinha a sua importância. Um exemplo disso é “o comportamento do Homem de Neanderthal que viveu há mais de 100.000 anos, já vivia em pequenas comunidades, enterrava seus mortos em posição fetal e com objetos de uso pessoal, alimentos e flores” (D'ASSUMPÇÃO, 2002, p.10). Nos anos 3.000 e 8.000 a. C, os povos egípcios e sumérios tinham um tratamento especial para com os seus mortos. O processo de mumificação e a construção de suntuosos sarcófagos, assim como os tesouros, joias e os demais objetos pessoais que o morto levava consigo no momento em que era enterrado, são indícios de que a morte era concebida como uma forma de passagem, não um ponto final.

A morte, certeza inquestionável comum a todos os homens, é retratada nos poemas épicos como um fenômeno que transcende as incertezas e reflexões que o tema comumente provoca em nosso imaginário. Através do enredo e das atitudes dos personagens, podemos compreender as suas visões em relação à morte e a preocupação do destino póstumo de suas almas, sendo reveladas por meio de gestos e discursos coletivos.

Ao lermos *La Chanson de Roland*, deparamo-nos com a presença da morte. Ela está ali, presente nos versos e no destino de cada personagem descrita na canção de gesta. É certo que todos vão morrer, mas o que os diferencia é, justamente, a forma como cada um reage a esse momento crucial. Para o herói épico, o futuro da sua reputação consiste na maneira como a sua morte é concebida. Ter atitudes consideradas guerreiras nos últimos momentos de vida concede ao paladino honra e glória eterna.

Os estudos de Philippe Ariès contribuíram para a compreensão da morte no imaginário do homem medieval. Em seu trabalho intitulado *A história da morte no Ocidente* (2017), Ariès explana as mudanças da reação do homem diante da morte ao longo dos séculos. Essa mudança não ocorreu de uma forma rápida, o processo foi lento e as mudanças gradativas. Na Idade Média, a presença da morte estava intrinsecamente ligada ao cotidiano.

De acordo com Ariès, a morte era encarada de uma forma mais natural e menos dramática, em relação à contemporaneidade. A esse tipo de morte, compreendida de uma forma simples e tranquila, o autor classificou de “Morte domada”, o que seria a morte dos cavaleiros medievais, a morte desejada, esperada e jamais temida. Analisando as maneiras em que os heróis e personagens épicos morriam, um questionamento veio à tona e norteou a realização desta pesquisa: de que maneira os cavaleiros morrem nos poemas épicos, nos romances de cavalaria e, em especial, na *Chanson de Roland*?

Escrita de maneira profunda e poética, a *Chanson de Roland* remete-nos à imagem da batalha, com toda a sua beleza e bravura. É impossível ler seus versos e não imaginar todo o cenário do combate, as armas, os elmos, as espadas e toda a composição que a obra apresenta-nos. Ficamos imersos naquele universo épico medieval, sentindo as emoções dos personagens, o amor, o ódio e a raiva em seus discursos, a fidelidade ao seu rei e à sua pátria, a “*Douce France*”.

O objetivo desta pesquisa é analisar os tipos de morte fundamentado nos estudos de Philippe Ariès, Michel Vovelle e Jean- Pierre Vernant, considerando os aspectos sociais, históricos e religiosos presentes no poema. Para o estudo e suporte da referida obra e na elaboração da pesquisa, utilizamos a edição da *Chanson de Roland* de Léon Gautier (1875), composta por um texto crítico, tradução e comentários, a edição bilíngue (francês antigo e moderno, em versos) da *Chanson de Roland* de Jean Dufournet (1973) com apresentação, tradução e notas comentadas pelo autor, e a edição da *Chanson de Roland* de Joseph Bédier (1955) com comentários e notas críticas do autor. Todas as versões utilizadas do poema *La*

Chanson de Roland toma com base o manuscrito de Orxford. O estudo do poema, na língua francesa, contribuiu para uma melhor compreensão da obra em geral, além de auxiliar-nos nas análises entre o texto e o contexto.

Utilizamos, ainda, o texto integral em francês moderno, dividido em dois volumes, Tome I e II, que faz parte da coleção Nouveaux Classiques Larrouse (1972), organizado por Guillaume Picot. Essa edição vem acompanhada de várias passagens do texto original seguidas de comentários filológicos e gramaticais, além de uma notícia histórica e literária, apresentando uma breve explicação sobre os acontecimentos históricos da época em que a obra foi escrita, suas origens e interpretações, versificação e gênero literário. Nessa edição, ainda encontramos uma documentação temática, notas explicativas e um questionário ao final de cada estrofe. Os comentários presentes nessa obra trouxeram uma contribuição importante para a elaboração da nossa pesquisa.

O estudo da obra *A Fonte Fecunda* (2009), de Antônio Celso Ferreira, proporcionaram um maior entendimento a respeito da importância das fontes literárias para a compreensão e análise das sociedades, além de ser um acesso universal ao meio cultural e valores sociais. O autor apresenta as metodologias e modalidades de pesquisa e interpretação, e destaca a importância de verificar qual o público a obra se destina, o papel que ela cumpre, e qual (quais) representações ela cria. (FERREIRA, 2009, p.61-74). O estudo também proporciona o conhecimento das semelhanças, diferenças, e as relações entre a narrativa histórica e a narrativa literária. O que é história e o que é literatura? (FERREIRA, 2009, p.61). Antônio Cândido, em sua obra *Literatura e sociedade* (2000), indica que a interpretação do texto deve ser dialética (texto e contexto), analisando os efeitos práticos e o papel social da literatura.

Constatamos que não há estudos específicos, no Brasil, que abordem, na *Chanson de Roland*, os elementos envolvidos na morte dos personagens e suas respectivas classificações dos tipos de morte de acordo com Phillipe Ariès, Michel Vovelle e Jean-Pierre Vernant. Percebemos ainda uma carência de estudos sistêmicos dessa importante obra nos cursos de língua e literatura francesa. Diante dessa lacuna, resolvemos nos debruçar sobre essa temática, considerando os aspectos históricos e sociais imersos na temática da morte, dentro do âmbito literário.

A escolha da obra *La Chanson de Roland* deve-se à sua importância nos estudos de literatura medieval francesa, além de ser um poema constituído por inúmeras possibilidades de estudo e por ser ainda pouco pesquisada nos estudos literários em língua francesa no Brasil.

Compreendo, portanto, ser de fundamental importância estudar as manifestações presentes nos episódios que gravitam em torno da morte dos personagens principais do poema, utilizando, como base da pesquisa, as reações e seus respectivos discursos diante desse momento decisivo e comum a todos os homens. Acreditamos que ao abordarmos *La Chanson de Roland*, sob esta perspectiva, estaremos contribuindo para um novo olhar acerca da importância representativa e simbólica do imaginário coletivo expresso na cultura medieval, incentivando, deste modo, novas pesquisas sobre esse objeto.

No primeiro capítulo, *Roland e o universo das canções de gesta*, no tópico *Origens das canções de gesta*, apresentamos as diversas teorias acerca da origem dessas canções e da *Chanson de Roland*. No tópico *Difusão e performance*, discorremos sobre o importante papel dos *jongleurs* na difusão e performance das canções de gesta nas múltiplas esferas da sociedade. No tópico *Noção de autoria*, tratamos a respeito do processo da escrita, de sua importância na perpetuação da memória e sobre a concepção de autoria no medievo. Em *Elementos da narrativa na Chanson de Roland*, apresentamos um resumo da narrativa no subtópico *Enredo* e apresentação de alguns personagens no subtópico *Personagens*. No tópico *História x Ficção* discorremos sobre a relação entre literatura e história, destacando as anacronias presentes no poema. Em *A cavalaria e as cruzadas: os valores morais e ideológicos na Chanson de Roland*, discorremos acerca dos movimentos das cruzadas e a visão dos muçulmanos em relação a essas expedições, dos ideais e conceito de cavalaria, assim como a forma que esses valores estão representados na obra.

No segundo capítulo, *A morte na literatura francesa dos séculos XI-XIII*, desenvolvemos reflexões sobre a representação da morte nesse período da Idade Média, analisando suas possíveis modificações ao longo do tempo, assim como as possíveis influências na literatura. No tópico *A morte na literatura épica e nas novelas de cavalaria*, apresentamos a presença da morte na literatura épica (*Ilíada*, *Odisseia* e *La Chanson de Roland*) e nas novelas de cavalaria (*Tristão e Isolda* e *Dom Quixote*). Já no tópico *honra e glória na construção do herói*, discorremos a respeito da honra e da glória, dois conceitos fundamentais para a formação e consolidação do herói, na literatura e na memória dos homens.

No terceiro capítulo *A morte dos personagens principais na Chanson de Roland*, para o referido estudo, utilizamos as classificações do tipo de morte de acordo com os autores Michel Vovelle, Philippe Ariès e Jean- Pierre Vernant. Essas classificações nos proporcionam o suporte

necessário para a percepção da morte na esfera imagética, textual e discursiva da *Chanson de Roland*, compreendendo os principais personagens do poema e seus aspectos extraliterários relacionadas à morte e ao morrer.

A maneira como estão dispostos os capítulos desta dissertação visa uma melhor compreensão da proposta de pesquisa e da obra em geral. Consideramos de suma importância a inserção de outras obras literárias como suporte para o enriquecimento do texto e o melhor entendimento dos exemplos e considerações que foram propostas. Procuramos desenvolver em nosso estudo uma perspectiva interdisciplinar, visando aprimorar e expandir as múltiplas possibilidades de compreensão a respeito de várias discussões que a obra nos proporciona.

CAPÍTULO I- ROLAND E O UNIVERSO DAS CANÇÕES DE GESTA

Abordamos, neste segundo capítulo, as principais teorias sobre a origem das canções de gesta, em especial a *Chanson de Roland*, e o importante papel dos *jongleurs* na difusão dessas canções. Discorreremos sobre as concepções de escrita, memória e autoria, na Idade Média. Faremos uma breve análise dos aspectos sócio-históricos e seus respectivos anacronismos, valores morais e ideológicos presentes na obra.

1.1 AS ORIGENS DAS CANÇÕES DE GESTA

As obras literárias, nos séculos XII e XIII, refletem uma sociedade influenciada em duas concepções: a religiosa e a militar. Esses dois mundos encontram espaço nas canções de gesta, nas quais a defesa da fé cristã e a luta contra os "infiéis" são a temática central das narrativas, refletindo, dessa maneira, a grande influência que a nobreza e o clero exerciam nas letras.

A palavra “*geste*”, de origem latina, significa “coisas feitas”. Esse termo geralmente é empregado para designar os conjuntos de poemas narrativos com inspirações épicas que relatam acontecimentos legendários, marco inicial da literatura francesa. De acordo com o *Dicionário da Idade Média* (LOYN, 1997, p.176) a canção de gesta é definida como: “nome genérico para os 80 a 100 poemas épicos medievais em francês arcaico, usualmente anônimos, que constituem a maior parte das lendas em torno de Carlos Magno.” Esses poemas versam sobre as batalhas, os feitos heroicos e as mortes gloriosas, além do enaltecimento da fé cristã.

Os poemas épicos medievais são divididos em três ciclos: o primeiro destina-se às gestas do rei, que narram a luta da França cristã, liderada por Charles, contra o Islã. Como exemplo dessas narrativas, temos *La Chanson de Roland*; o segundo ciclo corresponde às narrativas dos barões como Girart de Roussillon, Doon de Mayence, Ogier e Raoul de Cambrai, ou os barões revoltados; e o ciclo de Garin de Monglane. As primeiras canções de gesta datam o final do século XI e início do século XII, antecedendo os romances de verso. O auge dessas canções compreende o período de 1150 a 1250. (GENEVIEVE, 1964).

O termo “*gesta*” também possui o sentido de história, que pode ser uma criação baseada em fatos reais ou apenas o produto da imaginação do poeta. No último verso da *Chanson*,

percebemos a utilização do termo *geste* pelo copista “*Ci falt la geste que Turolfus declinet*”¹ (PICOT, 1972, Tome II, v.4002, p.116.), que pode ser interpretado como uma narrativa que tem como base os relatos históricos.

O sentido de história, na Idade Média, pode ser compreendido através dos estudos de Isidoro de Sevilha que define como *Historia est narratio rei gestae*², ou seja, segundo essa definição, o sentido de história pode ser entendido como a narração do que passou e os fatos que se passaram. “Havia uma linha tênue entre a poesia e a verdade. As canções de gesta, que pretendiam contar o que realmente tinha acontecido (gesta) estavam, no entanto longe do assunto. A história estava mais próxima da literatura do que a erudição”³. A história era concebida como a narração dos eventos passados, com a descrição do local, do tempo e dos personagens que dela participaram.

Os acontecimentos históricos que as gestas mencionam compreendem o período dos séculos VIII ao X. As primeiras canções de que temos conhecimento foram escritas no final do século XI. Somente três obras foram datadas como anteriores ao ano de 1150: *La Chanson de Roland*, *La Chanson de Guillaume* e *La Chanson de Gormont et Isembart*. (GENEVIÈVE, 1964). Essas obras apresentam um herói dedicado à luta contra os inimigos de Deus, refletindo e compartilhando os valores da sociedade à qual pertenciam e aqueles que o ouviam, misturando a tradição oral local e os temas comuns e pertinentes, resultando em uma literatura forte e viva.

Esses poemas também são as primeiras manifestações literárias que não fazem parte das liturgias. As narrativas hagiográficas dão lugar às histórias sobre o herói nacional, propagando os valores da aristocracia. Desse modo, a nobreza tratou de conservar a produção desses poemas, pois eram uma importante ferramenta para a propagação de sua cultura e ideais, para a preservação da memória de um passado significativo, demonstrando sua maneira de conceber o mundo e a sociedade à qual pertencia.

O termo “*chanson*” foi utilizado, pela primeira vez, por Jean-Baptiste de Roquefort para denominar as obras épicas francesas da Idade Média (BÄHLER, 2007). Gaston Paris, em sua tese de doutorado (1865) intitulada *Histoire poétique de Charlemagne*, iniciou o debate acerca das

¹ Aqui termina a gesta que Turldus declina. O verbo declinar pode significar vários sentidos, como compor; transcrever; declamar; ou mesmo pode significar que Turolfus terminou a gesta porque estava cansado. (*A Canção de Rolando*, 1988, p.99). Ver conceito de autoria na Idade Média.

² Etymologiarum sive originum libri XX, I, 41. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/isidore/1.shtml>. Acesso em: 10- maio- 2020.

³ La limite était indecise entre poésie et vérité. Les chansons de geste, qui prétendaient raconter ce qui s’était réellement passé (*gesta*), était pourtant loin du compte. L’histoire était ici plus proche de la littérature que de l’érudition. (GUÉNÉ, « histoire » in : LE GOFF, SCHMITT. Op. Cit., p.485).

origens das canções de gesta. Ele apresenta a teoria das cantilenas, onde afirma que essas canções, de autoria anônima e de composição popular, foram criadas entre os séculos VIII e o X, por pessoas que viveram no período em que os acontecimentos eram narrados, sendo transmitidas através da oralidade, e posteriormente compiladas e escritas. Essa ideia ficou conhecida como tese romântica.

O filólogo italiano Pio Rajna, em 1885, discorda das teorias de Gaston Paris. Para Rajna, as origens das canções de gesta não teriam um caráter popular, como Paris afirmava, mas sim, eram produções da aristocracia, que primavam pelo enaltecimento dos feitos guerreiros. Ele também contesta a teoria das cantilenas, pois não havia nenhuma comprovação de que essas compilações tivessem existido. Ele defende que faziam parte dos poemas germânicos. Para Rajna, essas canções ganharam popularidade depois de algum tempo, quando já não era mais a preferência da aristocracia.

Gaston reconsiderou as objeções de Rajna e passou a compartilhar do mesmo pensamento. Para ele, as criações das primeiras canções de gesta representavam uma visão aristocrática francesa. Porém, a classe aristocrática compartilhava, desde os primeiros séculos da Idade Média até o surgimento das cortes, no século XII, o mesmo nível cultural que o povo.

Qualquer que seja a opinião que se possa ter sobre a ignorância mais ou menos profunda da população na Idade Média, qualquer que seja a literatura que lhe atribua, será obrigado a concordar que, antes do século XIII, a poesia era mais ou menos exclusivamente destinada à aristocracia, e que os poemas, antes de tudo, de natureza do que estamos a tratar só podiam ser escritos para um público cavalheiresco; [...]. É neste sentido, portanto, que podemos considerar a *Chanson de Roland* como nacional: foi principalmente para a classe aristocrática e guerreira da nação que ela foi verdadeiramente épica⁴. (PARIS, 1863, p.7-8, Tradução nossa).

Devido à unidade formal e temática, bem como ao conteúdo literário encontrado nesses poemas, admite-se que foram criados por um poeta individual, baseado na tradição oral vinculada aos heróis e grandes acontecimentos históricos. As origens das canções de gesta continuam em aberto e pode permanecer assim, indefinidamente. Os estudiosos ficam entre a teoria tradicionalista e folclórica, que defende a existência de um passado poético anterior às

⁴ Quelque opinion qu'on ait de l'ignorance plus ou moins profonde de la foule au moyen âge, quelque littérature dont on lui attribue la connaissance, on sera obligé de convenir que, antérieurement au XIII siècle, la poésie est à peu près exclusivement destinée à l'aristocratie, et que des poèmes surtout de la nature de celui qui nous occupe ne pouvaient être écrits qu'en vue d'un public chevaleresque ; [...]. C'est donc dans ce sens que nous pouvons regarder la Chanson de Roland comme nationale : c'est surtout pour la classe aristocratique et guerrière de la nation qu'elle était vraiment épique. (PARIS, 1863, p.7-8).

canções de gesta, e as teorias individualistas e eruditas, que atribuem à imaginação dos poetas a criação das canções. (MOÍSES, 2004).

Esses poemas são produtos típicos do século XI, inicialmente rudimentar, com uma espontaneidade autêntica que aos poucos foi mudando e, no século XII, passou a incorporar novas temáticas, como o amor que conduz a canção *Girart de Vienne*, as aventuras presentes em *Girart de Roussillon*, de Wauquelin, *Fierrabras*, de Bagynon, *Renault de Montauban*, de autor desconhecido, e a sátira em *Baudoin de Sebourg* (MOÍSES, 2004).

Há relatos de outras obras datadas como sendo anteriores à origem da *Chanson de Roland*, como a *Cantilène de Sainte Eulalie*, do século IX, a *Vie de Saint Léger*, século X e a *Vie de Saint Alexis*, do século XI (BITTENCOURT, 2010). Essas obras possuíam caráter religioso e não serviam para os objetivos da aristocracia intelectual francesa e anticlerical do século XI.

Em sua obra *História da literatura antiga e moderna*, publicada no ano de 1815, Karl-Friedrich Schlegel disserta sobre uma versão alemã do poema *Chanson de Roland* “*Hruolandes Lied*” escrita pelo padre Konrad, no ano de 1160 (PICOT, 1972). Karl afirma que, na época das cruzadas, a história dos grandes feitos de Charles na batalha de Roncesvales e a morte de Roland foram apresentadas sob a forma de uma cruzada, justamente como um modelo a ser seguido, servindo de inspiração e coragem para os cavaleiros e cruzados da época.

Amaury Duval, em sua obra *História literária da França*, publicada em 1835, viu a origem desse poema como “qualquer uma das canções que depois da morte de Carlos Magno, os cantores ambulantes cantavam em todo o país” (PICOT, 1972). A canção de gesta também é concebida como um produto espontâneo da alma popular. Alguns eruditos descobriram uma relação entre a *Chanson de Roland* e algumas lendas.

Segundo Hugo Mayer (1972), o enredo da canção se assemelha a um mito germânico, no qual o deus do sol Hruodo, ou Roldo, possui como Roland, uma espada legendária e uma trombeta. Ele também é vítima de uma traição que foi feita por Gamalo (nome próximo ao de Ganelon), palavra que significa “lobo” e que, na mitologia escandinava, era o velho inimigo dos deuses. Roldo também ama a irmã de Oller (Oliveiros) e é no vale dos Epines (Roncevaux) que ele encontra a morte. Sua morte é seguida por uma série de milagres: o sol para, as pedras choram e sua amada morre (PICOT, 1972).

Bédier (1912) afirma que a *Chanson de Roland* está ligada ao caminho que conduz ao célebre lugar de peregrinação a Santiago de Compostela, confirmado pelas relíquias e

monumentos ligados aos heróis, ao longo do percurso (PICOT, 1972). Há um trecho na *Chanson Roland*, na laisse 267, que narra o regresso de Charles e seu exército para Aix, depois de derrotar os muçulmanos e da conquista de Saragoça. É descrito o local em que é depositado o olifante de Roland, com a intenção de que os peregrinos possam admirar.

Passent Nerbone par force e par vigur;
 Vint à Burdeles, la citet de [valor].
 Desur l'alter seint Severin le baron
 Met l'oliphan plein d'or e de manguns :
 Li pelerin le veient ki la vunt.
 Passet Girunde a mult granz nefs qu'i sunt;
 Entresque a Blaive ad cunduit sun nevold
 E Oliver, sun nobilie cumpaignun,
 E l'arcevesque, ki fut sages e proz.
 En blancs sarcous fait metre les seignurs:
 A seint Romain, la gisent li baron.
 Francs les cumandent a Deu e a ses nuns.
 Carles cevalchet e les vals e les munz;
 Entresqu'a Ais ne volt prendre sujurn.
 (V. 3684-3696, 1993, p.348).

Passam por Narbone de força e vigor;
 Cheg am a Bordeaux, alta cidadela
 Sobre o altar de Saint Seurin,
 Ele coloca o olifant cheio de ouro e moedas:
 Os peregrinos podem vê-lo quando passam
 Passa pela Gironda em grandes barcas que lá se encontram.
 Conduz até Blaye seu sobrinho
 E Olivier, seu nobre companheiro,
 E o arcebispo, que foi sábio e valente.
 Em brancos sarcófagos ele coloca os senhores;
 Em Saint- Roman, onde jazem os barões.
 Os francos os confiam a Deus e as seus protetores
 Charles cavalga pelos montes e vales.
 Não para até chegar em Aix.

Nessas peregrinações havia uma convergência de culturas, onde os trovadores colhiam e aprimoravam as tradições locais e propagavam ao público, ecoando os sentimentos de fé, patriotismo e lealdade feudal tão presentes nas canções. Segundo Bédier, a *Chanson de Roland* que conhecemos seria apenas uma das inúmeras versões sobre o tema, como a *Hruolandes Lied*, *De Proditione Guerronis*, *A Crônica de Turpin* e o *Roman de Roncevaux*, que foi editado em 1832, por Henri Monin.

Houve várias versões da narrativa da *Chanson de Roland*, que fazem parte da matéria de França ou ciclo carolíngio. Podemos citar, como exemplo, *O Girart de Vienne* de 1180, que narra a história da amizade entre Roland e Olivier; *La Chanson d'Aspremont*, datada no século XII, que conta a origem do cavalo de Roland, Veillantif, da sua espada, Durendal, e do seu

olifante; e *Karlamangnús saga*, texto de origem nórdica do século XIII, relatando a origem do olifante de Roland, que seria um chifre de unicórnio produzido por um ferreiro mítico nórdico.

Há suposições de que exista uma versão primitiva de *Roland* do mesmo período da primeira cruzada, entre os anos de 1095 e 1100 (BITTENCOURT, 2010). Francisque Michel, responsável pela descoberta do manuscrito mais antigo da *Chanson de Roland*, em 1837, também foi o editor do manuscrito de Oxford, datado entre os anos de 1130 e 1170 e escrito em anglo-normando. Essa versão é a mais antiga que conhecemos da obra (PICOT, 1972), e é a utilizada em nossa pesquisa. Segundo Bédier (s.d p.1) o manuscrito 23 Digby da biblioteca de Oxford, dentre todas as versões da *Chanson de Roland*, é a mais antiga e bela. Há sete manuscritos da *Chanson de Roland*: Oxford; Veneza – IV; Châteauroux, Veneza – VII, Paris, Cambridge e Lyon.

La Chanson de Roland influenciou a poesia e as produções artístico-culturais da época, caracterizando a identidade do povo francês. Essa obra se torna singular perante as outras, por conter em sua composição os valores, os ideais e os sentimentos de uma época. Obra pioneira na literatura francesa, ela reflete todo o pensamento de um povo que estava imerso no processo da reconquista, no nacionalismo, nas concepções da Igreja, do feudalismo e da cavalaria. Segundo Gaston Paris, em seu livro *Poèmes et légendes du Moyen Âge* (1900), a *Chanson de Roland* possui todas as características de uma verdadeira epopeia nacional.

O caráter de uma epopeia é, antes de tudo, ser verdadeiramente nacional, ter vindo das entranhas do povo que a produziu, resumir de forma poética as grandes ideias do seu século, e principalmente aquelas que tocam a religião e a pátria; dirigir-se a todos os cidadãos, e agitar em todos eles a fibra que pode ser exaltada até o heroísmo; oferecer, em suma, a cada um, idealizados pela imaginação e dramatizados pela narrativa, os sentimentos que mais essencialmente constituem a sua personalidade social.⁵ (PARIS, 1900, p.6. Tradução nossa).

O caráter nacional atribuído a *Chanson de Roland*, nas últimas décadas, tem sido criticado, principalmente nos estudos de Shraon Kinoshita (2001). Para a autora, esse nacionalismo é uma construção do século XIX, no momento em que a *Chanson de Roland* foi compreendida como o “épico fundador da nação francesa”. Gaston Paris, durante a Guerra

⁵ « Le caractère d'une épopée est, avant tout, d'être vraiment nationale, d'être sortie des entrailles du peuple qui l'a produite, de résumer sous une forme poétique les grandes idées de son siècle, et principalement celles qui touchent la religion et la patrie ; de s'adresser à tous les citoyens, et de remuer en tous la fibre qui peut s'exalter jusqu'à l'héroïsme ; d'offrir, en un mot, à chacun, idéalisés par l'imagination et dramatisés par le récit, les sentiments qui constituent le plus essentiellement sa personnalité sociale » (PARIS, 1900, p.6).

Franco-Prussiana, apresentou o trabalho intitulado *La Chanson de Roland et la nationalité française* (1870). Nesse momento de humilhação nacional, a evocação encantatória do poema “*Douce France*” e toda a sua glorificação do heroísmo e sacrifício, forneceram raízes históricas para o senso de identidade francês. (KINOSHITA, 2001, p.79). Na época, ainda não havia a concepção de uma nação francesa. Em 1880 *La Chanson de Roland* foi incorporado ao currículo das escolas secundárias, tornando-se um símbolo de patriotismo e herança cultural.

1.2 DIFUSÃO E PERFORMANCE

Sabemos que a trama presente na *Chanson de Roland* teve várias versões e apareceu em diversas regiões. Sua principal forma de propagação foi através da oralidade, contribuindo para uma grande difusão entre os mais diversos povoados, línguas e culturas. A essas variações dos textos orais, Paul Zumthor (1993), em seus estudos, denominou de *movência*. Podemos compreender como *movência* a relação dialógica dos textos nos aspectos interior e exterior de sua criação, gerando dessa forma, relações com outras produções (ZUMTHOR, 1993).

A canção de gesta, assim como todos os outros gêneros literários, dependia do seu público e a forma como ela era concebida também estava atrelada a esse fator. Os ouvintes também eram responsáveis pela manutenção e importância que o gênero pôde alcançar. Rychner afirma que:

A influência do modo de edição sobre a forma literária é um dos aspectos, e não menos importante, da relação entre a literatura e a sociedade. A canção de gesta, na época da sua pureza, é sem dúvida a expressão da sociedade e da ideologia feudal; mas está ligada à realidade social de uma forma muito mais próxima e concreta: a canção de gesta é aplicada ao canto público por um Jongleur⁶. Tradução nossa. (RYCHNER, 1999, p.10, tradução nossa).

Podemos perceber, segundo as palavras de Rychner, que a canção de gesta além de ser a expressão de sua sociedade e da ideologia feudal, também é a representação da literatura de sua época. *La Chanson de Roland*, a que conhecemos através do manuscrito de Oxford, pressupõe ser uma criação poética consciente, uma invenção propriamente dita, meramente calculada, com preocupações morais e artísticas sutis.

O papel dos *jongleurs* na difusão das canções de gesta é de suma importância, pois eles eram responsáveis pela propagação das histórias, por meio de suas performances, que deveriam

⁶ L'influence du mode d'édition sur la forme littéraire est un des aspects, et non des moindres, des rapports de la littérature avec société. La Chanson de geste, à l'époque de sa pureté, est sans doute l'expression de la société et de l'idéologie féodales ; mais elle est liée à la réalité sociale de façon bien plus étroite et plus concrète : la chanson de geste est appliquée au chant public par un jongleurs. RYCHNER, 1999, p. 10).

ser as mais atraentes possíveis para poder captar o maior número de espectadores. Para Zumthor (2000), performance é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido.

O *jongleur* é um artista errante, das mais variadas especificidades. Era um brincante que levava a sua arte para vários lugares, em busca do seu sustento. Ele também desempenhava o papel de ator, atuando em suas canções e interagindo com o público. Eram considerados pela Igreja como indivíduos desprezíveis que disseminavam péssimos valores para a sociedade. Eram retratados como bêbados, jogadores, glutões, vagabundos, ladrões, miseráveis, mendigos e briguentos. (RYCHNER, 1999, p.12).

Muitas vezes, essas apresentações eram acompanhadas por instrumentos musicais. Todas as canções de gesta eram cantadas e cada canção possuía uma melodia própria. Em todos os manuscritos em que eram conservadas, essas canções foram transcritas sem as suas notações musicais e apenas na obra *Le jeu de Robin et Marion*, a transcrição musical aparece. (RYCHNER, 1999, p.18).

As obras se iniciam por um prólogo que nos demonstram de que forma o *jongleur* anuncia a canção diante do seu público. Muitas vezes, ele o faz de forma exacerbada, apresentando o herói de forma majestosa, ou vangloriando-se. Na *Chanson de Roland*, os primeiros versos são apresentados da seguinte maneira:

Carles li reis, nostre emper [er]e magnes,
Set anz tuz pleins ad estet en Espagne:
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaigne;
Mur ne citet n'i est remés a fraindre,
Fors Saraguce, ki est une muntaigne.
Li reis Marsilie la tient, ki Deu nen aimet;
Mahumet sert e Apollin recleimet:
Nes poet garder que mals ne l'i ateignet. AOI.
(V. 01-09, 1993,p.58)

O rei Charles, nosso grande imperador,
Permaneceu sete anos inteiros na Espanha:
Conquistou altas terras até o mar.
Nenhum castelo resiste diante dele,
Nenhum muro, nenhuma cidade resiste a sua força,
Exceto Saragoça, que fica em uma montanha.
O rei Marsile a domina, que não ama a Deus;
Ele serve a Maomé e invoca Apolo:
Não pode impedir a desgraça de o atingir.

O rei Charles é apresentado como o grande imperador, é um adversário invencível que conseguiu inúmeras conquistas, exceto Saragoça, que está sob domínio do rei sarraceno Marsile, que não ama Deus e por isso a desgraça poderá atingi-lo. Uma das táticas do *jongleur*, nesse início da apresentação, era criar expectativas no ouvinte, para aguçar a curiosidade de saber o que aconteceria no decorrer da história.

De acordo com Rychner (1999), um dos grandes receios do *jongleur* era não ser pago pelos ouvintes. Quem quisesse ouvir toda a narrativa, deveria ter dinheiro e pagar pela contação da história. Desde o início, ele sempre anunciava que se quisessem ouvir a canção, deveriam ter dinheiro. Havia um ditado popular que dizia: “onde tem dinheiro, tem *jongleur*” (RYCHNER, 1999, p.14). A canção de gesta e o *jongleur* possuíam uma relação de interdependência. As canções dependiam da criação e da divulgação dos *jongleurs* e, dessa maneira, eles garantiam a sua sobrevivência, seu meio de ganhar a vida.

Consideradas como “artigo de feira”, as canções de gesta eram oferecidas como qualquer outro produto em festas públicas, procissões e peregrinações (RYCHNER, 1999, p.14). Mas não apenas nesse contexto popular as canções eram disseminadas: elas faziam parte da vida aristocrática e estavam presentes nos castelos, nos casamentos e nos torneios, nos quais eram cantados os feitos dos cavaleiros ali presentes, pois, dessa maneira, atraíam, além da atenção, o dinheiro deles. Essa tática era preferível, a cantar sobre os grandes heróis.

No início do século XII, essas canções eram recitadas em performances que aconteciam nas cortes, em feiras e torneios militares e, muitas vezes, produzidas para exaltar os membros da cavalaria. As obras deixaram de ter um cunho religioso e passaram a tratar, cada vez mais, de temas bélicos e épicos. Devido ao seu caráter oral, as canções de gesta apresentam inúmeras versões, pois cada poeta tinha a liberdade de suprimir ou adicionar novas narrativas aos enredos, durante as apresentações.

Devido ao seu caráter itinerante, poucos *jongleurs* se tornavam menestréis, ou seja, poucos seguiam um senhor, tornando-se dependente dele. Na corte, eles tinham a função de animar o seu senhor e seus convidados. “Os textos não permitem isolar trovadores e autores, de uma parte, *jongleurs* e intérpretes, de outra, pois todos esses profissionais pertencem ao mesmo metiê, o dos *jongleurs*” (RYCHNER, 1999, p.22). O termo antigo, em espanhol, para menestrel, *juglar*, ultrapassado no século XVI, recorda-nos que o mesmo homem podia contar histórias ou fazer malabarismos com bolas.

A palavra em latim *Joculator*, “que faz graças”, sugere que um menestrel desempenhava as várias modalidades de entretenimento (BURKE, 2010). Sobre a versatilidade dos artistas populares, Burke discorre acerca da modalidade dos apresentadores, na Inglaterra, no período de 1500 a 1800. Eles eram sucessores dos menestréis medievais e formavam um grupo variado. Entre eles incluíam-se:

Cantores de baladas, apresentadores de ursos amestrados, bufões, charlatães, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, prestidigitadores, malabaristas, truões, menestréis, saltimbancos, tocadores, titereiros, curandeiros, dançarinos equilibristas, apresentadores de espetáculos, tira-dentes e acrobatas (pois mesmo os tira-dentes, operando ao ar livre, cercados de espectadores, eram uma espécie de artista de rua). (BURKE, 2010, p.133).

