

**Roland, parataxe, pulsão : o problema do sentido na  
*Chanson de Roland***

A constituição e a transformação da problemática da canção de gesta foi decisivamente marcada pelas ideias de Hegel acerca do género épico. Autores como Erich Köhler, Hans-Robert Jauss, Mikhaïl Bakhtine e, mais recentemente, Howard Bloch - com a tese da canção de gesta como género do próprio -, assimilaram a ideia de que o género épico acontece quando existe uma coincidência entre sentimento e acção, objectivos interiores e acontecimentos exteriores. No género épico, escreve Hegel, "la volonté et le sentiment forment encore (...) un tout indivisé" (Hegel1979:103). Distinguindo-o da poesia lírica e da poesia dramática que, perseguindo objectivos individuais, conhecem a separação entre sentimento e acção, fins interiores e eventos exteriores, Hegel escreve: "L' épos, au contraire (...) réalise ainsi une unité qui, dans sa primitive indivision, n' est compatible qu' avec les époques les plus reculées de la vie nationale et les phases les plus primitives de la poésie" (idem:idem). Hegel formula o mito de uma uni-idade original dos povos, isenta de desajustamentos e de diferendos, que dá ao género épico o prestígio de uma linguagem anti-Babel. Os povos românicos, "povos novos" que criaram a poesia épica, beneficiaram desta uni-idade original (idem:162). A canção de gesta seria, pois, um produto deste benefício ou desta benesse.

Köhler assume esta linha de pensamento, deslocando-a da produção para a recepção da poesia épica. Para ele, o público das canções de gesta dispunha de uma consciência homogénea para a qual vida (realidade) e sentido da vida (ideal) formavam ainda uma unidade (Köhler1963:25; eu

sublinho). Esta consciência homogênea ignorava as diferentes perspectivas e interpretações correspondentes às diferentes classes sociais: tanto os senhores como o povo compreendiam a canção de gesta da mesma maneira (idem:24). Para Jauss, as intervenções do narrador épico visam a confiança do público que tem por base a significação objectiva e universal da narrativa épica - significação essa que é tão evidente para o jogral e o seu público que não permite uma interpretação particular ou mesmo subjectiva dos eventos narrados (Jauss1963:75).

Vários sonhos convergem aqui: o sonho romântico da unidade e transparência hermeneuticas com o sonho marxista da abolição das classes sociais. A que Köhler acrescenta o sonho metafísico por excelência : o do fonocentrismo. Sublinhando o seu acordo com Rychner, Köhler afirma que a canção de gesta era um produto de feira, puramente oral, em que, como diria Derrida, a voz garante a presença do sentido-verdade, dispensando a interpretação.

Note-se, na frase de Köhler acima citada, o emprego do advérbio "ainda". A idade da inocência hermeneutica dos povos está condenada à babelização. À medida que vai perdendo a frescura original, a visão do mundo dos povos, agora menos novos, fragmenta-se em perspectivas e linguagens diferentes. Dá-se a diferenciação social dos públicos e dos estilos (idem:22).A consciência já não é homogênea. É o tempo da poesia lírica e do romance. Fim da oralidade pura: se a canção de gesta era cantada, o romance é lido (Jauss1963:63). Surgem os diferendos e os conflitos hermeneuticos. A interpretação torna-se indispensável. A verdade do romance, diz Jauss, não resulta da identificação do *sensus litteralis* e do *sensus historicus*, como na canção de gesta, mas reside apenas no *sensus moralis* da narrativa e tem de ser desenvolvida pela interpretação da ficção (idem:66).

Os estudos medievais dos anos sessenta e setenta estabelecem a distinção entre canção de gesta e romance em termos de oposição nítida. Jauss, ao proceder a uma análise comparativa do *Fierabras* e do *Bel Inconnu* para chegar a uma delimitação dos géneros o mais exacta possível, dava três aspectos a essa oposição: verosimilhança histórica vs maravilhoso, ética da acção vs ética do acontecimento, relação impessoal do narrador com aquilo que conta vs relação subjectiva (Jauss1963). Assumindo também que há uma oposição entre os dois géneros, Bakhtine tradu-la em termos de clausura vs abertura. Para ele, o género épico é, como a sociedade que o produziu, "fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement. Dans le monde épique il n' y a point de place pour l' inachevé, l' irrésolu, le problématique. Il ne demeure en lui aucune échappatoire vers l' avenir" (Bakhtine1978:452). Pelo contrário, o romance "introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec [son] époque en devenir" (idem:444).

A principal diferença entre Bakhtine e autores como Köhler ou Jauss é talvez uma diferença de tom. No seu discurso não perpassa a nostalgia de uma uni-idade da inocência do povo. Os adjectivos que ele utiliza para qualificar o mundo que produzia e consumia canções de gesta são "clos", "semi-patriarcal", "opaque" (idem:448); quanto ao género épico, ele é "figé", "sclérosé"(idem:450). Mas ainda que essa uni-idade original não seja valorizada, a sua existência é assumida sob a forma de um mundo e de um género acabados, fixos, desproblematizados. Tal como para os outros autores, a interpretação e os conflitos hermeneuticos situam-se do lado do romance, não da canção de gesta.

Mas a tese hegeliana de um povo com uma consciência homogénea que compreende sem interpretar, é dificilmente sustentável. Köhler e Jauss, seguindo Curtius, precisam que os únicos poemas épicos puros são os

primeiríssimos : *La Chanson de Roland e Gormont e Isembart* (Köhler1963:23; Jauss1963:63). Tudo o mais está já contaminado pela escrita e pelo romance. Assim, diz Köhler, as canções de gesta posteriores testemunham da quebra da coincidência do sentimento e da acção e da disjunção da vida e do sentimento da vida: o tema do conflito entre rei e barões é disso um exemplo. Mas não está já esse conflito presente no *Roland*, no episódio do julgamento de Ganelon ? O primeiro texto literário em língua vulgar enferma já dessa ruptura entre sentimento e acção.