Todos os bons *jongleurs* também eram bons improvisadores. Eles criavam suas próprias canções e sabiam combinar esses cantos entre si. Eles também sabiam condensar alguns poemas em um único, modificavam, completavam e ampliavam essas canções. Havia dúvidas e questionamentos a respeito da capacidade de memorização dos *jongleurs* e a declamação de poemas tão longos como a *Chanson de Roland*. Em um estudo citado no texto de Rychner, Mathias Murko, em *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX siècle*, discorre sobre um artista bósnio, muçulmano, que conseguiu recitar um total superior a oitenta mil versos, o equivalente a vinte *Chanson de Roland*. Em relação à memória do poeta, Chartier diz que:

A memória é descrita com frequência como coleção de tabuletas (...) e isso até em Hamlet, que deve apagar das *tables of [his] memory* todos os arquivos inúteis para conservar somente as palavras do fantasma: *Remember me* – e, reciprocamente, as tabuletas são o suporte privilegiado, mas nem sempre necessário, da invenção e da composição poéticas, que convocam os materiais para as ideias e os fragmentos de textos classificados na memória. A memória desempenha um papel essencial na transmissão dos poemas. O poeta é um “cantor” cuja voz e suspiros habitam os cânticos. A maneira comum e previsível de sua “publicação” é, então, uma recitação ou uma declamação, apoiada na memorização do texto. (CHARTIER, 2007, p.33).

É inegável a capacidade mnemônica dos *jongleurs*. Como vimos, muitos criavam suas próprias histórias, faziam compilações com outras. Muitas vezes, o *jongleur* que estava recitando determinadas canções acrescentava alguns versos ou retirava, conforme o gosto e a ocasião. Essa movência dos textos orais nos revela a independência e o espírito de criação, a partir das assimilações e mudanças. Para Zumthor “a tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei movência dos textos” (ZUMTHOR, 1993, p.144).

De acordo com Dufournet (1993) *La Chanson de Roland*, a que conhecemos através do manuscrito de Oxford, pressupõe ser uma criação poética consciente, uma invenção propriamente dita, meramente calculada, com preocupações morais e artísticas sutis. Segundo Pierre Le Gentil apud Dufournet (1993, P.13): “O povo e os cantores populares têm mais memórias do que ideias e gostam de emoções fortes, mas não concebem construções extensas, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, como *La Chanson de Roland*”.⁷

Os textos fazem parte da construção da história e da memória de um povo. Chartier, em seu trabalho *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*, destaca que as sociedades europeias tinham um grande medo do esquecimento. Dessa maneira, passaram a fixar por meio da escrita os traços essenciais do seu passado, a lembrança de seus mortos ou as glórias dos vivos; mas, principalmente, passaram a registrar todos os textos que não deveriam desaparecer (CHARTIER, 2007).

A historiadora bizantina Anna Comnena, na obra *Alexíada*, escrita no século XII, narra os feitos militares do seu pai, o imperador Alexius I, que teve participação ativa nas primeiras cruzadas. Anna foi testemunha da participação de seu pai nessas guerras e para ela o ato de descrever o que ocorreu é de extrema importância.

O fluxo do Tempo, irresistível, sempre em movimento, leva embora todas as coisas que nascem e nos mergulha em completa escuridão, tanto as obras sem conta e as obras que são poderosas e dignas de comemoração; como diz o dramaturgo, ‘é o que traz à luz o que era invisível e amortalha o que era manifesto’ (Sófocles, *Ajax*). No entanto, a ciência da História é um baluarte contra esse grande fluxo do Tempo, de uma forma que ele verifica essa torrente irresistível, que possui em um instante tudo o que puder aproveitar a flutuar na superfície e não irá permitir-lhe escapar às profundezas do Esquecimento. (COMNENA, 2003, p.17).

Para Anna Comnena, escrever sobre as ações do passado é uma forma de eternizar a memória, e a escrita possui uma função muito importante que é a de impedir a perda e o esquecimento. Ela também contribui para disseminar e perpetuar a memória de um homem, de um povo, em um determinado período de tempo e de acontecimentos diversos. E com a escrita vem a concepção de autoria. Durante muito tempo as produções orais, como as canções de gesta, não tinham a preocupação de autoria. Fruto da oralidade, as canções de gesta possuíam independências e formas variadas.

⁷ Le peuple et les chanteurs populaires ont de la mémoire plutôt que des idées, ils aiment les émotions fortes mais ne conçoivent pas des constructions étendues, comme l'Iliade et l'Odyssée, comme La Chanson de Roland.

O ato de performar também conduz o poeta ao canto, ao modo teatral, por meio dos gestos, a imitação, com a mudança de voz, a recitação ou a leitura em diálogos. A literatura medieval é produzida para ser declamada, ouvida, até mesmo o texto escrito conserva as marcas da sua oralidade. Os gestos são mecanismos que o corpo tem para estabelecer relações simbólicas. Eles revelam e exteriorizam as emoções, os anseios da alma, os movimentos íntimos e secretos: articulam a oposição entre o exterior (*foris*) visível e o interior (*intus*) oculto. (SCHMITT, 2003, p.22).

A linguagem gestual presente na *Chanson de Roland* é uma prova da presença oral no texto e também sugere e possibilita ao *jongleur*, que no momento da sua performance, ele teatralize e dê ênfase as passagens do texto. Em vários trechos do poema, deparamo-nos com descrições gestuais dos personagens.

No verso 281, Ganelon cheio de angústia, sacode os ombros. No verso 139, Charles abaixa a cabeça de forma pensativa, inclusive em várias passagens o imperador está de cabeça baixa, demonstrando descontentamento e dúvidas. O momento como a luva dada por Charles cai da mão de Ganelon, indicando um péssimo sinal. (v.331-336), ou quando a luva é entregue, aceita, oferecida ou simplesmente batida sobre os joelhos, para afirmar de forma solene uma promessa (v.2664), para confirmar um dom (v.873), para prestar uma homenagem a Deus (v.2335, 2373,2389), a um suserano (v. 2830, 2838), ou para propor ou aceitar um desafio (v.3845, 3851). (1993, p.388).

O gesto da barba sobre o peito indicando desafio (v. 3121-3123), expressão de juramentos formais (laisses 48; 249; 261; 1719; 3954) e em momentos de dor e reflexão (laisses 215; 772; 2414; 2930; 2943; 2982; 3712; 4001). (1993, p.381-382). A linguagem gestual presente na obra comprova a importância da oralidade na sociedade em que o texto foi produzido. De acordo com ÀLVARES (2019, p. 269), a designação do vassalo como “homem de boca e mãos” testemunha do registro oral e gestual que exprime e legitima a homenagem.

1.3 NOÇÃO DE AUTORIA NA IDADE MÉDIA

Antoine Compagnon discorre sobre como a noção de autor/autoria na Idade Média era diversa da atual. O crítico cita estudos de Zumthor e afirma que “os autores permanecem anônimos ou são indicados por nomes comuns, às vezes acompanhados de topônimos: são os locais de origem, de residência ou de dependência feudal?”. A confusão entre autor, recitador

[*récitant*] e copista está em toda parte, de acordo com três significações entrecruzadas da palavra “autor”.⁸

O anonimato é a regra de ouro para os escritores da Idade Média. Eles não tentam se destacar, mas se integrar da melhor maneira à tradição de reescrever textos anteriores, de reunir seus elementos dispersos. O autor da Idade Média se considera como um tradutor ou um continuador, ao invés de um criador. A noção de “propriedade literária” ou de “propriedade intelectual” não existe. O texto não pertence a um autor e é normal servir-se dele, plagiá-lo, reformulá-lo, continuá-lo ou mudar-lhe o começo. Na Idade Média, uma obra não é o resultado do trabalho de um único autor e, por não haver um domínio exclusivo, elas possuíam um caráter coletivo.

No último verso da *Chanson de Roland* temos “*Ci falt la geste que Turoldus declinet*”⁹. (v.4002, 1993, p.372). O verbo no indicativo do presente *declinet* exprime diversos sentidos: compor, transcrever, declamar. Esses três sentidos são bastante comuns no século XI. (PICOT, 1972, Tome II, p.117). Sobre Turoldus, é possível que ele seja um clérigo anglo-normando, pois a *Chanson de Roland* provavelmente teria nascido no Norte da França, na Normandia, e nas regiões adjacentes. Ele seria precisamente Turoldus de Fécamp ou de Peterborough, sobrinho ou filho de Odon de Bayeux, e participou junto ao seu tio, da batalha de Hastings, em 1066 (DUFOURNET, 1993, p.17). Ele também aparece na Tapeçaria de Bayeux, do século XI, conhecida como Tapeçaria de Matilde de Flandres. Porém, não há certezas sobre a relação entre Turoldus da *Chanson de Roland* e o personagem da batalha de Hastings.

A relação entre os personagens históricos e os nomes que aparecem no poema épico, proporciona a especulação e associação da real identidade e veracidade da existência desses protagonistas épicos. Para uma melhor compreensão na relação entre os fatos históricos e os descritos no texto ficcional, analisaremos, a seguir, alguns pontos importantes do poema.

1.4 ELEMENTOS DA NARRATIVA

1.4.1 ENREDO

A obra *La Chanson de Roland* relata a lenda do cavaleiro Roland, sobrinho de Charles e herói da canção que leva o seu nome, na batalha de Roncesvales. No poema, o imperador Charles está há sete anos na Espanha. Nenhum castelo resistiu às suas conquistas, exceto o de

⁸ Les auteurs restent anonymes ou sont désignés par des prénoms courants, parfois accompagnés de toponymes ambigus : sont-ce des lieux d'origine, d'habitat ou de dépendance féodale ? La confusion entre auteur, récitant et copiste est partout, suivant trois significations enchevêtrées du mot « auteur ». Antoine de Compagnon. Disponível em : <https://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php>. (Tradução nossa).

⁹ Aqui termina a gesta que Turoldus declina.

Saragoça, dominado pelo rei sarraceno, Marsile. Este convocou seus subordinados a elaborarem um plano, a fim de derrotar o exército carolíngio, mas apenas Blancandrin se manifestou.

Considerado o mais inteligente do exército muçulmano, ele aconselha Marsile a fazer falsas promessas de paz ao imperador cristão, inclusive a de se converter ao cristianismo. Quando Blancandrin vai até Charles, este convoca uma assembleia, com a presença dos Doze Pares de França, a fim de deliberar a respeito das propostas de Marsile. O conde Roland manifesta-se desfavoravelmente e diz que os franceses deveriam atacar, pois não acreditava nas promessas inimigas. Ganelon discorda, afirmando que a ideia de Roland era insensata. No decorrer das discussões a respeito de quem iria como mensageiro de Charles até o rei sarraceno, Roland sugere o nome de Ganelon, seu padraсто. Extremamente surpreso, ele reage raivosamente à indicação, e jura vingança a Roland.

Ganelon parte para cumprir sua missão, ele trama a morte de Roland, em acordo com Marsile. Compromete-se a indicar Roland para a retaguarda do exército francês, a fim de melhor expô-lo à futura emboscada sarracena. Olivier sobe em um monte elevado e vê o reino de Espanha e os sarracenos reunidos em grande quantidade. Sozinho, ele não consegue avaliar a quantidade de soldados inimigos, mas são muitíssimos. Ele fica desorientado e desce o monte, voltando para junto dos franceses, a fim de pô-los a par do perigo. Olivier pede então para Roland tocar o olifante, a fim de avisar Charles, para vir em socorro à retaguarda de seu exército.

Devido ao seu orgulho e à sua honra, Roland não aceitou o pedido de Olivier e decide lutar. Roland é bravo, Olivier é sábio. Os francos veem tantos pagãos que a planície fica coberta deles; sem parar, chamam Roland e Olivier e os Doze Pares para socorrê-los. Com grande dificuldade, pois estava debilitado, Roland resolve tocar o olifante, mas a sua têmpera se rompe. Charles ouve o pedido de socorro e, junto com seu exército, vai ao encontro dos franceses da retaguarda. Durante a batalha, Roland assiste à morte de seu amigo Olivier. Tomado de ódio e tristeza, ele volta à batalha, mas não resiste por muito tempo. Sentindo-se morrer, ele tenta mais uma vez tocar o olifante, mas o som é quase inaudível. Para Charles, não restava dúvida: Roland estava morrendo.

Charles chega a Roncevaux, local da batalha, e encontra seus Doze Pares mortos. Manda matar todos os muçulmanos que ali estavam. Ele reconhece os golpes de Roland, seu sobrinho, marcados nos três rochedos; o bravo conde jazia morto sobre a relva verde. Aos prantos, Charles põe Roland em seu colo e acaba desmaiando por cima de seu cadáver, oprimido pela dor. Ao

retornar à França, conta à bela Aude, noiva de Roland, o que sucedera. Esta, por sua vez, extremamente emocionada, desmaia aos pés de Charles, morrendo em seguida.

Em Saragoça, Bramidoine, esposa do rei Marsile, sobe no alto da torre, vê os árabes derrotados e clama ajuda ao profeta Maomé. Ao ouvir a prece, Marsile vira-se para a muralha, abaixa o rosto e chora, tomado de dor. Repleto de pecados, ele entrega a sua alma ao diabo. Muitos pagãos morrem e outros fogem.

Ganelon, o traidor, é preso e sua sorte será decidida segundo a ordem jurídica do ordálio. De um lado, seu defensor Pinabel; de outro, o advogado de acusação Thierry, que defende a causa de Roland. Depois do debate judiciário, a contenda é decidida através do enfrentamento dos advogados. Thierry vence a justa e Ganelon é condenado à morte. Seu corpo é esquartejado, e seus parentes, enforcados. A justiça foi feita. Charles vence os sarracenos e os expulsam de Saragoça. A esposa de Marsile torna-se cativa e é levada para a “doce França”, onde é batizada e recebe o nome cristão de Julienne.

1.4.2 PERSONAGENS

Por se tratar de uma obra do gênero épico, tanto o seu enredo quanto os seus personagens, estão imersos na relação entre veracidade e o mundo ficcional criado pelo poeta. *La Chanson de Roland* possui, segundo as definições de Marcel Paquette (1993), é considerada uma epopeia pois:

a história de uma ação heroico-guerreira que tem lugar no segundo plano da história e da ficção; ela é composta de um *tríptyque* em que cada um dos três níveis as forças se contrapõe, o primeiro, de natureza global, o segundo, de natureza social, e o terceiro, de natureza existencial; este último nível dá origem à figura do par épico do qual emerge, em última instância, a individualidade do herói central. (PAQUETTE apud DUFOURNET, 1993, p25, Tradução nossa).¹⁰

Em relação à esfera global, temos o embate entre dois mundos, o cristão e o sarraceno. Na parte social, temos a cavalaria, a Igreja, as cruzadas e a religião. No último plano temos as questões transcendentais a relação da fé e da razão. Como a relação entre história e literatura é intrínseca, alguns personagens possuem existência histórica comprovada, como é o caso de Charles e Roland, outros foram relacionados com personagens reais (Naimes, Ogier, Turpin, Gerier, Gaifet, Torleu ou Traulos e o restante são considerados puramente ficcionais (Olivier e

¹⁰ le récit d'une action héroico-guerrière se déroulant sur le double plan de l'histoire et la fiction; elle est composée d'un triptyque où chacun des trois niveaux oppose des forces, le premier, de nature globale, le second, de nature sociale, le troisième, de nature existentielle; ce dernier niveau fait apparaître la figure du couple épique duquel émerge en fin de compte l'individualité du héros titulaire.

Ganelon). Os Doze Pares de França são formados respectivamente por Roland- Olivier, Gerin - Gerier (este personagem viveu no século IX, sua legenda tem origem nas abadias de Vézelay e de Pothières, na Borgonha (PICOT, 1972), Berenger – Oton; Sanson –Anseis; Yvon – Ive; Angelier - Girart de Roussillon.

A veracidade a respeito da existência de Roland foi colocada em questão por muitos estudiosos. Eginhard, conselheiro de Charles, em sua obra *Vita Karoli* (PICOT, 1972), datada de meados do século IX, ao relatar a batalha de Roncesvales, ocorrida em 15 de agosto de 778, cita o nome de alguns homens que foram mortos durante essa batalha, dentre eles aparece *Hruoldlandus Britannici limitis praefectus* (conde na marca da Bretanha).

Essa associação entre Hruoldlandus e Roland, da *Chanson de Roland*, ocorre pelo fato de que ambos participaram da batalha de Roncesvales, cujo registro é encontrado nos anais carolíngios.¹¹ Giulio Ferrario afirma que Roland realmente existiu e que foram dois. Um que combateu os sarracenos na época de Carlos Martel, e outro no período de Charles (REIFFENBERG, 1839, p.59). Independentemente da veracidade da existência de Roland, sua fama se espalhou por toda Europa e, posteriormente, por todo o mundo. A quantidade de versões relatando os acontecimentos envolvendo a batalha de Roncesvales, os personagens de Charles, Roland e os doze pares de França, comprova o poder da oralidade e seus agentes na transmissão dessa narrativa na sociedade. A respeito da fama de Roland, Lejeune apud Hilário Franco (1996) afirma que:

Entre 1120 e 1140 ele aparece com traços de santidade nos portais das igrejas de Angoulême, Limoges e São Zeno de Verona, em 1148 numa pequena igreja perto de Bari, em fins da década de 1170 num mosaico de Brindisi e na Ghirlandini, torre próxima à catedral de Módena. No século XIII ele passa para o interior das igrejas, como Saint-Faron de Meaux e num vitral do coro da catedral de Chartres, no qual, após derrotar o gigante Ferragut, símbolo do paganismo, Rolando aparece com nimbo. Completava-se o processo iniciado em 1138, quando ele foi representado com emblema de mártir no portal da catedral de Verona. Pelo menos na iconografia, o herói guerreiro tornava-se um herói cristão completo, um santo. (LEJEUNE apud FRANCO JÚNIOR, 1996, p 171-172).

Roland é a concepção do ideal da beleza, de honra e fidelidade, é o modelo do cavaleiro cristão medieval. Dotado de muitas virtudes e de uma valentia sobre-humana, pode ser definido como um herói épico, coletivo e mártir, defendendo os ideais de um povo. Ele condena a própria

¹¹ Os anais carolíngios são os *Annales Laureshamenses*, *Annales Laurissenses*, *Annales Moissiacenses*, *Annales Anianenses*, *Annales Mettenses priores*, *Annales regni Francorum inde ab a. 741 usque ad a. 829*. *Hruoldlandus* está presente no texto *Britannici limitis praefectus*.

vida para realizar tal feito. Roland é um herói coletivo, pois o seu querer coincide com o dever que a comunidade dele exige. (ÁLVARES, 2019, p.14).

O herói épico, homem de ação e decisão, permanece subordinado ao destino da comunidade nacional e cristã de que é representante. Roland (...) encarna toda uma gama de qualidades heróicas e feudais. Ele é a figura de proa da nobreza cavaleiresca, sentido feroz de honra, as suas qualidades de lealdade vassálica incondicional, a sua devoção sem limites à causa religiosa, o seu ímpeto feroz e a sua valentia física a toda prova (...) ao serviço de uma causa para além da sua pessoa". (SHORT, 1990, p.17, tradução nossa).¹²

Em *Tristan de Béroul*, Guenelon é o nome de um dos três barões criminosos que perseguem Tristan e Iseult com uma ira implacável. Na gesta de *Doon de Mayence*, quase contemporânea da *Chanson de Roland*, onde é estigmatizada a traição dos *Mayençais*, realizada por Sigebert II, rei da Austrasie, dando início a uma linhagem de personagens traidores. É provável que desde a *Chanson de Roland*, o traidor seja um personagem tradicional que pode ser encontrado em todos os poemas épicos (PICOT, Tome I, 1972, p. 33).

Ogier le Danois é um personagem de segundo plano, um vassalo fiel que aparece em várias menções, no decorrer do poema. O duque Ogier participa, junto ao arcebispo Turpin, do conselho que Charles realizou com alguns barões, a fim de pedir a opinião dos pares acerca das promessas recebidas do rei Marsile (laisse 12). O personagem é citado no momento em que Ganelon propõe colocar Ogier como chefe da vanguarda (laisse 58), quando é designado para comandar o terceiro escalão das tropas de Charles (laisse 56). Ogier também é responsável por transmitir as regras e as condições de combate, no duelo entre Pinabel e Thierry (laisse 279). (1993, p.385-386).

Na obra *La Chevalerie Ogier* (1200-1215), pertencente à gesta do ciclo de *Doon de Mayence* ou ciclo dos vassalos rebeldes, Ogier aparece como protagonista. Nesse poema, o filho de Ogier, Baudouinet, é morto pelo filho de Charles, Charlot. Para se vingar, Ogier ataca Charlot e exige a sua vida. Diante de tal atitude, ele acaba sendo banido. Ogier luta com Charles durante sete anos e fica preso por mais sete anos. Depois de ter realizado as pazes, Ogier luta ao lado de Charles contra os sarracenos na Itália, matando o gigante Brehus.

¹² Le héros épique, homme d'action et de décision, reste subordonné à la destinée de la communauté nationale et chrétienne dont il est le représentant. Roland (...) incarne toute une gamme de qualités héroïco- féodales. Figure de proue de la noblesse chevaleresque, il met son sens farouche de l'honneur, ses qualités de fidélité vassalique inconditionnelle, son dévouement sans bornes à la cause religieuse, son dynamisme féroce et sa vaillance physique à toute épreuve (...) au service d'une cause qui dépasse sa personne" (SHORT, 1990:17).

Em *Roman d'Ogier*, escrito no século XIV, Ogier foi levado por Morgan le Fay para Avalon tornando-se seu amante. Ainda recém-nascido, Ogier recebe a visita de seis fadas, as quais lhe oferecem um presente, cada uma. A fada Morgan, a rainha de Avalon, lhe presenteia-lhe com a longevidade e uma vida ao seu lado. Ogier torna-se rei da Inglaterra e, ao completar 100 anos, acaba sendo transposto para Avalon. Duzentos anos depois, ele retorna para salvar a França. Ele tem um filho com Morgan, Meuvin. No romance renascentista *Histoire du Preux et Vaillant Chevalier Meuvein* (1540), Ogier aparece como um ancestral de Godfrey de Bouillon, um histórico rei cruzado. Ogier também é tema de uma lenda dinamarquesa, em que Ogier, com sua barba extensa até o chão, encontra-se adormecido no castelo de Kronborg, até o momento em que um dia ele possa se levantar e salvar a França.

Em Reims, havia de fato um arcebispo Turpin, que escreveu uma crônica, a *Chronique des prouesses et faits d'armes de Charlemagne*, mais conhecida como *La Chronique du pseudo-Turpin*. Esse texto, redigido em prosa, foi escrito por um clérigo que participou das expedições do Imperador Charles, para liberar a Espanha dos domínios muçulmanos. Acredita-se que Turpin seria Manassés I, arcebispo de Reims, desde 1069, que foi excomungado pelo Papa Gregório VII, por não ter aceitado a reforma. A figura de Turpin caracteriza a união do religioso com o bélico, o entrelaçamento dos temas cavaleirescos e religiosos. Voltaremos a discutir, posteriormente, sobre a relação bélica e religiosa, assim como a representação do personagem no poema.

Olivier é ignorado nas crônicas. Pauphilet acredita que ele foi um personagem meramente ficcional. (PICOT, Tome I, 1972, p. 33). O duque Naimés é identificado como um personagem histórico, ele representa Raimond IV, conde de Saint-Gilles. O rei Marsile foi personagem de uma gesta do século XIV, *La Prise de Pampelune*. (DUFOURNET, 1993).

O arcebispo Turpin representa a união do poder bélico e o religioso. Em alguns momentos, Turpin se comporta como cavaleiro, agindo com força e bravura no campo de batalha e, mesmo quando é ferido, recusa-se a sucumbir, continuando a luta, até seu último suspiro. O arcebispo abençoa os cavaleiros francos antes da batalha (v.1140-114, 1993, p.152) e no momento em que eles morrem (v.220, 1993, p.232). Antes do combate, Turpin profere seu sermão aos barões franceses:

« Seignurs baruns, Carles nus laissat ci;
Pur nostre rei devum nus ben murir.
Chrestientet aidez à sustenir!
Bataille avrez, vos em estes tuz fiz,

Kar a voz oilz veez les Sarrazins.
 Clamez vos culpes, si preiez Deu mercit!
 Asoldrai vos pur vos anmes guarir.
 Se vos murez, esterez seinz martirs,
 Sieges avrez el greignor pareïs. »
 Franceis de [s]cendent, a tere se sunt mis,
 E l'arcevesque de Deu les beneïst:
 Par penitence les cumandet a ferir.
 (v.1127- 1138, 1993, p.150)

Senhores barões, Carlos nos deixou aqui;
 Por nosso rei devemos morrer.
 Ajudai a defender a cristandade!
 Haverá batalha, com toda certeza,
 Vede os sarracenos diante de nossos olhos.
 Arrependei-vos e pedi perdão a Deus!
 Vou absolver-vos para salvar vossas almas.
 Se morrerdes, sereis santos mártires,
 Tereis os lugares mais altos no paraíso.
 Os franceses descem até a terra e se ajoelham,
 O arcebispo, benze-os em nome de Deus;
 Como penitência, ordena-lhes que lutem bem.

Logo no início, ele deixa claro por quem os barões devem lutar e morrer e qual a sua função, que é a de defender a cristandade. Ele anuncia o combate e clama para que os cavaleiros se arrependam de seus pecados, a fim de salvar as suas almas. Quem morrer em batalha será reconhecido como um mártir e terá o Paraíso à sua espera. Turpin abençoa os barões e ordena-lhes que lutem da melhor maneira possível.

Blancandrin du Château de Valfonde (v.23,1993, p.59) é retratado como o “*plus saives paiens, De vasselage fut asez chevalier.*”¹³ (v.24-25, 1993, p.60). Diabolicamente formidável, Blancandrin reúne em si as qualidades morais e intelectuais de um cavaleiro exemplar. Porta voz do rei sarraceno, ele prova sua genialidade, no momento em que descreve o seu plano de enganar Charles e os francos, com suas falsas promessas envolvendo o âmbito religioso, vassálico e material, para o rei Marsile e os pagãos. De forma egoísta e cruel, ele não hesitou em sacrificar seu próprio filho a fim de concretizar o seu plano, convencendo, desse modo, a todos. Blancandrin encontrou em Ganelon um forte aliado para a realização e sucesso do seu plano. Ele conseguiu extrair de Ganelon toda a sua ira e vingança por Roland e ainda consegue convencer o mesmo a se unir a ele, nessa traição. Sem a intervenção de Blancandrin, não haveria a traição. Ele é a peça chave para o desenvolvimento da trama.

Blancandrin não é um mensageiro qualquer. Ele percebe que na consciência dos Francos, certas tendências poderiam servir os seus pífidos propósitos. À primeira vista,

¹³ Blancandrin era um dos mais sábios entre os pagãos. É um excelente cavaleiro de valor.

ele percebeu que poderia dividir os seus adversários e alcançar o seu espírito vitorioso. Ele não precisou de muito tempo para ler a alma de Ganelon e aproveitar, para além de qualquer esperança, as disposições que as suas ofertas de paz tinham ajudado a criar ali. Em uma palavra, Blancandrin não só tinha inspirado a mensagem de que era o portador; explorou-a e desenvolveu os seus efeitos através das suas próprias iniciativas. Desta forma, deixa de ser uma utilidade e torna-se um dos principais atores do drama. (DUFOURNET, 1986, p.177).¹⁴

O emir Baligant é dotado de boa aparência, ele tem *La forcheure ad asez grant li ber, Graisles les flancs e larges les costez, Gros ad le piz, belement est mollet, Lees les espalles e le vis ad mult cler, Fier le visage, le chef recercelet*.¹⁵(v.3157-3161, 1993, p.306). Além de sua beleza, ele possuiu todo o porte de um valoroso barão, segundo a *Chanson de Roland* (v.3164, 1993, p.306), é uma lástima, um cavaleiro com tantas qualidades, não ser cristão.

Na Idade Média, a relação entre beleza e bondade é muito forte, pois condiz com a base cristã da cultura desse período. Roland e Charles são modelos de beleza, bravura e bondade. Outros cavaleiros recebem tais elogios, como é o caso de Ganelon, mesmo sendo o traidor, é considerado um homem belo “*Vair out [les oilz] e mult fier lu visage, Gent out le cors e les costez out larges; Tant par fut bels tuit si per l'en esguardent*”¹⁶ (v.283-285, 1993, p.82). No momento de sua morte, Charles exalta a sua beleza. (v.3762-3763, 1993, p. 354).

Charles é considerado um dos personagens mais importantes do poema. Ele é descrito como um nobre cavaleiro, um ancião de 200 anos, com um porte físico admirável e reconhecido até mesmo pelos seus inimigos. *La siet li reis ki dulce France tient. Blanche ad la barbe e tut fleurit le chef, Gent ad le cors e le cuntenant fier: s'est kil demander, ne l'estoet enseigner*.¹⁷(v.116-119, 1993, p.66). Sua figura é tão bela e importante que é reconhecido por todos. O imperador representa o homem do século XI, a imagem do rei-sacerdote, do rei-cruzado, o rei todo-poderoso.

¹⁴ Blancandrin n'est pas un messenger quelconque. Il a deviné que dans la conscience des Francs, certaines tendances devaient servir ses perfides desseins. Du premier coup, il a perçu ce qui pouvait diviser ses adversaires et atteindre leur moral de vainqueur. Il ne lui faudra pas longtemps pour lire dans l'âme de Ganelon et pour profiter, au delà de toute espérance, des dispositions que ses offres de paix auront contribué à y créer. En un mot, Blancandrin n'a pas seulement inspiré le message dont il est le porteur; il l'exploite, en développe les effets par ses initiatives propres. De la sorte, il cesse d'être une utilité pour devenir un des principaux acteurs du drame. (DUFOURNET, 1986, p.177).

¹⁵ De boa aparência, é esguio nos quadris, tem o tórax largo, o peito convexo: é bem feito de corpo. Tem ombros largos, o rosto claro, o olhar feroz, os cabelos crespos.

¹⁶ Ele tem os olhos cambiantes e o rosto altivo; tem o corpo bem feito e o peito largo. É tão belo que todos os pares o admiram.

¹⁷ Lá está sentado o rei que domina a Doce França. Ele tem a barba e a cabeça florida, o corpo belo, o porte altivo. Se o procuram, não é preciso designá-lo.

É bondoso, temido e adorado, um homem de grande valor que causa grande encantamento. No enredo, Charles possui uma relação de intimidade entre os seres divinos, principalmente com o anjo Gabriel, que é seu anjo da guarda e lhe auxilia em todos os momentos da batalha, inclusive no momento em que Charles mata o emir Baligant. A sua vitória só foi possível porque teve, ao seu lado, a proteção do seu fiel arcanjo.

Ao longo do poema, há uma mudança de comportamento da personagem de Charles. No primeiro momento do poema, Charles é descrito como um rei passivo que obedece às decisões dos barões. Todas as grandes decisões para a trama são consentidas, sem nenhuma objeção, salvo no momento em que Ganelon nomeia Roland para a retaguarda e Charles responde: “*Vos estes vifs diables*”¹⁸ (v.746, 1993, p120). Mesmo percebendo as reais intenções de designação de Roland para a retaguarda por Ganelon, Charles nada fez para mudar essa situação. Sobre esse momento Auerbach afirma que:

Pode-se supor que também aqui [ela] se dê, sem que seja dito, ou que o imperador sabe que ela seria dada, sem dúvida; mas mesmo sendo assim, se, portanto, a nossa versão encobre algo da tradição, isto é, que Rolando também tem inimigos entre os franceses, que lhe desejam uma tarefa perigosa e um afastamento do séquito real, talvez temendo que pela sua influência ainda possa ser anulada a decisão de suspender a guerra mesmo assim é enigmático o fato de o rei se colocar, pela sua intimação, numa situação da qual não acha saída, sem antes ter-se preocupado em encontrar uma solução que lhe conviesse... A atitude toda do imperador carece de nitidez e, com toda a decisão autoritária que às vezes demonstra, está como que letargicamente paralisado. A posição importante, simbólica, semelhante à de um monarca divino, que o faz aparecer como cabeça de toda a cristandade e como modelo de perfeição cavaleiresca, está em estranho contraste com a sua impotência (AUERBACH, 1971, p.85-86).

A função de Charles é a de designar seus homens para executarem funções e missões, que em muitas vezes podem resultar em morte. Na segunda parte do poema, depois da batalha e do momento da morte de Roland e dos Doze Pares, o imperador encarna uma postura totalmente diferente. Charles age como um herói, retomando a figura de Roland na trama. Ele passa a comandar o exército e, com ajuda da intervenção divina, consegue vingar a morte do seu sobrinho e dos Doze Pares, derrotando o exército muçulmano e conquistando a região de Saragoça.

Diante das ações dos personagens, elas podem se transformar em deuses ou semi-deuses, como é o caso dos personagens Charles e Roland. Há uma forte mitificação, a partir da manifestação do sagrado em suas ações, por meio da relação com a divindade e com o

¹⁸ Vós sois o próprio demônio.

sobrenatural. De acordo com Mircea Eliade, o sagrado seria a manifestação de algo “de ordem diferente” de uma realidade que não pertence ao nosso mundo, em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”. Esse ato ocorre através da hierofania. Ainda, segundo o autor:

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder, em última análise, à realidade por excelência. (ELIADE, 1986, p.13).

O momento em que Deus para o sol, afim de que Charles possa prolongar a batalha e, dessa maneira, vencer o exército muçulmano, a tempestade que acontece quando Roland morre e as composições míticas de suas espadas são fatores que corroboram para a divinização do personagem, que é detentor de uma notável longevidade (o poema lhe atribuiu mais de duzentos anos), dotado de uma beleza sobre-humana. Mesmo para aqueles que não o conhecem pessoalmente, ele é reconhecível. Ele domina a ação, mesmo quando não está presente. É um personagem humano e sublime, ao mesmo tempo, que obtém respeito até mesmo entre seus inimigos.

Li emperere od la barbe flurie,
Vasselage ad e mult grant estultie;
S'il ad bataill (i)e, il ne s'en fuirat mie.
[...]

Li emperere par sa grant poestet,
.VII. anz tuz plens ad en Espaigne estet;
Prent i chastels e alquantes citez.
(v. 2605-2611, 1993, p.262-264)

O imperador da barba florida,
É valente e com grande temeridade.
Em caso de batalha, ele não fugirá.
É uma grande desgraça que ninguém o mate!

Li emperere est ber e cumbatant:
Meilz voel murir que ja fuiet de camp;
Suz ciel n'ad rei qu'il prist a un enfant.
Carles ne creint nuls hom ki seit vivant.»
(v. 2737-2740, 1993, p.272)

O imperador é nobre e combatente:
Ele prefere morrer a ter que abandonar o campo de batalha;
Debaixo do céu não há rei que ele não considere como uma criança.
Carlos não teme nenhum homem vivo.

A partir dessa relação íntima com os seres celestiais, dá-se margem, na narrativa, à manifestação do sagrado, através do maravilhoso cristão. De acordo com os estudos de Todorov (1975), o autor analisa os diferentes modos de manifestação do maravilhoso no texto literário. O maravilhoso pode ser classificado em: *maravilhoso hiperbólico*, onde os fenômenos sobrenaturais são descritos de forma exagerada; *maravilhoso exótico*, os acontecimentos sobrenaturais são apresentados de forma natural, pois supõe que o leitor não tenha o conhecimento dos locais onde a narrativa ocorre, por isso não questiona; *maravilhoso instrumental*, os instrumentos semelhantes à produção humana, mas com origem mágica, que servem de comunicação entre outros mundos; *maravilhoso científico*, explicado de forma racional, por leis desconhecidas pela ciência contemporânea; *maravilhoso puro*, não tem explicação, pois é a própria natureza dos acontecimentos. Ele aparece de forma natural no texto, como parte da narrativa.

Nas produções de literatura medieval, é comum encontrarmos a presença do maravilhoso em seu enredo. O poeta faz uso desse artifício literário para descrever situações hipotéticas. Segundo Le Goff (2002), o maravilhoso era composto por:

[...] uma coleção de seres, fenômenos, objetos, possuindo todos a característica de serem surpreendentes [...]. O maravilhoso medieval caracteriza-se pela raridade e pelo espanto que suscita, em geral admirativo. Ele afeta primariamente o olhar e implica qualquer coisa visual, posto que deriva da raiz *mir*, a mesma que se encontra nos termos latinos *miror*, *mirari* (“surpreende-se”) e *mirus* (“surpreendente”). (LE GOFF, 2002, p.106-107).

O maravilhoso estava relacionado com o sobrenatural e com o milagre, e tinha como função social e literária de modificar a realidade. De acordo com Le Goff, na alta Idade Média, havia uma repulsa ao maravilhoso pagão, a Igreja defendia que o maravilhoso era perigoso para a cultura da época. Com o cristianismo, o maravilhoso é reajustado com a finalidade de transmitir crenças e ideologias cristãs, construindo uma nova literatura.

[...] uma das características do maravilhoso é, bem entendido, o fato de ele ser produzido por forças ou seres sobrenaturais, mas que, precisamente, são múltiplos, [...] não somente encerra um mundo de objetos, um mundo de ações diversas, como trás dele há uma multiplicidade de forças. Ora no maravilhoso cristão e no milagre há um autor, mas único Deus, e é aqui que precisamente se revela o problema do lugar do maravilhoso não apenas numa religião, mas numa religião monoteísta. (LE GOFF, 1994, p.50).

O milagre é uma das manifestações do maravilhoso. Le Goff (1994) discorre sobre duas concepções do maravilhoso: o político e o cotidiano. O maravilhoso político ocorre por meio das autoridades medievais, no momento em que utilizam personagens míticas para compreender e

defender os interesses de poder e da aristocracia. O maravilhoso cotidiano surge no meio rotineiro, no dia a dia.

A presença do maravilhoso hiperbólico, assim como a hipérbole é extremamente utilizada pelo poeta da *Chanson de Roland* em sua criação literária, principalmente nos episódios ocorridos durante a batalha, nas descrições das lutas, nos tipos, estilos e quantidades dos golpes deferidos pelas personagens. Os exagerados golpes de espadas em que os cavaleiros francos deferem contra os sarracenos, recebe, de acordo com os estudos de Menéndez Pidal (1959) o nome de Hiperbólica espadada.

Este golpe se repete em três ocasiões, e ainda se repete mais uma vez, atribuindo-o a Olivier. A espada, podendo ser Durendal ou Hauteclaire, fende o elmo ornado de pedras, divide o crânio do corpo até a embocadura. Atravessa a sela incrustada de ouro, golpeia a espinha do cavalo, deixando o cavalo e o cavaleiro destrozados no campo. (MENÉNDEZ PIDAL, 1959, p.199. Tradução nossa.)¹⁹

Esse jogo literário tem a função de enfatizar tais ações, proporcionando-lhe superpoder ou situações inimaginavelmente possíveis. Os objetos mágicos, como as relíquias de Roland, são exemplos do maravilhoso instrumental. Segundo Todorov (1975), o maravilhoso cristão surge a partir da relação da imaginação épica e do cristianismo.

O aparecimento dos sonhos nas narrativas medievais, a partir dos séculos XI e XII, revela-nos a descoberta do indivíduo e a subjetividade cristã vigente na época. Os sonhos de Charles na *Chanson de Roland* demonstram a presença das forças sobrenaturais e o valor coletivo de suas vivências oníricas.

Na sociedade feudal, o sonho tem não apenas um valor individual, tem uma eficácia social. Hoje, a eficácia social é reconhecida no trabalho, mas, no século XII, ao contrário, o trabalho (*labor*) se destacava ainda com dificuldade do sistema de valores simbólicos, morais e religiosos, que tradicionalmente o definia. (SCHMITT, 2014, p.261).

Podemos considerar que a cultura do Ocidente medieval é uma cultura religiosa, e os sonhos fazem parte do sistema de crenças, enriquecendo a experiência religiosa dos indivíduos e da sociedade, rejeitando os limites do conhecimento e dos mistérios do além. (SCHMITT, 2014, p264). Os sonhos premonitórios ou visões de Charles têm o caráter místico, como sonhos inspirados por Deus. Conforme Schmitt (2014), o sonho é uma experiência total que envolve, a

¹⁹ hasta en tres ocasiones se repite ese golpe, y aun una vez más se vuelve a repetir, atribuyéndolo a Olivier. La espada, sea Durendal o la Hauteclere, hiende el yelmo ornado de pedrería, parte el cráneo del cuerpo todo hasta la horcajadura. Atraviesa la silla incrustada de oro, taja el espinazo del caballo dejando al caballo y al caballero destrozados sobre la pradera. (MENÉNDEZ PIDAL, 1959, p. 199).

um só tempo, o corpo e a alma do sonhador. Podemos classificar os sonhos em dois tipos: os advindos da herança pagã (greco-romana) e da herança bíblica. (LE GOFF apud SCHMITT, 2014, p265).

No poema, a primeira visão de Charles ocorre antes do primeiro embate. No sonho, Charles está no desfiladeiro de Ciza, segurando uma lança. Nesse momento, Ganelon arranca a lança de suas mãos e a sacode com imensa fúria, quebrando-a em pedaços. Logo após, o imperador teve outra visão. Ele está em Aix e um urso morde o seu braço direito e um leopardo ataca o seu corpo, até que um galgo corta a orelha direita do urso. Charles afirma que um anjo lhe enviou essas visões como forma de anunciar a traição de Ganelon. Após esse sonho, Ganelon designa Roland para a retaguarda, comprovando a profecia. (v.829-831, 1993, p.128).

No sonho de Charles, um urso morde seu braço direito, vale salientar que o braço direito do imperador é o seu sobrinho Roland. Ganelon aparece arrancando a lança de suas mãos, quebrando-a, em seguida. Essa atitude pode ser interpretada como o rompimento da vassalagem, do trato entre o senhor e seu vassalo. A figura do Leopardo, no cristianismo, era vista como símbolo de uma relação incestuosa, que deu fruto a um bastardo. Esta passagem pode ser uma alusão a uma lenda sobre o pecado de Charles. O imperador teria tido uma relação incestuosa com a sua irmã Gisle, o que originou um fruto: Roland. (ÁLVARES, 2019, p.9). O ataque do leopardo a Charles pode ser um sinal de que esse segredo o atormenta, mas também pode ser uma referência ao emir Baligant, que o ataca durante a batalha. O animal também é símbolo de impostor. (SERTÓRIO, 2012, p.16).

Charles teve mais duas visões: Deus envia São Gabriel para proteger o Imperador e velar o seu sono. No sonho, Charles ouve trovões, ventos, nevascas, uma tempestade violenta com chamas de fogo sobre o seu exército. Ele também vê as lanças incendiadas, as cotas de malha e os elmos quebrados e seus cavaleiros aflitos. Logo em seguida, aparecem ursos e leopardos que querem devorá-lo. Também há cobras, serpentes, dragões e demônios. Ele ouve os seus barões lhe pedirem socorro. Ele sente dor e pesar. No meio da floresta há um leão que avança para ele, impedindo-o de socorrer seus homens. Ele luta com o leão, mas não sabe que irá ganhar essa batalha. Essa visão revela uma batalha que irá acontecer.

A constante presença de animais nas produções literárias medievais demonstra a ligação íntima, espiritual e mística que esses seres possuem com os homens. Animais domésticos e selvagens faziam parte do convívio do homem medieval. Presente em toda a esfera da cultura

medieval do Ocidente, a religião, mais particularmente a Bíblia, exercia uma grande influência nas formas como esses animais eram concebidos naquela sociedade. O animal era retratado como exemplo simbólico, nas esferas sociais, pessoais e econômicas e suas representações estão inseridas nas artes e na literatura. A presença do animal é relevante nas obras apenas na medida em que se relaciona com o homem ou com Deus, sendo utilizado como instrumento harmonizador e criador de sentido. (ZINK, 1984, p.48).

As serpentes são concebidas de uma forma negativa, associadas à mentira e à traição. A figura do dragão também está associada ao ato de enganar, ele também é relacionado ao infiel, ao paganismo. É bastante comum a representação do herói ou santo matando um dragão, simbolizando a vitória da cristandade. A víbora é relacionada à morte: segundo o bestiário, sua imagem é relacionada ao fato de que durante a relação sexual a fêmea arranca a cabeça do macho, este morre na concepção e a fêmea durante o parto. Diferente de outras espécies que esperam o período de gestação, a víbora força a saída de suas crias. No sonho, ela representa a morte dos inimigos. (SERTÓRIO, 2012, p. 22-23).

O urso representa o Diabo, o inimigo. Tomando com referência um episódio da Bíblia em que o profeta Eliseu, ao ser vexado por uns jovens, os amaldiçoam e logo após surgem dois ursos fêmeas, atacando os jovens. Em seguida, Charles tem outra visão em que ele estava em Aix-la-Chapelle e mantinha um urso acorrentado. Viu mais trinta ursos virem de Ardenne. Os ursos falavam como homens pedindo para Charles entregar o urso que estava acorrentado para eles, pois ele era seu parente. Do seu palácio aparece um galgo que começa a lutar com o urso. O imperador presencia um grande combate, mas também não sabe quem será o vencedor. Quando Ganelon é punido, devido a sua traição, ele é tratado semelhante a um urso. Outra relação negativa com o animal.

No final da *Chanson de Roland*, percebemos um exemplo de transficcionalidade. Conforme Richard Saint- Gélais (2011, p.7), a transficcionalidade pode ser definida como a relação de dois ou mais textos que compartilham elementos em comum, como personagens, universo ficcional, gerando uma continuidade. Segundo Álvares (2012, p.265), “a transficcionalidade cria zonas de interação e de interseção entre ficções mediáticas e ficções literárias”. Na laisse 291, o anjo Gabriel, mensageiro de Deus, encaminha Charles para auxiliar o rei Vivien na luta contra os infiéis. Charles não permanece em Aix, continua combatendo, pois *li*

chrestien te recleiment e crient ²⁰ (v.3998, 1993, p.372). Dessa forma, a saga de Charles, continua para além do espaço textual, proporcionando a formação de novas histórias, como, por exemplo, o ciclo carolíngio, além de diversas continuações, reinterpretações e adaptações, que são próprias das canções de gesta.

1.5 HISTÓRIA X FICÇÃO

O texto é uma fonte histórica. E a epopeia é a mistura de elementos lendários e históricos, amplificando-os para enaltecer, dessa forma, os valores da aristocracia do século XI. Portanto, apesar dos anacronismos presentes na obra, ela expressa os costumes, modos, visões de mundo da sociedade da época de sua elaboração. Conforme Jean Flori a respeito da *Chanson de Roland* ele afirma que “*La Chanson de Roland* é mais interessante como uma fonte de história, do que como uma relação de história. Mais como testemunho da obra da sua própria época do que como testemunho mais ou menos fiel sobre acontecimentos mais ou menos distantes²¹”. (FLORI apud DUFOURNET, 1993, p11, Tradução nossa).

Foi a partir da história das mentalidades que os textos literários passaram a ser considerados como fonte histórica e um importante objeto para o estudo do homem e da sociedade.

Os textos, sem dúvida: mas todos os textos. E não só os documentos de arquivos em cujo favor se cria um privilégio [...]. Mas também, um poema, um quadro, um drama: documentos para nós, testemunhos de uma história viva e humana, saturadas de pensamento e de ação em potência. (FEBVRE, s.d. p.31).

Todas as formas de documento passam a ser compreendidas como um monumento e não como uma expressão de verdade absoluta.

[...] Cumpre então restitui-lo ao contexto, apreender o propósito consciente ou inconsciente mediante o qual foi produzido diante de outros textos e localizar seus modos de transmissão, seu destino, suas sucessivas interpretações. (FEBVRE, s.d. p.31).

É nesse contexto que a *Chanson de Roland* é analisada nesta pesquisa. Procuramos resgatar o contato do poema, compreender sua finalidade e o efeito, identificar os diversos modos e agentes de transmissão e as suas incontáveis interpretações e recriações. Toda ficção tem uma relação com a sociedade, pois ela é fruto do contato e da vivência com o espaço, tempo,

²⁰ Os cristãos te chamam e te solicitam.

²¹ La Chanson de Roland est intéressante « plus comme *source* d’histoire que comme *relation* d’histoire », « plus comme témoignage de l’oeuvre sur sa propre époque que comme témoignage plus ou moins fidèle sur des événements plus ou moins lointains ».

cultura e as relações interpessoais que o escritor \ poeta faz a sua criação. Segundo Antônio Candido, a literatura é:

(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 2004, p.178-179)

Através do conceito da polifonia cunhado por Bakhtin (2005), ou seja, das diversas vozes dos personagens, podemos analisar a ideologia, as diferentes maneiras de agir e suas respectivas visões de mundo de uma determinada época e grupo social. A literatura medieval é estritamente ligada à sua época e inseparável das realidades que constituíram a vida quotidiana do tempo. Todas as preocupações contemporâneas como as expedições militares, prestígio de um rei, erros de um vassalo, lutas religiosas, foram rimadas, ritmadas, amplificadas, retratadas nos versos das canções, poesias e romances de cavalaria. (PERNOUD, 1997).

A narrativa da *Chanson de Roland* é baseada em um acontecimento histórico, a batalha de Roncevaux, ocorrida em 778. Esse poema pertence ao ciclo Carolíngio das canções de gesta. Os anacronismos são uma constante no poema. A coroação de Charles, diferente do que é relatado na obra, aconteceu no ano de 800, no dia de Natal, pelo papa Leão III. A coroação resgatou a ideia de Império Romano do Ocidente e impulsionou a unificação da Europa por um monarca católico.

Charles foi uma figura notória em sua época, sobretudo no que se refere às artes, cultura, economia e a expansão militar e territorial do Império franco, fatores que resultaram na construção da sua imagem mítica. Em todas as canções de gesta, o imperador é representado como um ancião. No poema *Gaydon*, ele tem 215 anos (PICOT, 1972), na *Chanson de Roland*, ele tem 200 anos. Na realidade, durante a batalha de Roncevaux, Charles tinha apenas 36 anos.

No ano de 768, Charles herda o trono e segue com as conquistas e os objetivos já realizados pelos patriarcas de sua família. Ele conseguiu anexar tribos germânicas ao seu reino, conquistou a Baviera e estendeu seu domínio até a península Ibérica. Devido ao declínio da dinastia Merovíngia, a nobreza assumiu o poder e a maneira que encontraram para não perder todos os seus bens foi atrair aliados de confiança, concedendo terras e vassalagem, formando assim, uma aliança em troca de fidelidade.

Na *Chanson de Roland*, o exército de Charles deslocou-se até Saragoça, na Espanha, a pedido do governador de Barcelona Sulayman Ben Al Arab, que estava em conflito com o emir

de Córdoba, seu superior. Uma revolta entre os saxões e outras questões ocasionada por políticas internas, precipitaram o seu retorno. Ao contrário do que é mencionado no poema épico, Charles nunca permaneceu sete anos na Espanha, território que ele jamais conquistou.

No relato literário, o exército de Charles é atacado pelos muçulmanos. Na realidade histórica, os francos foram atacados por outros cristãos e bascos, os quais teriam ficado indignados ao verem Pamplona, sua mais importante cidade, ser destruída pelas tropas de Charles, para que a cidade não pudesse servir, no futuro, de apoio aos invasores islâmicos. Na época em que o poema foi escrito, entre os séculos XI e XII, os ideais das Cruzadas já se popularizavam na Europa, que vivia um período de reconquistas territoriais face aos muçulmanos.

Em 778, Charles conquistou Pamplona, Huesca, Barcelona e Gerona, mas não consegue apoderar-se de Saragoça. Depois de destruir e abandonar Pamplona, Charles segue o caminho do norte. No dia 15 de agosto de 778, no desfiladeiro de Roncevaux, os bascos massacraram as tropas comandadas pelo senescal Eggiharde, o conde palatino Anselmo e o prefeito da marca da Bretanha, Roland. Os *Anais reais carolíngios* não mencionam nenhuma palavra em relação à derrota sofrida pelos francos: um dos compositores dos anais registra no ano de 778: “Neste ano o senhor rei Carlos foi à Espanha e sofreu um grande desastre”. Os vencidos foram transformados em mártires e os seus nomes perpetuaram-se. A revanche dos francos foi *La Chanson de Roland* (LE GOFF, 2005, p. 44).

Na batalha de Poitiers, ocorrida em 732, a vitória de Carlos Martel deteve, de modo significativo, o avanço árabe na França. Na época, os sarracenos tinham conquistado várias terras na Espanha e organizado uma expedição para tomar a região da Sicília. No reinado de Pepino, o breve, as principais batalhas não eram contra os muçulmanos: o seu grande inimigo era o povo lombardo, o qual ele derrota, a fim de fazer aliança com o papa Leão III. Esse fator permitiu que os sarracenos conquistassem uma série de países cristãos, incluindo uma parte considerável da Espanha. (GRIMBERG, 1983).

Por ser um defensor e propagador da cristandade, Charles obrigava os povos conquistados a se converterem ao cristianismo. Ele iniciou uma tradição de conquista, a cristianização pela força, que misturava o massacre e a conversão. Esse tipo de prática perdurou durante muito tempo na Idade Média. Conforme uma capitular editada com a finalidade de ajudar na conquista, recrutando guerreiros para o interior do território, toda e qualquer ofensa à

religião cristã e aos missionários que o auxiliavam em suas campanhas, eram punidas com a morte. Charles prosseguiu batizando uns, pilhando outros, queimando, massacrando e efetuando deportações em massa. (GRIMBERG, 1983).

Apesar de ser descrito na *Chanson de Roland* como detentor de uma enorme barba branca, Eginhard, biógrafo de Charles, não menciona a presença de barba no imperador. Ele o descreve como um homem forte, vigoroso, de alta estatura. A presença da barba deve-se talvez à moda da época da composição da obra, na qual o poeta se inspirou. Assim como o bigode, o uso da barba, na civilização merovíngia, era um sinal de virilidade, de poder e majestade. (J. CALMETTE, apud, DUFOURNET, 1993, p.380). Conforme a descrição por Eginhard, Charles:

Ele tinha uma estrutura larga e robusta, e tinha uma estatura alta, embora não excessivamente, pois tinha sete pés de altura. Possuía uma cabeça arredondada, olhos grandes e vivos, um nariz um pouco mais comprido do que a média, um belo cabelo branco, e um rosto alegre e aberto. Ele também transmitia uma forte impressão de autoridade e dignidade, estando sentado ou de pé. Nem se notava que o seu pescoço era gordo e demasiado curto, e a sua barriga muito proeminente, tão harmoniosas eram as proporções do seu corpo. Tinha um andar confiante, um porte viril, e uma voz clara, embora não totalmente adequada ao seu físico. [...] Ele falava abundante e facilmente e sabia como expressar tudo o que queria com grande clareza. [...] Além disso, ele tinha uma grande facilidade de discurso que quase beirava a prolixidade. (EGINGHARD, apud, PICOT, 1972. p.135).²²

O imperador era um viajante e tinha algumas cidades de sua preferência, como Heristal, Thionville, Worms, Nijmeegen, Ingelheim e Aix-la-Chapelle, lugar escolhido para edificar três palácios. Aix tornou-se relevante devido ao tipo de sua arquitetura, o número de vezes em que Charles esteve lá, e a importância dos acontecimentos de que foi palco (GRIMBERG, 1983). Na *Chanson de Roland*, podemos constatar essa recorrência de visitas de Charles a Aix e a relevância que a mesma possui em sua história. (v.51-53; v. 135-136; 434-437; 725-726; 2665-2667; 3705-3706).

Aix-la-Chapelle era considerada o melhor lugar na França, e essa imagem pode se referir a uma lembrança do Império Carolíngio. Aix corresponde a Laon (laisse 208 e 209), no

²² D'une large et robuste carrure, il était d'une taille élevée, sans rien d'excessif d'ailleurs, car il mesurait sept pieds de haut. Il avait le sommet de la tête arrondi, de grands yeux vifs, le nez un peu plus long que la moyenne, de beaux cheveux blancs, la physionomie gaie et ouverte. Aussi donnait-il extérieurement, assis comme debout, une forte impression d'autorité et de dignité. On ne remarquait même pas que son cou était gras et trop court, et son ventre trop saillant, tant étaient harmonieuses les proportions de son corps. Il avait la démarche assuré, une allure virile, la voix était claire, sans convenir tout à fait à son physique. [...] Il parlait avec abondance et facilité et savait exprimer tout ce qu'il voulait avec une grande clarté. [...] Au surplus, il avait une aisance de parole qui confinait presque à la prolixité.

momento em que Aix foi a capital de Charles e Laon foi residência dos últimos carolíngios no período de 936 á 987, e o refúgio de Charles de Lorraine, último entre eles (988-991).

A respeito da alusão de Laon no texto, existem duas possibilidades: uma de viés histórico, segundo a qual, provavelmente, a *Chanson de Roland* poderia ter sido escrita em uma época em que Laon seria a capital da França, ou em uma época em que essa lembrança ainda estava ativa, e o poema foi composto como um modo de propaganda em favor aos descendentes de Charles, pertencentes à corte de Laon, ou que o poema poderia ter sido escrito por volta do ano de 1000, por um clérigo de Laon. (DUFOURNET, 1993, p.379). O outro viés seria de cunho literário, segundo o qual, Laon e Aix-la-Chapelle seriam sinônimos de lugares correspondentes a realidades geográficas para outra região onde Charles teria recebido as embaixadas estrangeiras. Existem diversas tradições poéticas em que Laon aparece como capital. (DUFOURNET, 1993, p.379).

Outro anacronismo que podemos destacar diz respeito à conquista da Inglaterra. Essa conquista ocorreu em 1066, pelo duque Guilherme II da Normandia. O poema leva a instituição da época feudal para o período carolíngio. O armamento e as formas de lutas e combates descritas no poema não correspondem ao século VIII. Os assuntos políticos e jurídicos são correspondentes ao século XI, como a independência dos senhores feudais e a função política e social da linhagem. A guerra de religião, presente de uma forma incisiva no poema, ainda não existia na época de Charles. Essa luta entre cristãos e mulçumanos existente na *Chanson de Roland* é decorrente do espírito das cruzadas, bastante vigente na época da criação do poema.

A *Chanson de Roland* é marcada por essa diferença notória entre fatos históricos e literários, pelos quais a obra se fundamenta. Esse fator anacrônico é evidenciado através da relação espaço tempo em que os fatos narrados ocorrem e o momento em que a obra foi produzida. Ao realizar este estudo entre a literatura e a história, e a interpretação do texto medieval, tomamos como base a pluridisciplinaridade dos significados múltiplos que o texto literário nos proporciona.

1.6 A CAVALARIA E AS CRUZADAS: OS VALORES MORAIS E IDEOLÓGICOS NA CHANSON DE ROLAND

No século XI, a expansão da cristandade não estava restrita apenas à Europa, ela se estendeu para o território muçulmano. Essas expedições denominadas de cruzadas, realizadas pelos reis cristãos com o auxílio de mercenários e cavaleiros, eram, na maioria das vezes,

formadas por franceses provenientes das regiões dos Pirineus. O desejo de possuir terras, riquezas e ter a salvação eterna fizeram com que cavaleiros e nobres se aventurassem nas expedições. A ambição por essas conquistas acarretou na expansão da cristandade medieval.

A primeira cruzada, denominada cruzada dos pobres, massacrou muitos judeus, e foi se dissipando lentamente, devido ao acometimento pela fome, doenças e pelos ataques dos turcos. O espírito e toda mitologia que envolve as cruzadas permaneceram durante muito tempo entre os mais humildes e também entre os jovens e as crianças, o que resultou, no século XIII, na cruzada das crianças, formada por jovens camponeses. (LE GOFF, 2005, p.67).

Na concepção dos cristãos, as cruzadas eram consideradas guerras santas e justas. (LE GOFF, 2013, p. 111). No ano de 1063, na Espanha, surge um ofício jurídico institucional da cruzada. Nesse ofício, o Papa Alexandre II, declara que os cristãos devem empreender operações de reconquista contra os muçulmanos. Em Clermont, o papa Urbano II, em 1095, deixa claro em seu discurso que é preciso reconquistar Jerusalém, terra pensada como legitimamente pertencente aos cristãos, do domínio dos turcos, iniciando assim a primeira cruzada. Os motivos dos cruzados não eram exclusivamente religiosos: além das riquezas espirituais, havia a ambição material.

É importante ressaltar que Jerusalém era um centro de grande importância para a peregrinação, além de ser um ponto de grandes trocas comerciais. A conquista da cidade simbolizava o êxito comercial, simbólico e religioso. As cruzadas eram atrativas para várias camadas da população, pois era prometida a absolvição dos pecados mais pesados. Uma crise econômica também serviu para impulsionar os peregrinos. “Aquele ano foi calamitoso: as colheitas foram terríveis e a fome e a praga reinaram em diversos lugares. A pregação da cruzada veio como uma mensagem do Alto, como um convite para erguer os olhos da terra e dirigi-los para o Extremo Oriente.” (GRIMBERG, 1983). Raol de Caen discorre sobre a impressão de Tancredo acerca das cruzadas:

Ele nos mostra um Tancredo perplexo, atormentado pela contradição que constata entre as exortações evangélicas, que prescrevem ao cristão não violentar o próximo, deixar até a sua túnica para aquele que quer lhe tomar o manto, e as da cavalaria ordenam, ao contrário, ao cavaleiro que use da violência e que arranque ao mesmo tempo o casaco e a túnica. Um monge do século XII indica aos cavaleiros a única maneira de permanecer um bom « *miles* de cristo », continuando a ser cavaleiro : orar antes do ataque, esforçar-se para não matar ninguém, dissuadir seus companheiros de qualquer pilhagem e de qualquer captura ; em caso de fracasso, adiantar-se antes de todos os outros para ultrapassá-los e então fazer o maior número possível de

prisioneiros e logo liberá-los sem resgate nem danos. Duvidamos da eficácia prática de tal método, que os cavaleiros não deviam ter levado a sério. (FLORI, 2005, p.136).

Conforme Le Goff (2005), as cruzadas não tiveram nenhum saldo positivo, nenhum ganho para aqueles que foram seduzidos pelas suas promessas atrativas. Elas não trouxeram à cristandade, nem o desenvolvimento comercial, que nasceu das relações com o mundo árabe, muito menos o desenvolvimento da economia, das novas técnicas e ferramentas. Conforme Le Goff:

As cruzadas não trouxeram à cristandade nem o desenvolvimento comercial, nascido das relações anteriores com o mundo muçulmano e do desenvolvimento interno da economia ocidental; nem as técnicas e os produtos vindos por outros caminhos; nem a ferramenta intelectual fornecida pelos centros de tradução e bibliotecas da Grécia, Itália (Sicília principalmente) e, Espanha, onde os contatos eram bem mais estreitos e fecundos que na Palestina; nem mesmo o gosto pelo luxo e os hábitos escandalosos que os moralistas ocidentais melancólicos pensavam ser o apanágio do Oriente, um presente envenenado dos "infiéis" aos cruzados ingênuos e sem defesa diante dos encantos do Oriente. Para mim, o único fruto trazido pelos cristãos das cruzadas foi o damasco. (LE GOFF, 2005, p.65-66).

Na *Chanson de Roland*, a guerra é pelo território de Saragoça, única região que ainda não havia sido tomada pelo exército de Charles. Nos primeiros versos (v.1-9) é notória a polarização entre os cristãos e os muçulmanos e a luta maniqueísta que se sucede. A conquista de Saragoça simbolizava a expansão da cristandade, do império carolíngio e a reconquista da Península Ibérica. Essa luta é legitimizada, pois o exército franco está do lado certo, Deus está ao favor da cristandade, de Charles e de seus barões.

A guerra santa contra os muçulmanos, no território espanhol, atraiu um grande número de cavaleiros que estavam dispostos ao sacrifício em nome de Deus e na defesa da fé cristã, assim como seus monumentos, santuários e relíquias. O cristianismo jamais formulou uma verdadeira teologia da “guerra santa”. Expedições nascidas do desejo de conquistar, conservar ou recuperar lugares santos, as cruzadas não foram jamais concebidas como “guerras da religião” e, menos ainda, consideradas um meio para a conversão forçadas dos infiéis. Esses fatos jamais receberam a autorização da Igreja. (CARDINI, 2006, p.482).

Quando Charles conquista a região de Saragoça, ele manda mil franceses revistar bem a cidade, as sinagogas e as mesquitas. Munidos de ferro e de machados, eles quebram as estátuas e todos os ídolos. Os bispos benzem as águas e levam os pagãos para o local de batismo. Aquele que se opusesse a Charles seria preso, queimado ou morto. (v.3648-3667). O imperador aplicava

o cristianismo através da força e da violência, esse era o tratamento que recebiam os povos que por ele eram conquistados.

Assim como dissertamos a respeito do ponto de vista e das causas motivacionais para a realização das cruzadas para os cristãos, acreditamos na importância de destacar tal questionamento: e como seria essa guerra santa na visão do povo árabe? É o que nos conta a obra de Amin Maalouf, *As cruzadas vistas pelos Árabes* (2007), que narra a história das cruzadas vivida e relatada pela perspectiva árabe, com explicações descritas por testemunhos de historiadores e cronistas árabes da época. Os termos “guerras” ou “invasões dos francos” não eram utilizados para se referir às cruzadas. “Nunca os muçulmanos foram humilhados desta forma”, repete al-Harawi, “nunca antes suas terras foram tão agressivamente devastadas”. (MAALOUF, 2007, p.12). Para os árabes, a invasão dos guerreiros loiros era percebida de forma bárbara, violenta e desumana. Não havia explicação para tais atrocidades.

Foi, de fato, na sexta-feira 22 do tempo de Chaaban, do ano de 492 da Hégira, que os fraúj se apossaram da Cidade Santa, após um sítio de quarenta dias. Os exilados ainda tremem cada vez que falam nisso, seu olhar se esfria como se eles ainda tivessem diante dos olhos aqueles guerreiros louros, protegidos de armaduras, que espalham pelas ruas o sabre cortante, desembainhado, degolando homens, mulheres e crianças, pilhando as casas, saqueando as mesquitas. (MAALOUF, 2007, p.12).

Há vários relatos de extrema violência dos francos. Os sobreviventes das chacinas eram, muitas vezes, obrigados a carregar os corpos dos seus, empilhando-os em terrenos baldios e queimando-os, em seguida. Os judeus de Jerusalém, para fugir dos ataques francos e repetindo um gesto ancestral, reuniram-se em uma sinagoga, que foi sitiada e queimada pelos cavaleiros de Cristo. Aqueles que tentavam fugir eram mortos nos becos das ruas ou queimados vivos.

Os refugiados da Palestina chegaram a Damasco trazendo consigo o Alcorão de Othman, um dos mais antigos exemplares do livro sagrado. Os fugitivos de Jerusalém aproximaram-se da Síria. O Cádi de Damasco, Abu- Saad al-Harawi acolheu os refugiados, com bondade. Conforme as palavras de Al-Harawi, um mulçulmano:

não deveria se envergonhar de ter tido que fugir de sua casa. O primeiro refugiado do Islã não fora o próprio profeta Maôme, que tivera que deixar sua cidade natal, Meca, cuja população que lhe era hostil, buscando refugio em Medina, onde a nova religião era mais aceita? E não fora a partir de seu exílio que lançara a Guerra Santa, o *jihad*, para libertar a pátria da idolatria? Os refugiados devem considerar-se os combatentes da Guerra Santa, os *mujabidins* por excelência, tão honrados no Islã que a emigração do Profeta, a Hegira, foi escolhida como ponto de partida da era muçulmana (MAALOUF, 2007, p.13).

O saque a Jerusalém, ponto inicial do conflito milenar entre o islã e o ocidente, não causa nenhuma reação momentânea. Depois de meio século para que o Oriente árabe se mobilizasse diante do invasor, e a chamada ao Jihad, organizada pelo Cádi de Damasco à tenda do califa, fosse lembrada como o primeiro ato solene de resistência. No início das invasões, a maioria dos muçulmanos só queria sobreviver, apesar da forma amargurada e resignada de suas vidas.