Quanto à definição da canção de gesta como composição oral improvisada, ela tem vindo a ser seriamente posta em causa por trabalhos recentes(Suard1993:269,77;Maurice1993:27,30;Boutet1993:68,70,85,90,102) que assimilaram as críticas dirigidas à teoria de Parry-Lord - que estabelece a equação fórmulas-oralidade - sobre a qual se apoiava Rychner. Investigações realizadas no âmbito dos *cultural studies* (Stock1983) e da antropologia social (Goody1994) sobre a relação entre a oralidade e a escrita, parecem ter exercido uma influencia determinante ainda que indirecta sobre estes trabalhos que correspondem a uma nova tematização do problema da relação da canção de gesta com a oralidade. A ideia essencial a reter destes estudos é a de que a canção de gesta não preserva vestígios duma sociedade oral viva mas sim as convenções pelas quais se produz pela escrita o efeito arcaico de oralidade (Stock1983:33). Ideia que não deixa de fora a primeira canção de gesta.

A questão do estilo épico e de uma das suas características formais mais relevantes, a parataxe, tem tido uma dimensão relevante no âmbito desta problemática. Autores como Erich Auerbach, Eugene Vinaver e Howard Bloch discutiram a relação entre parataxe e sentido na canção de gesta e, nomeadamente, no *Roland*.

A parataxe acontece quando uma articulação frouxa liga as proposições. Estas vão-se justapondo ou acumulando sem que as suas relações de dependência sejam precisadas. Estes autores consideram implícita ou explicitamente que a parataxe organiza não só a sintaxe interna das *laissez* mas também a sua sintaxe externa. O que faz com que a articulação entre as *laissez* se caracterize igualmente pela frouxidão dos laços de dependência e do sentido lógico do seu encadeamento. Daí termos *laissez* encadeadas, paralelas e similares, nas quais o jogo das repetições e dos ecos quebra a linearidade da sintaxe narrativa.

Da parataxe, diz Auerbach, dessa descontinuidade e autonomia das *laissez* e das proposições (que frequentemente coincidem com fórmulas), desprende-se a impressão de um mundo estreitamente limitado e fixo, a ideia de um Deus, um universo e um destino sem horizonte e sem ambiguidade (Auerbach1968:117). Outra maneira de formular aquilo que Bakhtine definia como a clausura do mundo épico. Parataxe implica rigidez e fixidez. Auerbach fala de um "rétrecissement de la pensée qui se fonde sur des catégories indubitables et fixes. Tout est clairement établi, en noir et blanc: le bien et le mal, le juste et l' injuste, et n' a plus à être justifié ni fondé en aucune mesure; il existe certes des tentations mais non des problèmes (idem:121). No capítulo de *Mimesis* referente à *Chanson de Roland*, Auerbach analisa o episódio em que Ganelon, dando seguimento à traição combinada com os pagãos, designa Roland para chefiar a retaguarda das tropas de Carlos Magno (*laissez* 58-62). As *laissez* 59 e 60 dão conta da reacção de Roland a esta designação. Na primeira, Roland agradece ao padrinho: "mult vos dei aveir cher" (753). Na segunda, Roland dá largas à sua ira e insulta Ganelon: "Ahi! culvert, malveis hom de put aire" (763). Para Auerbach, só aparentemente estas *laissez* são contraditórias. Na primeira, Roland mostra que não se deixa desconcertar, ao

contrário do que aconteceu com Ganelon quando ele, Roland, o designou como embaixador junto do rei pagão Marsile. O seu agradecimento é sarcástico. Pode então dar livre curso ao seu ódio e ao seu desprezo (idem:112). Mas ao considerar sarcástica a atitude de Roland, não está Auerbach a reconhecer, implicitamente, a presença, nesta *laisse*, da figura da ironia, logo, do duplo sentido? Criticando o desejo de conferir à obra uma unidade e uma coerência semânticas que ela não tem, Vinaver insiste na contradição e na ambivalência das respostas de Roland (Vinaver 1970:72). A dualidade permanece sem resolução, problemática, pois a literatura medieval é inimiga das simplificações, do contínuo e do harmonioso (idem:74). Vinaver faz da parataxe o suporte da ambivalência semântica. Notarei que a leitura de Auerbach, desfazendo um nó aporético do texto, reconhece a sua existência. Será que o público do século XII que ouvia a recitação do jogral, não tinha de percorrer o mesmo caminho interpretativo para compreender a reacção de Roland?

Também Bloch articula parataxe e unidade ou univocidade semânticas. Bloch afirma que o efeito global de descontinuidade e de atomismo criado pela parataxe, põe em relevo a relação dos elementos autónomos aos seus referentes exteriores (Bloch 1989:136). Por este privilégio dado à relação referencial, em detrimento da relação sintáctica, a canção de gesta postula uma continuidade e uma adequação entre as palavras e os referentes, como se houvesse uma presença relicária das coisas nos signos. A parataxe afirma a integridade linguística e social do mundo - unidade do grupo e linguagem como veículo epistemológico transparente e fiel: próprio (idem:135-7). Por outras palavras: consciência homogénea e unanimidade hermenêutica. Hegel falava de unidade da acção e do sentimento, Bloch fala de unidade do signo. E precisa: "L'ambiguïté, là où elle existe, ne semble pas voulue; elle est imputable aux

conditions de la performance orale, aux erreurs du scribe ou à l' altération des manuscrits. La seule exception intervient tout à la fin du poème, dans un passage où l' on débat, au cours du jugement, un problème d' équivocité, à savoir si c' est le mot "vengeance" ou "trahison" qui est propre à décrire le méfait de Ganelon" (idem:137). O *Roland* não explora a dimensão retórica da linguagem<sup>1</sup>, não explora a crise da representação - o que será o grande jogo do romance. Mas Bloch considera ainda outra exceção à regra da univocidade semântica: a *laisse* 291, o um-a-mais que rompe a completude final, deixando o texto em aberto. Uma vez consolidado o poder de Carlos Magno num mundo purificado do elemento pagão, o anjo vem pedir-lhe que auxilie um rei cristão cercado por pagãos. Carlos Magno irá, mas contrariado: "Deus, dist li reis, si penuse est ma vie!" (4000). Para Bloch, este é o único discurso interior que legitima e dá a conhecer a experiência individual. A linguagem não é usada como instrumento ritual ou de comunicação servindo para afirmar a unidade do grupo, mas para exprimir uma desarmonia entre as forças individuais e as forças externas. E porque neste discurso, a linguagem se refere e se destina a si mesma, Bloch atribui-lhe a perda do próprio (idem:143-4).