Para a realização de tais invasões e ataques, os cavaleiros tiveram um importante papel para o progresso das ações bélicas. A relação intrínseca entre os ideais da cavalaria e a propagação da fé defendida pela Igreja, contribuíram para que as cruzadas acessem e tivessem cada vez mais adeptos. Definida como um complexo conjunto de regras e convenções aplicadas aos guerreiros aristocráticos, a ordem da cavalaria alcançou o auge no ocidente europeu, de meados do século XII ao século XVI, (LOYN, 1997) e teve uma grande importância no funcionamento da sociedade medieval, onde estavam concentrados os valores primordiais de uma cultura. De acordo com Flori (2005), a cavalaria apresenta três significados distintos:

O primeiro significado, largamente majoritário, aplica-se a um grupo mais ou menos importante de cavaleiros que combatiam lado a lado, formando o que chamaríamos um “corpo de cavalaria”; um senhor falará assim indiferentemente de “sua cavalaria” ou de “seus cavaleiros”. O segundo significado, derivado do primeiro, refere-se à ação guerreira realizada por esses mesmos cavaleiros, em geral no combate, por exemplo, uma cavalgada ou um ataque. O terceiro significado, resultante do segundo, passa do aspecto material ao aspecto ético, sublinhando assim seu valor. A palavra assume então o significado de “golpe importante” ou “ato de bravura”. (FLORI, 2005, p. 23).

Posteriormente, a palavra “cavalaria” passou a ter um sentido mais teórico, compreendendo uma entidade, ou seja, um conjunto de cavaleiros com regras socio-profissionais de caráter internacional dotado de ética e dignidade reconhecida (FLORI, 2005, p.23). No século XII, surge uma nova cavalaria, com a chegada dos monges guerreiros das ordens militares que, assim como os cavaleiros, são heróis da luta contra o inimigo. No século XIII, uma palavra latina, *miles*, era uniformemente empregada para mostrar que o indivíduo pertencia a esse grupo coerente que era então a cavalaria (LE GOFF, 1989, p.69). De acordo com Franco Cardini, o cavaleiro vive entre a violência e a paz, o sangue e Deus, a rapina e a proteção dos pobres. (LE GOFF, 1989, p. 12).

A cavalaria é composta de forma hierárquica, assim como a sociedade feudal de que é fruto. A hierarquia feudal é organizada conforme o sistema de linhagem, baseada na fé jurada e na solidariedade familiar. No topo dessa organização está o senhor, também denominado de

suserano ou “patron”. É aquele que ensina o jovem cavaleiro, durante a sua adolescência, todos os deveres de sua futura profissão. Ao seu suserano, o cavaleiro deve fidelidade absoluta.

No cargo mais elevado está o rei. Logo em seguida, o duque, o marquês, o Conde, o Visconde, o barão e por fim o cavaleiro. Na obra, o termo “barão” é utilizado para fazer referência a todos os cavaleiros, até o imperador Charles, exercendo o cargo mais alto dessa hierarquia, é tratado por barão. (v. 766; 777-775; 1548-1549).

Os Pares são compostos em número de doze e representam as famílias mais nobres do Império, consideradas como de igual importância. Essa instituição não existia na época de Charles, mas ela ganha forma sob o reinado dos primeiros Capetos. Ao redor do rei, os pares formam ao mesmo tempo uma espécie de conselho ou corte. Esses conselhos também podem designar uma assembleia formada por um conjunto de vassalos pertencentes a um senhor. Antes de qualquer decisão importante, o senhor reunia os seus vassalos em uma assembleia, e consultava suas respectivas opiniões.

No poema, Charles pede a opinião dos Pares para tomar as decisões mais importantes do reino. Na assembleia dos francos, Charles junto aos seus barões, pede auxílio para decidir se aceitam ou não a promessa de paz dos sarracenos. Também é questionado quem será designado para ser o mensageiro dos francos diante os inimigos. Essa relação de interdependência entre suserano e vassalo consiste na vassalagem. Mais importante do que a batalha contra os sarracenos, está a relação de poder do rei na sociedade feudal. Charles exerce uma função dupla de imperador supremo e imbatível e de senhor feudal, que necessita dos serviços dos seus vassalos para realizar suas ambiciosas conquistas.

Há um conflito interno entre os francos. Essa situação se torna evidente na assembleia que Charles fez com seus barões. O imperador esclarece aos seus que o rei Marsile quer que Charles retorne para Aix, além de lhe dar uma boa parte dos seus bens, ursos, leões, cães de caça, camelos e mulas, o rei sarraceno ainda promete ser batizado na fé cristã. A maioria dos franceses desconfia de tais palavras. Roland explana que não é certo acreditar nas palavras de Marsile, pois ele já traiu Charles e matou Basan e Basile. Logo em seguida, Ganelon expõe seu ponto de vista, sendo contrário à opinião de Roland: ele afirma que Charles deveria aceitar as promessas de Marsile.

Os franceses concordam com Ganelon. Fica nítido que há uma ruptura entre os pares. Charles não acata a decisão dos seus vassalos e pede que nomeiem alguém para ser o mensageiro

que irá a Saragoça. Outra ocasião em que Charles não considera a decisão dos seus barões é no momento do julgamento de Ganelon. Os franceses pedem que Ganelon seja absolvido, mas Charles o condena à morte, contrariando a decisão dos seus vassallos. O comportamento do imperador demonstra uma mudança na autoridade do rei feudal.

Em seu discurso, Roland afirma que, pelo seu senhor, os vassallos devem sofrer grandes males, suportar frio, calor, perder sangue e a sua carne. O Arcebispo Turpin em seu sermão declara que os cavaleiros devem morrer pelo seu rei, pois eles têm que ajudar a defender a cristandade. Ele pede que eles se arrependam e peçam a Deus misericórdia. Quem morrer será considerado como um santo mártir e terá lugar no Paraíso.

A formação do cavaleiro consiste em um processo que exige bastante dedicação. Para tornar-se um cavaleiro, há uma preparação ainda na infância, quando os iniciados aprendem noções de equitação e o uso de armas. Dificilmente um cavaleiro em guerra sobreviveria sem ter um bom cavalo e o domínio da montaria. Durante a adolescência, o jovem torna-se um escudeiro e passa a acompanhar o seu senhor nas batalhas, treinando as suas habilidades bélicas e físicas. O processo de formação do cavaleiro compreende a cerimônia de armamento, adoção de insígnias e brasões como distintivos de nobreza.

As exigências para treinamento (aprendizado como pajem e escudeiro) de um cavaleiro até ser armado, e os elaborados rituais de investidura sofreram considerável evolução; esses rituais incluíam, por exemplo, um banho preparatório, vestuário, vigília noturna e a declamação da frase: “Sê um cavaleiro”, acompanhada de uma leve pancada no ombro (a esse gesto simbólico chamavam os ingleses *dubbing*, os franceses *colée*, *paumée*). No século XIII, a prerrogativa de armar cavaleiro era geralmente privativo de um príncipe reinante. Do mesmo modo, surgiu um código humanizante de comportamento do cavaleiro (cavalheiro), envolvendo reverência pela religião e pelas damas da nobreza, e uma etiqueta de combate em relação a outros cavaleiros (LOYN, 1997. p. 208).

O recebimento da arma não era necessariamente a entrada na cavalaria, pois nem toda entrega de espada é considerada uma investidura. A entrega da espada está ligada aos ritos da coroação dos reis francos no Ocidente, a partir do século IX. As armas possuíam um caráter sagrado e aqueles que as tinham, eram considerados guerreiros. A Igreja “romanizou” os costumes das realezas bárbaras, institucionalizando seu uso, mas mantendo os fundamentos militar. Seus ritos foram batizados e cristianizados, passando de “mágicos pagãos” para “mágicos cristãos”.

No poema, as espadas recebem nomes próprios, e algumas delas têm um caráter místico. São presenteadas por seres divinos, no caso dos franceses, e por demônios, quando se referam

aos sarracenos. A espada de Roland é chamada de Durendal. Charles recebeu a espada de um anjo e ele o presenteou. Em seu punho há muitas relíquias: um dente de Saint Pierre, sangue de Saint Basile, cabelos de Saint Denis e uma roupa de Sainte Marie. Com ela, Roland conquistou muitas riquezas e territórios. No momento de sua morte, Roland colocou seu olifante e sua espada debaixo de si, para que nenhum pagão pudesse roubá-los.

A espada de Charles é chamada de Joyeuse, seu reflexo muda trinta vezes ao dia. O grito de guerra dos franceses, *Monjoie*, teve origem a partir do nome da espada de Charles. A espada de Oliver é Hauteclaire, que possui guarda de ouro e punho de cristal. Assim como as espadas, os cavalos também possuem nomes próprios. O de Roland se chama Veillantif, o de Gérin é Sorel e o de Gérier é Passecerf. De acordo com Hilário Franco (1996) “a concepção de que só existem coisas que tem nome está exemplificada pelas espadas de Rolando, Carlos Magno, Olivier, Turpin e Ganelon. Mais do que isso, Rolando fala longa e amigavelmente com sua espada Durendal”. (FRANCO JÚNIOR, 1996, p.171). O autor ainda afirma que:

[...] para o pensamento mítico cristão elas eram coisas próximas, porém independentes. A espada de Rolando era um objeto sagrado, trazida por um anjo e cheia de relíquias dentro do cabo. Dessa forma a Canção de Rolando clericalizava o maior símbolo da condição laica de acordo com a pretensão da Igreja do século XII de disciplinar a cavalaria cristã e pô-la a seu serviço. (FRANCO JÚNIOR, 1996, p.171).

Ao se preparar para o combate, os cavaleiros fazem uso do seu armamento, além da lança, elmo, espada, escudo, cota de malha, muitas vezes com tripla proteção, e flecha, o cavalo também compõe o item de guerra. O cavalo deixou de ser considerado um meio de transporte, para ser usado como elemento importante na batalha. Ele faz parte da estratégia de combate.

Para ser considerado um cavaleiro completo, era necessário ter destreza na montaria. Os nomes atribuídos ao animal, na *Chanson de Roland*, evidenciam a relação íntima que eles possuíam com seus donos. Os cavalos também eram motivo de cobiça pelos inimigos. Assim como seus donos, eles também possuíam seus equipamentos de proteção. Eram cobertos por malhas de ferro, armaduras e chanfros.

A Igreja teve grande importância na criação do imaginário cavaleiresco, pois uma das principais funções desempenhada pela cavalaria era defender, difundir e ampliar a fé cristã e converter os infiéis. A cavalaria era composta pelos nobres da sociedade feudal e sua relação com o senhor feudal era realizada através da vassalagem: o cavaleiro, em troca da defesa da propriedade do senhor feudal, recebe terras e mercadorias.

As origens utilitárias da cavalaria foram gradualmente obscurecidas pelas implicações financeiras e políticas da posse da terra por cavaleiros e da manutenção de armas, o que levou cada vez mais à identificação do cavaleiro com as classes superiores, um processo que estava virtualmente completo por fins do século XII (LOYN, 1997, p.208).

A palavra “cavaleiro”, nas línguas vernáculas no século XIII, corresponde a guerreiro, e não incute que este possua um nível social elevado. Em provençal, espanhol e francês antigo, “cavaleiro” refere-se ao guerreiro, mas somente ao combatente de elite a cavalo, provido de um conjunto de armas características. (FLORI, 2005, p.23). Na *Chanson de Roland*, a palavra é utilizada para designar todo e qualquer cavaleiro que sirva a um senhor em troca de seu sustento e manutenção. A figura do cavaleiro teve um maior destaque durante as cruzadas.

Por volta dos séculos XIV e XV, o papel do cavaleiro estava resumido aos torneios e à cerimônias de muita riqueza e luxo. Aos poucos a figura do cavaleiro foi se modificando, deixando ser belicosa para se tornar a de um verdadeiro *gentlemen*. Com o advento da formação dos exércitos nacionais e a inclusão de armas de fogo, a cavalaria foi enfraquecendo e perdendo a sua posição.

Os acontecimentos da *Chanson de Roland* e a guerra de civilização entre o Oriente e o Ocidente ainda permanecem baseados nas disputas religiosas e territoriais. O atentado ocorrido no dia 11 de setembro de 2001 culminou na guerra ao terror propagandeada pelo governo americano de George W. Bush, construindo uma visão negativa dos povos orientais, que eram representados como terroristas. Os países do Oriente médio foram apontados como uma ameaça às sociedades democráticas Ocidentais, e o fundamentalismo muçulmano como a principal ameaça à paz e à segurança internacional. (HALLIDAY, 2005). Com isso, foi reforçada uma imagem negativa dos aspectos culturais, sociais e econômicos dos povos árabes muçulmanos e uma visão maniqueísta do mundo.

A maneira como a história se transmuta para a literatura nos revela as possíveis intenções e influências do poeta, deixando transparecer na execução do processo literário, alterando a própria realidade. As lutas, os valores morais, o maniqueísmo, o nacionalismo, a identidade cultural e religiosa são transmitidos por meio dos versos e das interferências de suas interpretações através dos tempos. Refletir a respeito dessa guerra de civilização que possui uma longa história de conflitos é refletir sobre o ser humano e seu papel social no mundo.

Neste capítulo, vimos que a canção de gesta passou por algumas transformações. O universo bélico e guerreiro se relacionava com as aventuras fantásticas e com o amor romântico,

que ganha destaque no enredo, dando origem ao romance cortês, que, junto à lírica trovadoresca, formam os dois maiores acontecimentos literários do século XII. As produções da literatura medieval são intrinsecamente influenciadas pela estrutura social e por fatores extralinguísticos. A Igreja também contribuiu e influenciou nas modificações temáticas dos poemas épicos.

Discutimos as diversas teorias sobre a origem da canção de gesta, assim como as inúmeras versões existentes da *Chanson de Roland*. Destacamos a importância dos *jongleurs* na difusão dessas canções. Realizamos uma breve análise sobre o contexto sócio-histórico da obra e a relação dos acontecimentos reais e dos relatos ficcionais que se mesclam na produção literária. A análise desses temas é importante para uma melhor compreensão do objeto de pesquisa, contribuindo para um esclarecimento significativo sobre o imaginário do homem medieval, suas crenças e anseios.

CAPÍTULO II – A MORTE NA LITERATURA FRANCESA DOS SÉCULOS XI-XIII

Neste segundo capítulo discorreremos a respeito do imaginário da morte, suas crenças e ritos nesse período da Idade Média. No tópico *A morte na literatura francesa dos séculos XI-XIII*, apresentaremos as manifestações da morte durante esse período do medievo. No primeiro tópico, *A morte na literatura épica e cavaleiresca*, analisamos a representação da morte na literatura épica (*Ilíada*, *Odisseia* e *La Chanson de Roland*) e nas novelas de cavalaria (*Tristão e Isolda* e *Dom Quixote*). No tópico seguinte, *Honra e glória na construção do herói*, levantamos discussões acerca da busca e o percurso do herói para alcançar a honra e a glória e de que maneira essas virtudes estão expressas nos poemas épicos.

2.1 A REPRESENTAÇÃO DA MORTE NOS SÉCULOS XI-XIII

Considerada um dos primeiros mistérios do homem, a morte é um tema que gera inúmeras reações, de acordo com a forma como a concebemos. Desde os primórdios, o ser humano expressa a sua relação com a morte em diferentes maneiras, conforme sua cultura, seu tempo, sua crença, ritual e seus valores. É impossível compreender a temática da morte sem considerar as relações do indivíduo e da sociedade em que vive. Muitos povos compreendiam a morte como uma passagem, uma transição do mundo terreno para o espiritual, enquanto outros acreditavam em vida após a morte, no retorno dos mortos e na reencarnação. Para estes, a morte não era considerada o fim, mas o começo, ou a continuação da vida, ou ainda, uma nova vida.

A partir do momento em que o ser humano toma consciência da sua finitude, ele tenta se adaptar a essa realidade, buscando respostas para seus medos e angústias na religião, no misticismo e/ ou na ciência. A morte confronta a individualidade do ser humano, pois à medida que o grau de proximidade ou familiaridade do ente perdido for maior, com mais intensidade essa individualidade será atingida. Quando essa consciência acontece na infância, o ato de morrer desperta a sensação de medo, tornando-se temido e indesejado.

S. Morgernstern relata que uma menina de quatro anos chorou durante vinte e quatro horas quando lhe disseram que todos os seres vivos tinham que morrer. Só a promessa solene feita por sua mãe de que ela, a criança, não morreria a conseguiu acalmar. (MORIN, 1988, p.30).

Muito se foi difundido a respeito do poder que a morte exerce de igualar a todos, pois ninguém escapa da sua intervenção, em algum momento da vida. Inesperada, não podemos prever o momento exato da sua presença, mas, dependendo do momento e da ocasião, podemos

senti-la chegando. Porém, essa ideia de igualdade na experiência do morrer, que é difundida pelas artes e pela dança macabra, onde todos são nivelados, com um mesmo fim, é contestada por Vovelle (1996). Para ele,

não há nada de mais desigual ou diferenciador do que a morte. Dos traços que ela nos deixa ficam as provas, os testemunhos, os indicadores dos ricos, dos poderosos, mas nada para a massa anônima dos pobres. (VOVELLE, 1996, p.18).

O autor reforça a sua opinião ao questionar sobre os silêncios que a história da morte nos traz. Há o silêncio voluntário, que é o silêncio dos homens que se calam sobre a sua morte, e o silêncio dos involuntários, do qual faz parte a massa popular e anônima, no geral. A morte pode até chegar para todos, mas as formas como é retratada entre ricos e pobres, pessoas ilustres e o povo, refletem as diferentes maneiras como é concebida.

Assim como a religião, as crenças, a língua e as visões de mundo, a concepção da morte e do morrer também é construída e partilhada entre os indivíduos de uma mesma comunidade, formando assim, um elo identitário. Trata-se de um fenômeno sociocultural que abrange as singularidades e especificidades de cada local e de cada grupo social. Em seu artigo *A história dos homens no espelho da morte*, Vovelle (1996) cita que para Pierre Chaunu, toda a sociedade se mede ou se avalia, de certa maneira, pelo seu sistema de morte.

Os antigos ocidentais concebiam a morte de uma maneira familiar. O indivíduo era advertido através de símbolos naturais, como a manifestação dos fenômenos da natureza, ou por uma íntima convicção de que a morte estava próxima. Esse tipo de morte é a dos cavaleiros das canções de gesta e dos romances medievais, como ocorre com Roland, Tristão e Dom Quixote, exemplos que abordaremos posteriormente.

O ato de morrer também era considerado público e organizado. O leito do moribundo se transformava em um local público, onde eram recebidos, além do padre, o médico, os familiares e os amigos. Havia, também, os “curiosos”, que poderiam transitar livremente. Essa aglomeração foi contestada pelos médicos do início do século XVIII, por questões de higiene. As crianças também faziam parte da cerimônia. Segundo Ariès (2017, p. 37), “era importante que os parentes, amigos e vizinhos estivessem presentes. Levavam-se as crianças - não há representação de um quarto de moribundo até o século XVIII sem algumas crianças”.

Mesmo com toda a familiaridade com a morte, havia um medo da relação entre os vivos e os mortos. Nas civilizações pré-cristãs, apesar de louvarem as sepulturas, os mortos não deveriam fazer parte do mundo dos vivos. Essa separação deu origem à proibição de enterros na

cidade. A Lei das Doze Tábuas, em Roma, proibia o enterro na urbe. Por essas razões, os cemitérios eram localizados nas periferias, fora da área urbana.

A partir do momento em que São Paulino transportou o corpo do seu filho para perto dos mártires, pois acreditava que os mártires cuidariam do corpo, protegendo-o do inferno, nasce o desejo dos cristãos de serem enterrados perto dos santos. Na maioria das vezes, esse local era na parte externa da igreja, comumente designada de *atrium* ou *âitre* (átrio), exemplos que podemos encontrar em um extrato da *Chanson* quando “Turpin induz Roland a tocar o corne, a fim de que o rei e suas hostes venham vingá-los, chorá-los e os *enfouir âitres de moustiers*²³”. (VOVELLE, 2017, p 42).

O corpo era confiado à igreja, não havia uma preocupação sobre o destino dos corpos e dos ossos, contanto que estivessem nos arredores do local sagrado. Já não havia mais a diferença entre o cemitério e a igreja, os mortos e os vivos estavam misturados. Ao redor dessas igrejas, foram construídas casas, formando pequenos povoados. Nesses locais, acontecia o comércio, as danças e os jogos. De acordo com Vovelle:

Em 1231, o concílio de Rouen proíbe dançar no cemitério ou na igreja, sob pena de excomunhão. Um outro concílio de 1405 proíbe a dança no cemitério, bem como a prática de qualquer jogo, impedindo também que os mímicos, os prestidigitadores, os mascarados, os músicos e charlatães exercessem sua profissão suspeita no local. (VOVELLE, 2017, p.46).

Nos primeiros séculos do cristianismo, acreditava-se que os mortos que tinham sido enterrados na igreja e tido seus corpos entregues aos santos, adormeciam e descansavam até o dia do grande retorno, quando despertariam no Paraíso. Nessa percepção, não eram levadas em consideração as ações do homem, em sua vida terrena. Aqueles que não fossem confiados à Igreja, certamente não despertariam no Paraíso e estariam abandonados e condenados à própria sorte.

A partir dos séculos XI e XII, a morte deixa de ser algo coletivo, para se tornar individualizado. O temor em relação ao destino e à salvação da alma são exemplos dessa mudança. Havia uma grande inquietação a respeito do modo pelo qual se estava agindo na vida terrena. A preocupação com o pós-morte ocupava um lugar importante no cotidiano da sociedade medieval e a forma como se vivia era considerada de extrema relevância na hora do Juízo Final. A morte era percebida de uma maneira mais dramática e pessoal, focando na particularidade de cada indivíduo.

²³ E os enterrar nos átrios dos monsteiros (cemitério da igreja). (v.1750, Tradução nossa).

Sobre esse campo de batalha de vida ou morte que é o mundo, o homem tem por aliados Deus, a Virgem, os santos, os anjos e a Igreja, e sobretudo sua fé e suas virtudes; mas tem também inimigos: Satã, os demônios, os heréticos e, sobretudo, seus vícios e a vulnerabilidade advinda do Pecado Original. A presença do Além deve ser sempre consciente e viva para o cristão, pois ele arrisca a salvação a cada instante de sua existência, e mesmo se ele não está consciente, esse combate por sua alma é travado sem trégua aqui embaixo. (LE GOFF, 2002. p. 22).

O julgamento da alma do moribundo já ocorre em seu leito de morte. Há uma disputa por sua alma, na qual ele conta com a presença de Deus, dos anjos, da Virgem Maria, Jesus, de Satã e seus demônios, recordando os vícios e pecados terrenos daquele que está às portas da morte. O destino de sua alma está diretamente relacionado à sua conduta em vida.

Os padres e sacerdotes eram encarregados de realizar o intermédio entre a alma e o paraíso, ou diante do julgamento final, resultado que dependia da conduta terrena do moribundo. Sob pressão da Igreja ou do medo do Além, o homem que sentia a morte chegar, queria prevenir-se com as garantias espirituais. (ARIÈS, 2017, p.111). No século XIII, a representação do juízo final era composta pela ressurreição dos mortos, a separação dos bons e dos maus e o julgamento das almas. A imagem do juízo era semelhante a uma corte de justiça, onde o Cristo era o juiz e os apóstolos representavam a sua corte. A Virgem e os santos eram os advogados, que intercediam pelas almas. Ninguém sabia o que lhe era reservado antes da decisão do juiz, das avaliações das almas e da defesa dos intercessores. Conforme Ariès:

O Cristo está sentado no trono do juiz, rodeado de sua corte (os apóstolos). Duas ações tomam uma importância cada vez maior: a avaliação das almas e a intercessão da Virgem e de São João ajoelhados e de mãos postas, ladeando o Cristo-juiz. Cada homem é julgado segundo o “balanço de sua vida”, as boas e más ações são escrupulosamente separadas nos dois pratos da balança. (ARIÈS, 2017, p.50).

Até o século XII, perdurando por algum tempo em regiões como a França Meridional e a Itália, o morto era enterrado com o rosto descoberto, mesmo este sendo rico, e envolto em preciosos tecidos. O corpo era transportado para um sarcófago de pedra. No século XIII, o rosto do morto ficava escondido. Muitas vezes, o corpo era cosido dentro de uma mortalha ou era fechado dentro de um caixão de madeira ou de chumbo. O caixão fechado era coberto por um tecido ou *pallium* (pano mortuário) e por um patíbulo ou cadafalso, como ficou mais conhecido após o século XVIII. Também recebia o nome de capela, quando era cercado de luminárias, como o altar de uma capela, ou representação. (ARIÈS, 2017, p.136).

Quando se tratava de nobres e figuras ilustres, havia uma representação, ou seja, uma estátua de madeira e/ ou cera, representando o/a falecido/a, no lugar de seu cadáver. Esse tipo de

representação foi utilizado até o começo do século XVII, nos funerais reais. Um exemplo desse modelo de representação é o túmulo de Inês de Castro, localizado no Mosteiro de Alcobaça, em Portugal. Nos funerais mais simples, o cadafalso era mais utilizado, apesar de em alguns textos e testamentos o cadafalso ser empregado como sinônimo de representação (ARIÈS, 2017, p.136). Quanto aos pobres, seus corpos eram jogados nas covas ao redor da igreja ou no átrio reservado para eles ou permaneciam anônimos.

Ao lado dos túmulos grandes e monumentais, encontravam-se pequenas placas, de tamanho variante, entre 20 a 40 cm, que eram fixadas na parede da igreja, do lado interior e exterior. Essas placas possuíam algumas inscrições contendo o nome do morto, a data de falecimento e a função que exercia na sociedade. Outras placas maiores, além das inscrições, possuíam “uma cena em que o defunto é representado sozinho ou acompanhado de seu santo padroeiro, diante de Cristo, ou ao lado de uma cena religiosa (a crucificação a Virgem da Misericórdia, a ressurreição de Cristo ou de Lázaro, Jesus no monte das Oliveiras etc)”. (ARIÈS, 2017, p.62). Os monumentos fúnebres, as representações e as placas, traduzem o desejo de individualização do lugar da sepultura e a permanência da lembrança do defunto no local em que foi enterrado.

Após a morte de São Luís, durante o retorno dos cruzados à França, a rainha Isabel de Aragão morreu em um acidente na Calábria. Sobre o túmulo de sua carne (seus ossos foram transportados para Saint-Denis), é representada orando, de joelhos, com as mãos juntas, aos pés da Virgem; ainda que sua atitude pertença à vida, seu rosto é o de uma morta, feia, com a face dilacerada pela queda e mal recomposta por um ponto de sutura perfeitamente visível, de olhos fechados. (ARIÈS, 2017, p137).

Em alguns rituais, não tão comuns, havia o hábito de colocar o cadáver em frente ao altar durante pelo menos três missas cantadas, a fim de salvar a alma do falecido. A partir do século XIII, iniciou-se uma aversão à visão do cadáver e sua exibição na igreja. Ainda no século XIII, surgiram as máscaras mortuárias, funerárias ou fúnebres. Essas máscaras eram feitas de gesso ou cera, colocadas sobre o rosto do morto para que a representação resultasse no retrato fiel do falecido. Essas máscaras eram colocadas sobre o túmulo.

As máscaras sempre fizeram parte das cerimônias de povos “primitivos” e em diversos setores da vida cotidiana. Elas exerciam uma função importante e dialética entre as tradições folclóricas e a cultura clerical na sociedade do medievo. A máscara era considerada a metáfora do Diabo no ocidente medieval, pois “a máscara quebra, com efeito, a única *similitudo* legítima: a do homem criado “à imagem de Deus” (Gn 1,26) (SCHMITT, 2014, p.195).

Assim como as máscaras, o diabo tem o poder de se transformar, de se disfarçar. Para a Igreja, qualquer tipo de máscara era considerado diabólico, desde as máscaras folclóricas até a pintura das mulheres, que eram comparadas a máscara ou “artifícios”. A máscara da mulher velha era relacionada à imagem da morte, fazendo uma correlação da velhice com a infertilidade.

No folclore, as máscaras estabeleciam uma relação com o jogo e com a “enganação”, uma das características do diabo. Os mortos também eram relacionados às máscaras, segundo Schmitt:

Também podemos nos perguntar em que medida as aparições dos mortos, idênticos aos vivos, não desempenharam na Idade Média o papel das máscaras mortuárias (*imagines mortuorum*), já que essa prática da aristocracia romana caíra em desuso para reaparecer somente nos séculos XIV e XV. (SCHMITT, 2014, p207).

Do século XIII ao século XVIII, o testamento foi a maneira que o indivíduo encontrou para poder externar seus pensamentos íntimos, seus desejos, sua fé religiosa, seu apego às coisas materiais, seu amor aos seres e a Deus, além de ser um instrumento para distribuição e organização da sua herança. O testamento era feito em voz alta e em público. A partir do século XIII, passou a ser escrito por um padre ou um notário. Conforme explana Ariès, o objetivo dessas cláusulas piedosas era “o de comprometer publicamente o executor testamentário, a *fabrique* e o padre da paróquia ou os monges do convento, e assim, obrigá-los a respeitar as vontades do defunto”. (ARIÈS, 2017, p.69).

Os espectadores, os ouvintes aguardam a segunda cena do primeiro ato, a da distribuição, da divisão da herança. Que o morto transmita ao vivo, quer dizer, que ele prontamente transfira a posse dos bens àqueles vivos que têm direito ao que ele possui até o momento presente, aos bens que ele recebeu, também, de outra pessoa. Desta feita não há gestos. [...] Guilherme, em voz alta e clara, enuncia suas vontades. Na verdade, ele tem pouquíssima liberdade. Cada qual sabe com relativa precisão o que há de caber a Fulano ou Beltrano conforme o costume, essa lei não escrita, porém tão impositiva quanto os códigos mais rígidos. (DUBY, 1987, p.13).

Conforme Duby (1987), essas atitudes testamentárias ocorriam, no começo do século XIII, no meio aristocrático da Inglaterra e da França do norte. Muitas vezes, temendo que o seu desejo não fosse cumprido, o moribundo mandava gravar, sobre metal ou pedra, o trecho do seu testamento em que se refere aos serviços religiosos e aos legados que os financiavam. Essas epígrafes ficavam fixadas nas paredes ou pilares da igreja, e tinham como objetivo principal fazer com que a Igreja cumprisse o que estava escrito, evitando a negligência da paróquia para com sua família. O testamento era o instrumento da relação entre a riqueza e a salvação pessoal,

um contrato entre o morto e a Igreja que, de acordo com Le Goff, era “o passaporte para o céu” (1964, p.240).

Em meados da primeira metade da Idade Média, foi registrado um ritual da morte, que apresentava elementos antigos. Esse ritual passou por algumas modificações, principalmente nas classes superiores, e foi reencontrado posteriormente, nas fábulas de La Fontaine ou em narrativas de Tolstoi. (ARIÈS, 2017, p.104). O ritual descreve as formas de como se deve morrer.

O primeiro ato refere-se ao pressentimento, o moribundo é advertido de que a sua morte está próxima. Essa advertência surge através de sinais, sejam eles físicos, místicos ou ordenados por fenômenos da natureza. Nesse momento, o ferido ou doente, deita-se no chão ou no leito, rodeado por amigos, familiares, companheiros e vizinhos. É reservado um tempo para o lamento da vida, de forma breve e discreta.

O segundo ato consiste em pedir perdão àqueles que o cercam. Reconhecendo os erros cometidos, encaminha a Deus os seus entes queridos vivos e, em alguns casos, é escolhida a sepultura. “O morrente já escolheu sua sepultura, o lugar onde deseja que seu corpo jaza, aguardando a ressurreição”. (DUBY, 1987, p.19). Profere, em viva voz e em público, o seu testamento, que a partir do século XII, será escrito por um padre ou notário. Esse é o ato mais longo e importante. No terceiro ato, o moribundo confessa a sua culpa, com as duas mãos juntas e erguidas para o céu, fazendo o gesto de penitência.

Logo após, o moribundo declama uma prece antiga, propagada pela Igreja, nomeada de *commendatio animae*. Se tiver um padre presente na ocasião, é dada a absolvição, fazendo o sinal da cruz. Em seguida, é borrifada água benta. A seguir, o moribundo recebe o *Corpus Christi*. Segundo os liturgistas, o enfermo deve estar deitado, de costas, com a cabeça virada para o leste.

Depois do último suspiro, é dado início às exéquias, as cerimônias do pós-morte. Essa cerimônia é dividida em quatro partes. A primeira é considerada a mais dramática, é o luto, que acontece posteriormente no último suspiro do moribundo. Devido à extrema dor, as pessoas presentes rasgavam suas roupas, arrancavam a barba e os cabelos, esfolavam as faces, beijavam amorosamente o cadáver, caíam desmaiados e, no intervalo de seus transes, elogiavam o defunto, o que explica uma das origens da oração fúnebre (ARIÈS, 2017, p.106).

Ainda sobre o luto, pode-se afirmar que “lágrimas e choro apenas por parte das mulheres: elas deveriam ficar perto do corpo e gritar, rasgar as vestes, arrancar os cabelos. Era sua função pública”. (DUBY, 1997, p. 20-21). Temos como exemplo um trecho do momento de luto na obra de Duby *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*.

Começa, pois, nesse instante, a demonstração de luto. Primeiro as lágrimas. Todos os que moram na casa se põem a chorar, terna e dolorosamente. Todos os homens, o filho, os cavaleiros e valetes, até os mais humildes dentre os servidores. Às lágrimas femininas ninguém dá grande importância. Mas o aumento das masculinas marca o término do primeiro ato. (DUBY, 1987, p.19).

Na segunda parte do ritual descrito anteriormente, o moribundo recebe a absolvição. Ao redor do seu leito ou ataúde, o padre e seus auxiliares se reúnem. É designado que um auxiliar leve a cruz, enquanto o outro ajudante, segura o antifonário. Outros ajudantes estão incumbidos da água benta, do turíbulo e dos círios. O terceiro momento é o cortejo. Os padres, os monges e os pobres são os principais responsáveis pelo cortejo e carregamento do corpo em uma liteira, ataúde ou esquife.

O corpo era envolvido por um lençol ou mortalha, deixando apenas o rosto descoberto. O defunto era levado deitado no esquife até o local em que deveria ser enterrado. A presença do padre ou clérigo só era dispensada se o enterro fosse de algum religioso. O cortejo era submetido a regras, possuía um itinerário contendo algumas paradas durante o percurso. Quanto mais rico era o defunto, maior a quantidade de padres, monges e pobres em seu cortejo. No texto de Duby, o autor explica que era comum a presença de quatro monges mendicantes: um dominicano, um capuchinho, um agostiniano e um carmelita. A presença dos pobres era uma forma de compensação, pois era feita a caridade e conseqüentemente a salvação de sua alma, ao fazer um bem visível.

Quer também que se pense nos pobres. Serão multidão, já sabe, no cortejo fúnebre. É raro um serviço tão opulento. E decide que desses pobres pelos menos cem receberão comida, bebida e roupas após a festa. [...] Porque dar é lavar em águas abundantes o pecado (DUBY, 1987, p.25).

Os pobres oriundos da área rural, em seus cortejos, eram comuns à presença de amigos, familiares e vizinhos. Já os pobres localizados na área urbana, morriam de forma solitária, não possuíam missas, nem acompanhantes e muito menos cortejo. Diante de total abandono, iniciou-se um movimento de caridade, no fim da Idade Média, com a função de amparar os enterros dos pobres, fornecendo, graças às confrarias, as honras da Igreja.

Michel Vovelle, em seu texto intitulado *A história dos homens no espelho da morte*, presente no livro *A morte na Idade Média*, de Herman Braet e Werner Verbeke, apresenta uma classificação dos tipos de morte. Segundo o autor, a morte possui três formas de manifestação que se diferenciam quanto às suas definições, sendo estas complementares entre si. A primeira forma é a *morte sofrida*, que corresponde ao fato concreto da morte, levando em consideração a realidade sócio-histórica em que ela ocorre. A segunda, corresponde à *morte vivida*, relacionada às práticas ritualísticas do homem em relação ao fenômeno da morte, associando seus sistemas sociais e psíquicos. A terceira forma diz respeito ao *discurso da morte*, que é o discurso coletivo inconsciente, como a repetição de gestos e as expressões de angústia, do luto e os discursos organizados sobre a morte, que evoluíram com o tempo.

Vovelle, nesse mesmo texto, diz: “penso em Philippe Ariès, que escande as grandes etapas da evolução de longos períodos da morte a partir da morte acrônica, que é ao mesmo tempo a do corajoso cavaleiro medieval (Rolando)... [...] Morte aceita, morte assumida dos tempos muito antigos e, ao mesmo tempo, de ontem.” (VOVELLE, 1996, p.16).

Os ensaios que compõem a obra *A história da morte no Ocidente* (1977), de Philippe Ariès, abordam a fascinante história da mudança gradual da percepção sobre a morte, vista como algo familiar e “domesticado”, no mundo medieval, e maldito, na concepção moderna. A obra nos apresenta as atitudes diante da morte, fazendo o uso da sincronia e da diacronia, onde algumas atitudes permanecem inalteradas, enquanto outras surgem em determinados momentos e períodos históricos.

Ariès classifica as atitudes diante da morte em: *morte domada*; a *morte de si mesmo*; a *morte do outro*; a *morte interdita* e a *morte invertida*. A primeira atitude é a *morte domada*, típica da Idade Média, dos cavaleiros de gesta e dos romances medievais. Ela corresponde ao modelo de morte advertida, percebida com naturalidade, avisada por signos naturais ou, ainda, com maior frequência, por uma convicção íntima, onde havia gestos rituais ditados pelos antigos costumes que devem ser realizados quando se vai morrer. Essa percepção de morte perdurou entre as civilizações cristãs do Ocidente. Em Roncesvales, o arcebispo Turpin espera a morte deitado “sobre seu peito, bem no meio, cruzou suas brancas mãos tão belas”. (1988, p.56). É a atitude das estátuas jacentes, a partir do século XII e prescrita pelos liturgistas do século XIII.

Não se morre sem se ter tido tempo de saber que se vai morrer. Ou se trataria da morte súbita, que deveria ser apresentada como excepcional, não sendo mencionada. Normalmente, portanto, o homem era advertido (ARIÈS, 2017, p.29).

Antes de morrer, o moribundo cumpria o ritual de passagem, que era realizado da seguinte maneira: primeiro o moribundo lamentava a sua vida, com evocações nostálgicas; logo em seguida, pedia perdão aos companheiros, realizava a prece declarando a própria culpa a Deus, recomendando sua alma aos céus, depois recebia a extrema unção e aguardava a morte em silêncio. A morte era aguardada de forma simples e natural, sem dramas ou excesso de emotividade. Morrer era um ato coletivo.

A morte, tal como a vida, não eram atos individuais, mas um ato coletivo. Por essa razão, à semelhança de cada grande passagem de vida, ela era celebrada por uma cerimônia sempre mais ou menos solene, que tinha por finalidade marcar a solidariedade do indivíduo com a sua linhagem e sua comunidade. (ARIÈS, 1982, p.658).

A morte de si mesmo, específica dos séculos XI e XII, concebia a morte de uma maneira individualizada. Manifestava a preocupação com a vida após a morte e o destino da alma, que dependia das atitudes do homem na sua vida terrena. O juízo final e o julgamento eram transferidos para o quarto do desfalecido. O leito de morte funcionava como uma espécie de purgatório, onde existia a presença de anjos e demônios que ficavam disputando a alma do morto. A reprodução do cadáver decomposto era bastante comum nas artes e na literatura.

Nessa fase também ocorre o enaltecimento e a personalização das sepulturas e epígrafes. Diante do exposto, podemos considerar que a morte de si mesmo,

leva o indivíduo a se preocupar com a sua própria morte e, conseqüentemente, com o que o espera após a morte. Nessa época de conversões, de penitências espetaculares, de mecenatos prodigiosos e empreendimentos lucrativos, o triunfo do individualismo refletia o surgimento de um sentimento de apego à vida, o que levava os indivíduos a uma preocupação com o momento após a morte. (MATTEDI; PEREIRA, 2007, p.321).

A partir do século XVIII, o homem passa a compreender a morte de uma nova maneira. A morte era exaltada, dramatizada e desejada de uma forma impressionante e arrebatadora. *A morte do outro* motivava a lembrança e a saudade. Entre os séculos XVI e XVIII, a morte tinha uma relação com o erótico. Tântos e Eros, o erótico- macabro ou mórbido, eram representados nas artes e na literatura da época.

Como o ato sexual, a morte é, a partir de então, cada vez mais acentuadamente considerada como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel. Como o ato sexual para o Marquês de Sade, a morte é uma ruptura. (ARIÈS, 2017, p.65).

Essa nova concepção da morte como ruptura “nasceu e se desenvolveu no mundo das fantasias eróticas.” (ARIÈS, 2017, p.66). A morte torna-se desejada e admirada por sua beleza.

As mudanças das atitudes diante da morte apresentadas tiveram um processo tão lento, que os seus contemporâneos não perceberam. “A morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição”. (ARIÈS, 2017, p.82). A interdição consiste no ato dos familiares de poupar o enfermo da sua real condição, a verdade tornou-se problemática. De acordo com os sentimentos e atitudes vigentes na modernidade, recomenda-se:

evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo. (ARIÈS, 2017, p.82).

A morte é considerada feia e cruel, portanto, deve ser evitada, pois é motivo de grande dor e constrangimento. Diante de tais mudanças, ocorre o deslocamento do lugar da morte. O moribundo não morre mais em casa, na presença dos amigos e familiares, ele termina os seus dias e últimos momentos sozinho em um leito de hospital. Por se tratar de um local onde são prestados os devidos cuidados indispensáveis que o doente necessita, o hospital tornou-se o lugar de referência para se morrer na atualidade.

A morte no hospital não é mais ocasião de uma cerimônia ritualística presidida pelo moribundo em meio à assembleia de seus parentes e amigos, a qual tantas vezes mencionamos. A morte é um fenômeno técnico causado pela parada dos cuidados, ou seja, de maneira mais ou menos declarada, por decisão do médico e da equipe hospitalar. Inclusive, na maioria dos casos, há muito o moribundo perdeu a consciência. A morte foi dividida, parcelada numa série de pequenas etapas dentre as quais, definitivamente, não se sabe qual a verdadeira morte, aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que se perdeu a respiração... Todas essas pequenas mortes silenciosas substituíram e apagaram a grande ação dramática da morte, e ninguém mais tem forças ou paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu parte de seu sentido. (ARIÈS, 2017, p 84).

As cerimônias e todo processo ritualístico, considerados essenciais e obrigatórios, são silenciados, ignorados, esquecidos. A morte é interdita em todos os seus aspectos e sentido. O velório torna-se cada vez mais rápido: em algumas ocasiões, opta-se pela cremação, evitando o elo de saudade e memória proporcionada pela sepultura, e o luto é solitário.

A necessidade da felicidade, o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade coletiva, evitando toda causa de tristeza ou de aborrecimento, mantendo um ar de estar sempre feliz, mesmo se estamos no fundo da depressão. Demonstrando algum sinal de tristeza, peca-se contra a felicidade, que é posta em questão, e a sociedade arrisca-se, então, a perder sua razão de ser. (ARIÈS, 2017, p. 87).

Outra atitude diante da morte que é muito próxima da *morte interdita* é a morte invertida. É a morte escondida, apreendida como um tabu. Diferente das outras atitudes em que o moribundo pressente que a morte está próxima, participando ativamente de todo o processo,

nessa conduta o doente nem sequer toma conhecimento de que o seu fim se aproxima. O luto torna-se proibido, a expressão de dor, a tristeza e as lágrimas são vista como uma fraqueza que deve ser evitada.

Como vimos, a concepção de morte passou por algumas transformações no decorrer dos séculos, deixando de ser natural e familiar, transformando-se em um tabu. Em tempos pandêmicos como o nosso, a morte é banalizada, as vítimas representam apenas mais um número que vai ser contabilizado ao final do dia. Será que esse descaso é apenas um reflexo do tabu da morte em nossa sociedade brasileira contemporânea?

2.2 A MORTE NA LITERATURA ÉPICA E CAVALEIRESCA

É sabido que dentre as classificações de gênero propostas por Aristóteles, o épico foi o único gênero que permaneceu estagnado e foi “considerado por grande parte da crítica um gênero esgotado no século XVIII” (RAMALHO, 2013, p.15). Esse impasse “impediu o reconhecimento de um percurso independente da epopeia na formação da Literatura Ocidental” (SILVA; RAMALHO, 2007, p.46) e também contribuiu para desestimular os estudos e pesquisas das obras épicas e das epopeias. Silva ainda afirma que:

A proposta de Aristóteles, tomada inadvertidamente como uma teoria do discurso épico, instituiu a manifestação épica clássica como padrão teórico para o reconhecimento de todas as manifestações do discurso épico, contribuindo, em parte, para a perda da perspectiva crítico- evolutiva da epopeia. A formulação aristotélica restringe-se à epopeia grega, de modo que sua aplicação indiscriminada, através dos tempos, impossibilitou o reconhecimento de epopeias legítimas fora do âmbito clássico (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 46).

No entanto, o gênero épico sobrevive em diversas culturas e modo de produções artísticas e literárias, inclusive como uma importante fonte de estudos e reflexões sobre os conceitos de identidade, nação e heroísmo. O épico, assim como outros gêneros literários, vem acompanhando as transformações do mundo. A relação do eu lírico com o narrador difere o discurso épico, e suas manifestações, de outros gêneros, tornando-o, dessa forma, um gênero autônomo.

O discurso épico é composto pela presença de uma matéria épica, formada por uma dimensão real e uma dimensão mítica, que se unem formando uma unidade indissociável, comumente conhecida como narrativa mítica ou lenda. Essa narrativa é representada em um plano histórico e maravilhoso do poema, com referência à figura heroica e seus feitos grandiosos, geralmente conhecidos pela tradição oral.

Nos poemas, a narrativa épica é centrada nos grandes feitos do herói, na sua bravura, lealdade e força sobre-humana. Na maioria das vezes, possui como temas a traição, a derrota, a

lealdade, as batalhas, as vitórias, a justiça, o rei e a morte. É no momento da morte que os heróis consolidam a sua lenda e fazem-se história, levando seu nome e seu legado a se perpetuarem através dos tempos. Temida por uns e desejada por outros, a morte, nos épicos, é representada como uma maneira que os heróis têm de obter a glória e, conseqüentemente, ter seus feitos reconhecidos na memória dos homens.

Aquiles, o herói da *Ilíada*, é considerado um semideus, por ser filho de Peleu, um mortal, e da deusa Tétis. Ele recebe da mãe o direito de escolha do seu destino, e Tétis explica ao filho que, desde seu nascimento, dois destinos lhe foram oferecidos: ele poderia optar entre ter uma vida longa, com total ausência de glória e fama, ou uma vida breve e gloriosa, com fama imortalizada. Aquiles não pensou duas vezes e escolheu o segundo destino. Aceitando-o, Aquiles dedicou-se integralmente à guerra, às glórias, aos feitos, aos combates e, conseqüentemente, à morte. Aquiles preferiu ter uma vida breve e uma glória eterna.

Ao pé da muralha de Tróia que o viram, desvairado, fugir de Aquiles, Heitor está agora parado. Ele sabe que vai morrer. Atena o enganou; todos os deuses o abandonaram. O destino de morte (*moîra*) já se apoderou dele. Mas, se já não pode vencer e sobreviver, depende dele cumprir o que exige, a seus olhos como aos de seus pares, sua condição de guerreiro: transformar sua morte em glória imperecível, fazer do lote comum a todas as criaturas sujeitas ao traspasso um bem que lhe seja próprio e cujo brilho seja eternamente seu. “Não, eu não pretendo morrer sem luta e sem glória (*akleîôs*) como também sem algum feito cuja narrativa chegue aos homens por vir (*essoménoisi puthesthai*)” (VERNANT, 1978, p.31).

Na obra *La Chanson de Roland*, objeto de análise desta dissertação, a personagem Roland, sobrinho de Charles, chefe da retaguarda do exército franco, é o herói. Como todo guerreiro épico, não teme a morte, pelo contrário, ele sabe que a sua glória só será possível mediante os seus feitos, morrendo como um verdadeiro herói, no campo de batalha, enfrentando os inimigos. Roland é corajoso, fiel ao seu rei, aos seus ideais, a “*douce France*”: é o melhor exemplo de um verdadeiro cavaleiro franco. Ele também é orgulhoso, preferindo morrer a pedir ajuda a Charles e aos outros companheiros, considerando esse ato uma covardia.

Respont Roland: «E! Deus la nus otreit!
Bem devunus ci estre pur nostre rei:
Pur Sun seignor deit hom susfrir destreiz
E endurer e granz chalz e granz freiz,
Sin deit hom perdre e del quir e del peil.
Or quart chascuns que granz colps [i] empleit,
Que malvaise cançun de nus chanter ne seit!
Païen unt tort e chrestiens unt dreit;

Malvaise essample n'en serait ja de mei » AOI.²⁴
(v. 1008-1016, 1993, p.142)

Roland Responde: “Que Deus nos conceda!
Devemos permanecer aqui por nosso rei:
Por seu senhor o vassalo deve sofrer aflição
E suportar o maior calor e o maior frio
Deve-se perder o couro e o pêlo.
Que cada um se esforce em dar grandes golpes
Para que não façam canções maldosas sobre nós!²⁵
Os pagãos estão no erro e os cristãos no bom direito
Jamais um mal exemplo virá de nós” (Tradução nossa)²⁶

Como podemos observar, as personagens Roland e Aquiles são exemplos de heróis que tiveram sua fama mantida depois de mortos. Para eles, a condição de sua glória estava condicionada ao fato de morrer como um verdadeiro guerreiro, em campo de batalha, lutando em defesa de seu povo, defendendo o seu ideal, independente da sua vitória na batalha, sua ideologia não temia à morte, pelo contrário, muitos a esperavam com ansiedade, pois enquanto houver guerras e batalhas a serem vencidas, a morte estaria presente.

Outro elemento relevante na construção do imaginário cavaleiresco é a relação intrínseca entre o amor e a morte, o que podemos constatar na lenda medieval de origem celta, Tristão e Isolda. Dois amantes enamorados, vivendo um amor proibido, encontraram na morte a única maneira de permanecerem juntos, por toda a eternidade. “Os amantes não podiam viver nem morrer um sem o outro. Separados, não era a vida, nem a morte, mas a vida e a morte ao mesmo tempo”. (BÉDIER, 2012, p.92). A morte, para eles, é o encontro, a união, o fim de um sofrimento.

Ferido por uma espada envenenada, Tristão, seguindo a ética de um bom cavaleiro, não teme a chegada da morte: ele pressente que a morte está próxima e a aceita. Muitas vezes, preferiu morrer, ao invés de viver sofrendo com a ausência da sua bela Isolda. Em seu leito de

²⁴ Essas três letras aparecem 180 vezes, ao longo do poema. Existem várias hipóteses para explicar o seu significado. Essa abreviação (*adauge!* “*augmente*” (aumentar), poderia ser destinada ao *jongleur*, de acordo com Jenkins. Também podia ser “*audadi*” *écoute* (escutar), segundo Crowley; amem (A. de Mandach); aleluia (J. Chailley); interjeição de estímulo e incentivo *ahöi* (R. Menendez Pidal); para outros é um refrão musical (G. Paris); um refrão de lamentação (L.Lazzarini), uma letra gnóstica (Kahane); um grito de batalha do inimigo, uma maneira de destacar as circunstâncias trágicas ou de divergências (N. Love). (DUFOURNET, 1993, p.376). Também há uma explicação para AOI = Adsonant Omina Instrumenta (Soam/tocam todos os instrumentos). Disponível em: <http://lachansonderoland.d-t-x.com/pages/FRpagenotes01Ac.html> Acessado em 10.Jan.2021.

²⁵ Tradução nossa. As traduções em português dos versos da *Chanson de Roland* encontradas ao longo do texto são de nossa autoria.

²⁶ No processo de tradução, a fim de comparação, utilizamos a versão da tradução em português de Lígia Vassalo (1988) e os tomes I e II da *Chanson de Roland* com texto integral por Guillaume Picot (1972).

morte, seu último desejo era poder rever, nem que fosse pela última vez, Isolda, a Loura, sua eterna amada.

Longe dela, sabia que sua morte era certa e estava próxima. Era melhor morrer de uma vez do que lentamente, a cada dia! Quem vive sofrendo dor é tal qual um morto. Tristão desejava a morte: mas a rainha soubesse pelo menos que ele perecera por amor a ela. Se ela o soubesse, ele morreria mais docemente. (O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA, 2012, p.110).

Estou perdendo a vida, gostaria de rever Isolda, a Loura. [...] Dizei-lhe então que meu coração a saúda; que ela, pode consolar-me. Dizei-lhe que, se ela não vier, morrerei. (O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA, 2012, p.120).

[...] Minha morte está próxima: longe de vós, morrerei do meu desejo. (O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA, 2012, p.117).

Mas que importa que me mate? Isolda, não devo morrer por vosso amor? E que faço a cada dia, a não ser morrer? (O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA, 2012, p.111).

Quando Isolda chega para rever o seu amigo, já o encontra morto. Como não pode suportar a dor de viver sem o seu eterno amado, ela morre de sofrimento pela perda. Os amantes não puderam viver esse amor plenamente da maneira como desejavam em vida. A morte, nesse caso, proporciona a consolidação dessa paixão e do amor eterno. Apenas dessa forma eles podem permanecer juntos e viver esse amor.

Numa capela, à esquerda e à direita da abside, sepultou-os em dois túmulos. Mas, durante a noite, da tumba de Tristão brotou um espinheiro verde e frondoso, de galhos fortes, de flores perfumadas, que, elevando-se por cima da capela, enterrou-se na sepultura de Isolda. As pessoas do lugar cortaram o espinheiro. No dia seguinte, ele renasceu, tão verde, tão florido, tão vivo quanto antes, e ainda mergulhava no leito de Isolda, a Loura. Por três vezes quiseram destruí-lo, em vão. Finalmente, contaram o prodígio ao rei Marc. O rei proibiu daí por diante que se cortasse o arbusto. (O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA, 2012, p.125).

Se pensarmos na literatura espanhola, temos como exemplo a personagem da obra de Cervantes, Alonso Quijano, mais conhecido como Dom Quixote de La Mancha, um fidalgo apaixonado pelos romances de cavalaria. Como resultado das suas leituras, que eram tantas que “as noites se lhe passavam a ler desde o sol posto até à alvorada, e os dias, desde o amanhecer até fim da tarde. E assim, do pouco dormir e do muito ler se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo” (CERVANTES, vol I, 2014, p. 27), ele resolve tonar-se um bravo cavaleiro.

Influenciado pelas páginas de *Amadis de Gaula*, *Don Belianis de Grécia* e *Palmerim de Inglaterra*, Alonso se transforma no cavaleiro errante Dom Quixote de La Mancha. Dessa forma, resolve desbravar o mundo, em busca de aventuras, munido de seu cavalo, da sua armadura e

acompanhado pelo seu fiel escudeiro, Sancho Pança. Ambos vivenciam a fantasia e a realidade do cavaleiro da Triste Figura.

Quixote duela com o Cavaleiro da Lua Branca, e aceita a condição de que, caso venha a ser o perdedor, deixará a sua vida de cavalaria por um ano, regressando assim, para sua casa. Como foi derrotado pelo cavaleiro da Lua Branca, que na verdade era o seu amigo Sansão Carrasco, o cavaleiro andante retorna à sua casa, bastante triste e deprimido. Em decorrência de sua extrema tristeza e melancolia, ele acaba adoecendo. Em seu leito de morte, Quixote recobra a razão.

Sinto, senhores, que a morte vem correndo; deixem-se de burlas e tragam-me um padre a quem eu me confesse e um tabelião que faça o meu testamento, que em transe como este não há-de um homem brincar com a sua alma; e assim, peço que, enquanto o senhor cura me atende, vão depressa buscar-me um notório. [...] um dos sinais por onde conjecturam que ele morria, foi por ele se ter mudado com tanta facilidade de doido em assisado, porque às razões já mencionadas acrescentou outras, tão bem ditas, tão cristãs e de tanto acerto, que de todo lhes tirou as dúvidas e lhes fez crer que estava bom. (CERVANTES vol II, 2005, p.305-306).

Os antigos acreditavam que à beira da morte os loucos retomavam a razão. Foi o que aconteceu com D. Quixote, a morte como transformação, pois a partir do momento em que ocorre a transição de Dom Quixote para Alonso Quijano, em seu leito de morte, há uma ruptura de sentimentos e emoções. A loucura dá lugar à razão. Quando Alonso era cavaleiro, ele estava vivenciando a sua fantasia com os elementos cavalheirescos, em detrimento da sua realidade.

A mente se esforça, tanto quanto pode, por imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir do corpo, isto é, aquelas coisas que ama. Ora, a imaginação é estimulada por aquilo que põe a existência da coisa e, inversamente, é refreada por aquilo que a exclui. Portanto, as imagens das coisas que põem a existência da coisa amada estimulam o esforço pelo qual a mente se esforça por imaginá-la, isto é, afetam a mente de alegria. E, inversamente, as coisas que excluem a existência da coisa amada refreiam esse esforço da mente, isto é, afetam a mente de tristeza. (SPINOZA 2011, p.113).

Essa euforia, provocada no momento em que era um bravo cavaleiro, o impulsionava-o a realizar ações, a enfrentar várias batalhas e, dessa forma, sentir-se vivo. No momento em que há uma ruptura de identidade e o fidalgo Alonso recobra a razão e sua identidade, o personagem logo entristece e adocece, a melancolia se apodera do seu corpo, estava imerso em sua realidade. A loucura e a morte têm uma relação intrínseca, pois, ambas estão relacionadas à arte de desmascarar, como diz Vovelle (1996), a morte não permite trapaças, continua sendo um revelador particularmente sensível.

Em *D. Quixote*, a loucura e a morte caminham lado a lado. Ao enfrentar suas batalhas, o cavaleiro da Fraca Figura põe a sua vida em risco nas lutas que trava ao longo de suas aventuras. Sua insanidade o faz um herói, ou a insanidade faz o herói? É considerado louco, aquele que não vive conforme os padrões da sociedade, que não teme os perigos, nem à morte. No espelho de sua própria morte, cada homem redescobria o segredo de sua individualidade. (ARIÈS, 2017, p.63).

Analisando as narrativas, percebemos que a morte exerce diversos significados, de acordo com o enredo e as funções propostas. Ela pode ser encarada como forma de glória e honra, como foi o caso dos heróis épicos Roland e Aquiles, pode ser a união e a concretização de um amor impossível, como acontece no romance de *Tristão e Isolda*, e pode ser um processo de transformação e cura, como ocorre em *Dom Quixote*. A morte não é encarada como um fim, mas como um processo de mudanças significativas, de acordo com a perspectiva de cada um.

A *Iliada* e seu herói Aquiles serviram de inspiração e modelo para a composição dos grandes heróis épicos existentes na literatura universal. A história de Tristão e Isolda também foi utilizada como modelo e exemplo de um amor impossível, puro e eterno. *La Chanson de Roland* é um clássico da literatura francesa, ultrapassou as fronteiras do tempo e espaço. *Dom Quixote* nos faz acreditar que é possível viver nossos sonhos, mesmo quando a realidade acha que tal atitude é uma loucura.

2.3 HONRA E GLÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO HERÓI

Ao pensarmos no tópos da morte, o que torna o homem um herói? Quais são as atribuições que um verdadeiro guerreiro precisa ter para alcançar a glória imperecível? Quem é considerado herói? Aquele que morreu em campo de batalha defendendo seus ideais, sua fé e o código de honra da cavalaria, ou aquele que consegue escapar com vida e vencer todos os obstáculos durante uma longa travessia de volta para casa?

Ao lançar essas e outras perguntas, deparamos-nos com possibilidades de respostas bastante complexas, pois cada poema épico narra aspectos históricos, culturais e sociais de sua época de composição. Diante dessa afirmativa, realizamos um estudo comparado entre as obras *Odisseia* e a *Chanson de Roland*, no quesito da formação-construção do herói e da percepção da influência do mundo de Homero na canção de gesta medieval francesa e na cultura da Idade Média.

Na *Odisseia*, obra considerada uma das precursoras da literatura ocidental, acompanhamos o drama de Odisseu e as aventuras que ele percorre junto aos seus companheiros para retornar ao seu lar em Ítaca, onde deixou sua amada mulher Penélope, seu filho Telêmaco, que era recém-nascido na época de sua partida, o seu pai Laertes e todos os seus entes queridos, quando convocado a participar da Guerra de Tróia. Em sua viagem, ele vivencia muitas situações perigosas, nas quais a sua astúcia e o seu poder de persuasão salvam a sua vida e garante o seu retorno para casa. Odisseu pode ser percebido como modelo na formação do homem ocidental civilizado, ele luta para vencer as dificuldades e os obstáculos de sua vida, da sua família e do seu meio social, sem desumanizar-se.

La Chanson de Roland narra a batalha de Roncesvales, travada entre o exército francês, liderado pelo rei Charles, e o exército muçulmano comandado pelo rei Marsile. Roland é vítima de uma traição feita pelo seu padasto Ganelon, culminando na morte do herói no campo de batalha. Durante a batalha, podemos compreender o motivo de o conde Roland ser considerado um grande guerreiro e ser tema de várias canções que permanecem imortais na memória dos homens.

De acordo com a sociedade homérica, o código de honra do herói é formado pela honra, glória e, conseqüentemente, por uma recompensa final. Os heróis almejam ser honrados, e essa honra só é permitida através da glória. A honra é o elemento essencial para a vida heroica e é o mais importante durante a vida do herói. A glória, salvo raras exceções, tem sua importância quando o herói está morto, e esses dois elementos orientam a sociedade homérica.

Existem sempre homens a quem chamamos de heróis. Um herói está sempre à procura de honra e glória: mesmo que esse percurso seja um tanto tortuoso, doloroso e desafiador, o herói deve seguir bravamente o caminho que o conduzirá ao desejo almejado. Um bom guerreiro precisa demonstrar força, bravura, coragem física e valentia. Esses são os valores que constituem os elementos de honra e virtudes. O traço mais negativo para a ascensão de um herói é a covardia e a incompetência para seguir seus objetivos. Para que o paladino possa alcançar a honra, ele necessita realizar grandiosas proezas a qualquer preço, mesmo que lhe possa custar a vida.

Respunt Rollant: « Ne dites tel ultrage!
Mal seit del coer ki el piz se cuardet!
Nus remeindrum en estal en la place;
Par nos i ert e li colps e li caples.» AOI
(v. 1106-1109, 1993, p148)

Roland responde: “Não digas essas loucuras!

Maldito aquele que carrega um coração covarde em seu peito
 Nós permaneceremos firmes aqui na posição
 Nós daremos golpes e faremos o combate.”

Quando o herói resolve arriscar sua própria vida para a obtenção de sua glória imperecível, ele demonstra, segundo o código de honra, que não teme nenhum obstáculo para a concretização desse objetivo, comprovando a sua bravura e lealdade. O guerreiro precisa de um objetivo para a obtenção dessa glória e, na maioria das vezes, essa glória está presente nas guerras, durante as batalhas em que o herói precisa provar seus valores e ser aprovado por sua comunidade.

Só dessa maneira ele prova o seu valor e sua fidelidade ao código de honras guerreiras. Para a construção heroica também é levada em consideração a sua relação com a comunidade em que se está inserido. Ele deve representar os ideais daquele povo e defendê-lo da melhor maneira possível. Também deve ser aceito por essa comunidade e ser visto como um grande defensor do seu povo. Não se constitui a glória de forma isolada, mas através do meio social e da memória coletiva.

Dis Olivier: « D’iço ne sai jo blasme
 Jo ai veüt les Sarrazins d’Espagne:
 Cuverz en sunt li val e les muntaignes
 E li lariz e trestutes les plaignes.
 Granz sunt les oz de cele gent estrange;
 Nus i avum mult petite cumpaigne. »
 Respunt Rollant: « Mis talenz en est graigne.
 Ne placet Damnedeu ne ses angles
 Que ja pur mei perdet sa valur France!
 Melz voeill murir que huntage me venget.
 Pur ben ferir l’emperere plus nos aimet.
 (v. 1082-1092, 1993, p. 148)

Olivier diz: “Não vejo como poderia te ferir
 Eu vi os sarracenos da Espanha:
 Os vales e as montanhas estão cobertos
 As colinas e todas as planícies
 Grande é o exército do povo estrangeiro;
 E nós só temos uma pequena tropa.”
 Roland responde: Meu ardor aumenta!
 Não agrada a Deus nem aos anjos
 Que jamais, por minha causa, a França perca sua honra!
 Prefiro a morte à vergonha
 É por nossos belos golpes que o imperador nos ama.”

O herói também pode alcançar a honra e a glória por meio da vingança. Na *Chanson de Roland*, Charles vinga as mortes dos Doze Pares de França, sobretudo do seu amado e estimado

sobrinho Roland, derrotando o exército muçulmano. Até a intervenção divina Charles consegue para realizar tal façanha. Anjos e santos o auxiliam para derrotar os muçulmanos.

Li empereres fait ses graisles suner,
 Puis si chevalchet od as grant ost li ber.
 De cels d' Espaigne unt les escloz truvez,
 Tenent l'enchalz, tuit en sunt cumunel.
 Quant veit li reis le vespres decliner,
 Sur l'herbe verte descent li reis en un pred,
 Culchet sei a tere, si priet Damnedeu
 Que li soleilz facet pur lui arester,
 La nuit targer e le jur demurer.
 Ais li un angle ki od lui soelt parler,
 Isnelement si li ad comandet:
 « Charle, chevalche, car tei ne falt clartet!
 La flur de France as perdut, ço set Deus.
 Venger te poez de la gent criminel.»
 A icel mot est l'emperere muntet. AOI.
 (v. 2443-2457, 1993, p. 250-252)

O imperador faz soar as cornetas,
 Depois o corajoso cavalga com seu grande exército
 Daqueles da Espanha encontraram vestígios
 E todos eles os perseguem com o mesmo ardor.
 Quando o rei vê cair a noite,
 Desce a relva verde de um prado
 Deita-se na terra e clama ao Nosso Senhor
 Que pare o sol,
 Retarde a noite e prolongue o dia.
 Então um anjo que costumava falar com ele
 Deu-lhe voz de comando:
 “Charles, cavalga, pois a claridade não vai te faltar”
 Tu perdeste a flor da França, Deus sabe.
 Tu podes te vingar da raça criminosa.”
 Ante essas palavras, o imperador montou a cavalo.

Odisseu também pratica a vingança como forma de obtenção de sua honra quando ele assassina todos os pretendentes de sua esposa Penélope, com ajuda de seu filho Telêmaco e do seu pai Laertes. Dessa forma, além de reafirmar o seu retorno, ele se vinga de todos aqueles que queriam roubar o seu lugar, seu lar, sua família e seu povo. É um ato de reafirmação do seu lugar no mundo, de sua história e de toda trajetória que o fizeram regressar.

Eurímaco, nem que me désseis todo o vosso patrimônio, tudo o que tendes agora e pudésseis reunir de outro lugar, nem assim eu reteria as mãos do morticínio, até que todos vós pretendentes pagásseis o preço da transgressão. O que tendes agora à frente é isto: combater, ou então fugir, se é que alguém pode fugir à morte e ao destino. Mas não penso que nenhum de vós fuja à morte escarpada. (HOMERO, 2011, Canto XXI, 60:67).

Na *Chanson de Roland*, a trajetória do herói é em meio às batalhas, em meio a inúmeras mortes brutais e sangrentas, assim como às proezas heroicas dos cavaleiros. Os Doze Pares de França têm em comum a valentia, a coragem, a bravura e, acima de tudo, a lealdade de suas palavras. A palavra era considerada sagrada. Infeliz aquele que não honra a sua palavra, pois é considerado traidor e infiel, em quem não se pode confiar. Blancandrin diz:

« Apelez le Franceis:
De nostre prod m'ad plevie sa feid
Ço dist li reis: « E vos l'i ameneiz. »
(v. 506-508, 1993, p.100)

Chamai o francês:
Ele me jurou a sua fé que iria nos servir
O rei responde: Ah, bem, traga-o aqui”.