O estudo de Alina Clej, centrado sobre a *laisse* 155 da *Chanson de Roland*, dá um passo importante na problematização do sentido deste texto. Sob a influência de Julia Kristeva, Clej trata o problema do sentido em termos de relação entre geno-texto e feno-texto, ou seja, em termos de produção. Perspectivando o *Roland* num novo quadro teórico, a leitura de Clej afasta-se consideravelmente da tradição crítica de inspiração hegeliana, para a qual o sentido deste texto não constitui problema.

---

<sup>1</sup> é corrente a ideia de que o *Roland* se caracteriza pela penúria metafórica: para Paquette só há uma metáfora, a da alma-flor (Paquette1988:238); para Bloch só há duas, mas não diz quais (Bloch1989:137); Short fala numa gama restrita de imagens e metáforas (Short1990:16).

Para Clej, a *laisse* 155 é uma falha na estrutura do texto, o ponto nevrálgico onde a coerência da representação vacila. Clej começa por chamar a atenção para a posição estrutural da referida *laisse*, que considera uma "mise en abîme", para seguidamente apontar a sua estranheza. Situada já quase no final da batalha de Roncevaux, quando já só restam três franceses, a *laisse* refere, pela única vez em todo o texto, a presença no campo de batalha do "ber Gilie"<sup>2</sup> :

Ço dit la Geste e cil ki el camp fut:  
 Li ber Gilie, por qui Deus fait vertuz,  
 E fist la chartre el muster de Loüm.  
 Ki tant ne set ne l' ad prod entendut.(2095-8)

A pergunta de Clej é: porquê a referência a Saint Gilles que aparece no *Roland* como Hitchcock nos seus filmes: uma presença furtiva e misteriosa na margem da narrativa. Clej nota que Gilles e a Gesta constituem duas fontes da narrativa e que o último verso formula um enigma. Esta é a única vez em que o texto interpela ou desafia o leitor à interpretação, numa auto-referência que abre uma falha no tecido homogéneo da narração.

Precisemos. A coordenação que parece identificar os dois testemunhos, Gesta e Gilles, mascara um conflito entre duas versões do verdadeiro que Clej identifica com a gesta oficial e a lenda popular. Esta difracção textual vem questionar a escrita: a menção do santo introduz uma reflexividade divergente e produz uma inflexão na narrativa que se volta sobre si mesma para descobrir o seu mecanismo à maneira de um enigma: "ki tant ne set ne l' ad prod entendu".

---

<sup>2</sup> A edição de Short dá "li ber seinz Gilie, por qui Deus fait vertuz" (2096); eu sublinho.



Clej avança uma resposta. A solução está na "chartre" que é, como já diziam Gaston Paris e Rita Lejeune, uma alusão à lenda do pecado de Carlos Magno e que só Gilles conhecia. A *Vita Aegidii* (século X), texto importante na formação da tradição de Roncevaux, conta que durante uma missa celebrada por Gilles para perdão dos pecados de Carlos Magno, um anjo depôs sobre o altar uma carta revelando em que consistia o pecado que o imperador nunca ousara confessar. Vários textos latinos referem-se ao grave pecado de Carlos Magno mas calam-se sobre a natureza da culpa. Significa-se assim, a meu ver, que o pecado é impossível de dizer; trata-se de algo heterogéneo à linguagem: um silêncio. Só um texto de 1230-50, a *Karlamagnus Saga*, traduz finalmente o terrífico pecado como sendo o do incesto: o imperador teria tido uma ligação com a sua irmã Gisle (note-se a quase-homofonia entre Gisle e Gilie de que Clej não parece aperceber-se), ligação de que teria nascido Roland. Mas para além do incesto, outras figuras foram possíveis: a da violação de uma freira, a da necrofilia perpetrada sobre a esposa morta (Lafont1991:298). Clej conclui que, por mediação da carta, Gilles remete para a lenda do incesto de Carlos Magno, narrativa em filigrana, inter-dita, que ocupa o lugar do geno-texto. Mas assumir que esse pecado é o do incesto e tentar interpretar a sua relação com a batalha de Roncevaux - relação personificada em Gilles - parece-me um tanto precipitado. Afinal, à data da composição do *Roland* de Oxford, o pecado secreto do imperador ainda não tinha recebido uma figura. Era apenas, e com muito mais força, uma transgressão impossível de figurar.

Destituída de todo o enquadramento diegético, a personagem de Gilles cai no texto para nele abrir um enigma. A *laisse* 155 introduz uma crise na representação, um buraco na sua unidade e homogeneidade, que permite, diz Clej, apreender a génese do poema como engendramento significativo. Nesta *laisse*, o sentido produzido, o nível do feno-texto, que é de ordem militar

(batalha de Roncevaux), é subvertido pela emergência da significância ou geno-texto que é de ordem sexual (incesto). Neste processo de significação, continua Clej, o pecado de Carlos Magno tem uma função estruturante e perturbadora, pois sobre ele se a-funda o sentido do texto.

Creio que Clej se apressa a dar resposta àquilo que a não tem. Se, de facto, Gilles é uma personagem indissociável da história do pecado do imperador, há que ter em conta que esse pecado é ele próprio um enigma. Gilles é deixado cair no texto para que a lenda atravesse a gesta com o seu enigma, com o seu silêncio, com o seu impossível. Gilles encarna esse impossível, esse pecado que ele sabe (por via divina) mas que não cabe na linguagem. Fazer corresponder ao geno-texto o incesto sororal, parece-me um tanto abusivo. Primeiro, porque, dada a sua afinidade com o semiótico, nível em que agem as pulsões na produção e perda do sentido, o geno-texto é da ordem do irrepresentável<sup>3</sup>. Depois porque, como disse antes, o campo intertextual da época apontava o pecado do imperador precisamente como irrepresentável. Dar-lhe a figura do incesto sororal é fazê-lo entrar no simbólico, é retirar-lhe a dimensão opaca onde reside toda a sua força inquietante. O que Clej faz é colmatar a fractura que a *laisse* 155 abre no edifício da representação do *Roland*. A sua leitura pressupõe a existência de um plano da ficção, ou além da ficção, onde esta revela o seu segredo como sentido último. Parece-me antes que o que a *laisse* 155 "revela" é que não há um segredo a desocultar, não há uma resposta para o enigma. O enigmático Gilles mais não faz do que remeter para o enigmático pecado, e o "ne set" do último verso da *laisse* tem como eco um outro "ne set", o da lenda.

---

<sup>3</sup> Embora semiótico e simbólico não funcionem separadamente, eles são elementos heterogêneos da significação: o simbólico, onde se situa a linguagem articulada e o sentido como produto, como representação e comunicação, é engendrado e subvertido pela energia pulsional do semiótico que nele interfere constantemente.

Quando se fala em parataxe, quando se tenta definir e descrever tanto a parataxe interna como a externa, é forçoso admitir a sua proximidade com a definição e descrição de pulsão. O que Michel Zink diz da *laisse* não ignora certamente alguma informação psicanalítica: "Ce dérivé du verbe *laisser*, venant du bas latin *laxare*, signifie "ce qu' on laisse" et revêt à partir de là des sens variés: celui de "legs, donation" aussi bien que celui d' "excrément" (Zink1992:72). Dir-se-ia que a *laisse* é um objecto da pulsão anal. Zink continua: "Dans le domaine littéraire il désigne d' une façon générale un morceau, un paragraphe, une tirade d' un texte ou d' un poème, qui forme un ensemble, s' étend d' un seul tenant, est récité ou chanté d' un seul élan, sans interruption. La composition épique en "laises" implique ainsi une suite d' élans successifs, séparés plus qu' enchaînés: on lâche la bonde, si l' on peut dire, à la profération poétique, puis, au bout d' un moment, on s' arrête, on s' interrompt, on reprend son souffle, et on repart d' un nouvel élan (...)" (idem:72-3). A composição em *laises* aparece associada ao ritmo respiratório e à pulsão invocante. Veja-se o seu circuito de ida-e-volta pulsional: a descarga (*poussée*) vocal - "on lâche la bonde" - interrompe-se para se perder em silêncio e regressa ao ponto de partida para repetir o trajecto. Este movimento pulsional é mais nítido nos casos das *laises* encadeadas (em que o primeiro verso duma *laisse* retoma o último verso da *laisse* anterior) ou das *laises* paralelas e similares em que o jogo das repetições e dos ecos quebra o encadeamento da narrativa.

"Pas de pure narrativité chez elle [chanson de geste], pas de linéarité du récit (...)" (idem:73). De facto, a quebra do encadeamento narrativo não é só um efeito das repetições mas sobretudo um dado estrutural da parataxe : o encadeamento das proposições ou das *laises* é cortado por brancos, por silêncios, onde se manifesta aquilo que, do corpo, escapa ao simbólico. Esses

espaços vazios são os da pulsão que irrompe na sintaxe como ablação significativa. A parataxe tem, pois, um efeito muito semelhante ao do semiótico kristeviano. Nesta perspectiva, a parataxe, mais do que alicerçar um sentido fixo, dá forma ao movimento pulsional de ruptura da sintaxe onde o sentido se perde.

Esta parataxe situa-se ao nível do discurso. Gostaria de considerar agora uma parataxe ao nível da diegese, uma parataxe actancial que, em vez da horizontalidade sintáctica, dispõe de, e se dispõe como uma verticalidade temática. E aqui articulo parataxe e linhagem.

A afinidade entre o género épico e a linhagem foi evidenciada por Howard Bloch que considera a canção de gesta como o equivalente literário da linhagem (Bloch1989:133). "Gesta" significa actos, feitos, família, origem, e refere-se aos altos feitos dos antepassados. A consolidação da estrutura agnática levou a um desenvolvimento da consciência genealógica que é visível, entre outros, no fenómeno da orientação genealógica da organização dos ciclos épicos. Bloch postula uma homologação da continuidade da narrativa e da continuidade da linhagem. Canção de gesta e linhagem observam a linearidade da ordem natural da narrativa, ignorando a ordem artificial ou "in medias res". A ordem textual é igual à ordem dinástica. Aqui Bloch atrapalha-se um bocado: afinal, a parataxe, com as suas repetições e descontinuidades, não permite falar categoricamente de linearidade. Mas, acrescenta, esse fetichismo quantitativo da linguagem não afecta a representação: "La continuité reste vraiment ici le point central: continuité narrative qui, en dépit des répétitions, maintient ce qui se donne pour l' ordre naturel des événements; continuité représentationnelle qui, en dépit de la thématique de la rupture, échoue à faire de la référentialité un problème de forme" (idem:139).

Mas o que me parece mais importante é a tematização da afinidade entre a canção de gesta e a linhagem em termos do que Bloch chama a estratégia das origens. Uma e outra progridem para trás, em direcção aos antepassados, à origem. Como dizia Frappier, trata-se de uma genealogia invertida em que os filhos engendram os pais. A estratégia das origens segue o modelo da gramática etimológica que descarta a sintaxe e o contexto em proveito da relação semântico-referencial das palavras e, deste modo, valoriza o suposto sentido original (etimológico) como o sentido próprio - absolutamente próximo do referente. Ainda que se possa contrapor a este modelo teórico, a prática de Isidoro de Sevilha, cujas etimologias são jogos com o material significante das palavras, parece certo, pelo menos a Bloch, que o ideal etimológico orientou a estratégia das origens épica e linhagística.

Daqui decorre que a canção de gesta é um género voltado para o passado, um refúgio para velhos sem filhos. Bloch enumera vários filhos mortos à semelhança de Roland e Vivien (idem:144). A morte de Roland é, para ele, paradigmática da esterilidade genealógica da canção de gesta que progride para trás, em direcção à origem, ou seja, ao Pai. Quando Roland recusa tocar a trompa para pedir auxílio às tropas de Carlos Magno, isso é uma ameaça para a continuidade da narrativa (pois sem a intervenção do imperador não haveria segunda parte) e para a continuidade da linhagem (Roland morre sem deixar herdeiros). Bloch considera Roland uma figura terminal que encarna a angústia por excelência da aristocracia: o da ruptura genealógica, o de não deixar descendência. Parece-me que há aqui alguma contradição. Se a canção de gesta é um género voltado para o Ante-Passado, porque é que a morte de Roland encarnaria a angústia de não deixar descendência? Nada no texto aponta para aí. O destino de Roland é morrer e parece-me que se pode falar, à maneira de Hegel, de uma coincidência entre o desejo de Roland e a exigência social da sua

morte. Julgo que, pelo menos neste texto, a grande angústia - que é tanto do imperador, como de Ganelon, como dos pagãos, como do próprio Roland -, tem como objecto Roland vivo. Se Roland não morresse, então é que não haveria segunda parte, i.e., segunda vida ou segundo ciclo para Carlos Magno. E que importa que Roland não tenha filhos ? O que importa é que Roland não tem pai. Ou melhor, não tem Nome do Pai.