O ato de Blancandrin fazer um juramento utilizando a sua fé como garantia, consiste no grau máximo de honra da sua palavra. Ambos os exércitos lutavam não só pela garantia de territórios e bens materiais, mas tinham um objetivo maior, de cunho transcendental, que consistia em disseminar a suas respectivas crenças em outros povos. A fé era o aspecto mais sagrado entre os cavaleiros. Aquele que não tinha fé, não era digno da vida.

O herói possui um código, uma ética própria, ele precisa de um objetivo e, na maioria das vezes, esse objetivo se encontra na guerra. De acordo com Ramon Llul (LOC, V, 2, 89), no *Livro da Ordem de Cavalaria*, os bons costumes da “alta honra da Cavalaria” eram a fé, esperança, caridade, justiça, prudência, fortaleza e temperança. (apud COSTA, 2001). O autor ainda afirma que a cavalaria deve estar a serviço da fé cristã e a missão do cavaleiro é pacificar os homens, defender o cristianismo e combater os infiéis (muçulmanos). (COSTA, 2001).

Roland é um herói que respeita todos os códigos da cavalaria, tornando-se um cavaleiro exemplar, admirado por todos. É o típico herói medieval, possuindo todos os atributos de um verdadeiro cavaleiro. Fiel ao seu rei, à sua pátria e ao código de cavalaria, ele dá a sua vida em defesa do seu ideal. Em nenhum momento durante a batalha pensa em desistir, muito pelo contrário, não dá ouvidos ao clamor do seu par e melhor amigo, Olivier, que percebendo o grande número de muçulmanos, pede para que Roland busque ajuda de Charles.

Tomado por um enorme orgulho e honrando os seus ideais, ele luta até o último momento em defesa da sua pátria. Roland morre como um verdadeiro guerreiro, lutando em campo de batalha. Ele é o herói que não teme a morte, ele a enfrenta sem mistérios, realizando grandes feitos e vencendo os seus inimigos.

Para garantir a glória imperecível, Roland tem que morrer para ser lembrado pelos homens futuros e permanecer vivo na memória coletiva, e assim ter canções relatando os seus grandiosos feitos. Através da morte, e da forma como ele morre, é que a sua fama eterna é consagrada. Na *Chanson*, podemos destacar a apreensão dos pares com sua honra e de que maneira eles iriam ser lembrados. A preocupação em morrer de forma guerreira parece ser a maior e melhor forma de se tornar um grande herói.

Toda a trajetória do conde Roland leva-o a ter esse fim. Sabemos que em toda e em qualquer guerra a morte é uma presença constante. Mais cedo ou mais tarde, é possível nos depararmos com a sua chegada. Para esses cavaleiros guerreiros, a morte não era considerada como algo distante, estranho, temeroso. Pelo contrário, em muitas situações, ela era desejada, pois só através da morte é que se poderia encontrar a glória eterna, a fama imperecível e tão almejada por todos os cavaleiros.

Em comparação a essa característica de Roland, Odisseu é um herói individualizado: toda a sua trajetória e suas lutas têm como finalidade o seu regresso a Ítaca, reencontrar a sua esposa Penélope, seu filho Telêmaco e recuperar o seu reino. Odisseu é o herói das palavras, mais do que da ação. Longe da sua terra, ele vê, com o passar dos dias e dos anos, que esse regresso está sendo mais difícil do que imaginava. A Ira dos deuses, em especial Poseidon, faz com que ele repense a sua maneira de estar no mundo, seu orgulho e sua humanidade. Sem os deuses, o homem não é nada.

Uma das espertezas de Odisseu ocorre quando Polifemo pergunta o seu nome e ele responde que seu nome é Ninguém. Dessa maneira quando perguntarem quem fez tal atrocidade, o gigante responderá que foi Ninguém. Ele fica ileso quando cega o gigante e consegue fugir da caverna com seus companheiros. Odisseu tenta fugir da morte de todas as formas.

Mas eu deliberei como tudo poderia correr da melhor forma, se eu encontrasse para mim e para os companheiros a fuga da morte. Teci todos os dolos e todas as artimanhas, em defesa da vida: pois avizinhava-se uma grande desgraça. E de todas pareceu-me esta a melhor deliberação. (HOMERO, 2011, IX, 420-424).

Quando todos já estavam a salvo, Odisseu gritou e atraiu Polifemo até a praia. Ele queria deixar a sua marca: enfurecido, ele o humilha. “Ó Ciclope, se algum homem mortal te perguntar quem foi que vergonhosamente te cegou o olho, diz que foi Odisseu, saqueador de cidades, filho de Laertes, que em Ítaca tem seu palácio.” (HOMERO, 2011, IX, 502-505). Odisseu revelou todo o seu orgulho e vaidade, faltando-lhe a humildade.

Graças à intervenção e proteção divina de Palas Atena, a ira de Polifemo não atingiu Odisseu e seus companheiros. Interessante ressaltar que o nome Odisseu, dado pelo seu avô Autólico, significa homem irado, furioso, aquele que causa maldade e sofrimento para outros homens. De fato, Odisseu é muito orgulhoso e, por causa desse orgulho, ele coloca em risco a vida de seus companheiros. Mais uma vez a falta de humildade resultou em seu sofrimento, a fim de que ele possa aprender com seus erros.

Depois de muito sofrer, Odisseu parece-nos paciente. Em um diálogo consigo mesmo, ele clama para o seu coração ter paciência e aguentar. “Aguenta coração; já aguentaste coisas muito piores, no dia em que o ciclope de força irresistível devorou os valentes companheiros. Mas tu aguentaste, até que a inteligência te tirou do antro onde pensavas morrer.” (HOMERO, 2011, XX 18-21). Odisseu foi se transformando ao longo do tempo e o seu coração foi criando belos sentimentos adequados a uma vida digna.

O ato de morrer em prol da fama imorredoura, como é o caso de Roland, pode ser reconhecido como um grande ato heroico, pois, ao estar disposto a perder a vida em uma batalha, o herói também está abdicando de sua jornada como um grande guerreiro, de realizar várias conquistas e proezas, sendo imortalizado devido as suas ações. Se, para ser considerado um herói, deve-se ter um objetivo e executá-lo com sucesso, diante de tal constatação, podemos afirmar que todo homem pode ser considerado um herói, de acordo com seus objetivos e a sua forma de realizá-los.

Odisseu teve uma trajetória heroica diferente dos demais heróis épicos. Apesar de ter sido um grande guerreiro durante a guerra de Tróia, o seu maior desejo e objetivo era voltar para casa, recuperar a sua família e o seu reino. Sua conquista é pessoal e a sua jornada fez com que ele se tornar-se um homem melhor, pois, através do autoconhecimento, de sua esperteza e sabedoria, ele conseguiu realizar suas façanhas, superar todos os obstáculos e matar seus inimigos permanecendo vivo.

Quando lemos esses poemas épicos e compreendemos a trajetória dos heróis, com um olhar mais próximo de nossa realidade, observamos que nossas vidas não são tão diferentes assim, pois todos nós temos obstáculos, objetivos e dificuldades a serem vencidos e que o êxito de nossas ações depende das armas e das formas com que as utilizamos em nosso “campo de batalha” do cotidiano. Assim como Odisseu, devemos realizar nossa viagem em busca do autoconhecimento e da sabedoria ao regressar ao nosso próprio eu.

Às vezes é preciso “morrer” para renascer. A morte é a forma transcendental para a conquista da glória. A luta do herói é contra o esquecimento: não existe morte pior do que a morte social, o fato de estar vivo, mas não ser reconhecido por suas ações e atitudes é um dos grandes pesadelos para os heróis.

Neste capítulo discorreremos acerca das modificações das atitudes diante da morte entre os séculos XI e XIII, compreendendo os fenômenos relacionados às crenças, gestos e ritos da sociedade daquela época. Dissertamos sobre as representações da morte na literatura épica e cavaleiresca, utilizando como exemplos as obras *Tristão e Isolda*, *Dom Quixote*, *Odisseia*, *Ilíada* e *La Chanson de Roland*. Também apresentamos a presença da honra e da glória na trajetória do herói, e de que maneira a morte contribui para esse fim.

CAPÍTULO III - A MORTE DOS PERSONAGENS PRINCIPAIS NA *CHANSON DE ROLAND*

Neste capítulo, analisaremos a morte dos personagens principais da *Chanson de Roland*, utilizando como suporte, para a referida análise, as classificações dos tipos de morte elaboradas pelos autores Michel Vovelle, Phillipe Ariès e Jean-Pierre Vernant. Para Vovelle, a morte possui três formas de manifestação. A primeira forma é a *morte sofrida*, que corresponde ao fato concreto da morte, levando em consideração a realidade sócio-histórica em que ela ocorre. A segunda, corresponde à *morte vivida*, relacionada às práticas ritualísticas do homem em relação ao fenômeno da morte, associando seus sistemas sociais e psíquicos. A terceira forma diz respeito ao *discurso da morte*, que é o discurso coletivo inconsciente, como a repetição de gestos e as expressões de angústia, do luto e os discursos organizados sobre a morte, que evoluíram com o tempo.

Ariès classifica as atitudes diante da morte em: *morte domada*; a *morte de si mesmo*; a *morte do outro*; a *morte interdita* e a *morte invertida*. Porém, para realizar a análise das mortes nas personagens da *Chanson de Roland*, utilizamos apenas as definições de *morte domada* e a *morte de si mesmo*. A *morte domada* corresponde ao modelo de morte advertida, percebida com naturalidade, avisada por signos naturais ou, ainda, com maior frequência, por uma convicção íntima, composta por ritual ditado pelos antigos costumes que devem ser realizados quando se vai morrer.

Primeiro o moribundo lamentava a sua vida, com evocações nostálgicas; logo em seguida, pedia perdão aos companheiros, realizava a prece declarando a própria culpa a Deus, recomendando sua alma aos céus, depois recebe a extrema unção e aguarda a morte em silêncio. A *morte de si mesmo*, específica dos séculos XI e XII, concebia a morte de uma maneira individualizada. Manifestava a preocupação com a vida após a morte e o destino da alma, que dependia das atitudes do homem na sua vida terrena. Empregamos a concepção da *bela morte e o ultraje do cadáver*, de Vernant que consiste no ato de morrer jovem em campo de batalha. O ultraje aos corpos é uma maneira de humilhar os corpos dos inimigos. Analisaremos essas classificações relacionadas às mortes das personagens de Roland, Olivier, Turpin e Ganelon.

3.1 O MARTÍRIO DOS PARES DE FRANÇA: A MORTE DE OLIVIER, DE TURPIN E DE ROLAND

Durante a assembleia dos franceses, o desastre é anunciado. A traição organizada por Ganelon, Blancandrin e Marsile resultou no massacre do exército franco pelas tropas sarracenas lideradas pelo rei Marsile. A batalha culminou com a morte dos doze pares, dentre eles estão Roland, sobrinho de Charles e enteado de Ganelon, Olivier e o arcebispo Turpin. Durante a batalha, os francos matam muitos pagãos, e antes de serem abatidos, empilham muitos corpos sarracenos e suas respectivas espadas extremamente cortantes, são pintadas de vermelho, sangue do exército inimigo.

3.1.1. A MORTE DE OLIVIER

Olivier é o par, amigo e cunhado de Roland. Durante a batalha, ele vê, diante da montanha, a quantidade exorbitante de cavaleiros sarracenos. Ele alerta Roland para o mal que estava por vir. Logo, ele percebe que haverá muitas mortes, que a batalha será sangrenta e que a chance de sobreviverem será mínima. Eles precisavam do apoio e ajuda de Charles e dos outros cavaleiros francos. Diante de tal situação, Olivier pede que Roland toque o seu olifante, a fim de que Charles e os outros companheiros escutem o chamado de socorro e voltem para ajudá-los na batalha, pois, com o auxílio de Charles, a batalha terá grandes chances de ser vencida e suas vidas poupadas.

Roland recusa-se a tocar o olifante e a solicitar ajuda de Charles, afirmando que tal atitude não era digna de um bom cavaleiro, não agradava a Deus. Ele se preocupava com o que iriam pensar se ele seguisse os conselhos de Olivier e tocasse o olifante, pois, para Roland, o ato de tocar o olifante antes de iniciar a batalha seria uma atitude covarde. Sendo assim, não queria que fizessem canções maldosas sobre a sua ação diante do inimigo. Pelo seu rei e sua pátria, eles deveriam lutar até a morte, com bravura e resistência.

Durante a batalha, Olivier é atacado por Marganice. De forma covarde, é apunhalado por trás, no meio das costas. Esse golpe quebra-lhe a sua alva cota de malha e a lança transpaça o seu peito. Atacando gravemente Olivier, Marganice vinga a morte dos seus companheiros. Mesmo estando ferido de morte, Olivier ataca e mata Marganice. Ele segue na luta, jogando morto sobre morto, golpeando os seus inimigos. Depois de muito combater, Olivier sente que a morte se aproxima, já não tem forças, está muito fraco. Roland percebe que seu amigo está sem cor, ele sangrou com tanta intensidade que os seus olhos se turvaram. Ele desmaia sobre o cavalo.

Devido a sua situação frágil e debilitada, Olivier, em um ato mecânico e falho, acaba golpeando Roland, pois, devido aos seus graves ferimentos, não consegue mais enxergar.

Olivier sent que la mort mult l'angoisset;
 Ansdous les oilz en la teste li turnent,
 L'oïe pert e la veüe tute;
 Descent a piet, a l [a] tere se culchet,
 Durement en halt si recleimet sa culpe,
 Cuntre le ciel ambedous ses mains jointes,
 Si priet Deu que pareïs li dunget
 E beneïst Karlun e France dulce,
 Sun cumpaignun Rollant sur tuz humes.
 Falt li le coer, le helme li embrunchet,
 Trestut le cors a la tere li justet.
 Morz est li quens, que plus ne se demuret.
 Rollant li ber le pluret, sil duluset;
 Jamais en tere n'orrez plus dolent hume!
 (v.2010-2023, 1993, p. 218)

Olivier sente que a morte o angustia muito;
 Os dois olhos giram na cabeça,
 Ele perde completamente a visão e a audição;
 Desce da montaria, deita-se no chão.
 Firmemente, em voz alta, confessa os pecados.
 Para o céu levantou as duas mãos juntas,
 Pede para Deus que lhe dê o Paraíso
 Que abençoe Carlos e a Doce França,
 E seu companheiro Roland, acima de todos os homens.
 Seu coração desfalece, o elmo cai,
 Todo o seu corpo se deita contra a terra.
 O conde morreu, ele não pode prolongar a vida.
 Roland, o bravo chora-o e se aflige;
 Jamais sobre a terra ouvireis um homem mais sofredor.

Or veit Rollant que mort est un sun ami,
 Gesir adenz, a la tere sun vis,
 Mult dulcement a regreter le prist :
 « Sire cumpaign, tant mar fustes hardiz!
 Ensemble avum estet e anz e dis;
 Nem fesis mal ne jo nel te forsfis.
 Quant tu es mor[t], dulur est que jo vif!»
 A ices mot se pasmet li marchis
 Sur sun ceval que cleimet Veillantif.
 Afermet est a ses estreus d'or fin:
 Quel part qu'il alt, ne poet mie chaïr.
 (v 2024-2034, 1993, p.218-220)

Então Roland vê que seu amigo está morto,
 Estendido com o rosto voltado para a terra,
 Muito suavemente ele começou o adeus fúnebre:
 “Senhor companheiro, piedade de tua ousadia!
 Juntos estivemos anos e dias;
 Jamais me fizeste mal nem eu a ti.
 Agora que estás morto, dói-me viver”.
 Ante tais palavras o marquês desmaia

Sobre seu cavalo que se chama Veillantif.
Firmado nos estribos de ouro fino:
Para onde quer que se incline, não pode cair.

Olivier sente que a morte se aproxima, percebe a manifestação da morte em seu corpo e sentidos, ele perde completamente a visão e a audição. Nesse momento, ele desce do seu cavalo, como uma forma de sinalizar que a batalha para ele, havia chegado ao fim. É a *morte domada*, que de acordo com Ariès: é a morte anunciada por convicção íntima e organizada por sinais ritualísticos de passagem. Também podemos relacionar com os tipos de morte classificado por Vovelle, como a *morte sofrida*: consite no fato concreto da morte, ou seja, o ato de morrer.

Durante o seu ritual de passagem, Olivier confessa os seus pecados, em voz alta. Ele levanta as duas mãos juntas e pede a Deus que lhe dê o Paraíso. Percebemos a preocupação com o destino de sua alma e a vida após a morte, caracterizando dessa forma a *morte de si mesmo*, proposta por Ariès e a *morte vivida*, classificada por Vovelle, que corresponde às práticas ritualísticas do homem em relação à morte, associando os aspectos sociais e psíquicos. O gesto de Olivier nos remete a posição de oração e prece, pois, como um bom cristão, preocupa-se com o destino de sua alma, recomendando-a aos céus. É o gesto dos penitentes. O braço estendido em forma de oração era a representação do morto no cristianismo primitivo.

Esta atitude ritual é precrita pelos liturgistas do século XIII. “O moribundo” diz o bispo Guillaume Durand de Mende, “deve estar deitado de costas afim de que seu rosto olhe sempre para o céu. (ARIÈS, 2017, p37).

Olivier morreu de forma guerreira, lutando, em campo de batalha, contra os inimigos, sem temer a morte, resistindo até seus últimos sinais vitais, dessa forma, segundo a concepção de Vernant, podemos afirmar que Olivier teve uma *bela morte*. Quando Roland percebe que seu companheiro está morto, profere um discurso fúnebre que, de acordo com os estudos de Vovelle, compreende o discurso da morte, ou seja, o discurso coletivo praticado de forma inconsciente, formado por gestos e expressões de angústia. Roland pede piedade para a alma do seu companheiro, depois relembra o tempo em que estiveram juntos. Ele lamenta a partida do seu querido amigo. Roland está de luto e tomado pelo sentimento de ódio, ele começa a atacar os pagãos que ainda restam no campo de batalha. Sua ira, no confronto, é uma forma de vingar a morte de Olivier e de vivenciar o luto diante da perda do seu par. As atitudes de Roland estão inseridas nas classificações do *Discurso da morte*: discurso coletivo inconsciente, com a repetição de gesto e expressão de angústia e luto; e a *morte vivida*, composta das práticas ritualísticas.

Roland encontra o corpo de Olivier e o deita sobre um escudo, junto aos corpos dos outros pares. O arcebispo Turpin realiza a sua absolvição e faz o sinal da cruz. Logo em seguida, Roland profere sua última homenagem ao amigo:

Ço dit Rollant : « Bels cumpainz Oliver,
 Vos fustes fils al duc Reiner
 Ki tint la marche del van de Runers.
 Pur hanste freindre e pur escuz peceier,
 Pur orgoillos veincre e esmaier,
 E pur prozdomes tenir e cunseiller,
 E pur glutun veincre e esmaier,
 En nule tere n'ad meillor chevaler !»
 (v.2207-2214, 1993, p. 232-234)

Roland diz: Caro companheiro Olivier,
 Éreis filho do duque Reiner
 Que dominava o marquesado vale Runers.
 Para romper uma lança e quebrar um escudo,
 Para vencer e arrasar os orgulhosos,
 Para apoiar os valentes e aconselhá-los,
 Para vencer e arrasar os malvados,
 Em nenhuma terra houve melhor cavaleiro.

No discurso fúnebre, Roland exalta a ascendência do seu par, honrando o pai de Olivier e as funções sociais que ele realizava. Ele venceu os orgulhosos e malvados, apoiou e aconselhou os valentes. Em nenhuma outra terra houve melhor cavaleiro.

A morte de seu par desestabilizou profundamente Roland. Quando ele olhou os pares mortos e viu, junto deles, o corpo de Olivier, ele foi tomado por um sentimento de muita dor e tristeza, que culmina em desmaio. Nesse momento, o seu único companheiro, Turpin, compadece-se com a situação, é tomado por um desgosto que jamais havia sentido. Ele pressente a morte de Roland.

3.1.2. A MORTE DE TURPIN

O arcebispo Turpin representa, na *Chanson de Roland*, o elo entre a Igreja e a cavalaria e a união da coragem e a sabedoria (v.3691). Segundo Flori (2005), a Igreja deveria fornecer ao rei a quantidade de guerreiros de forma proporcional ao número de terras que possuíam. Eles estavam intimamente ligados no âmbito das obrigações militares e da vassalagem. Turpin, além de ter sido um excelente guerreiro, não deixou suas funções eclesiásticas de lado. Assim como os demais pares, ele matou muitos pagãos. Sobre o papel dos clérigos, Hilário Franco (1996), comenta:

Na verdade, o papel dos clérigos não era tanto de promover conversões interiores, mas pela força, de acordo com a concepção vétero-testamentária que então se tinha de Deus,

“senhor dos exércitos”. Por isso um dos melhores companheiros de Rolando nas batalhas era o arcebispo Turpin, que realizou mais proezas na guerra do que o número de missas rezadas por qualquer clérigo. Os muitos bispos, abades, monges, cônegos e padres tonsurados - o poeta insiste nisso num momento em que tudo é importante para delinear melhor a fronteira clérigo-leigo – que acompanham o exército, absolvem e benzem os mortos. (FRANCO JÚNIOR, 1996, p.164-165).

Sua função, muitas vezes, era a de encorajar os cavaleiros francos para a batalha, justificando a sua luta, afirmando que estavam do lado certo, do lado de Deus, não os deixando fraquejar. Em seu sermão, Turpin fala aos seus:

« Seignurs baruns, Carles nus laissat ci;
Pur nostre rei devum nus ben murir.
Chrestientet aidez à sustenir!
Bataille avrez, vos en estes tuz fiz,
Kar a voz oilz veez les Sarrazin.
Clamez vos culpes, si preiez Deu mercit !
Asoldrai vos pur vos anmes guarir.
Se vos murez, esterez seinz martirs,
Sieges avrez el greignor pareïs »
(v.1127-1135, 1993, p.150)

“Senhores barões, Carlos nos deixou aqui;
Por nosso rei devemos morrer.
Ajudai a defender a cristandade!
Haverá batalha, com toda certeza,
Vede os sarracenos diante de nossos olhos.
Arrependei-vos e pedi perdão a Deus!
Vou absolver-vos para salvar vossas almas.
Se morreredes, sereis santos mártires,
Tereis os lugares mais altos no paraíso.

Turpin fala aos seus barões, antes da batalha, pois sabe que haverá luta e que devem morrer e combater pelo seu rei, Charles. Eles também têm a função de defender a cristandade. O arcebispo abençoa os cavaleiros e diz que aqueles que morrerem na guerra serão considerados santos mártires e terão lugar no Paraíso. Essas palavras empolgam os francos para a guerra, sem temer a morte, pois já foram abençoados e as suas almas reservadas aos céus.

Em outra ocasião, Turpin intervém na discussão entre Roland e Olivier e convence Roland a tocar o olifante e pedir ajuda a Charles. O imperador irá vingá-los e cuidará de seus corpos, enterrando-os nos átrios dos mosteiros, impedindo que seus cadáveres sejam ultrajados por lobos, porcos e cães. Era comum, durante a guerra, a prática de atacar o cadáver do inimigo, atitude que ocorre na *Ilíada*, no momento em que Aquiles humilha o cadáver de Heitor.

Durante a batalha, Turpin de Reims sente que foi ferido, seu corpo foi atravessado por quatro lanças, mas, mesmo consciente de sua condição, ele não se rende: “*Ne sui mie vencut! Ja*

*bom vassal nen ert vif recreüt*²⁷. ”. O arcebispo pega a sua espada Almace, feita de aço brunido, e desfere mais de mil golpes nos sarracenos, sem misericórdia. Ele não perdoa quem ousa cruzar na sua frente.

Gravemente ferido e em passos lentos, Turpin pega o olifant de Roland e vai até um riacho, em Roncesvales, para buscar um pouco de água para ele e Roland, que se encontra desmaiado. Nesse momento, seu coração para e ele cai com a cabeça para frente. Sente-se sufocado pela sua própria morte. Quando Roland volta do seu desmaio, encontra o corpo do arcebispo caído no chão. Seguindo o ritual de passagem, Roland se confessa, estende suas mãos para os céus e pede para que Deus lhe conceda o Paraíso. Roland vê as entranhas saindo do corpo de seu companheiro.

Defors sun cors veit gesir la buele ;
Desuz le frunt li buillit la cervelle.
Desur sun piz, entre les dous furceles,
Cruisiedes as ses blanches [mains], les beles.
Forment le pleignet a la lei de sa tere:
« E ! gentilz hom, chevaler de bon aire,
Hoi te cumant al Glorius celeste!
Jamais n’ert hume plus volenters le serve.
Des les apostles ne fut hom tel prophete
Pur lei tenir e pur humes atraire.
Ja la vostre anme nem ait sufraite!
De pareis li seit la porte uverte! »
(v.2248-2258, 1993, p.236)

Vê as entranhas saídas do corpo.
Da testa escorrem os miolos,
No peito, entre as duas clavículas
Cruza as suas brancas mãos, suas belas mãos..
Do fundo do coração faz seu lamento,
“Oh! Gentil senhor, cavaleiro de nobre estirpe,
Hoje eu te recomendo ao Deus da glória!
Jamais haverá servidor mais devotado.
Desde os apóstolos, não apareceu semelhante profeta
Para observar a lei e atrair aos homens.
Que vossa alma não tenha que suportar nenhum sofrimento!
Que a porta do paraíso lhe seja aberta!

Turpin percebe a chegada da morte por meio de convicções íntimas, pois foi gravemente ferido durante a batalha, indicando a *morte domada*. O arcebispo, ao buscar água para si e seu companheiro Roland, sente os sinais concretos da morte, no momento em que o seu coração para, resultando na *morte sofrida*. O discurso proferido por Roland para honrar o seu

²⁷ “Não estou vencido! Jamais um bom vassalo se entregou vivo!” (v.2087-2088).

companheiro, nos remete ao *discurso da morte* e a preocupação de salvar a sua alma e direcioná-la ao Paraíso, classificamos como a *morte de si mesmo*.

A descrição dos miolos escorrendo da testa do acerbispo, nos revela à imagem da situação em que se encontrava o corpo de Turpin. Os detalhes da decomposição corporal, os ferimentos, o sangue escorrendo pelos cadáveres dos cavaleiros, ossos quebrados e perfurações, aparecem de maneira recorrente, ao longo do poema, principalmente durante a batalha. Essas descrições nos proporcionam uma imagem hiperbólica, exagerada e amplificada dos fatos narrados. Quando Roland cruza as mãos de Turpin sobre o peito, ele reproduz uma atitude típica das estátuas jacentes encontradas no século XII.

3.1.3 MORTE DE ROLAND

A morte de Roland é anunciada por meio de signos que correspondem aos fenômenos da natureza. No poema, há uma grande tempestade, os raios caem, a terra treme. Ao meio dia, o sol não aparece, nenhuma claridade rasga o céu. É a intervenção do maravilhoso cristão que se manifesta no enredo.

En France em ad mult merveillus turment:
Orez i ad de tuneire e de vent,
Pluies e gresilz, desmesurement;
Chiedent i fuildres e menut e suvent,
E terremoete ço i ad veirement.
De seint Michel de Peril josqu'as Seinz,
Des Besençun tresqu'as [port] de Guitsand,
N'en ad recet dunt del mur ne cravent.
Cuntre midi tenebres i ad granz;
N'i ad clartet, se li ciels nen i fent.
Hume nel veit ki mult ne s'essp[o]ant.
Dient plusor : « Ço est li definement,
La fin del secle ki nus est en present.»
Il ne sevent, ne dient veir nient:
Ço est li granz dulors por la mort de Rollant.
(v.1423-1437, 1993, p.174)

Na França há uma tormenta maravilhosa:
Tempestade de trovoadas e vento,
Chuva e granizo em excesso;
O raio cai a intervalos curtos e repetidos,
A terra treme, de Saint –Michel- du- Péril até Xanten;
De Besançon até porto de Wissant,
Não há uma só casa cujo muro não se parta.
Em pleno meio- dia, surgem grandes trevas.
Nenhuma claridade, só quando os raios rasgam o céu.
Todos aqueles que veem tais coisas se espantam,
Alguns dizem: “é, definitivamente,
O final dos tempos que chegou agora!”
Eles não sabem nem dizem a verdade:
É o grande pesar pela morte de Roland.

Roland, após presenciar a morte de todos os pares, reza por seus companheiros e roga ao anjo Gabriel para que o proteja. Ele sente que sua hora está próxima. Da sua orelha saem os miolos. Ele se agarra com seu olifante e a sua espada Durendal. Debaixo de uma árvore, ele cai desmaiado. Tentam roubar sua espada, mas ele, com apenas um golpe, consegue quebrar o elmo coberto de ouro, o aço, a cabeça e os ossos do pagão que queria tomar para si a sua preciosa espada.

Ço sent Rollant la veüe ad perdue;
 Met sei sur piez, quanqu'il poet s'esvertuet;
 En sun visage sa culur ad perdue.
 Dedevant lui ad une perre byse:
 .X. colps i fiert par doel e par rancune.
 Cruist li acers, ne freint, ne ne s'esgruignet.
 « E ! » dist li quens, « sainte Marie, aiue !
 E ! Durendal, bone, si mare fustes!
 Quant jo mei perd, de vos n'en ai mais cure.
 Tantes batailles en camp en ai vencues,
 E tantes teres larges escumbatues,
 Que Carles tient, ki la barbe ad canue!
 Ne vos ait hume ki pur altre fuiet!
 Mult bon vassal vos ad lung tens tenue:
 Jamais n'ert tel en France l'asolue.»
 (v.2297-2312, 1993, p.240)

Roland sente que perdeu a vista;
 Se esforça o quanto pode para se manter de pé;
 A cor do seu rosto desaparece.
 Diante dele há uma pedra cinzenta:
 Nela ele bate dez vezes com dor e raiva.
 O aço range, não se quebra nem racha.
 “Ah!” diz o conde “ajuda, Virgem Maria”!
 Ah! Durendal, minha boa espada, em que desgraça estais!
 Já que morro, não preciso mais de vós.
 Graças a vós, ganhei tantas batalhas em campo aberto,
 Conquistei tão vastas terras,
 Que Carlos, o da barba encanecida, governa!
 Que não vos possua alguém capaz de fugir diante de outro!
 Um bom vassalo vos teve durante muito tempo:
 Jamais a santa França terá outro igual.

Percebemos a preocupação de Roland para que nenhum pagão tivesse, em seu poder, a sua espada. Ele tenta quebrá-lá, batendo dez vezes em uma pedra, mas a sua espada não se quebra, nem se racha. Com ela, ele conseguiu ganhar muitas batalhas, conquistar várias terras para Charles. Não há nenhum homem capaz de possuir sua espada.

« E! Durendal, cum es bele, e clere, e blanche!
 Cuntre soleil si luisies e reflambes!
 Carles esteit es vals de Moriane,

Quant Deus del cel li mandat par sun a[n]gle
 Qu'il te dunast a un cunte cataignie :
 Dunc la me ceinst li gentilz reis, li magnes.
 Jo l'en cunquis e Anjou e Bretaigne;
 Si l'en cunquis e Peitou e Le Maine;
 Jo l'en cunquis Normendie la franche,
 Si l'en cunquis Provence e Equitaigne
 E Lumbarde e trestute Romaine;
 Jo l'en cunquis Baiver e tute Flandres,
 E Burguigne e trestute Puillanie,
 Constantinnoble, dunt il out la fiance,
 E en Saisonie fait il ço qu'il demandet;
 Jo l'en cunquis e Escoce e Vales Islonde,
 E Engleterre, que il teneit sa cambre;
 Cunquis l'en ai païs e teres tantes,
 Que Carles tient, ki ad la barbe blanche:
 Pur ceste espee ai dulong e pesance:
 Mielz voeil murir qu'entre paiens remaigne.
 Deus ! Perre, n'en laise (i)t hunir France!»
 (v. 2316-2337, 1993, p.242)

“Ah! Durendal, como és bela, e clara, e branca!
 Como o sol tu brilhas e reluzes!
 Carlos estava nos vales de Maurienne
 Quando Deus do céu pelo seu anjo mandou
 Dar-te a um conde capitão:
 Então o nobre, o grande rei com ela me cingiu.
 Com ela eu conquistei para ele Anjou e a Bretagne,
 Conquistei para ele Poitou e Maine;
 Contigo conquistei para ele a Normandia,
 Contigo conquistei pra ele a Provença e Aquitânia
 E a Lombardia e toda a România;
 Contigo conquistei a Baviera e toda Flandres,
 E a Borgonha e toda Polônia,
 Constantinoplaque lhe presta homenagem,
 E Saxe, onde ele reina soberanamente.
 Contigo conquistei a Escócia e Irlanda
 E a Inglaterra, que ele tinha como sua propriedade particular;
 Contigo conquistei tantos países
 Que Carlos, o de barba branca domina.
 Por esta espada sinto pena e preocupação:
 Melhor morrer do que vê-las com os pagãos!
 Deus! Nosso pai, não deixeis a França sofrer essa vergonha!”.

Em seu leito, Roland relembra suas conquistas. Com o auxílio de Durendal, ele conquistou muitas terras e países que Charles domina. Ele afirma que sente pena e preocupação, por ter que morrer e deixar a sua espada intacta. Prefere a morte a ter que vê-la ficar com os pagãos. Roland demonstra que foi um excelente vassalo, pois fez muitas conquistas para o seu senhor, expandiu impérios e, conseqüentemente, a fé cristã para todos os lugares por onde conquistou. Mais uma vez, ele tenta quebrar a sua espada, sem sucesso: ela salta para o céu. É

como se a espada quisesse voltar para o plano celestial, pois, na composição de Durendal, há muitas relíquias e, por esses fatores, ela é considerada um instrumento poderoso e sagrado.

«E! Durendal, cum es bele e seintisme!
En l'oriet punt asez i ad reliques:
La dent seint Perre e del sanc seint Basile,
E des chevels mun seignor seint Denise,
Del vestement i ad seinte Marie.
Il nen est dreiz que paiens te baillissent;
De chrestiens devez estre servie.
Ne vos ait hume ki facet cuardie!
Mult larges teres de vus avrai cunquises,
Que Carles tent, ki la barbe ad flurie.
Eli empereres en est ber e riches.»
(v.2344-2354, 1993, p.244)

“Ah! Durendal, como és bela e santa!
No teu punho há muitas relíquias,
Um dente de Saint Pierre e o sangue de Saint Basile,
Cabelos de Saint Denis,
Um pedaço da roupa da Virgem Maria.
Não é justo que pagãos te possuam;
Só cristãos devem te guardar.
Que não caias nas mãos de um covarde!
Contigo conquistei muitos domínios,
Para Carlos, o da barba florida!
O imperador ficou rico e poderoso.”

Devido às relíquias, a espada de Roland só é digna de ser possuída por um bom cristão. Seu maior desgosto e apreensão é pensar que um pagão venha, porventura, apossar-se de Durendal, pois ela representa toda magia da cristandade e as riquezas conquistadas. Roland coloca a espada e o olifante embaixo de si, escondendo-os, para que Charles, ao encontrar seu corpo, pudesse ficar da posse de seus instrumentos de batalha. Ele vira a cabeça para o lado dos pagãos, pois, dessa maneira, Charles e os demais companheiros saberão que ele morreu lutando, como um conquistador. Bate no peito pelos seus pecados e estende sua luva para Deus. O ato de estender a luva é uma ação de vassalagem. Com ela, Roland indica que está à disposição de Deus, que ele é seu senhor e é por ele que também realizou várias conquistas.

A l'une main si ad sun piz batud:
« Deus, meie culpe vers les tues vertuz
De mes pecchez, des granz e des menuz
Que jo ai fait des l'ure que nez fui
Tresqu'a cest jur que ci sui consoüt! »
Sun destre quant en ad vers Deu tendut :
Angles del ciel i descendent a lui. AOI.
(v.2369-2374, 1993, p. 246)

Com uma mão ele bate no peito:
“Deus, por tua graça, mea culpa

Por todos os meus pecados, grandes e pequenos
 Que cometi desde a hora em que nasci
 Até este dia em que fui abatido!”
 Estendeu a luva direita a Deus
 A anjos do céu descem para ele.

Roland cumpre os ritos de passagem. Ele confessa os pecados que cometeu durante toda a sua vida, do nascimento até a hora da morte. Mais uma vez, ele estende sua luva a Deus, indicando a submissão à instância divina. Logo em seguida, os anjos descem para ele, comprovando sua ligação íntima com os seres celestiais e que as suas preces a Deus foram atendidas. Ele virou o rosto para a Espanha e começou a lembrar das terras que conquistou, dos homens de sua linhagem, de Charles, que o criou. Nesse momento, ele não pode conter a emoção: começa a chorar e a suspirar. Mais uma vez, ele bate no peito e pede perdão a Deus. Em suas últimas lembranças, em nenhum momento, Roland pensou em sua noiva Aude, nem em sua mãe. Não há espaço para lembranças da infância e possíveis amores, demonstrando a força do amor vassálico.

«Veire Patene, ki unkes ne mentis,
 Seint Lazaron de mort resurrexis,
 E Daniel des leons guaresis,
 Guaris de mei l'anme de tuz perilz
 Pur les pecchez que en ma vie fis!»
 Sun destre quant a Deu em puroffrit;
 Seint Gabriel de as main l'ad pris.
 Desur sun braz teneit le chef enclin;
 Juntas ses mains est alet a sa fin.
 Deus tramist sun angle Cherubin,
 E seint Michel del Peril;
 Ensembl' od els sent Gabriel i vint.
 L'anme del cunte portent en pareïs.
 (V. 2384-2396, 1993, p. 246)

“Pai verdadeiro, que nunca mentiste,
 Que ressuscitaste São Lázaro dentre os mortos,
 E presevastes Daniel dos leões,
 Preserva minha alma de todos os perigos
 Pelos pecados que cometi em vida!”
 Ofereceu a luva direita a Deus;
 São Gabriel pegou-a pelas mãos
 Sobre o braço mantinha a cabeça inclinada;
 Com as mãos juntas, chegou ao seu fim.
 Deus enviou seu anjo Querubim,
 São Miguel do Perigo;
 Ao mesmo tempo que os outros veio São Gabriel.
 Levam sua alma ao Paraíso.

No momento de sua morte, Roland estende-se sob um pinheiro. Vejamos que a presença do pinheiro é recorrente na *Chanson de Roland*, e ocorre em algumas situações: no momento das assembleias, quando Marsile organiza a traição com Blancandrin e Ganelon; nas situações de dor e aflição, como nos últimos instantes de vida dos Pares de França. O autor Hilário Franco (1996), comenta a respeito dessa relação com a natureza.

Sentindo-se morrer, Rolando deita-se debaixo de um pinheiro, com o rosto encostado na terra, e confessa seus pecados diretamente a Deus, pedindo perdão. Carlos Magno, preparando-se para a batalha decisiva, também deita-se na relva verde com o rosto no chão e voltado para oriente. Nos dois episódios, o contato direto com a Mãe-Terra parece ser o essencial, aproximando o homem do mundo divino, estabelecendo uma relação que dispensava intermediários. [...] No caso de Rolando, o esforço era dado pela presença de uma árvore, com seu simbolismo de *axis mundi*, de elemento de ligação entre instâncias subterrâneas e celestes. Ademais, era especificamente um pinheiro, árvore ligada no passado ao culto da deusa Cibele e seu filho-amante Átis, que morre e ressucita periodicamente, sendo portanto a própria Natureza e prefiguração de Cristo. Rolando se integrava assim, por seus próprios meios, ao Sagrado. (FRANCO JÚNIOR, 1996, p.170).

Roland relembra as suas conquistas, os companheiros de batalha, o seu tio e senhor Charles, por quem bravamente lutou e conquistou várias terras e riquezas. O conde cumpre o ritual de passagem. Ele relembra seus momentos durante a vida, pede perdão a Deus pelos seus pecados, oferecendo a luva direita como um símbolo de submissão à esfera divina. A luva foi recebida por São Gabriel, que é o anjo mensageiro de Deus, aquele que transmite as revelações de Deus aos homens. A forma gestual com que Roland morre remete-nos à imagem de que ele estava orando, em posição de quem dorme o sono eterno. Os anjos mensageiros de Deus levam a sua alma ao Paraíso.

Dentre os pares, Roland foi o único que teve a intervenção direta divina, salvando, de imediato, a sua alma. Esse fato representa que, assim como Charles, Roland tem uma relação direta com os seres divinos, que os anjos sempre estiveram ao seu lado. Roland também foi o último dos pares a morrer. Ele ajudou seus companheiros Olivier e Turpin em todo o processo da morte, desde os últimos suspiros de agonia, na preparação da alma, até a preocupação com a conservação dos corpos. O conde transmite uma atitude de amor, cuidado e companheirismo com seus pares, guardando-os até a chegada de sua morte.

Analisando as etapas da morte de Roland, podemos classificar em: *morte sofrida*, o fato concreto da morte que acontece no campo de batalha, seguindo os códigos de cavalaria e a ética guerreira de coragem e fé; a *morte vivida* e a *morte domada* que acontece quando Roland sente a morte avisada por meio de signos naturais e por uma convicção íntima, seguida de gestos e

rituais que devem ser realizados quando se vai morrer. Roland começa a lembrar de seus belos momentos, logo em seguida pede perdão a Deus pelos seus pecados, encomenda a sua alma ao Paraíso e oferece a sua luva para Deus como forma de submissão. A atitude de entregar sua alma a Deus indica a preocupação com o destino de sua alma e a vida após a morte, caracterizando *a morte de si mesmo*. O momento em que Roland profere os discursos fúnebres encomendando a alma de seus companheiros a Deus, na atitude em que recolhe os corpos dos pares, lamentando as suas respectivas mortes, evidencia o *discurso da morte*.

Roland age com a fé e a coragem, tal como faria um mártir. O seu par Olivier age com a razão. A lógica de Roland é espiritual, sobrenatural, cunhada na fé, ao passo que a atitude de Olivier é de natureza terrena, fundamentada na racionalidade. A valentia, a coragem, a superação e a transcendência, ou seja, a fúria sagrada no momento das grandes ações, contribuíram para a formação do herói. Através de sua morte Roland conseguiu ao mesmo tempo vingar os seus companheiros e defender a fé cristã com a vitória de Charles perante os sarracenos.

3.1.4. BELA MORTE

Em seu trabalho intitulado *Bela morte e o cadáver ultrajado* (1978), Jean-Pierre Vernant disserta sobre o conceito de *bela morte*, referindo-se ao ato de morrer em combate, em campo de batalha com todos os valores de um verdadeiro cavaleiro, dotado de coragem, honra, fé e lealdade. A *bela morte* é gloriosa, é morrer jovem, lutando com o intuito de ter fama e, desse modo, permanecer eternizado na memória coletiva. A expressão *bela morte* aparece pela primeira vez nas orações fúnebres a Péricles, constantes na narrativa d'*A Guerra do Peloponeso*, de Tucídides.

Buscamos analisar o conceito de bela morte fazendo uma comparação entre a morte de Roland e a de dois personagens da *Ilíada*, Aquiles e Heitor. A *Ilíada* é considerada um dos maiores épicos da Grécia Antiga, que narra os acontecimentos da Guerra de Tróia. A obra foi, provavelmente, escrita em meados do século VIII a.C. é considerada a obra inicial da literatura ocidental e da cultura grega. Assim como a *Chanson de Roland*, ambos os poemas exaltam a temática bélica e os acontecimentos históricos.

Durante o combate entre Heitor e Aquiles, Heitor pede a quem for vencedor do duelo, que respeite o cadáver do derrotado, permitindo que tenha um enterro digno. Aquiles vence o duelo, mas não concorda com a súplica de Heitor, difamando o cadáver deste:

— Filho de Peleu — disse Heitor —, não fugirei mais de ti. Estou resolvido a terminar esta luta, quer vença, quer seja vencido. Mas quero fazer um acordo contigo. Se eu sair vencedor, levarei tuas armas mas entregarei teu corpo aos guerreiros gregos sem te mutilar nem ultrajar, para que eles te prestem as devidas homenagens. Tu farás o mesmo comigo se saíres vitorioso. Mas Aquiles, franzindo as sobrancelhas, replicou: —Heitor, bem sabes que me és odioso. Portanto, nada de propostas que não aceite. Assim como não há possibilidade de um acordo entre homens e leões, assim também entre mim e ti não pode haver pactos nem juramentos. Um de nós dois cairá nesta luta e o vencedor há de saciar sua sede de vingança até o fim. Faz um apelo a todas as tuas forças porque não terei piedade nem contemplações. (HOMERO, 1991, p.209).

A concepção da *bela morte* não se resume apenas a morrer o guerreiro jovem, belo e valoroso no campo de batalha, mas também em ter um funeral completo e que todos os seus feitos sejam cantados pelos poetas, para toda a humanidade. Os antigos gregos acreditavam que a forma física com a qual o homem morria seria eternizada e, por isso, a importância da beleza da juventude.

Vernant analisou o herói Aquiles para exemplificar esse conceito da *bela morte*. Assim como Aquiles, Roland também preferiu morrer a ter que pedir ajuda a Charles, pois essa atitude não seria honrosa. Tanto Aquiles quanto Roland eram dotados de personalidade orgulhosa, de muita valentia, não permitiam nenhum tipo de afronta ou desonra. A todo o momento estavam prontos para o combate. Os sinais de sangue, ferimentos, sujeira e todo vestígio de luta corporal conferiam ao morto sua valentia. Entretanto, quando se morre velho em campo de batalha, como no caso de Príamo, da *Ilíada*, os restos mortais são consumidos pelos cães, seus membros e seu sexo são totalmente massacrados e seu cadáver humilhado, como se lê em Homero:

(...) Ó meu Heitor, não esperes por este homem sozinho, sem auxílio de ninguém. Ele é mais forte e não te poupará a vida! Se os deuses o odiassem tanto quanto eu, por certo já estaria servindo de repasto aos cães e abutres. (...) A mim também não faltará quem me tire a vida e me ultraje o cadáver, pois não respeita o inimigo os cabelos brancos da honra senectude (HOMERO, 1991, p. 205).

O fato de morrer jovem confere ao herói uma morte bela e gloriosa. Porém, quando se trata do inimigo, o tratamento dado ao corpo do moribundo é diferente. Tanto na *Ilíada* quanto na *Chanson de Roland*, os corpos dos inimigos são mutilados, desmembrados, desfigurados, tudo isso para que o cadáver do inimigo não possa ser exaltado e não possam ser cantadas canções em sua homenagem. Em ambas as obras há a preocupação com os corpos dos companheiros para que o inimigo a eles não tenha acesso e nem a chance de ultrajá-los.

Aquiles, eu não te pedi que me poupasses a vida, mas peço-te que não entregues meu corpo aos cães para ser mutilado. Meu pai e minha mãe te oferecerão magníficos presentes para que lhes restituas o cadáver do filho. Aceita-os e permite

que eles me prestem as honras da fogueira! Domado pelo sentimento de vingança devido à morte de seu companheiro, Aquiles vence Heitor em duelo sangrento e como forma de massacrar o corpo do inimigo, como era de costume, ele age da seguinte maneira: Aquiles amarróu os pés de Heitor ao seu carro e, chicoteando os cavalos, começou a correr pela planície, arrastando atrás de si o corpo do herói. A bela cabeça de Heitor, antes tão majestosa, ia varrendo o chão com seus cabelos castanhos e cobrindo-se de pó. Assim permitiam os deuses que no seu próprio torrão natal fosse ultrajado o corpo do herói. (HOMERO, 1991, p.211).

3.1.5. A PREPARAÇÃO DOS CORPOS E O ENTERRO DE ROLAND, OLIVIER E TURPIN

Charles manda que conservem os corpos de Roland, Olivier e Turpin. Os corpos dos três cavaleiros são abertos, tiram-lhes o coração com um tecido de seda e, logo após, são colocados em urnas de mármore. Em seguida, os corpos são lavados com especiarias e vinho e, logo após, são colocados sobre peles de cervo. Prontamente, os corpos são levados em charretes e cobertos por um lençol de seda de Galaza. Charles e leva até Bordeaux o olifante de Roland, cheio de ouro e moedas, para ser colocado sobre o altar de Saint - Seurin, a fim de que os peregrinos que por ali passarem possam contemplar o objeto. O corpo de Olivier e o de Roland são levados para Blaye e são colocados dentro de sarcófagos brancos em Saint – Romain, onde descansam.

A forma de se realizar um ritual fúnebre demonstra como determinada sociedade se estrutura e se organiza diante das mudanças ocasionadas com a morte. Mudanças essas que implicam o modo de conceber o sofrimento físico e psíquico do indivíduo e da sociedade. Os rituais fúnebres são importantes, pois têm, como função simbólica, o reconhecimento da importância do morto, da perda do indivíduo para a sociedade, seus familiares e amigos.

(...) os ritos devem ser sempre considerados como conjuntos de condutas individuais ou coletivas, relativamente codificadas, com suporte corporal (verbal, gestual, ou de postura), com caráter mais ou menos repetitivo e forte carga simbólica para seus atores e, habitualmente, para suas testemunhas, baseadas em uma adesão mental, eventualmente não conscientizada, a valores relativos a escolhas sociais julgadas importantes e cuja eficácia esperada não depende de uma lógica puramente empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica do elo causa-efeito. (RIVIÈRE, 1997, p.30).

Na tradição clássica, o cadáver não é apenas um corpo sem essência vital, sendo considerado meio e objeto de transmutação do corpo através do próprio corpo. Por isso, a importância da realização dos ritos funerários. O corpo passa por uma mudança de estado que o leva a sair do plano físico para o espiritual. Porém, sua existência continua através dos tempos, por meio das canções e dos poemas épicos que imortalizam o nome e a fama do herói, eternizando-o na memória coletiva. Podemos observar o afirmado no excerto abaixo:

De fato, deram-lhe suas vidas para o bem comum e, assim fazendo, ganharam o louvor imperecível e o túmulo mais insigne, não aquele em que estão sepultados, mas aquele no qual a sua glória sobrevive lembrada para sempre, celebrada em toda ocasião propícia à manifestação das palavras e dos atos. Com efeito, a terra inteira é o túmulo dos homens valorosos, e não é somente o epitáfio nos mausoléus erigidos em suas cidades que lhes presta homenagem, mas há igualmente em terra além das suas, em cada pessoa, uma reminiscência não escrita, gravada no pensamento e não em coisas materiais (TUCÍDIDES, 2001, p. 111).

Os cuidados com o cadáver, e todos os processos que envolvem o ritual, demonstram que a morte desperta uma sensação de inquietude. Os ritos são formas que encontramos para colocar a morte e suas representações em nossas vidas e em nosso cotidiano. É através da morte do outro que podemos compreender a nossa finitude. Criamos meios de tentar explicar o que vem depois, como a crença na vida após a morte, em reencarnação, purgatório, inferno e Paraíso.

3.2. O MASSACRE DOS SARRACENOS: A MORTE DE BALIGANT E DE MARSILE

A imagem dos sarracenos, na extensão do poema, é representada de uma forma caricaturizada, estereotipada. Na descrição dos personagens muçulmanos, tanto no âmbito físico quanto nos âmbitos mental, espiritual e cultural, eles são dotados de uma grande carga negativa, como forma que o poeta encontrou para fazer alusão ao inimigo, considerado o oposto dos cristãos. Eles eram maus, feios e não amavam a Deus. Por essa razão, eram considerados pagãos e mereciam a dor, o sofrimento e a morte.

A associação entre Belo e Bom, presente na cultura ocidental desde a Grécia antiga, vincula-se, na Idade Média, ao cristianismo de Roma. Assim sendo, o Outro, situado fora desse contexto, só pode ser entendido maniqueisticamente por meio de sinais negativos. Os pagãos, segundo a visão do texto, são por definição “infiéis e covardes” (estr.239); sua lei “não vale um só tostão” (estr.239). (VASSALO, 2001, p.632).

Os cristãos eram descritos como belos, brancos, bons, valentes e fiéis a Deus, defensores da fé cristã. Já os pagãos eram caracterizados como feios, infiéis, traidores, maus e negros. Para descrever os cavaleiros sarracenos, são utilizados elementos negativos e pejorativos. Na *laisse* 113 o sarraceno Abime é descrito como aquele que:

Devant chevalchet un sarrasin, Abisme:
Plus fél de lui n’out en sa cumpagnie.
Te (t) ches ad males e mult granz felonies;
Ne creit en Deu, le filz sainte Marie;
Issi est neirs cume peiz ki est demise;
Plus aimet il traïsun e murdrie.
Qu’(e) il ne fesit trestut l’or de Galice.
(v. 1470-1476, 1993, p.176-178)

Adiante cavalga um sarraceno, Abime.
Na sua companhia não há ninguém mais velho que ele.

Leva a marca do mal e das grandes traições.
 Não crê em Deus, filho da Virgem Maria;
 É negro como piche derretido;
 A traição e o assassinato o atraem
 Mais do que todo o ouro da Galícia.

Âbime é representado como um homem da pele negra como piche derretido: no poema, os árabes, sarracenos e muçulmanos e os povos oriundos da África, são todos negros. O sarraceno leva a marca do mal, é velho, ama a traição e a mentira, e o assassinato o atrai mais do que todo o ouro da Galícia. De acordo com Ligia Vassalo (2001), “Não se trata aqui de um caso de racismo tal como é entendido hoje, mas simplesmente a afirmação decorre da concepção de que tanto a falha estética, quanto a negritude representam simbolizações do Mal”. (VASSALO, 2001, p.632). A autora ainda afirma que “Alguns personagens, como Falseron e Abime, evidenciam melhor a reunião de estigmas negativos que denunciam a associação entre o feio e o grotesco, o mal e o pagão” (VASSALO, 2001, p.633). O calife Margarit é descrito na *Chanson de Roland* da seguinte maneira:

Remés i est sis uncles, Marganices,
 Ki tint Kartagene, Alfrere, Garmalie
 E Ethiope, une tere maldite.
 La neire gent en ad en sa baillie;
 Granz unt les nes e lees les oreilles,
 E sunt ensemble plus de cinquante milie.
 (v.1914-1919, 1993, p.210)

Só resta seu tio Marganice,
 Sob seu poder ele domina Cartago, Alferne, Garmália
 E Etiópia, uma terra maldita.
 Ele reina sobre a raça negra,
 Sobre pessoas que têm o nariz grande e largas orelhas;
 E tem consigo mais de cinquenta mil.

Ainda podemos citar outra passagem, no texto:

Quan Rollant veit la contredite gent
 Ki plus sunt neirs que nen est arrement,
 Ne n'unt de blanc ne mais que sul les denz.
 (v.1932-1934, 1993, p.212)

Quando Roland vê a gente maldita
 Mais negra do que tinta
 E que só tem de brancos os dentes.

Apenas Baligant está no mesmo patamar do imperador franco. “Caso o oponente possua qualidades positivas, isto é uma lástima, como se deduz do que acontece com os emires Baligant e Balanger”. (VASSALO, 2001, p.632). O emir é retratado como um ancião, mais velho que

Herodes, Virgílio e Homero. Ele é relacionado ao mundo pré-cristão. Na *laisse* 264, a rainha Bramidoine conta a sua corte sobre a derrota do emir Baligant.

Quant l'ot Marsilie, vers sa pareit se turnet,
Pluret des oilz, tute sa chere enbrunchet :
Morz est de doel, si cum pecchet l'encumbret ;
L'anme de lui as vifs diables dunet. AOI.
(v.3644-3647, 1993, p.344)

Quando Marsile a ouve, vira-se para a muralha,
Chora e abaixa o rosto:
Está morto de dor, e como está cheio de pecados;
Entregou a alma aos diabos espertos.

Durante o combate, Marsile foge e leva consigo mais de cem mil homens. Quando ele chega a Saragoça, encosta-se debaixo de um pé de oliveira, tira a espada, o elmo e a túnica. Ele se desarma. Está sangrando muito, pois Roland cortou a sua mão direita. Diante dessa situação, a rainha Bramindoide lamenta a derrota de seu marido e almadioa os deuses em quem confiava. Ele confronta o emir Baligant para lutar com Charles. A atitude de Marsile e seus homens é considerada covarde, pois, de acordo com a ética cavaleiresca, um bom cavaleiro não foge do campo de batalha e não teme a morte.

A batalha de Charles e Baligant é sangrenta. Ambos são dotados de muita força e valentia. Baligant fere o imperador, fortemente. Sua espada atinge seus cabelos e arranca um pedaço de carne do tamanho de uma mão. Charles sente o ferimento, fica fraco e cambaleia. Porém, Deus não deixa que ele enfraqueça e seja vencido. São Gabriel protege-o, e ele consegue vencer a batalha, matando Baligant.

Quant Carles oït la seinte voiz de l'angle,
N'en ad poür ne de murir dutance;
Repairet loi vigur e remembrance.
Fiert l'amiraill de l'espee de France,
L'elme li freint o li gemme reflambent,
[T] renchet la teste pur la ceruele expandre
[E] tut le vis tresqu'en la barbe blanche,
Que mort l'abat senz nule recuvrance.
(v.3612-3619, 1993, p.342)

Quando Carlos ouve a voz santa do anjo,
Não tem mais medo, não receia morrer;
Recobre o vigor e os sentidos retornam.
Golpeia o emir com sua espada de França,
Quebra-lhe o elmo onde brilham joias,
Corta-lhe a cabeça, de onde se espalham os miolos,
E o rosto até a barba branca,
Derruba-o morto sem remédio.

Logo após a derrota e a morte de Baligant, os sarracenos fogem e são perseguidos pelo exército franco. O rei Marsile morre de dor, desgosto e vergonha, pois, ao saber da derrota de Balingant, considerado o único homem capaz de derrotar Charles e seus cavaleiros, ele percebe que está perdido, perdeu sua honra, os francos venceream a batalha e a cidade de Saragoça, de agora em diante, pertence a Charles. No momento de sua morte, Marsile vira o rosto para a muralha, do mesmo modo como fazem os judeus, que segundo as descrições do Antigo Testamento, viram-se em direção à parede para morrer. (ARIÈS, 2017, p. 45). Outra personagem que, na hora da morte, tem a mesma atitude de Marsile, é Tristão:

Tristão virou-se para a parede e disse:

- Não posso reter minha vida por mais tempo.

Disse três vezes: “Isolda, amiga!” Na quarta vez, entregou sua alma a Deus.

(O ROMANCE DE TRISTÃO E ISOLDA, 2014, p124).

Conforme as classificações dos tipos de morte proposto por Ariès (2017), podemos relacionar as atitudes diante da morte da personagem Marsile da seguinte maneira: *morte domada*: Marsile foi advertido através de seus graves ferimentos e convicções íntimas, ele sente que está muito ferido e que a morte está próxima, diante disso, ele vira o seu rosto em direção a Maomé, fazendo assim o ritual de acordo com a sua realidade sócio-histórica. Também ocorre a *morte sofrida*, corresponde ao fato concreto da morte e a *morte vivida*, relacionado com as práticas perante a morte, como o ato de virar o rosto para a parede, reproduzindo atitudes de acordo com a sua respectiva influência no contexto social, histórico e religioso.

3.3. A MORTE DE AUDE E A FIGURA FEMININA NA *CHANSON DE ROLAND*

A priori, a presença da mulher geralmente é excluída desse universo bélico, predominantemente masculino. Porém, nas canções de gesta, as personagens femininas encontram algum espaço, sejam eles com uma participação fugaz, como é o caso de Aude, sejam com uma atuação como a de Bramidoine, Floripes e Orable, um pouco mais enfática na narrativa. De todo modo, segundo a afirmação de Duby (1981), a presença da personagem feminina nesse espaço épico é reduzida a meros papéis atribuídos especificamente à mulher.

As canções épicas, celebrando a valentia militar e a lealdade vassala, confinam as figuras femininas às margens. Esposas de heróis, estas mulheres desempenham papéis muito pequenos [...] Algumas, excelentes “ajudantes”, nutridoras e prestadoras, companheiras, como seria de desejar. Outras [...] são acusadas desse mal que é o perigo

do casamento. Tudo isto, no fundo, mal esboçado, fugaz²⁸. (DUBY, 1981, p.232, Tradução nossa).

Na *Demanda do Santo Graal*, escrita no século XIII, a representação da figura feminina é ambígua. Ora a mulher aparece como Eva, ora como Maria. O aspecto negativo em relação à mulher, associando-a ao pecado, aparece de maneira enfática no enredo. De acordo com Zierer (2009), a atitude diante da personagem Guenevra representa claramente essa ambivalência em relação à figura feminina.

O posicionamento sobre Guenevra na narrativa é ambíguo, pois ao descobrir a traição, o rei pede aos nobres auxílios sobre qual atitude tomar. O conselho sugere que a rainha fosse queimada, mas ela é resgatada por Lancelot e se inicia a guerra. Antes disso o povo fica com pena da rainha e ressalta as suas boas qualidades: “Ai, boa senhora e de boa aparência e mais cortês e mais educada que outra mulher, em quem acharão depois os mais pobres conselho e piedade?” (DSG, 1988:479 apud ZIERER, 2009, p.06).

No caso da *Chanson de Roland*, qual seria o lugar destinado à figura feminina nesse mundo tão dividido? A figura feminina é representada por duas personagens: uma simboliza o mundo cristão, a bela Aude e Bramidoine, o lado sarraceno. Aude é a noiva de Roland e irmã de Olivier, ela aparece no enredo em três momentos, duas de forma direta nas laisses 268 e 269, e uma na forma indireta, através do seu irmão Olivier. No momento em que o imperador lhe dá a notícia de que Roland morreu na batalha, mas que, apesar do ocorrido, ele faria uma troca. No lugar de Roland, ele entrega-lhe o seu filho Louis, que irá herdar todos os seus bens. Aude não aceita a oferta de casamento com Louis e opta pela morte.

Li empereres est repairet d’Espaigne,
E vient a Ais, al meillor sied de France;
Muntet el palais, est venut en la sale.
As li Alde venue, une bele damisele.
Ço dist al rei: « O est Rollant le catanie,
Ki me jurat cume sa per a prendre? »
Carles en ad e dulong e pesance,
Pluret des oilz, turet sa barbe blanche:
« Soer, cher’amie, de hume mort me demandes.
Jo t’en durai mult esforcet eschange:
Ço est Loewis, mierz ne sai a parler;
Il est mes filz e si tendrat mes marches.»
Alde respunt : « Cest mot mei est estrange.
Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles
Aprés Rollant que jo vive remaigne!»
Pert la culor, chet as piez Carlemagne,
Sempres est morte. Deus ait mercit de l’anme !

²⁸ Les chants épiques, célébrant la vaillance militaire et la loyauté vassalique, cantonnent sur les marges les figures féminines. Épouses des héros, ces femmes tiennent de fort petits rôles [...] Certaines, excellentes “adjutoires”, nourricières, pourvoyeuses, des compagnes comme on en souhaiterait. D’autres [...] chargées de cette mauvaisheté qui fait le péril du mariage. Tout cela, en arrière-fond, à peine esquissé, fugace.

Franceis barons en plurent e si la pleignent.
(v. 3705-3722, 1993, p.350)

O imperador voltou da Espanha
E chega em Aix, o melhor lugar da França;
Sobe o palácio, entrou na sala.
Eis que se aproxima dele Aude, uma bela donzela.
Ela diz ao rei: “Onde está o capitão Roland
Que jurou me tornar esposa?
Carlos sente dor e pena,
Chora e puxa a barba branca:
“Irmã, querida amiga, perguntas por um morto.
Eu farei uma troca preciosa.
Quero falar de Luis, não posso dizer melhor;
É meu filho e terá meus marquesados.”
Aude responde: “Esta palavra é estranha para mim.
Não agrada a Deus, seus santos e seus anjos
Que depois de Roland, eu continue viva!”
Ela perde a cor, cai aos pés de Carlos Magno,
Morre em seguida. Deus tenha piedade de sua alma!
Os barões franceses choram e lastimam.

Alde la bel [e] est a as fin alee
Quidet li reis què el se seit pasmee;
Pited en ad, sin pluret l’emperere;
Prent la as mains, si l’en ad relevee.
Desur l (es) espalle (s) ad la teste clinee.
Quant Carles veit que morte l’ad truvee,
Quatre cuntesses sempre i ad mandees.
A um muster de nuneins est portee.
La noit la guaitent entresqu’a l’ajurnee.
Lunc un alter belement l’enterrent.
Mult grant honor i ad li reis dunee. AOI.
(v.3723 -3733, 1993, p. 350)

Aude a bela chegou ao seu fim
O rei pensa que ela apenas desmaiou;
Tem pena dela e chora;
Segura-a pelas mãos, levanta-a.
Mas a cabeça se inclina sobre os ombros.
Quando Carlos vê que está morta,
Manda vir imediatamente quatro condessas
Levam-na para um monsteiro de freiras.
Velam seu corpo a noite toda até o amanhecer.
Em seguida enterraram-na magnificamente ao pé do altar.
Que o rei dotou de grandes propriedades.

De acordo com as classificações a morte de Aude corresponde à *morte sofrida*, ou seja, aquela que corresponde ao fato concreto da morte, considerando a realidade sócio-histórica. Aude tem uma morte súbita. Ao receber a notícia da morte de Roland, ela morre de imediato. Na

sua morte, não houve sinais de advertência, nem convicções íntimas. É uma morte sem lamento, de forma rápida.

A causa de sua morte foi de caráter emocional, “ela perde a cor” (v 3720), indicando um possível desmaio que antecede o seu falecimento. Durante a batalha, Roland desmaia em alguns momentos: quando ele vê Olivier gravemente ferido (laisse 148); quando ele pressente a sua morte (laisse 150-151) e quando ele leva o cadáver de Olivier até Turpin (laisse 164), mas em nenhum deles é seguido da sua morte. Apenas a mulher tem a possibilidade de morrer por emoção, nesse caso, morrer de amor, um amor vassálico.

O valor da palavra vai além da vida. Roland lhe jurou casamento. O não cumprimento desse juramento ocasiona sua morte, mesmo que seja uma morte social, simbólica. Conforme Hilário Franco (1996) “No caso do desaparecimento do homem designado para seu esposo, tudo o que restava à mulher – ao menos, idealmente, para o clero – era morrer, como ocorre com Alda ao saber do falecimento de Rolando”. (FRANCO JÚNIOR, 1996, p.164). O casamento na Idade Média era uma aliança de duas famílias, assegurando o crescimento e o futuro da linhagem ou podia provocar discórdias, além de ser uma maneira de controlar a mulher e o seu corpo.

[...] momento de encontro de grupos familiares frequentemente opostos, o matrimônio pode ser o ponto fulcral de uma estratégia que tende a dilatar a amizade, a estender progressivamente as malhas de uma rede de alianças internas na cidade que produzem o efeito benéfico da concórdia social (VECCHIO, 1990, p.148).

O corpo de Aude é levado por quatro condessas até um convento religioso, onde é velado a noite toda, até o amanhecer. Logo após, seu corpo é enterrado no pé do altar, onde Charles depositou grandes riquezas. Essa prática de colocar grande quantidade de valores no altar é uma forma de garantir as orações e os serviços essenciais para o morto pertencente à alta nobreza. Essa prática ritualística corresponde, de acordo com Vovelle, à morte vivida. Refere-se aos rituais do homem em relação a morte. Associando os aspectos sociais e psíquicos.

Na estrofe 130 Olivier diz que, se puder rever Aude, não deixará Roland toca-lá. Além da união cavaleiresca de pares, a bela Aude também é o elo da amizade entre eles.

Dist Oliver: “Par ceste meie barbe,
Se puis veeir ma gente surur Alde,
Ne jerreiez já mais entre sa brace!” AOI.
(v.1719-1721, 1993, p.196)

Olivier diz: “por minha barba,
Se eu puder rever Alda,
Jamais a tereis nos braços!”

Há indícios de que em outros manuscritos as ações de Aude (DUGGAN, 2006) foram mais extensas e significativas, antes de morrer. A cena da morte de Aude foi reformulada em outras versões consecutivas. No *Roman de Belle Aude*, escrita em meados do século XII, é destinado a Aude cerca de 650 versos, já na versão de Oxford, a personagem tem apenas 29 versos. Nessa versão do *Roman de Belle Aude*, as personagens femininas têm uma maior visibilidade. Segundo Shraon Kinoshita (2001, p.100) a morte de Aude atesta para a fidelidade exaltada no feudalismo.

A rainha da Espanha, Bramidoine, é a personagem feminina representante do mundo islâmico. Ela aparece na segunda parte da história, no momento em que Charles vence o exército muçulmano. A personagem tem uma ação bastante importante e significativa. Ela é a primeira a mencionar o emir Baligant, além de exaltar as qualidades do imperador franco. A personagem é apresentada como Bramidoine, a esposa do rei Marsile, assim como Aude, noiva de Roland e irmã de Olivier. Como se pode notar, as mulheres, nessas narrativas, estão sempre ligadas a um homem, seja ele seu esposo, seu irmão ou filho, como é o caso de Berta, irmã de Charles, mãe de Roland e esposa de Ganelon.

Nenhuma personagem feminina é retratada como figura independente, mas como parte integrante de um coletivo, de uma linhagem. A linhagem é uma comunidade sanguínea formada por parentes e amigos próximos, provavelmente dos parentes por aliança. Nas relações familiares, a mulher está sempre ligada ao homem. Na literatura épica, é Bramidoine que inaugura o batismo cristão. Esse ato é associado ao momento em que a princesa sarracena, apaixonada por um cavaleiro cristão, decide batizar-se para conseguir o amor do seu pretendente.

Todas as princesas sarracenas batizam-se por vontade, por amor. O batismo é uma forma de metamorfose presente na trajetória dessas personagens. Através desse ato é que a princesa pode ser considerada pura e pronta para integrar a sociedade cristã. A mudança do nome Bramidoine para Julianne marca uma espécie de renascimento. Bramidoine não existe mais e seu novo nome é testemunho de uma nova mulher. Integrante da comunidade cristã, a mulher contribui de maneira decisiva para o triunfo em relação aos infiéis, é o elemento chave da vitória sobre os sarracenos, do bem sobre o mal.

Todas as conversões eram realizadas à força: ou se batizavam ou morriam. Porém, com a rainha, a situação foi diferente. Charles não queria lhe forçar um batismo, queria que essa atitude fosse realizada de forma verdadeira, sendo tomada pelo amor e não por medo. Essa forma

diferenciada da conversão de Bramidoine pode ser simbolizada como a conversão da Espanha a um novo mundo que Charles representa, mais uma conquista realizada graças à verdadeira fé cristã. A rainha é batizada e recebe o nome cristão de Julienne. Para Sharon Kinoshita (2001), Bramidoine é o símbolo do “outro” na *Chanson de Roland*. A sua conversão corresponde a vitória dos Francos.

A personagem da princesa e rainha sarracena (re)aparece em alguns poemas épicos. A princesa Floripes, que aparece na gesta *Fierabrás*, filha do emir Balan, era uma jovem muito bela que ainda não tinha sido prometida ao casamento. Encontramos a presença da princesa Floripes nas manifestações folclóricas como a Cavallhada e o auto de Floripes. Na Literatura de Cordel, a princesa sarracena aparece com o nome de Angélica. Da mesma forma que acontece com Bramidoine, em quase todas as narrativas as princesas são batizadas na fé cristã. Muitas vezes, essa é a condição para que elas finalmente possam viver os seus amores com os cavaleiros franceses.

Na *Chanson de Roland*, Aude é retratada como A bela Aude, *As li Alde venue, une bele damisele*²⁹ (DUFOURNET, 1993, v.3708, p.350). A palavra “bela” pode designar tanto a sua beleza quanto a sua moral. O fato de Aude ter recusado o filho de Charles e ter morrido ao saber que Roland estava morto, demonstra sua fidelidade à união estabelecida com Roland. Em nenhum momento é exaltada, na *Chanson de Roland*, a beleza de Bramidoine. Ela é apresentada, no enredo, como a esposa do rei Marsile e rainha da Espanha. Ela reconhece a superioridade do Deus cristão em relação aos seus deuses, que os abandonaram na batalha, mataram seu marido e todos do seu exército. Provavelmente se Bramidoine não pertencesse à alta nobreza e não tivesse reconhecido a grandeza de Charles e do cristianismo, ela não teria tido a opção de se converter, por amor. Ela seria, assim como os outros cavaleiros, batizada à força ou, ao contrário, seria assassinada.

3.4. O CASTIGO DE GANELON: VINGANÇA OU TRAIÇÃO?

Ganelon é o grande traidor do poema. Quando Charles descobre a traição de Ganelon, sua primeira atitude é entregá-lo aos cozinheiros de sua casa. Ele chama o chefe Begon e pede para que o guarde, pois é um traidor. Begon juntou Ganelon com mais cem homens de sua cozinha, das melhores e piores espécies. Depois, cortaram-lhe a barba e o bigode, espancaram-no e o acorrentaram da mesma forma como fariam a um urso. Logo após, colocaram-no sobre uma

²⁹ Eis que se aproxima Aude, uma bela donzela. (v. 3708).

besta para envergonhá-lo, até a volta de Charles. Percebemos que, no momento em que é descrito o tratamento de um Ganelon, o texto remete ao modo como é tratado um urso, evidenciando a relação do animal como o traidor.

Durante a Idade Média, era comum a prática ritualística de sacrifícios de ursos. Eles eram considerados mediadores das divindades, o mensageiro entre Deus e os homens. O urso também era relacionado ao homem traidor e à avareza. Ganelon representa o intermédio entre os cristãos e os pagãos, ele foi avarento diante da traição, recebe muito ouro, dinheiro e presentes. Charles, quando chegou a Aix, convocou vassalos de vários países para o julgamento de Ganelon.

«Seignors barons, » dist Carlemagnes li reis,
 « De Guenelun car me jugez le dreit!
 Il fut en l'ost tresque en Espaigne od mei,
 Si me tolit .XX. milie de mes Franceis'
 E mun nevold, que ja mais ne verreiz,
 E Oliver, li proz e li curteis;
 Les . XII. pers as traït por aveir. »
 Dist Guenelon: « Fel seie se jol ceil!
 Rollant me forfist en or et en aveir,
 Pur que jo quis sa mort e sun destreit;
 Mais traïsun nule n'en i otrei.»
 Respudent Franc : « Ore en tendrum cunseill.»
 (v.3750-3761, 1993, p.352-354)

“Senhores barões, diz o rei Carlos Magno,
 Julgai então o processo de Ganelon!
 Ele foi comigo no exército até a Espanha.
 Arrebatou-me vinte mil dos meus Francos
 E meu sobrinho que jamais voltareis a ver,
 E Olivier, o bravo e cortês:
 Por dinheiro ele traiu os doze pares.”
 Ganelon diz: “Que eu seja infiel se o negar!
 Roland me causou perdas em ouro e prata.
 Por isso busquei sua morte e sua perda;
 Mas não reconheço que haja traição.”

Cumprindo o ato feudal, o rei Charles convoca a presença dos vassalos, para participar do julgamento de Ganelon. Charles apresenta o delito de Ganelon e atesta que ele o traiu por ganância. Por sua vez, Ganelon contesta, diz que Roland causou-lhe grandes perdas em ouro e prata, e agiu por vingança. Dessa forma, não considerou o seu ato uma traição.

O julgamento de Ganelon é realizado por meio do duelo judiciário ou julgamento de Deus. Esse tipo de duelo era utilizado em casos graves em que a dúvida imperava e era considerada problemática para a resolução do caso, ou quando havia falta de provas. O juízo de

Deus consiste em uma disputa em que o culpado era condenado a cumprir a pena ou castigo formulado pela autoridade real. Esses tipos de duelo eram vigentes no império carolíngio, considerados como um último recurso, de acordo com a legislação franca (FERRASIN, 2013, p.08-11).

O duelo consite em um combate entre duas partes. A luta pode ser realizada pelos próprios oponentes, ou, as partes podem escolher uma pessoa para lhe representar no duelo, como foi o caso de Ganelon, que teve como seu representante Pinabel. Deus revelava a verdade naquele que vencia o duelo. Os ordálios e os duelos foram proibidos pelo Concílio de Latrão, em 1215 (FERRASIN, 2013, p.10). A Igreja proibiu a participação de eclesiásticos no duelo e no ordálio, e não aprovava esse tipo de prática. Para a realização dessas práticas havia a presença de homens da justiça, e elas só eram executadas, de fato, quando não havia outras maneiras e recursos de solução.

O conselho dos barões decidiu que Ganelon seja absolvido e que ele irá servir ao rei por amor. Dentre eles, apenas Thierry é contra a decisão e se propõe a lutar a favor de Charles, para vingar a morte de Roland e dos outros pares. Cada parte escolhe um representante para o duelo. Um representante para Ganelon e outro para Charles. Ganelon reúne trinta familiares e escolhe Pinabel, um ótimo orador, valente com as armas, para representá-lo no duelo. Thierry afirma que Ganelon é infiel porque traiu o rei, pois estava em seu serviço durante todo o tempo, e por isso merece ser enforcado e ter seu corpo devorado pelos cães, visto que era o tratamento dado para quem fosse considerado um traidor.

Pinabel contesta a afirmação de Thierry, entrega a luva para Charles e oferece os trinta parentes de Ganelon como garantia, de acordo com a lei. Charles guarda os parentes de Ganelon, que espera o final do duelo para saber o seu destino. Thierry oferece sua luva direita ao imperador e começa a luta. Ogier da Dinamarca organiza todo o julgamento. Antes de iniciarem os duelos, os dois cavaleiros se confessam para Deus, recebem a absolvição do padre, ouvem missa, comungam e realizam grandes ofertas às Igrejas.

Lur helmes clers unt fermez em lor chefs,
Ceinent spees enheldees d'or mier,
En lur cols pendent lur escuz de quarters,
En lur puinz destres unt lur trenchanz espiez;
Puis sunt muntez en lur curanz destrers.
Idunc plurent . C. milie chevalers,
Qui pur Rollant de Tierri unt pitiet.
Deus set asez cument la fins en ert.
(v3865-3872, 1993, p.362)

Prendem na cabeça os elmos claros,
 Cingem as espadas com a guarda de ouro puro,
 Penduram ao pescoço os escudos esqualados;
 Seguram na mão direita as lanças cortantes;
 Depois montam nos rápidos corcéis
 Então cem mil cavaleiros começam a chorar;
 Têm pena de Thierry, por Roland
 Deus sabe como tudo isso vai terminar.

Ço veit Tierris que el vis est ferut:
 Li sancs tuz clers en chiet el pred herbus
 Fiert Pinabel sur l'elme d'acer brun.
 Jusqu'al nase li ad frait e fendut,
 Del chef li ad le cervel expandut,
 Brandit sun colp, si l'ad mort abatut.
 A icest colp est li esturs vencut.
 Escrient Francs: « Deus i ad fait vertut!
 Asez est dreiz que Guenes seit pendut
 E si parent, ki plaidet unt pur lui.» AOI.
 (v. 3924-3933, 1993, p.368).

Thierry vê que está ferido no rosto;
 O sangue claro cai sobre a relva do prado
 Ele golpeia o elmo de aço brunido de Pinabel
 Quebra-o e fende-o até o nasal, faz os miolos jorrarem da cabeça.
 Thierry sacode a lâmina na ferida e derruba-o morto.
 Com este golpe a batalha terminou.
 Os franceses gritam: “Deus fez um milagre!
 É justo que Ganelon seja enforcado,
 tal como seus parentes que respondem por ele.”

Com a vitória de Thierry no duelo, Ganelon e seus parentes foram enforcados. Charles ordena que Bausbrun enforque todos os parentes de Ganelon em uma árvore de madeira maldita. Essa era a penalidade para quem fosse considerado traidor.

Sor tuit li altre l'unt otriet li Franc
 Que Guenes moerget par merveillus ahan.
 Quatre destrers funt amener avant,
 Puis si li lient e les piez e les mains.
 Li cheval sunt orgoillus e curant;
 Quatre serjanz les acoeillent devant,
 Devers un 'ewe ki est en mi un camp.
 Guenes est turnet a perdiciun grant;
 Trestuit si nerf mult li sunt estendant
 E tuit li membre de sun cors derumpant:
 Sur l'erbe verte en espant li cler sanc.
 Guenes est mort cume fel recreant.
 Hom ki traïst altre, nen est dreiz qu'il s'en vant.
 (v.3962-3974, 1993, p.370)

É opinião de todos os franceses
 Que Ganelon morra em um terrível suplício.
 Trazem quatro corcéis, prendem aos cavalos

Os pés e mãos do traidor;
 Os cavalos são fogosos e rápidos;
 Quatro servidores os empurram na direção
 De uma égua que está no meio do campo.
 Ganelon vai morrer de um terrível fim:
 Todos os seus nervos se distendem e todos os seus membros se separam do corpo
 O sangue claro corre na relva verde;
 Ganelon morreu como um infiel e um covarde.
 Quando um homem trai outro, não é justo que possa se vangloriar.

Ganelon é morto de uma forma cruel: ele tem seu corpo esquartejado, tratamento esse que é dado para os infiéis e covardes. O “desmembramento a cavalo”³⁰ era uma ação muito popular na Inglaterra e permaneceu até o ano de 1814. Na França, no antigo regime, essa prática era utilizada para punir os regicidas. Como vimos na *Ilíada*, os corpos dos inimigos também são ultrajados na *Chanson de Roland*. Esses corpos são desmembrados e desfigurados, a fim de que o cadáver do inimigo não possa ser exaltado e nem receba homenagens. O ato de ultrajar o cadáver, de acordo com Vernant (1978, p.54): “Trata-se de fazer desaparecer, no corpo do guerreiro defunto, os aspectos de juventude e beleza viris que nele se manifestam como signos visíveis da glória. [...] um cadáver em que toda juventude, beleza, virilidade, toda figura humana enfim foram apagadas”.

A punição de Ganelon não afetou apenas a ele mesmo, ela também se estendeu para os trinta parentes que estavam presentes no duelo. Será que a irmã de Charles, Berta, esposa de Ganelon e mãe de Roland e o seu filho Baudouin, estavam entre eles? Dessa forma, Charles vinga a morte de Roland e dos doze pares.

Conforme a classificação dos tipos de morte proposto nos estudos de Michel Vovelle (1996), podemos classificar a morte de Ganelon com a *morte sofrida*, pois a personagem sofre o fato concreto da morte de acordo com a sua realidade sócio-histórica. Também podemos classificar a *morte vivida*, pois as práticas punitivas estão relacionadas com os aspectos sociais e psíquicos. Ele foi punido conforme os seus atos e delitos praticados contra Charles, Roland, Olivier e os Doze Pares de França. Ganelon teve uma morte violenta, de acordo com as práticas da época para determinados comportamento, como é demonstrada na *Chanson de Roland*, Ganelon teve o castigo indicado para os infiéis e covardes (v.3974). Diferente dos outros pares, Ganelon não realizou o ritual de quando se vai morrer: não lamentou a sua vida; não recomendou

³⁰ Desmembramento. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m0339zd?hl=pt> Acesso em: 26 jun. 2021.

a sua alma aos céus; não pediu perdão pelos seus pecados e nem aos seus companheiros. Fatores que podem indicar, segundo as atitudes diante da morte reproduzidas pelos cristãos, Ganelon não obteve a salvação da sua alma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemos em nossa pesquisa analisar as atitudes de alguns personagens da *Chanson de Roland* e classificar os tipos de morte encontradas nos estudos de Philippe Ariès, Michel Vovelle e Jean-Pierre Vernant. A guerra, na *Chanson de Roland*, é considerada sagrada, pois, as ações dos cavaleiros cristãos recebem o apoio e a intervenção dos seres divinos. A missão dos cavaleiros, além da conquista de novas terras, era a expansão da fé cristã. Charles é ajudado por Deus, tem sonhos premonitórios e, com a ajuda dos anjos, consegue dominar a natureza, parar o curso do sol, favorecendo, dessa forma, a vitória do exército franco.

Roland é o modelo ideal do cavaleiro cristão. Assim como Charles, ele tinha uma comunicação direta com os anjos e os seres divinos. Após sua morte, os anjos descem para buscar a sua alma e levá-la ao Paraíso. Mesmo estando gravemente ferido, ele consegue lutar bravamente, desferindo vários golpes com a sua sagrada e infalível espada Durendal. Com ela, consegue matar centenas de sarracenos e conquistar vários territórios para o seu senhor, Charles. Ao final do enredo, o personagem Roland exerce uma função paterna diante dos seus companheiros mortos durante a sangrenta batalha. Ele vela e guarda os corpos do seu par e amigos com muito amor e cuidado, para que nenhum pagão ou animal possam ultrajá-los.

As descrições hiperbólicas presentes na obra, principalmente nas cenas em que ocorre o embate entre os dois exércitos, contribuem para a formação de uma imagem heroica dos personagens e uma hipervalorização nas ações dos cavaleiros. A hipérbole e o maravilhoso são elementos narrativos bastante utilizados nas produções épicas. A nomeação das espadas e dos cavalos, na *Chanson de Roland*, reflete a importância desses elementos bélicos na sociedade daquela época.

Por se tratar de uma obra voltada ao universo masculino, percebemos a importância de realizarmos uma discussão a respeito da figura feminina, e observar de que maneira essas mulheres são representadas na obra, assim como, o papel que elas desempenham no enredo.

Percebemos as atitudes dos personagens diante da morte. Algumas maneiras eram repetidas e reproduzidas, outras, diferentes. As similaridades acontecem de acordo com a esfera social a que o moribundo pertencia. Há um ritual de como se deve morrer, quase que universal. Em um primeiro ato o moribundo reconhece as suas fraquezas e se arrepende de seus pecados. Em seguida, clama a mediação dos seres divinos para a salvação de sua alma, pois teme que o

seu destino final seja o inferno. Recebe a extrema unção e aguarda a chegada do seu último suspiro.

A morte é um tema desafiador, pois, ao mesmo tempo em que ela desperta em nós um fascínio e aguça a nossa curiosidade, ela nos faz perceber a efemeridade e a impermanência que habitam as nossas vidas. De acordo com Pierre Chaunu apud Vovelle (1996, p.12), pode dizer que toda a sociedade se mede ou se avalia, de certa maneira, pelo seu sistema de morte. Considerando tal afirmativa, buscamos destacar o sistema de valores e crenças diante da morte na *Chanson de Roland*, assim como os diferentes rituais que podem variar conforme a origem, o tempo e a classe social.

Sabemos que a obra analisada é extremamente rica e não pretendemos esgotar a possibilidade de estudos com a temática da morte. Procuramos compreender o efeito que o poema produz quando o relacionamos com a sociedade na qual foi produzida. Buscamos identificar os diversos modos de propagação das canções de gesta, em especial, *La Chanson de Roland*. Ao confrontarmos os elementos históricos apresentados no poema com os fatos históricos, relacionando a literatura e a história, tomamos como base os estudos pluridisciplinares, assim como os múltiplos significados que o texto literário pode nos proporcionar.

Almejamos que o nosso estudo possibilite a ampliação e o interesse de novos trabalhos na área da literatura, das artes e ciências afins, sobre essa epopeia medieval, contribuindo dessa maneira, para o desenvolvimento, atualização, propagação e novas contribuições para a obra pesquisada. *La Chanson de Roland* permanecerá vigente no imaginário dos homens através dos tempos, provocando admiração, inquietações e novas observações e perspectivas de estudos.

REFERÊNCIAS

A *CANÇÃO DE ROLANDO*. Tradução, notas e prefácio de Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Brasil: Martins Fontes, 2007.

ÀLVARES, Cristina; SANTOS, Dominique (org). La Chanson de Roland. *Grandes Epopeias da Antiguidade e do Medievo*. [S. / l.]: Editora EDIFURB, p.266-294, 2019.

ÀLVARES, Cristina. Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade. *Gravura Letras*, n. 15, [s.l], ago.-dez, p. 255-283, 2012. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/27342>. Acesso em: 12 abr. 2021.

ALÉM. In :LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude (Coord). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, p. 21-33, 2002.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. V.2. Rio de Janeiro: F. Alvez, 1982.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ARS Moriendi (Editio Princeps Circa 1450): *A reproduction of the copy in the British Museum*. Impresso por: Nabu Public Domain Reprints. Edição fac-símile.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *Nota crítica à bela morte vernantiana*. *Classica - Revista Brasileira De Estudos Clássicos*, 7, 53–62, 1995. Disponível em: <https://doi.org/10.24277/classica.v7i0.659/>. Acesso em: 10 out.2020.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1971.

BÄHLER, Ursula. « Chansons de geste » et « romans courtois » ou le spectre de Gaston Paris In: *Mémoire des chevaliers: Édition, diffusion et réception des romans de chevalerie du XVIIe au Xxe siècle* [Online]. Paris: Publications de l'École nationale des chartes, 2007 (Erstellungsdatum: 22 janvier 2020). Online verfügbar: <http://books.openedition.org/enc/803>. ISBN: 9782357231269. DOI: 10.4000/books.enc.803.

BAKHTIN, Mikhail. (1963). *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

BÉDIER, Joseph. *La Chanson de Roland*. Paris : L'editions d' Art H. Piazza, 1995.

BITTENCOURT, Gouveia, L. *Par penitence les cumandet a ferir: a legitimização do combate contra os pagãos na Chanson de Roland e na Chanson de Guillaume*. 2010. 113f. Dissertação

(Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BLÁZQUEZ, Gustavo; CARDOSO, C.F; MALERBA, J. (org) Exercícios de apresentação: Antropologia social, rituais e representações In: *Representações - Contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, p. 169-194, 2000.

BRAET, Herman. Le songe dans la chanson de geste au XIIe siècle. In : *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 58, fasc.3, 1980.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, vol. 1. Petrópolis, Vozes, 3v, 1986.

BRUNEL, Pierre et al. *Histoire de la Littérature Française* – Tome 1. Paris: Bordas, 1977.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1880*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAHEN, Claude. *L'Islam, des origines au début de l'Empire Ottoman*. Paris: Hachette, 1977.

CÂNDIDO, Antônio. O direito à Literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio; BAPTISTA, Abel Barros. *O direito à literatura e outros ensaios*. São Paulo: Angelus Novus Editora, 2004.

CAVALARIA. In :LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean- Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo : EDUSC/Imprensa Oficial, p.185-198, 2002.

CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote de La Mancha*. Parte I e II. Tradução Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho Antônio Feliciano de Castilho. [s. l]: Edição 2005.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CHARTIER, Roger. *Inscriver e apagar – cultura, escrita e literatura*. São Paulo: UNESP, 2007.

COMNENA, Anna. *Alexiad*. Edição de E.R.A.Sewter. London: Penguin Classics, 2003.

COMPAGNON, Antoine. Cinquième leçon : L'auctor médiéval. Disponível em: <https://www.fabula.org/compagnon/auteur5.php/>. Acesso em: 06 jun. 2020.

CORREA, M.R. *Ensaio sobre a relação do homem com a morte*. Tese de doutorado em Psicologia. Assis (SP): Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. 2011.

COSTA, Ricardo da. *A cavalaria perfeita e as virtudes do bom cavaleiro no Livro da Ordem de Cavalaria (1275), de Ramon Llull*. Primeira parte. In: FIDORA, A.; HIGUERA, J. G.[Eds].

Ramon Llul: Caballero de la fe. Pamplona: Universidade de Navarra, p.13-40, 2001. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/artigo/cavalaria-perfeita-e-virtudes-do-bom-cavaleiro-no-livro-da-ordem-de-cavalaria-1275-de-ramon>. Acesso em: 10 abr. 2020.

COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Ed. Américas S.A.- EDAMERIS, 1961.

D'ASSUMPÇÃO, Evaldo A. *Tanatologia: ciência da vida e da morte*. Arquivos de tanatologia e Bioética. V. 01. Belo Horizonte: Fumarc, 2002.

DESMEMBRAMENTO. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/entity/m0339zd?hl=pt>. Acesso em: 26 jun. 2021.

DUBY, Georges. *Le chevalier, la femme et le prêtre*. Paris, Hachete, 1981.

DUBY, Georges. *Guilherme Marechal, ou, o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

DUBY, Georges. *Damas do século XII*. A lembrança das ancestrais. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DUFOURNET, Jean. *La Fin énigmatique de deux Sarrasins dans La Chanson de Roland*: Blancandrin et Margarit de Séville. Vol. 11 No. 3 e . Olifant. p.171-188, 1986.

DUFOURNET, Jean. *La Chanson de Roland*. Edição bilíngue. Paris: GF Flammarion, 1993.

DUGGAN, Joseph. Beyond the Oxford Text. KIBBLER, William W. And MORGAN, Leslie Z., eds. *Approaches to teaching the Song of Roland*. New York : The Modern Language Association of America, 2006.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ESCRITO/ORAL. BATANY, Jean; GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru-SP: Edusc, p. 383-394, 2006.

Etymologiarum sive originum libri XX. I, 41. 1980. Disponível em: <http://thelatinlibrary.com/isidore/1.shtml/>. Acesso em: 05 jun.2020.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela História I*. Lisboa. Editorial Presença, s.d.

FERRASIN, Marcelo Moreira. *Ordálios e Duelos nos escritos de Agobardo de Lyon*. 2013. 112f. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas. Departamento de história. Programa de Pós- Graduação em história social. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

FERREIRA, Antônio Celso. Literatura – A fonte fecunda. In: LUCA, Tania Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi (Orgs.). *O Historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2018.

FLORI, Jean. *A cavalaria: A origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. Tradução Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. Voltário e Rolando: do herói pagão ao herói cristão. In: A Eva Barbada. *Ensaio de mitologia medieval*. São Paulo: EDUSP, p.159-172, 1996.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: o nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

FRYE, Northrop. *O Caminho Crítico: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária*. Tradução de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973b.

GASTON, Paris. La Chanson de Roland et les Nibelungen. In : *Poèmes et légendes du moyen âge*, [s.l], 1863.

GAUTIER, Léon. *La Chanson de Roland*. 5 ed. Tours. Éditeurs :Alfred Mame et fils,1875.

GENEVIÈVE, Hasenhor et Michel Zink. *Dictionnaire des lettres française : le Moyen Âge*. Collection : La Pochothèque. Paris : Fayard, 1992.

GINZBURG, CARLO. *Relações de Força: História, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GRIMBERG, Carl. *Historia Universal*. Vol. 4: La Edad Media: El choque de dos mundos: Oriente y Occidente. México: Ediciones Daimon, 1983.

GUERRA E CRUZADA. In: LE GOFF, Jacques ; SCHMITT, Jean- Calude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru, SP: EDUSC, vol.1, p. 473-486, 2006.

GUÉNÉE. Bernard. *Histoire et culture historique dans l'occident médiéval*. Paris: Aubier Montaigne, 1980.

HALLIDAY, Fred. *The Middle East in international relations: power, politics and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HOMERO. *A Ilíada*. Tradução da Editora Paumape. São Paulo: Paumape, 1991.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

IMAGINÁRIO. SILVA, Kalina V; SILVA, Maciel H. In: *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, p. 213-218, 2006.

KINOSHITA, Sharon. Pagans are wrong and Christians are right: Alterity, Gender, and Nation in the Chanson de Roland. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, [s.l], vol. 31, n. 1, p. 79-111, 2001. <https://muse.jhu.edu/article/16481/pdf>. Acesso em: 26 jun. 2021.

KÖHLER, E. Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois, *Studia romanica*, 4: *Chanson de geste und höfischer roman*, Heidelberg, C. Winter, 1963.

LA CHANSON DE ROLAND. Col. Nouveaux Classiques Larousse, 2v. Paris: Larousse, 1972.

LARAUX, Nicole. *L'Iliade moins les héros* in : *L'inactuel*, Paris, no.1, 1994.

LE GOFF, Jacques. *La Civilisation de l'occident Medieval*. Paris, Arthaud, Col. Les grandes civilisations, 1964.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Vol. II, Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

LE GOFF, Jacques ; GREGORY, T. (org.) *Le christianisme et les rêves* (II e VII siècles). In : *I sogni nel medioevo*- Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983. Roma: Dell'Ateneo, p.171-218, 1985.

LE GOFF, Jacques. *O homem medieval*. Imprensa portuguesa – Porto. 1ª edição, Lisboa, 1989.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. *A Civilização do Ocidente Medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. Coleção História. Bauru-SP: Edusc, 2005.

LE GOFF, Jacques. *Uma História do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE GOFF, Jacques. *Uma longa Idade Média*. Tradução de Marcos de Castro.- 4º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LIMA, Leonila Maria Murinelly. *Amadis de Gaula* : entre as fendas dos códigos da cavalaria e do amor cortês. Editora da UFF, 2011.

LITERATURA. In: ZINK, Michel ; LE GOFF, Jacques ; SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Vol II, Bauru, SP: Edusc, p. 79-92, 2006.

LORAUX, Nicole. *Le point de vue du mort*. in *Poesie*, Paris, no.57, 1991.

LOYN, Henry R. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1997.

MAALOUF, Amin. *As cruzadas vistas pelos Árabes*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARAVILHOSO. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean- Claude. *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, p. 105-120, 2002.

MARTIN, Jean- Pierre et LIGNEREAN, Marielle. *La Chanson de Roland*. Neuilly: Atlande, 2003.

MATTEDI, Marcos A.; PEREIRA, Ana P. *Vivendo com a morte: o processamento de morrer na sociedade moderna*. Caderno CRH, Salvador, v. 20, n. 50, p. 319-331, maio/ago. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/6dwBVkwTPWVfZK3W8ZH5vJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 05 mar. 2021.

MAURICE, Jean. *La Chanson de Roland*. Paris: PUF, 1992.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. Lo irreal y lo maravilloso en la Chanson de Roland. In: *La Technique littéraire des chansons de geste*. Liège: Librairie Droz, 1959, p. 197-217.

MOÍSES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo : Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Publicações EuropaAmérica, s/d, 1988.

PARIS, Gaston. *La Chanson de Roland et les Nibelungen*. In : *Poèmes et légendes du moyen âge*. 1863.

PARIS, Gaston. *Ouvrages de M. Gaston Paris : Extraits de la Chanson de Roland*. Paris : Librairie Hachette. 1911. Disponível em : <https://www.yumpu.com/fr/document/read/13437945/extraits-de-la-chanson-de-roland-publies-avec-une-introd-litteraire/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

PARIS, Gaston. *Poèmes et légendes du Moyen Âge*. 1900. Disponível em: <https://archive.org/details/pomesetlegend00pari/page/6/mode/2up/>. Acesso em: 12 mar.2020.

PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Editora: Publicações Europa-América, 1997.

PICOT, Guillaume. *La Chanson de Roland*. Tome II. Sorbone: Librairie Larousse, 1972.

RAJNA, Pio. *Le Origini dell' epopea francese*. Florença, 1885. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1884_num_13_52_6330_t1_0598_0000_1. Acesso em: 21 mar. 2020.

RAMALHO, Christina. *Poemas épicos: estratégias de leitura*. 1.ed. Rio de Janeiro: Uapê, 2013.

REIFFENBERG, Le Baron. *Souvenir d'un pelerinage em l'honneur de Schiller*. Bruxelles et Leipzig, chez C. Muquart. Paris, chez Arthur Bertrand, 1839. Disponível em : https://books.google.fr/books?id=EFaAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=Ferrario&f=false Acesso em: 20 abr. 2020.

RIVIÈRE, Claude. *Os ritos profanos*. Petrópolis: vozes, 1997.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da Morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

RYCHNER, Jean. *La Chanson de Geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève: Droz, 1999.

SAINT-GELAIS, Ricard. Transfictionality. In. *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan [Eds.]. London: Routledge, 2005. p. 612-13.

SAINT-GÉLAIS, Richard. *Fictions transfuges*. Paris: Seuil, 2011.

SANTOS, Dominique. Acerca do conceito de representação. *Revista de Teoria da História* ano 3, Numero 6. Universidade Federal de Goiás. p. 27-53, 2011.

SCHMITT, Jean-Claude; BUESCU, A. I.; SOUSA, J. S. de.; MIRANDA, M. A. (coords.). *O corpo e o gesto na civilização medieval*. Lisboa: Edições Colibri, p. 17-36, 2003.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo, os ritos, os sonhos, o tempo: ensaios de antropologia medieval*. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SERTÓRIO, Beatriz. *Simbologia animal na Chanson de Roland*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

SHORT, Ian. *La Chanson de Roland*, Paris: Livre de poche, 1990.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira. Teoria, crítica e percurso*. Vol.1. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2007.

SOUZA, Patrícia Marques de. Ars Moriendi circa 1450 : a preparação para o post-mortem. *Anais eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História*. Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos desafios. Florianópolis, 2015.

SPHONIX- RUST, Emma Bahílo. Identité (s) féminine (s) dans la Chanson de geste : la princesse Sarrasine. *Anales de Filologia Francesa*, n.º 25, 2017.

SPINOZA, B. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SUARD, François. *Guide de la Chanson de geste et de sa postérité littéraire*. Paris: Champion, 2011.

TIXHON, Dominique. La tapisserie de La Chanson de Roland. [S. l., 2021?]. Disponível em: <http://lachansonderoland.d-t-x.com/pages/FRpage15.html/>. Acesso em: 25 mar.2021.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Poloponeso*. Tradução de Mário Gama Kury. 4^a ed. Brasília: Editora UNB, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VASSALLO, Ligia. Imagens do outro na gesta medieval. In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (org.). *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais da ABREM*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, p. 631-634, 2001.

VECCHIO, S. A boa esposa. In: DUBY, G.; PERROT, M. *História das mulheres no ocidente*. Lisboa: Afrontamento, 1990.

VERNANT, Jean – Pierre. A morte heroica entre os gregos. In: *A Travessia das Fronteiras: Entre Mito e Política II*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

VERNANT, Jean- Pierre. *A bela morte e o cadáver ultrajado*. Tradução de Elisa A.Kossovitch e João. A. Hansen. São Paulo: Editora Ciências Humanas, n. 9, p. 31-62, 1978.

VINAVER, E. *À la recherche d' une poétique médiévale*. Paris: Nizet, 1970.

VOVELLE, Michel, BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (eds.) A história dos homens no espelho da morte. In: *A morte na Idade Média*. São Paulo: Ed. USP, 1996.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

ZIERER, Adriana Maria de Souza. Imagens femininas n' A Demanda do Santo Graal. ANPUH-XXV *Simpósio Nacional de História* – Fortaleza, 2009.

ZINK, Michel. Le monde animal et ses représentations dans la littérature du Moyen Âge. In : *Actes des congrès de la société des historiens médiévistes de l' enseignement supérieur public*. 15^e congrès, Toulouse, pp. 47-71, 1984.

ZINK, Michel. *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF, 1992.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: companhia das letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.