Roland é filho bastardo. Carlos Magno é seu tio, Ganelon seu padrasto. Quem é o seu pai ? O silêncio absoluto sobre o nome do pai do herói é o de uma forclusão. Não é por não deixar descendência que Roland encarna a ruptura da linhagem. Ele é o resultado dessa mesma ruptura. Sendo a linhagem uma cadeia simbólica, i.e., um encadeamento de primogénitos com base na transmissão do nome do pai e da terra, Roland é um buraco nessa cadeia. Roland personifica a parataxe. Veja-se o isomorfismo entre a ruptura da cadeia sintáctica e a da cadeia linhagística: ao silêncio da pulsão, a *isso* que fica fora da linguagem, corresponde o bastardo, *isso* que fica fora da linhagem. Fora da ordem simbólica. O bastardo dá corpo ao nome do pai impossível. Ele é um puro *isso*, pura a-significância que polui a cadeia simbólica. Roland é o próprio impróprio. E isso é tanto mais significativo quanto a conjuntura da *Chanson de Roland* é, como Helder Godinho explica excelentemente (Godinho1989), a de um empreendimento de purificação (da personagem, do espaço, do espaço da personagem).

Para os outros - e os outros são tanto os cristãos como os pagãos -, Roland é incómodo, embaraçoso. O seu heroísmo é considerado excessivo. O conselho de Carlos Magno isola-o : a sua proposta de continuar a guerra contra os pagãos não é aceite. Ganelon acusa-o de orgulho e de loucura (*laisse* 15), Olivier, seu par, acusa-o de ter um coração "pesmes et fier" (*laisse* 18). Esta

característica superlativa, o ser "pesmes", o pior, péssimo, que Bédier traduz por "digne de haine" e Short, eufemisticamente, por "dangereux", aparece associada, do lado de Ganelon, a um orgulho do tamanho da morte - "li soens orgoiz le devreit ben cunfundre,/kar chascun jur de mort s' abandunet" (389-90); e do lado de Blancandrin, o embaixador pagão, a um ilimitado desejo de poder - "mult est pesmes Rollant,/ki tute gent voelt faire recreant/e tutes teres met en chalengement!" (392-4). Poder e morte, tudo e nada: o desejo de Roland visa o absoluto. Galne, a cidade que ele arrasou e que permaneceu deserta durante cem anos (*laisse* 53), figura o desejo do absoluto. Ela é a imagem de um furor guerreiro profundamente melancólico<sup>4</sup>, de um desejo em estado puro, sem objectos, devastador, realizando-se na morte<sup>5</sup>. Se Roland deseja conquistar todas as terras, se quer possuir a totalidade do espaço, é para dar tudo ao imperador, é para se lhe dar todo. Roland abandona-se (*s' aban-donne*) à morte. O seu excesso de zelo aparece figurado no dom da maçã vermelha<sup>6</sup> que, segundo Ganelon conta a Blancandrin, acompanhava as coroas "de trestuz reis" (388) depositadas aos pés do imperador por Roland. O poder de Carlos Magno alimenta-se deste excesso - de zelo, de heroísmo. Mas é caso para perguntar se a maçã não estará envenenada e se, de tanto excesso, o imperador não está desgastado. Não será o poder de Carlos Magno um poder doentio ?

---

<sup>4</sup> O desejo de Roland é sem objectos. Maurice, que o define como um "jusqu' au boutiste de la guerre", caracteriza-o assim: "(...) Roland plane au-dessus des contingences vulgaires. Il ne s' embarasse pas de sentiments humains et ignore Aude dans ses derniers instants. L' étroite lisière du quotidien ne l' intéresse pas (Maurice 1992:80).

<sup>5</sup> Maurice fala também de cegueira inumana (Maurice 1992:80). A *laisse* 87, aquela que começa por "Rollant est proz e Olivier est sage", marca a diferença dos dois companheiros em termos de olhar. Olivier pede a Roland que olhe e veja o exército pagão. Mas Roland nada vê. A sua resposta é a do furor guerreiro: "Nus remeindrum en estal en la place;/par nos i ert e li colps e li caples" (1108-9). Mais tarde quando já só restam sessenta franceses no campo de batalha de Roncevaux, Roland olha e vê a perda e o deserto (*laisse* 128). Galne é o olhar de Roland.

<sup>6</sup> Para Labbé, a maçã vermelha é um símbolo equivalente à esfera armilar; para Clej, ela simboliza o pecado incestuoso de Carlos Margno; e porque não também pensar nela como um presente envenenado?

As *laissez* similares 40,41 e 42 repetem a simetria de duas imagens opostas de Carlos Magno: pela voz de Marsile, a imagem do velho senil, gasto e cansado; pela voz de Ganelon, a do rei valente, nobre e poderoso.

Ço dist Marsilies: "Guenes, par veir sacez,  
 En talant ai que mult vos voeill amer.  
 De Carlemagne vos voeill oïr parler.  
 Il est mult vielz, si ad sun tens uset;  
 Men escient dous cenz anz ad passet.  
 Par tantes teres ad sun cors demened,  
 Tanz colps ad pris sur sun escunt bucler,  
 Tanz riches reis conduit a mendisted:  
 Quant ert il mais recreanz d' osteier?"  
 Guenes respunt: "Carles n' est mie tels.  
 N' est hom kil veit e conuistre le set  
 Que sot ne diet que l' emperere est ber.  
 Tant nel vos sai ne preiser ne loer  
 Que plus n' i ad d' onur e de bontet.  
 Sa grant valor, kil purreit acunter?  
 De tel barnage l' ad Deus enluminet  
 Meilz voelt murir que guerpir sun barnet" (520-36)

Nas *laissez* seguintes, o referente do discurso de Ganelon sofre um deslocamento de Carlos Magno para Roland. O poder do imperador depende de uma condição: "tant cum vivet Rollan" (557). Daí o interesse em eliminá-lo, fazendo-o passar da vanguarda para a retaguarda . Interesse que não é só pagão e que não é tampouco só de Ganelon. A eliminação desse elemento



entrópico que é Roland, esse *pharmakos*, interessa também e sobretudo ao imperador. Muitos autores se interrogaram acerca do silêncio de Carlos Magno: porque consente ele na designação de Roland para chefiar a retaguarda<sup>7</sup> (*laisse* 58) ? O *Roland* é um texto monológico. Mas esse monologismo, em vez de se traduzir numa disjunção exclusiva, como queria Kristeva (a dos anos sessenta, a que divulgou e foi influenciada por Bakhtine) , promove uma simetria especular entre as duas partes em conflito que assim se contaminam. A lógica de Blancandrin de Vale Fonde, enunciada nas *laisse*s 3 e 4 não é exclusiva do lado pagão. Blancandrin diz:

En ceste tere ad asez osteiet:  
 En France, ad Ais, s' en deit ben reparer.  
 Vos le sivez a la feste seint Michel,  
 Si recevrez la lei de chrestiens,  
 Serez ses hom par honur e par ben.  
 S' en volt ostages, e vos l' en enveiez,  
 U dis u vint, pur lui afiancer.  
 Enveius i les filz de nos muillers:  
 Par num d' ocire i enveierai le men.  
 Asez est melz qu' il i perdent lé chefs  
 Que nus perduns l' onur ne la deintet,  
 Ne nus seiuns cunduz a mendeier ! (35-46)

---

<sup>7</sup> Os sonhos do rei são sintomáticos do seu sentimento de culpa. Ele próprio procede a uma interpretação das imagens oníricas que vai no sentido de se culpar de ter abandonado o sobrinho: "Jo l' ai lesset en une estrange marche"(839). Os pagãos acusam-no disso mesmo (por exemplo, *laisse* 93). E quando encontra o cadáver de Roland o discurso de Carlos Magno mistura luto e culpa: "Cum en Espagne venis a mal seignur!" (2900).

A *laisse* seguinte reforça a ideia do sacrifício dos filhos, em prol do poder dos pais: para que os pais conservem a terra, a honra, a vida, os filhos deverão morrer :

Li reis est fiers e sis curages pesmes<sup>8</sup> ;  
 De nos ostages ferat trecher les testes.  
 Asez est milez qu' il i perdent les testes  
 Que nus perduns clere Espagne, la bele,  
 Ne nus aiuns les mals ne les suffraites ! (56-60)

A crueldade dos pais pagãos, que abandonam os filhos à morte, projecta-se na crueldade de Carlos Magno. "Tout en aimant son neveu, Charles doit le sacrifier pour garder sa terre, comme Blancandrin se proposait de le faire envers ses fils" (Godinho1989:60). Desenha-se uma simetria das crueldades paternas: os pais pagãos abandonam os filhos a Carlos Magno para que este os mate e eles vivam; Carlos Magno abandona Roland aos pagãos para que estes o matem e ele viva ou reviva<sup>9</sup>.

As palavras de Blancandrin encaixam esta lógica num quadro de purificação de que a conversão religiosa é uma figura. A traição estabelece entre a conversão e o sacrifício dos filhos uma relação de dito-não dito: os pagãos dizem que se converterão mas, em vez disso, deixarão matar os filhos. Pergunto-me se este tipo de relação não pode ser aplicado à relação pagãos-

---

<sup>8</sup> O adjectivo "pesmes" é comum ao rei e a Roland. Não é o furor guerreiro do herói um modo de identificação ao pai cruel e violento que acabará por se totalizar na morte?

<sup>9</sup> "Or, dans la seconde partie du récit, Charlemagne (re)devient un chef de guerre(...) Charlemagne est, à son tour, un héros épique (...) il joue alors le rôle de Roland" (Maurice1992:84). É também o que pensa Helder Godinho quando afirma que com a morte de Roland, Carlos Magno integra a força do herói, tomando o seu lugar e o seu momento (Godinho1989:55,61).

cristãos, explicitando os pagãos aquilo que os cristãos silenciam mas fazem ou deixam fazer.

O laço entre o sacrifício dos filhos e a purificação é relevante numa conjuntura em que um filho sem nome do pai encarna o impróprio cuja acção entrópica afecta a ordem simbólica sob a figura de um poder envenenado, exaustante e em exaustão. Roland tem de ser eliminado para que o poder de Carlos Magno se purifique, se renove. A conversão por amor da rainha Bramimonde<sup>10</sup> é talvez a figura desse poder reordenado, livre da impureza que o excedia.

Assim é possível pensar a morte de Roland, como fizeram Godinho e Clej, como estando investida do sentido antropológico de um sacrifício de renovação do rei - sacrifício que Godinho tematiza como vestígio literário de rituais arcaicos de passagem de ciclo, e Clej como purificação do corpo (incestuoso) do rei e do reino. Ainda que trabalhando em quadros teóricos diferentes, Godinho e Clej concordam em que Roland é um delegado que substitui Carlos Magno no sacrifício. Ambos consideram igualmente que Roland é consubstancial a Carlos Magno, é literalmente um membro do seu corpo, e que a sua morte é necessária à integridade física ou espacial do rei, ou seja, à sua purificação (note-se que, sendo-o literalmente, o membro é-o

---

<sup>10</sup> A função de Bramimonde ao longo da segunda parte da *Chanson de Roland* parece-me estar longe de ser irrelevante. Ela, ou melhor, o seu discurso, abre e fecha o episódio de Baligant e procede à sua articulação como o episódio do julgamento de Ganelon. Por outras palavras, a sua palavra marca a passagem de Saragoça para Aix. Bramimonde não é apenas convertida. Ela converte o mundo pagão em mundo cristão, Saragoça em Aix. O seu discurso, que é um discurso de luto, diz a falência dos deuses e do mundo pagãos simbolizada na mutilação de Marsile (*laisse* 187,188,195). Dessa falência emerge precisamente o seu discurso, até aí silenciado, como palavra nova que faz o elogio de Carlos Magno (*laisse* 196), ao ponto que Marsile, irritado, a manda calar (*laisse* 197). Mas Marsile e o mundo que ele representa estão condenados: a palavra de Bramimonde, que diz a morte de Baligant, mata Marsile (*laisse* 264). Na *laisse* seguinte, a rainha pagã entrega as chaves de Saragoça a Carlos Magno. Direi ainda que o baptismo de Bramimonde (*laisse* 290) segue imediatamente o esquartejamento de Ganelon, desmembramento sobre as quatro direcções do espaço do corpo daquele que é "le point aveugle dans la parenté" (Lafont1991:292) : a conversão de Bramimonde corresponde ao advento de um mundo reestruturado e descontaminado.

também excessivamente ou não teria de ser cortado). Clej define a morte de Roland como castração de Carlos Magno que perde *mesmo* uma parte de si mesmo (Clej1990:51). A morte de Roland é um corte no gozo de Galne. Clej sublinharia este gozo de Galne como literalmente incestuoso mas, para mim, o incesto só tem sentido aqui como figura do melancólico gozo da Coisa, gozo ilimitado e a-significante, proporcionado pelo furor guerreiro desse filho sem nome do pai que é Roland. A castração faz de Roland o objecto *a* do rei, resto corporal de que ele se separa para reordenar o seu poder, ex-sistindo como sujeito do desejo. Releia-se a *laisse* 291 :

Quant l' emperere ad faite sa justice  
 E esclargiez est la sue grant ire,  
 En Bramidoine ad chrestientet mise,  
 Passet li jurz, la nuit est aserie.  
 Culcez s' est li reis en sa cambre voltice.  
 Seint Gabriel de part Deu li vint dire:  
 "Carles, sumun les oz de tun emperie!  
 Par force iras en la tere de Bire,  
 Reis Vivien si succuras en Imphe,  
 A la citet que paien unt asise:  
 Li chrestien te recleiment e crient."  
 Li emperere n' i olsist aler mie:  
 "Deus", dist li reis, "si penuse est ma vie!"  
 Pluret des oilz, sa barbe blanche tire.  
 Ci falt la geste que Tuoldus declinet.(3988-4002)

Este será o sentido da morte de Roland para Carlos Magno. Interroguem agora o sentido desta morte para o próprio Roland. Porque é que ele dá a vida por e a este rei-tio que ele fantasma como Pai, não o Pai Morto, não o que dá o Nome, mas o Pai Vivo, o Totem onnipotente e cruel? Porque se sacrifica ele ao poder do Pai, Saturno melancólico que absorve a sua carne e o seu sangue?

"Pur sun seignur deit hom susfrir granz mals  
E endurer e forz freiz e granz chalz,  
Sin deit hom perdre del sanc e de la char. (1117-9)

Não é a morte a forma optimal que ele tem de encontrar o Pai, o mítico Pai sem nome? Estratégia das origens de Roland, a morte visa o encontro fusional, incestuoso, com um Pai Todo Poderoso que ocupa o lugar que normalmente a teoria psicanalítica atribui à Mãe<sup>11</sup>.

Não me parece, contudo, que a morte de Roland seja estranha à função simbólica. Direi mesmo que ela é a única maneira que ele tem de aceder à ordem simbólica, e de, mais do que ter um Nome, ser um Nome: Roland passa a ser *Roland*. Em Roncevaux, o seu furor de matar - "Sempres ferrai de Durendal granz colps;/Sanglant en ert li branz entresqu' a l' or./Felun paien mar i vindrent as porz:/Je vos plevis, tuz sunt jugez a mort." (1055-8) - visa obter do rei, do Pai que o abandonou a uma morte certa, o seu amor: "Melz voeill murir que huntage me venget./Pur ben ferir l' emperere plus nos aimet." (1091-2)<sup>12</sup>. Mas um amor que, para Roland, não deve traduzir-se em ajuda

---

<sup>11</sup> Não é Saturno uma figura materna que devora os filhos para depois os vomitar, i.e., parir?

<sup>12</sup> E ainda: "Quant en cest camp vendrat Carles, mi sire./De Sarrazins verrat tel discipline,/Cuntre un de noz en truverat morz XV,/Ne lesserat que nos ne beneïsse." (1928-31).

militar, em corpo salvo, pois isso seria dar um "malvaise essample" e dar ocasião a uma "malvaise cançon" (*laisse* 79). Esse amor deve traduzir-se, isso sim, num discurso de reconhecimento do seu valor e de reconhecimento pelo dom da sua vida. Por isso ele recusa tocar a trompa. Tocar ou não tocar a trompa é uma decisão que entra num jogo pulsional em que Roland se faz objecto *a*. O seu excesso de zelo, que responde ao "ça demande en l' Autre", aponta para a pulsão anal, a pulsão ligada à função de eliminação. Abandonado por Carlos Magno nos desfiladeiros, Roland-dejecto faz-se dom, oferenda. Ele é dom-dejecto: cadáver. Aparece então a afinidade, teorizada por Lacan, entre o "ça demande en l' Autre" anal e o "ça désire en l' Autre" vocal. Roland só toca a trompa, só se faz voz, quando sabe a sua morte inevitável. Ele sabe que Carlos Magno não chegará a tempo e chama-o apenas para lhe oferecer um campo coberto de cadáveres. Quando Roland toca a trompa, a pulsão invocante é completamente absorvida pela pulsão de morte: as *laisse*s similares 134 e 135 contam como Roland se auto-destroi ao apelar Carlos Magno:

Par grant dulor sunet sun olifant.

Par mi la buche en salt fors li clers sancs.

De sun cervel le temple en est rumpant.(1763-5)

É assim que morre o herói de Roncevaux: "par les oreilles fors s' e ist li cervel" (2260). O som da trompa não é apelo, não é voz, é grito de morte. É assim que o rei interpreta o que ouve: "Jo oi al corner que guares ne vivrat" (2108). A ruptura das têmperas, contíguas às orelhas, impede-o de ouvir a resposta do Outro. A pulsão não é parcial, o seu objecto é o vazio, o abismo do silêncio, e só volta ao corpo do sujeito para o esvaziar e cadaverizar. Roland

oferece-se como cadáver. Mas este excesso de zelo não é desinteressado: Roland dá a vida para, em troca, pedir um discurso de louvor, um canto épico. Se ele não pede ajuda ao Outro é para, com o seu silêncio, pedir ao Outro que o cante. A canção é incompatível com a vida, ela é uma criação da pulsão de morte. Assim, o furor de matar se reverte em furor de matar-se, de morrer para ser símbolo. Roland, o louco, o bastardo, acede ao mais alto valor simbólico-literário: o de modelo épico. Roland é uma canção. Pode então dizer-se que a *Chanson de Roland* (que é, de facto, de Roland e não de Carlos Magno, como por vezes se diz) supre à impossibilidade do nome do pai, a esse silêncio que a funda. É a essa impossibilidade, é a esse silêncio, que eu faria ocupar o lugar do geno-texto.

Vejo a morte de Roland, assim entendida, como uma figuração diegética do processo de ficcionalização da batalha de Roncevaux que teve lugar a 15 de agosto de 778. A batalha de Roncevaux foi uma pesadíssima derrota infligida aos cristãos não se sabe ao certo por quem. Ora, este evento histórico traumático foi submetido a uma elaboração imaginária que o tornou num evento memorável. O trabalho da ficção não tem, pois, por finalidade, fazer esquecer a história, branqueá-la, mas tornar possível a sua integração pela memória colectiva. Ninguém celebra uma derrota. Para que tal aconteça, é preciso que essa derrota seja investida de um sentido mítico que elimine a sua dimensão traumática. O que é esquecido é o trauma da derrota esmagadora, o esmagador real de um campo de batalha coberto de cadáveres. Porquê e para quê? A verdade histórica é insuportável. A ficcionalização transforma-a em verdade épica, celebratória. É aqui que a personagem de Roland desempenha um papel essencial. Pouco importa se um tal conde Roland terá ou não morrido em Roncevaux. O que importa é que a personagem épica foi inventada como

filho bastardo para morrer, e assim dar à derrota a dimensão mítica de um sacrifício fundador. É sobre o sacrifício do *pharmakos* que se funda a estrutura de uma comunidade nacional. Por ele, o filho ilegítimo adquire uma legitimidade simbólica que faz dele o Herói com o qual a comunidade se identifica. A morte do filho ilegítimo funda uma identidade colectiva. É, pois, a morte sacrificial de Roland que dá sentido ao desastre de Roncesvaux.

O sentido da *Chanson de Roland* perde estabilidade e consistência quando confrontado com os silêncios do texto. O não dito faz vacilar a fixidez e a rigidez do que é dito. A *laisse* 155 é talvez o lugar do texto em que o não dito assume a forma de um enigma e de uma personagem enigmática. A *laisse* 155 assume a representação do irrepresentável e, talvez mais do que uma *mise en abîme*, ela é uma *anti-mise en abîme* na medida em que cava no texto um buraco sem fundo de silêncio.

Os silêncios da *Chanson de Roland* repartem-se em dois níveis: o da enunciação, lugar da parataxe que associei à pulsão parcial; e o do enunciado, lugar da forclusão do Nome do Pai e da pulsão de morte que move o herói. Ao silêncio do Nome do Pai, ao silêncio cúmplice de Carlos Magno, cor-responde o silêncio sacrificial de Roland. Resposta adequada à exigência do Pai Todo Poderoso que é um Outro-sem-barras. Será possível falar-se, como fazia Lukács, de herói desproblematizado? A adequação da resposta aponta para aí. Mas este "aí" é o "aí" da morte: a resposta adequada é grito de morte. No entanto, Roland é profundamente problemático na medida em que é incompreendido pela ordem simbólica. Roland não tem identidade, não tem sentido. Só tem sentido morto. Mais do que um herói problemático, Roland é um problema - o da linhagem, o do rei, o do Outro. Ao contrário do que acontece no romance, que conta a estruturação de um sujeito, aqui trata-se da (re)estruturação da própria



ordem figurada pela castração de Carlos Magno através da morte de Roland. (Re)estruturação que a *Chanson* celebra como purificação territorial. A *Chanson* conta e canta a eliminação do bastardo, do impróprio, donde ela mesma emerge como novo impróprio, como outra forma de bastardia: a da palavra em relação ao silêncio, a esse impossível de dizer que é a morte. A *Chanson* conta e canta a sua própria origem: o encontro mortal do herói com o Pai de Silêncio - silêncio em torno do qual ela se escreve e que a atravessa e a corta horizontal e verticalmente, formal e tematicamente.

### **Bibliografia**

- Bédier, J., ed., 1982 *La Chanson de Roland*, Paris, UGE (10/18)
- Short, I., ed., 1990 *La Chanson de Roland*, Paris, LGF (Lettres gothiques)
- Auerbach, E., 1968 *Mimesis; la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard
- Bakhtine, M., 1978 *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard (1978)
- Bloch, H., 1989 *Étymologie et généalogie: une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil
- Boutet, D., 1993 *La chanson de geste*, Paris, PUF
- Clej, A., 1990 "Le miroir du roi: une réflexion sur La Chanson de Roland", *Romance Philology*, 44,1, p. 36-53
- Godinho, H., 1989 *Em torno da Idade Média*, Lisboa, UNL/FCSH
- Goody, J., 1994 *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF (1993)
- Hegel, 1979 *Esthétique*, vol. IV, Paris, Flammarion

Jauss,H-R., 1963 "Chanson de geste et roman courtois", *Studia romanica*, 4: *Chanson de geste und höfischer roman* , Heidelberg, C.Winter, p.61-77

Köhler,E., 1963 "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, p.21-30

Kristeva,J., 1978 "O texto fechado" in *Semiótica do romance*, Lisboa, Arcádia (1966-7)

Labbé,A., 1987 *L' architecture des palais et des jardins dans la chanson de geste*, Paris, Champion

Lacan,J. 1973 *Le séminaire XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil

Lafont,R., 1991 *La geste de Roland*, Paris, L' Harmattan

Maurice,J., 1992 *La Chanson de Roland*, Paris, PUF

Paquette,J-M., 1988 "Masque, songe et métaphore: le cas de La Chanson de Roland" in Ollier, M-L., ed., *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Paris, Montréal, Vrin/PU de Montréal

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

Suard,F., 1993 *La chanson de geste*, Paris, PUF

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

Zink, M., 1992 *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF.