

La Chanson de Roland

Maria Cristina Daniel Álvares¹

La Chanson de Roland é o poema épico inaugural da literatura francesa. Trata-se de uma canção de gesta² que conta as causas e as consequências da liquidação da retaguarda do exército franco pelas forças muçulmanas, na batalha de Roncesvaux, nos Pirinéus. Roland morre na batalha, mas Carlos Magno triunfa sobre os sarracenos e anexa a Espanha ao seu vasto império.

1. A tradição manuscrita

Descoberto em 1835 por Francisque Michel, o manuscrito Digby 23 pertencente à biblioteca da Universidade de Oxford é o mais antigo da tradição manuscrita da *Chanson de Roland*. Considerado pelos filólogos como o mais fiável, é com base nele que tem sido feita a esmagadora maioria das edições impressas deste poema épico. Trata-se de um manuscrito simples, sem título nem iluminuras, com 4002 versos, escritos numa única coluna em tinta desbotada. O início de cada *laisse* é assinalado pelo vermelho das duas primeiras iniciais.³

A língua do manuscrito de Oxford é o dialeto anglo-normando⁴, que é a versão insular do normando, um dos dialetos da língua d'oïl. Até ao advento da literatura em língua vulgar no século XII, o Francês antigo contrastava com o Latim por ser uma língua sem tradição textual e, por isso mesmo, chamada língua vulgar. Privado desse fator estabilizador e regulador da língua que é a escrita, o Francês antigo estava segmentado numa diversidade de dialetos⁵: os dialetos d'oc, falados a sul; e os d'oïl, como o champanhês, o picardo e o normando, falados a norte. Com a conquista da Inglaterra pelos Normandos em 1066, o normando prolonga-se numa extensão além-Mancha.

Uma grande parte dos manuscritos em Francês antigo é de origem insular. O anglo-normando era, com o Latim, a língua escrita da elite baronial que governava a Inglaterra. É a língua do *Domesday Book*, registo exaustivo das propriedades

¹ Doutora em Literatura Francesa Medieval. Atualmente é Professora associada com agregação do Departamento de Estudos Franceses do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho.

² A canção de gesta é a forma medieval do género épico. *Gesta* significa feitos, narrativa de feitos, origem, linhagem, história da família e dos seus altos feitos. Trata-se de uma narrativa em verso que canta e celebra a glória dos heróis do passado.

³ Disponível em <http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msdigby23b> (consultado pela última vez em 13/3/2013).

⁴ Trechos cantados ou recitados da *Chanson de Roland* podem ser ouvidos no CD incluso em Kibler e Margan, 2006.

⁵ A diversidade dialetal era favorecida pela autonomia política e geográfica própria do sistema feudal. Por isso, Bernard Cerquiglini diz que os dialetos da França medieval são a pronúncia do feudalismo (Cerquiglini, 1983:20).

inglesas, mandado executar por Guilherme o Conquistador e concluído em 1086. Mas o anglo-normando é a língua do copista e não a língua do autor da *Chanson de Roland*. Embora o manuscrito de Oxford tenha sido produzido entre 1125 e 1150, os filólogos postulam um manuscrito mais antigo, hoje perdido, redigido cerca de 1100 no Continente⁶. Deste modo, o texto transcrito pelo copista é nitidamente anterior à execução da cópia, fato que confere ao anglo-normando o estatuto de língua da transmissão, mas não de composição. Aos laboriosos copistas anglo-normandos se deve a preservação quer da *Chanson de Roland*, quer de várias outras canções de gesta⁷.

O desfazamento temporal entre a data do manuscrito conservado e a redação do texto é um fenómeno constitutivo da cultura manuscrita da Idade Média. O manuscrito original e autêntico – o *Urtext* – é ilocalizável e o filólogo vê-se a braços apenas com cópias. A *manuscriptura* favorece a intervenção, a glosa, a paráfrase. Copiar é modificar e continuar. Bernard Cerquiglini diz que a variante é intrínseca à escrita medieval (1989:62). Contrariamente à filologia positivista, que procurava reconstituir o *Urtext*, a filologia atual considera todos os manuscritos como versões autênticas e igualmente legítimas.

Há mais seis manuscritos da *Chanson de Roland* em Francês antigo, os quais, com o manuscrito de Oxford, constituem sete versões do texto redigido em 1100. À exceção de Venise 4 que, tal como Oxford, adota a rima imperfeita, os outros manuscritos apresentam rimas perfeitas. Três deles estão escritos em franco-italiano, língua puramente literária. Joseph Duggan, que dirigiu a equipa que os editou em 2005, refere que estas seis versões diferem do *Roland* de Oxford a partir da batalha de Roncesvaux (Duggan, 2006:67). Em flagrante contraste com a versão de Oxford, Venise 4, entre outros manuscritos, dá grande relevo à personagem de Aude e inclui Berthe, irmã de Carlos Magno e mãe de Roland. A tradição manuscrita rolandiana inclui ainda três fragmentos, todos em rimas perfeitas. Salvo casos devidamente identificados, falamos neste capítulo da versão do manuscrito de Oxford que designamos por *Roland*.

Desde Francisque Michel, o *Roland* de Oxford conheceu várias edições. Entre as mais antigas, destaca-se a de Joseph Bédier em 1921. Entre as mais

⁶ A data do manuscrito perdido é calculada com base em critérios internos (características da língua, da escrita, de estética literária) e externos (alusões a fatos cuja datação é possível). Por exemplo, a menção dos tambores e dos camelos, que tinham assustado os cristãos na batalha de Zalaca, permite afirmar que o *Roland* é posterior a 1086, ano em que se deu esta batalha.

⁷ É forte o vínculo entre o *Roland* e os Normandos. O texto menciona a Inglaterra, a Escócia e a Irlanda como conquistas de Carlos Magno quando na verdade Carlos Magno nunca passou além-Mancha. Mas estes territórios, ou parte deles, são possessões normandas pós-1066. Vários clérigos do século XII, ao serviço da corte anglo-normanda, entre os quais Benoît de Sainte-Maure, Wace e Guillaume de Malmesbury, dizem que as tropas de Guilherme da Normandia invadiram a Inglaterra cantando uma canção sobre Roland (Short, 2006:135-6; Switten, 2006:181). Este detalhe pode ser pura ficção, mas a sua presença nos relatos da batalha de Hastings atesta a popularidade do herói. A tapeçaria de Bayeux, narrativa bordada da batalha de Hastings, refere na estação 10 um tal Turoludus. Ora, de entre os seis manuscritos do *Roland*, só o manuscrito de Oxford refere no último verso o nome de Turolud, aquele que 'declinou a canção' e que Joseph Bédier identificou como sendo o seu autor. A tapeçaria pode ser vista em <http://hastings1066.com/bayeux1.shtml> (consultado pela última vez em 13/3/2013)

recentes, a edição que Ian Short estabeleceu em 1990 é hoje a mais utilizada pelos professores de literatura francesa medieval nos dois lados do Atlântico. Tanto a edição de Bédier como a de Short estão acompanhadas de belíssimas traduções em francês moderno, tendo a de Bédier um tom e um estilo ou um tom mais arcaizante. O *Roland* de Oxford tem sido também traduzido para outras línguas europeias como o inglês, o espanhol, o italiano, o romeno, o alemão. Em português está disponível a tradução de Lígia Vassalo. Em geral, as principais dificuldades da tradução advêm do arcaísmo da língua. Reproduzir a qualidade primitiva da métrica épica do francês antigo ('a forte cadência do decassílabo', como dizia Bédier), manter o carácter dramático do texto, restituir o sentido de lexemas ou de estruturas sintáticas caídos em desuso ou cujo sentido se alterou sem modernizar excessivamente o texto são alguns dos problemas apontados pelos tradutores.

2. O contexto

2.1. O contexto histórico

Composta por volta de 1100, a *Chanson de Roland* conta uma história passada na época do império carolíngio. Devemos assim diferenciar o contexto histórico dos fatos narrados, no século VIII, e o contexto histórico da redação do texto, no século XII.

2.1.1. Do enunciado

O *Roland* é uma canção de gesta de substrato histórico. Carlos Magno (742-814) e o seu império foram uma realidade no século VIII. É conveniente situar o império carolíngio no quadro geopolítico da época, marcado pela vizinhança entre três impérios e duas religiões. Ao formar o seu império, Carlos Magno reorganizou e unificou a Europa ocidental que as invasões do século V tinham fragmentado em múltiplos reinos bárbaros. Com sede em Aachen (Aix-la-Chapelle), o império carolíngio correspondia sensivelmente àquilo que é hoje a União Europeia, excluindo a Escandinávia, a Grã-Bretanha, a Bretanha continental e a Península Ibérica. No Mediterrâneo oriental, o império bizantino, sede da Igreja ortodoxa grega, dava continuidade ao Império Romano do Oriente. No extremo ocidental do continente europeu, a Espanha estava então ocupada pelos muçulmanos que, sob o impulso expansionista do Islão, tinham constituído desde o século VII um vastíssimo império, que se estendia, a partir da península arábica, para oriente até à China e para ocidente cobria o Norte de África e prolongava-se além Gibraltar até aos Pirinéus. A fronteira pirenaica (*marche d'Espagne*) constituía, portanto, uma zona de contato e de tensão entre dois impérios e duas religiões.

A batalha de Roncesvaux, que ocupa o centro da obra, baseia-se num evento real, ocorrido em 778. Nesse ano, o exército franco atravessa os Pirinéus

para prestar auxílio ao chefe Sulayman ben al-Arrabi contra o emir de Córdova, em troca de várias cidades. Uma delas, Saragossa, não se rende e Carlos Magno põe-lhe o cerco. Mas uma insurreição de saxões obriga-o a partir, levando al-Arrabi como refém. Ao atravessar os Pirinéus, a retaguarda é vítima de uma emboscada montada por bascos ou gascões.

Enquanto Carlos Magno foi vivo, os registos oficiais não reconhecem a derrota de Roncesvaux. Mas em 814, as crónicas do reino referem uma emboscada na qual pereceram muitos homens que não são identificados. Em 830, Eginardo, clérigo na corte imperial, escreve na sua *Vita Karoli* que, entre os cavaleiros francos assassinados pelos bascos, se encontrava o duque Roland. Isto poderia fazer crer que Roland foi mais do que uma personagem de ficção. Porém, um outro manuscrito da *Vita Karoli* não o menciona. Assim, Menendez-Pidal formulou a hipótese segundo a qual a presença do nome de Roland num dos manuscritos tem razões ideológicas que se prendem com a popularidade crescente do herói, criado pela imaginação coletiva (1959:287-91) para sublimar o real da derrota num ato heroico-sacrificial. Os registos da corte terão assim, sob pressão do que chamaríamos hoje 'opinião pública', integrado um elemento fundamental da versão não oficial do desastre de Roncesvaux.

A *Nota Emilianense*, manuscrito copiado em 1070, pertencente a uma abadia espanhola situada no caminho para Santiago, também afirma que Roland, 'um dos doze sobrinhos de Carlos Magno', morreu numa emboscada montada, desta vez, por sarracenos, tal como no *Roland*. Menendez-Pidal, que o descobriu em 1950, pensa que este texto contém elementos ficcionais que indicam a existência no século XI de uma lenda sobre Roncesvaux à qual o *Roland* dará forma literária por volta de 1100.

2.1.2. Da enunciação

Em 1100 o regime político, económico e social do Ocidente europeu é o feudalismo. O feudalismo tem raízes no império carolíngio. Os aristocratas, a quem o imperador distribuía as terras conquistadas, num regime de contrato parecido com o da concessão, foram-nas integrando tacitamente ao seu próprio património, tornando-se assim senhores feudais. Mas o desenvolvimento exponencial do feudalismo é desencadeado pela divisão do império carolíngio, oficialmente estabelecida pelo Tratado de Verdun em 843. Assente na economia agrária e na propriedade fundiária, o regime feudal conjuga três características: a dispersão do território e do poder em múltiplos centros autónomos (os feudos), uma complexa rede de laços de dependência interpessoal (as relações de vassalagem) e uma forma de vida assente na palavra viva e na presença física (comunicação oral). O rito feudal da homenagem vassálica é um caso típico de celebração de um contrato numa cultura que não usa a escrita para registá-lo. A designação do vassalo como 'homem de boca e de mãos' testemunha do registo oral e gestual que exprime e legitima a homenagem.

Emergem, porém, no século XI, tendências centrípetas contrárias à fragmentação feudal do poder. A partir de meados do século, a reforma gregoriana submeteu a Igreja de Roma a um rigoroso processo de reorganização institucional e de centralização do poder no Papa, processo tornado possível em grande parte pela utilização sistemática de registos escritos. A burocracia emergente instala a autoridade no texto que institucionaliza como instância de validação do vínculo social e referência maior das práticas sociais. A reforma desencadeia um sistemático movimento de textualização das instituições e da cultura que atinge a língua vulgar, dando origem à literatura em Francês antigo. No século XII a instituição monárquica inicia um processo semelhante, dotando-se de um aparelho administrativo e de funcionários letrados (os clérigos). O *Domesday Book* é um poderoso instrumento de organização e de gestão do território e da sociedade inglesa. Visando a restauração de um único centro de poder, o longo processo de formação do estado monárquico (que culmina com Luís XIV), consolida a autoridade do rei através de dispositivos legais, judiciais e policiais de controlo institucional do social que desarticulam e deslegitimam os particularismos feudais¹. A época é por isso atravessada por tensões agudas entre rei e barões a que a canção de gesta dá expressão literária. Note-se que a implementação de políticas antif feudais ocorre numa conjuntura de assinalável crescimento da produtividade e da natalidade que se deve dialeticamente aos progressos da economia feudal. Mais, a dinâmica económica e financeira do século XII, que assiste à emergência da burguesia e dos mercados financeiros, ao crescimento das cidades e à revitalização da forma de vida urbana, é um fator decisivo da crise de valores, materiais e imateriais, do feudalismo.

A época é também marcada pelas cruzadas que começam em 1095 e mobilizam toda a Europa ocidental. Diretamente ligada à peregrinação a Jerusalém, tomada pelos Turcos em 1078, esta iniciativa do Papa Urbano II, que se prolongará até finais do século XIII, é a forma que toma a política externa da Igreja, expandindo o seu poder para Oriente e estabelecendo os estados latinos na margem oriental do Mediterrâneo, em pleno território muçulmano. Estas colónias tiveram, no entanto, uma existência precária e provisória, pois acabaram por ser tomadas por forças islâmicas. O único êxito consistente e duradouro da guerra santa foi a reconquista cristã do Al-Andaluz que o império muçulmano mantinha no continente europeu, na ponta ocidental do Mediterrâneo. A reconquista cristã da Península Ibérica prefigura e prepara as cruzadas. Em 1085 Afonso VI de Castela toma Toledo com cavaleiros normandos, borguinhões e aquitaneos². Dez anos mais tarde as cruzadas dão um impulso decisivo à Reconquista, desregionalizam-na e integram-na no seio de uma unidade e de uma identidade europeia ocidental (Bartlett, 1994: 250-5). Em 1147 a conquista de Lisboa por Afonso Henriques com

¹ Sobre este assunto, ler Stock, 1983, Bloch, 1989 e as belas páginas de Cerquiglini, 1989:34-42.

² O conde D. Henrique de Borgonha, genro de Afonso VI, é o pai de Afonso Henriques, o primeiro rei de Portugal.

o auxílio dos cruzados é uma vitória da Cristandade. Composto durante a primeira cruzada, o *Roland* conta uma história que se passa em Espanha e se desenrola a partir do conflito entre cristãos e muçulmanos. Acresce que Roncesvaux se situa no caminho para Santiago, uma das três grandes peregrinações da Cristandade. A ideologia das cruzadas³ reativa a memória de Roncesvaux: *Paiens ont tort et Chrétiens ont droit*, diz Roland na *laisse* 79.

2.1.3. O contexto literário. Forma e conteúdo da canção de gesta

O contexto literário do século XII é marcado pelo advento da literatura em língua vulgar (o Francês antigo), sendo o *Roland* o seu texto fundador. Antes dele, os raríssimos manuscritos em Francês antigo são textos religiosos com função litúrgica dos séculos IX, X e XI: *La Séquence de Sainte Eulalie*, *La Vie de Saint Léger*, *La Chanson de Sainte Foy* (em língua d'oc). Destinadas a serem cantadas durante o culto, estas narrativas derivam de modelos hagiográficos latinos. *La Vie de Saint Alexis* é uma vida de santo de meados do século XI que, não tendo já função litúrgica e sendo influenciada pela retórica, pode ser vista como uma primeira tentativa clerical de emancipar a literatura da tutela da Igreja (Zink, 1983:41). Substituindo o guerreiro ao santo – ainda que o guerreiro tenha fortes afinidades com o santo –, a canção de gesta seculariza a literatura em língua vulgar. Ela constitui a mais antiga forma literária em língua francesa de inspiração profana (Baumgartner, 1988:73). A canção de gesta narra, cantando-os, feitos heroicos (*res gestae*) do passado carolíngio, e celebra valores guerreiros e coletivos. O emprego da primeira pessoa do plural no primeiro verso do *Roland* - ‘Carles li reis, notre emperere magne’ (Charles, le roi, le Grand, notre empereur) determina a identificação do narratário com um sujeito coletivo: nós. Fazendo coincidir os planos da enunciação e do enunciado, a primeira pessoa do plural projeta o presente no passado carolíngio para exprimir a unidade e a coesão do grupo em torno do rei ideal e dos valores que ele encarna.

Além do épico, aparecem outros géneros, chamados cortesões, que deslocam o tema da guerra para o tema do amor. A lírica trovadoresca surge também em finais do século XI, mas em língua d'oc, e instaura o paradigma estético e ético da *fin'amors* que serve de referência à literatura medieval. Aquele que se tornará o género ocidental por excelência, o romance, aparece nos anos trinta do século XII, pondo em língua românica – *en roman* – textos latinos antigos e dando expressão literária à matéria arturiana. Contrariamente à canção de gesta e à lírica, o romance não é para ser cantado, mas para ser lido – a maior parte das vezes em voz alta para uma audiência, mas numa tendência que desvocaliza, descoletiviza e desritualiza a narração.

³ Um dos textos fundamentais dessa ideologia, o apelo do Papa Urbano II à cruzada no concílio de Clermont em 1095 está disponível em Inglês em <http://www.fordham.edu/Halsall/index.asp> (consultado pela última vez em 13/3/2013); e também em língua francesa no seguinte endereço: <http://classes.bnf.fr/idrisi/pedago/croisades/urbain.htm> (consultado pela última vez em 13/3/2013).

A percepção moderna da canção de gesta foi estabelecida pelo Romantismo que redescobriu a Idade Média após séculos de desprezo renascentista e iluminista. Os primeiros românticos alemães definem a literatura medieval como uma manifestação privilegiada do *Volksgeist*. Para Herder, a alma de um povo exprime-se na poesia popular, coletiva, oral, anónima e espontânea: a *Naturpoesie*. Os românticos assumem que a poesia medieval é uma componente da *Naturpoesie* e são eles que estabelecem a crença tenaz num vínculo substancial entre literatura medieval e folclore (*Volklore*), as duas áreas cuja interseção⁴ constitui a identidade nacional de um povo, a raiz da sua *Kultur*. Pioneiros etnólogos e filólogos, os irmãos Grimm recolhem e editam contos de fadas e poemas épicos. Não será por acaso que o cenário dos *Märchen*, com os seus castelos, florestas, bruxas, ogros, reis e príncipes, tem contornos medievais, confirmados por toda uma tradição ilustrativa (H. Lefler, F. Stassen, W. Crane). Na perspectiva romântica, a canção de gesta exprime poeticamente a constituição de um povo em nação e instaura uma consciência coletiva. Hegel opõe a poesia épica à lírica e à dramática, as quais perseguem objetivos individuais e, como tal, conhecem a cisão entre sentimento e ação. A epopeia ignora tal separação⁵. E 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” (1979:103). Hegel postula uma coerência e uma coesão orgânica do passado – aquilo a que Goethe e Schiller chamam ‘o passado absoluto’. Desta mítica unidade original dos povos o género épico é a forma poética. A canção de gesta é então a poesia das nações europeias emergentes no século XII.

Os versos do *Roland* são decassílabos de rimas assonantes. Como a tradução em Francês moderno faz desaparecer a rima, citamos em anglo-normando:

Li reis Marsilie esteit en Sarraguce:
 Alez en est en un verger suz l’umbre;
 Sur un perrun de marbre bloi se culched,
 Envirun lui plus de vint milie humes. (10-3)

Os versos organizam-se em estrofes de dimensão desigual (há-as de 5 e de 30 versos), chamadas *laissez*. A *laisse* era cantada de um só fôlego, sem interrupção, o que lhe confere uma certa autonomia. A relativa descontinuidade das *laissez* entre si é própria do estilo de organização paratáxico das proposições. Da ausência de relações de dependência entre as estrofes resulta um efeito lírico de atomismo

⁴ A obra mais importante de Wilhelm Grimm, *A Lenda heroica germânica*, que reconstitui canções épicas, inclusive a *Rolandslied*, contém uma compilação coerente da componente lendária dos diferentes textos da poesia heroica, o que implica que, aos olhos do autor, a literatura épica tem um substrato folclórico.

⁵ Daí a definição canónica do herói épico como herói coletivo: ‘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’. (Short1990:17).

que suspende a fluidez narrativa e lhe substitui um jogo de ecos e repetições, cuja amplitude distingue as *laissez* em similares, paralelas ou encadeadas. As *laissez* 148 e 149 são encadeadas:

Roland regarde Olivier au visage:
 Il est livide, bLême, pâle et décoloré.
 Le sang tout clair lui ruisselle le long du corps;
 il se caille et tombe à terre.
 ‘Dieu!’ dit le comte, ‘je ne sais que faire maintenant.
 Compagnon, sire, quelmalheur pour votre noblesse!
 Jamais personne ne pourra te valoir.
 Comme tu seras, douce France, démunie aujourd’hui
 de bons vassaux, abaissé et déchue!
 Quelle perte énorme, aussi, pour l’empereur!’
 À ces mots *il s’évanouit sur son cheval.* (v.1978-1988)

Voilà *Roland évanoui sur son cheval,*
 et Olivier qui est blessé à mort.
 (...) (v.1989-90)

As *laissez* paralelas multiplicam os ecos, apresentando ações paralelas executadas por personagens diferentes. Por exemplo, as *laissez* 74 e 75:

Arrive d’en face Turgis de Tortelose,
le comte à qui la cité appartient.
 Il veut vouer les chrétiens à la ruine.
Devant Marsile il s’aligne avec les autres.
Il dit au roi: ‘N’ayez aucune crainte!’
 Mahomet vaut plus que saint Pierre de Rome:
 l’honneur du champ est à nous si vous le servez.
J’irai me battre avec Roland à Roncesvaux,
 (...) (v.916-923)

Arrive d’en face Escremis de Valterne:
ce Sarrasin est maître de ce pays.
Devant Marsile dans la foule il s’écrie:
 ‘J’irai défaire la nation orgueilleuse à Roncesvaux.
Si je le trouve, Roland n’en remportera pas sa tête,
 (...) (v.931-5).

Mais ainda do que as paralelas, as *laissez* similares aumentam a amplitude das repetições à totalidade da *laisse*, criando um efeito lírico de imobilização da narrativa, que dá relevo à densidade semântica e à intensidade emocional do narrado. É o caso das *laissez* 171-6 que contam a morte de Roland; ou ainda das *laissez* 41 e 42, em que Blancandrin, o barão sarraceno, e Ganelon, o traidor, conspiram para eliminar Roland.

*Le païen dit: 'J'ai bien sujet d'être étonné
par Charlemagne qui est chenu et vieux:
il a, je pense, plus de deux cents ans.
Par tant de terres il s'est dépensé,
il a tant pris de coups de lances et d'épieu,
tant de rois forts il a réduit à mendier,
quand voudra-t-il enfin déposer les armes ?'
'Pas', dit Ganelon, 'tant que vivra son neveu;
il n'est baron tel que lui sous la chape du ciel.
Son compagnon Olivier est un preux aussi;
et les douze Pairs, que Charles aime tant,
font l'avant-garde avec vingt mille chevaliers.
Charles est tranquille, car il ne craint nul homme' (v.537-49)*

Le païen dit: 'Je suis vraiment étonné
par Charlemagne qui est chenu et blanc:
il a, je pense, plus de deux cents ans.
Sur tant de terres il a porté ses conquêtes,
il a tant pris de coups de bons épieux tranchants,
tant de rois forts il a tué et vaincu sur le champ de bataille,
quand voudra-t-il enfin déposer les armes ?'
'Pas', dit Ganelon, 'tant que vivra Roland;
jusqu'en Orient il n'est baron comme lui.
Son compagnon Olivier est un preux aussi;
et les douze Pairs, que Charles aime tant,
font l'avant-garde avec vingt mille Francs.
Charles est tranquille, car il ne craint homme qui vive'

A parataxe, quer externa (transfrásica) quer interna à *laisse* (frásica), tem sido mobilizada por toda uma série de medievalistas para sustentar percepções da canção de gesta que derivam da ideia hegeliana de que a épica exprime uma consciência coletiva homogênea, sem cisão entre sentimento e ação. A parataxe, diz Auerbach, produz a impressão de um 'mundo limitado e fixo, a ideia de um Deus, de um universo e de um destino sem horizonte e sem ambiguidade' (1968:117). Para Bloch, a canção de gesta é o gênero do sentido próprio, já que a descontinuidade paratáxica favorece a relação referencial (entre signo e coisa) em detrimento da relação de significação (entre signos) e da equivocidade que lhe é inerente (Bloch, 1989 :136).

A ausência de cisão entre sentimento e ação, entre individual e coletivo, equivale à ausência de política, pois a política é justamente a gestão dessa cisão. Ora a problemática da canção de gesta é eminentemente política. Boutet e Strubel definem-na como 'o encontro durável e massivo da epopeia com a política' (1979:39). Mais do que a guerra com os sarracenos, está em jogo o poder do rei na sociedade feudal. Carlos Magno é ao mesmo tempo um imperador forte e triunfante e um senhor feudal que depende dos seus vassalos. É esta questão que constitui o cerne do conflito interno aos cristãos, o seu ponto nevralgico, demasiadamente sensível para ser abordado diretamente. Assim, a primeira

estrofe estabelece, com as coordenadas espaçotemporais da ação, as coordenadas actanciais da estrutura polémica que opõe Carlos Magno e Marsile em torno da cidade de Saragossa:

Charles, le roi, le Grand, notre empereur,
sept ans entiers est resté en Espagne.
Jusqu'à la mer il a conquis les terres hautes:
aucun château devant lui ne résiste,
il n'est ni mur ni cité qui reste à forcer
sauf Saragosse, qui est sur une montagne.
Le roi Marsile la tient qui n'aime pas Dieu;
c'est Mahomet qu'il sert, Apollyon qu'il invoque;
il n'en peut mais: le malheurs le frappera (v.1-9)

O último verso antecipa o desenlace do conflito, desfavorável aos sarracenos. Mas nesta abertura da Canção, que já contém a sua própria clausura, a primeira *laisse* estabelece a polarização global cristãos-muçulmanos sem nada dizer do conflito feudal e secular que corrói internamente o lado cristão. Este só começa a manifestar-se a partir do primeiro conselho dos Francos para atingir o seu ponto máximo na sequência final do julgamento de Ganelon. Subjacente à traição de Ganelon e suas consequências, a questão fraturante do poder do rei é uma espécie de tabu político, um enunciado latente e enigmático, mais indiciado do que significado. Só no julgamento do traidor, Carlos Magno, exercendo contra a pressão dos barões o poder de decisão e de execução, faz prevalecer uma nova legalidade sobre a tradição feudal da guerra privada.

3. O pré-texto

Uma das questões que mais tem mobilizado a atenção dos especialistas é o elo perdido entre o evento de 778 e a composição do manuscrito original do *Roland*, senão mesmo do manuscrito de Oxford. Como é que a memória da derrota de Roncesvaux foi preservada ao longo de mais de trezentos anos? Alguns fatos apontam para uma pré-história do *Roland*. Os registos mostram que durante o século XI era hábito dar os nomes de Roland e de Olivier aos irmãos (Zink 1992:90). A *Nota Emilianense* faz, como já vimos, dos Doze Pares doze sobrinhos de Carlos Magno, mortos pelos sarracenos em Roncesvaux. Os dois manuscritos da *Vita Karoli* testemunham também que uma versão alternativa da derrota se formou apenas alguns anos mais tarde. Parece, portanto, possível formular a hipótese de uma tradição narrativa pré-Oxford. A questão é saber de que modo e através de que *media* essa narrativa foi sendo transmitida ao longo dos tempos.

Os filólogos da *Belle Époque* construíram teorias diferentes para dar conta da transmissão da história. A primeira teoria é a de Gaston Paris e chama-se tradicionalismo. Inspirado pelo romantismo alemão, Paris formula em *Histoire poétique de Charlemagne* (1865) a hipótese das cantilenas. No final de uma batalha,

os guerreiros entoavam espontaneamente cânticos heroicos para celebrar a vitória ou lamentar a derrota. Estas cantilenas eram depois transmitidas oralmente de geração em geração, até ao século X, altura em que os jograis, narradores profissionais, as reúnem numa só canção de gesta. Esta composição primitiva será posteriormente confiada à escrita. Contra a tese tradicionalista, Joseph Bédier, discípulo de Gaston Paris, formula a tese individualista, segundo a qual as canções de gesta foram compostas nos séculos XI e XII por clérigos cultos e não por jograis medíocres, a partir de manuscritos e de objetos (espada, trompa) guardados nas igrejas e nas abadias do caminho para Santiago. Bédier não nega a circulação oral, entre peregrinos e monges, de múltiplas e dispersas narrativas heroicas, às quais, sob o impulso da ideologia das cruzadas, um poeta inspirado vem dar forma literária. Mas exclui a mediação do jogral na cadeia de transmissão. Bédier assume que o autor do *Roland* é Turolde. Turolde é o nome que aparece no último verso como sujeito da forma verbal 'declinet'. Este verbo, amplamente polissimémico, pode significar compor, parafrasear, amplificar, completar, narrar, relatar, recitar, repetir, copiar, transcrever, declinar, chegar ao fim. Bédier investe-o do valor de autoria e identifica Turolde como um clérigo, nunca um jogral. A tese individualista diz, portanto, que a génese da canção de gesta é clerical, letrada, escrita; o seu lugar de nascimento é um lugar santo (mosteiro numa estrada de peregrinação). A tese tradicionalista diz que a origem da canção de gesta é oral, coletiva, guerreira, pré-cristã; o seu lugar de nascimento é o campo de batalha.

Em meados do século XX, o neotradicionalismo reativa a teoria tradicionalista de acordo com o modelo aplicado por Parry e Lord às épicas homérica e servo-croata. Em 1928, Milman Parry avança que os poemas épicos são produzidos por técnicas de composição oral como fórmulas, motivos e epítetos. Numa cultura oral, o poeta dispõe na sua memória de um vasto repertório de epítetos capazes de preencher a métrica do verso. O mesmo acontece com as fórmulas, frases já prontas, talhadas para coincidirem com o verso e que frequentemente consistem em epítetos que descrevem personagens, cavalos, armas. Além da composição paratáxica em *laissez*, a canção de gesta apresenta uma outra característica: o estilo formular. Os poetas épicos combinam fórmulas em motivos como o desafio, o escudo do herói, o conselho, que são sequências narrativas estereotipadas. É o caso do motivo do combate à lança, composto por uma cadeia de ações que se exprimem formularmente: esporear o cavalo, levantar a lança ou empinar o cavalo, dar o golpe, partir o escudo do inimigo, romper a cota de malha, penetrar o corpo dele com a lança, abatê-lo. Encontramo-lo no combate entre Roland e Aelroth na *laisse* 93:

Il pique des deux, laisse bondir son destrier,
de toutes ses forces le comte va frapper Aelroth,
lui brise l'écu, lui entaille le haubert,
fend sa poitrine et fracasse ses os,
et lui sépare toute l'échine du dos ;
il lui arrache l'âme du corps avec son épieu,

l'enfonce à fond, fait chanceler son corps,
il l'abat mort du cheval, de toute la longueur de sa lance,
en deux morceaux il lui a brisé le cou.(v.1197-205)

Na estrofe seguinte, em que Olivier combate com Falsaron, as fórmulas combinam-se no mesmo motivo com pequenas variações :

Il pique des deux, de ses éperons dorés,
va le frapper en vrai vaillant
(...)(v.225-6)

As fórmulas são para Parry o instrumento axial do qual se serve uma cultura oral para preservar e transmitir os conhecimentos: fixa-os em unidades estereotipadas e repete-as para as memorizar. Nesta linha que identifica oral e formular, Jean Rychner defende em *La chanson de geste. L'art épique des jongleurs* (1955) que o estilo formular da canção de gesta prova que esta é uma composição oral improvisada: o jogral preenche um esquema narrativo recorrendo a um estoque de estereótipos (fórmulas, episódios-tipo, cenas recorrentes). Nas últimas décadas, a filosofia de Derrida, os trabalhos de Walter Ong e Jack Goody na área da antropologia da escrita, assim como os de Brian Stock sobre a literacia medieval⁶, forneceram quadros teóricos e argumentos para contrariar a teoria neotradicionalista⁷ da produção oral da canção de gesta. Assim, o estilo formular não é um exclusivo da composição oral; *topoi* (lugares-comuns) e motivos sustentam as tradições literárias. Estudos recentes mostraram que as fórmulas das canções de gesta são qualitativamente diferentes das fórmulas da épica popular jugoslava (Bennett, 2006 :150). Muitos autores consideram que a canção de gesta não preserva, ao contrário do que possa parecer, vestígios duma sociedade oral viva, antes cria com e pela escrita estratégias metanarrativas que produzem o efeito arcaico de oralidade⁸. O estilo formular não tem aqui uma função mnemotécnica, mas uma função estética de transfiguração heroica do passado.

A verdade é que é impossível verificar a passagem de uma consignação cantada do evento à elaboração escrita. Antes da escrita há mais escrita (pelo menos desde o século IX), pois nenhum dos manuscritos do *Roland* é o original.

⁶ A cultura do século XII não é uma cultura oral, como a que Parry descreve, tanto mais que se trata de um período marcado pelo aumento exponencial da produção e do consumo de textos. Uma tal sociedade deixou de existir na Europa com o Império Romano, senão antes. A sociedade medieval é uma sociedade paraliterária, diz Philip Bennett (2006:149), uma sociedade que usa livros (e a aristocracia anglo-normanda, por exemplo, usava-os tanto em latim como em língua vulgar) e na qual clérigos ou jograis letrados comunicavam oralmente ao público as histórias que liam. A voz era então o único meio de comunicação de massas. O mundo medieval não é um mundo da oralidade pura, mas o texto não se basta a si próprio.

⁷ Ver, entre outros, Leupin, 2000; Zink, 1992 e 1996; Boutet, 1993

⁸ O primeiro verso do *Roland* – *Carles li reis, nostre emperere magne* – pode servir de exemplo, pois ao fazer coincidir os planos da enunciação e do enunciado, a primeira pessoa do plural cria a ilusão da copresença física do narrador e do narratário, a ilusão da performance.

4. O texto

4.1. Unidade da obra

A narrativa segue uma ordem temporal linear organizada num antes e num depois da batalha de Roncesvaux que ocupa o centro da história. Na primeira parte, a ordem das coisas é posta em causa com a traição de Ganelon, a liquidação da retaguarda e a morte do seu comandante. Na segunda, a ordem é restaurada a um outro nível de legitimidade com a vitória de Carlos Magno sobre o emir Baligant, a tomada de Saragossa e a punição de Ganelon.

Uma das questões mais discutidas pela tradição crítica é a da unidade da obra. Muitos medievalistas consideram que o episódio de Baligant (*laisse* 189-267) é uma interpolação tardia que afeta o espírito e a coerência de uma história focada sobre Roland. Sinal disso é o fato deste episódio não aparecer no manuscrito Veneza 4. Para quê introduzir esta nova personagem para combater com Carlos Magno, depois deste ter já vingado o massacre de Roncesvaux, massacrando por sua vez as tropas de Marsile? Apenas para acrescentar mais um episódio guerreiro? Foram notadas pequenas inconsistências associadas ao episódio de Baligant (a trompa de Roland volta a soar durante o combate, as chaves de Saragossa são entregues ao emir por Marsile, quando já tinham sido dadas a Carlos Magno por Ganelon). Mas há uma mais enigmática: por que razão Carlos Magno, depois de ter dizimado os muçulmanos em Roncesvaux, se dirige para a fronteira, com a intenção de regressar a Aix-la-Chapelle, em vez de aproveitar a fragilização das forças sarracenas para tomar Saragossa que era o seu objetivo desde a primeira *laisse*?

A metodologia filológica não conseguiu provar que o episódio de Baligant fosse uma interpolação e autores como Michael Hecht demonstraram a unidade de concepção e a subordinação da composição a uma fórmula numérica. Entre os neotradicionalistas, há quem pense que ela se deve à iniciativa de um copista e há quem pense que ela se deve ao processo, considerado próprio da narração oral, de expansão e de sedimentação de materiais narrativos heterogêneos. Mas há também quem seja de opinião que o episódio se insere lógica e simbolicamente na obra. Para Bédier, ele é parte integrante do poema escrito por Tuold. Mas mesmo na esfera neotradicionalista há argumentos a favor da necessidade estrutural do episódio de Baligant. Helder Godinho afirma que a razão pela qual Carlos Magno não toma Saragossa é porque o inimigo que ele quer abater não está lá. Não é a Marsile, pequeno rei provincial, que Carlos Magno se quer medir, mas ao emir, o seu homólogo infiel. A conquista da cidade, que marca a extensão do poder de Carlos Magno sobre a totalidade do território espanhol, só se efetua após a vitória do imperador do Ocidente sobre o imperador do Oriente. Trata-se de uma razão de ordem simbólica que, com outros elementos indiciais e figurativos, sustenta o postulado de que o *Roland* se enraíza num substrato mítico-ritual arcaico, de âmbito indo-europeu, cuja memória sedimentou ao longo dos séculos em que a

voz coletiva foi elaborando a epopeia de Roncesvaux (Godinho, 1989: 53-65). A posição de Godinho neutraliza a velha divergência entre as hermenêuticas paristas e bedieristas, ao estabelecer a coerência da obra não em termos filológicos, mas em termos antropológicos. O mesmo é dizer que as estruturas míticas prevalecem sobre a arte literária como valor e critério da unidade da obra.

4.2. O herói e o rei

Quem é o herói do *Roland*? Roland ou Carlos Magno? A definição de herói épico como herói coletivo cujo querer coincide com o dever que a comunidade dele exige (ausência de cisão entre sentimento e ação) põe em causa a autonomia da personagem enquanto equivalente ficcional do indivíduo. Para Ian Short, a prevalência da ação sobre o actante – o modo *showing* de construção da personagem através de palavras e de atos seus e de outras personagens – retira coerência e espessura psicológicas à personagem épica: falar-se-á então de tipo, figura ou modelo (Short, 1990:16-17). Embora muitos medievalistas manifestem reservas quanto a esta visão (Martin, 2003:95; Maurice, 1992:75), a verdade é que reconhecem em geral que a noção de personagem, pelo menos na sua versão humanista associada ao conceito de sujeito autónomo, é problemática na canção de gesta. François Suard sugere que as figuras épicas se constituem numa rede cerrada de simetrias e desdobramentos que se sobrepõem ao recorte individual da personagem. O par épico formado por Roland e por Olivier, que discutem sobre a pertinência de tocar ou não tocar a trompa para chamar Carlos Magno ao campo de batalha, desdobra o tipo do guerreiro épico em duas inflexões ou facetas complementares: uma valente (*fortitudo*), a outra avisada (*sapientia*): *Roland est preux et Olivier est sage*. Suard fala a este respeito de construção plural da personagem. Godinho fala de espaço compósito da personagem do rei, ocupado por Carlos Magno, Roland e Ganelon, ligados por vínculos familiares e sociais e em conflito manifesto ou latente.

A morte de Roland faz a transição da primeira para a segunda parte da narrativa. Roland não é vencido em combate. O ‘golpe fatal’ é a rutura da têmpera provocada pelo esforço de tocar a trompa para chamar o rei – não para ajudar a retaguarda, mas para vingar o seu aniquilamento. Ora, o Carlos Magno da segunda parte é muito diferente do da primeira. Até à morte do sobrinho, Carlos Magno é um rei passivo, que acata as decisões dos barões e deixa fazer. Deixa por exemplo que Ganelon nomeie Roland chefe da retaguarda, destinando-o à armadilha mortal que Ganelon tramou com o inimigo. A sua função actancial é aqui a do destinador: aquele que destina o sujeito, que o lança numa missão, na via de qualquer coisa: uma prova, uma demanda... Ou a morte. O desempenho desta função actancial é correlativo no plano político do estatuto de rei-suzerano, *primus inter pares* feudal, um rei velho e cansado da guerra (ver v. 537-49 citados *supra*), desejoso de voltar para Aix-la-Chapelle. Pelo contrário, após o desastre de Roncesvaux, Carlos Magno assume a função actancial de sujeito, tornando-se o comandante das tropas para combater enérgica e heroicamente o seu homólogo

Baligant. Quando o exército franco chega ao campo de batalha, é tarde demais: a retaguarda foi dizimada. O sol começa a declinar. Mas Deus para o curso do sol para que Carlos Magno tenha mais luz para vingar a derrota. O milagre solar representa simbolicamente o investimento em força e em vigor do imperador agora ativo, quer enquanto guerreiro, em Roncesvaux e no combate com Baligant, quer enquanto soberano durante o processo de Ganelon, ao exercer plenamente a sua liderança e a sua autoridade. Isto quer dizer que a alteração de estatuto actancial da personagem se projeta em termos políticos na substituição do rei-suzerano pelo rei-soberano, que é aquele que centraliza o poder e domina os barões. A restauração da ordem a um outro nível de legitimidade de que falávamos há pouco corresponde à instauração de um novo regime político. Esta questão foi desenvolvida por Peter Haidu (1993) e por Alexandre Leupin (2000) este último atribuindo ao *Roland* uma capacidade de antecipar mutações político-sociais ainda em embrião ao tempo da sua composição.

Autores como Maurice, Short, Godinho, Leupin, todos notam que Carlos Magno substitui Roland na fase pós-Roncesvaux da Canção. É ele agora o herói épico. Tudo se passa como se da morte de Roland tivesse resultado o rejuvenescimento do rei. Godinho vê na morte de Roland um sacrifício de purificação do espaço da personagem de Carlos Magno. A eliminação do herói jovem permite ao rei assimilar a sua força e a sua energia épicas de modo a enfrentar, agora unificado, o seu 'duplo perfeito e último', o emir Baligant.

A relação entre o rei e o herói é marcada pela tensão e pela ambiguidade. A competência militar de Roland é posta ao serviço de Carlos Magno e dela depende o poder do rei. O herói é uma extensão da figura monárquica: é o seu braço armado, o seu braço direito (v.597), é com ele que Carlos Magno conquista territórios. É ao sobrinho que o rei deve o seu império. A devoção de Roland ao imperador não é isenta de fricção. Roland manifesta-se contra a aceitação da proposta de paz de Marsile, pois já havia precedentes de traição: 'L'empereur avait fini son propos./Le comte Roland, qui ne l'approuve pas,/se met debout et vient le contredire'. (v.193-5). O herói é o braço direito do rei, mas é também o primeiro a contradizê-lo. Está ao seu serviço, mas excede-o. Ele é uma tensão interna ao poder do rei. Olivier menciona o seu 'ardor perigoso'. Blancandrin e Ganelon acusam o seu gosto pela guerra de manter vivo um conflito ao qual ambos desejam pôr fim. Muitos medievalistas têm atribuído a derrota de Roncesvaux à *desmesure* de Roland, ao seu furor heroico, à sua *hubris*. Se, uma vez constatada a superioridade desproporcional das tropas sarracenas, Roland tivesse tido a sensatez e o pragmatismo de tocar a trompa para chamar Carlos Magno em seu auxílio, como Olivier tanto lhe pediu que fizesse, o desastre de Roncesvaux não teria acontecido. Mas se Roland tivesse cedido, a lógica sacrificial que orienta subterrânea ou implicitamente o desenrolar da ação teria sido suprimida.

4.3. Uma lógica sacrificial

A lógica sacrificial é estabelecida desde as primeiras *laissez* por Blancandrin. Ao expor a Marsile a sua estratégia de traição, o senhor sarraceno defende que,

para garantir a boa fé da proposta de homenagem vassálica do rei sarraceno ao imperador cristão, os próprios filhos nobres serão entregues aos francos como reféns. Os filhos serão inevitavelmente executados quando os francos se aperceberem de que foram traídos. Por outras palavras, Blancandrin estabelece a rutura da solidariedade intergeracional: que os jovens sejam sacrificados para que os velhos nada percam:

Envoyons-y les fils de nos femmes;
dût-il périr, j'y enverrai le mien.
Il vaut mieux qu'ils y perdent leur tête
plutôt que nous, nous perdions terres et biens (v.42-5).

Explicitamente enunciada do lado sarraceno, a lógica do sacrifício dos filhos passa, através da aliança de Ganelon com o inimigo, para o lado cristão onde fica velada, implícita ou semidita. Padrasto de Roland, Ganelon elimina Roland, delegando a execução nas tropas sarracenas que atacam de surpresa a retaguarda no desfiladeiro de Cize. Enquanto rei, Carlos Magno é para os francos uma figura paterna. Essa paternidade simbólica é reforçada no caso de Roland pela relação de parentesco. Autores como Eric Auerbach apontaram a atitude ambígua de Carlos Magno face à designação de Roland para chefiar a retaguarda (*laissez* 61,66,67). Se o rei percebeu a intenção de Ganelon, que acusa de ser diabólico, porque nada fez para evitar que ele prejudicasse o sobrinho? Vinca-se assim o cariz sacrificial da ética do vassalo que vai até ao sacrifício da própria vida: 'Seigneurs barons, Charles nous a laissés ici;/pour notre roi notre devoir est de bien mourir' (v.1127-8), diz Roland preparando-se para a batalha fatal. Enquanto Auerbach explica a passividade de Carlos Magno pela frouxidão do poder central na sociedade feudal⁹ (1968:110), Alexandre Leupin pensa que se trata de uma estratégia, uma verdadeira manipulação:

Au nombre des morts, il faut évidemment compter aussi Roland et ses pairs, grands féodaux, envoyés sciemment au massacre de Roncevaux par Charlemagne. Sciemment: Charlemagne connaît la promesse de vengeance privée qu'a jurée Ganelon devant sa cour assemblée; il accuse Ganelon d'être un « vifs diables » (v. 746) pour avoir désigné Roland à l'arrière-garde, et anticipe la mort de Roland par la gestuelle symbolique du deuil (v. 770). Dès le début, Charlemagne a donc calculé de se débarrasser de Roland, qui n'hésitait pas à le contredire (v. 193) et qui ne manquait jamais de lui rappeler en public que l'empire ne tenait que par sa prouesse militaire (v. 198) (Leupin, 2000)

⁹ 'Il se montre ainsi un 'roi exemplaire', qui écoute ses conseillers et se tient à leur avis (...). Trop 'exemplaire' même, peut-être, puisque (...) ces conseils ont régulièrement des suites funestes, ce qui suggère que l'auteur aurait pu être partisan d'une royauté plus autoritaire, moins dépendante des grands vassaux'. (Martin, 2003:11-2).

Leupin dá a esta sinistra atitude um sentido histórico-político: o poder monárquico emerge e consolida-se à custa da destruição da classe feudal. ‘... pour mes vassaux qui ont été tués pour moi’ (v.2937), diz o imperador no seu discurso fúnebre. Leupin inscreve esta destruição na antropologia da religião de René Girard que teorizou o mecanismo vitimário da violência sacrificial (cf. Girard, 1972). Por seu lado, a leitura mítico-simbólica de Godinho considera a morte de Roland como uma operação de purificação e unificação do espaço da personagem: Carlos Magno elimina um dos seus duplos e esta eliminação simbólica (a amputação do braço direito do rei) inscreve-se no fundo mítico e ritual da Grande Deusa, teorizado por Jean-Jacques Walter (Walter, 1977). Contrariamente à interpretação de Leupin, a de Godinho não estabelece nenhumnexo entre a violência sacrificial e o conflito histórico-político opondo rei e feudais, representando duas correntes antropológicas distintas, os dois autores convergem, porém no relevo dado à lógica sacrificial que estrutura a história e impregna o vínculo indissolúvel entre as duas personagens principais.

Mas o mecanismo sacrificial inclui uma terceira personagem: Ganelon. Padrasto de Roland, Ganelon é um grande senhor feudal que representa a aristocracia fundiária e que deseja pôr fim à guerra e regressar a casa. Aconselha por isso o rei a aceitar a proposta de paz de Marsile. Roland opõe-se-lhe categoricamente, defendendo que é preciso prosseguir a guerra até à conquista de Saragossa, pois os sarracenos já provaram bastas vezes que não são fiáveis. Quando Roland indica Ganelon para parlamentar com o rei muçulmano em nome de Carlos Magno, Ganelon fica simultaneamente enfurecido e apavorado, porque sabe bem que arrisca a vida nessa embaixada junto dos infiéis. E é assim que conspira com eles no sentido de salvar a vida e de vingar-se de Roland. Ganelon é o traidor – o traidor necessário à alteração do estatuto actancial, simbólico e político de Carlos Magno por via da morte de Roland.

O processo de Ganelon tem lugar na capital imperial, após o triunfo do imperador sobre o emir e a tomada de Saragossa. A sua execução por esquartejamento, irradiando a partir do centro que é Aix-la-Chapelle, tem um valor histórico-político e simbólico que Haidu, Leupin e Godinho estudam nas suas obras. É durante este processo que o direito feudal à vingança é redefinido como traição ao rei e essa redefinição é correlativa da conceção do monarca como soberano. Apoiado pela sua parentela, Ganelon defende-se da acusação de traição, que o rei lhe dirige, alegando que o que fez foi uma vingança legítima. Era seu direito vingar-se do enteado que tanto o prejudicou, o que, aliás, prometeu fazer publicamente em pleno conselho. Os barões apoiam Ganelon e pressionam o rei para que lhe perdoe. Carlos Magno não cede. Afrontam-se aqui duas conceções de legalidade: enquanto Ganelon define a vingança como uma operação de âmbito particular e familiar (daí a presença solidária da sua parentela), legitimada pela ordem feudal, Carlos Magno redefina-a como traição a si mesmo enquanto representante de uma esfera maior do que a das famílias feudais particulares. Durante o duelo judiciário, Thierry, que combate por Carlos Magno, exprime a nova perceção da

vingança como traição de lesa-majestade, enquanto que o seu adversário Pinabel, parente de Ganelon, representa a solidariedade orgânica da família feudal que reivindica o direito a resolver os litígios internos no quadro da esfera privada, sem intervenção de uma terceira instância. Thierry e Pinabel representam duas visões da legalidade e do vínculo social em confronto: a velha, instituída sobre as relações de dependência pessoal (vassálica e de parentesco), e a nova, que quebra a autonomia e a orgânica desses vínculos particulares, subordinando-os ao poder central. Assim, Thierry propõe ao adversário uma forma de reconciliação com Carlos Magno que o arrancaria ao seu grupo familiar particular e o instituiria na autonomia individual de súbdito do rei. Mas Pinabel recusa quebrar o vínculo que o liga substancialmente a um coletivo: 'Je veux soutenir toute ma parenté' (v.3907).

A vitória de Thierry legitima a quebra dos fundamentos da ordem feudal e a execução de Ganelon, acompanhada do enforcamento dos seus trinta parentes, instaura a nova legalidade monárquica. O sacrifício de Ganelon encerra o programa monárquico, iniciado com o sacrifício de Roland, de desmantelamento do poder dos barões. Em Roncesvaux é dizimada a aristocracia de corte, representada pelos Doze Pares e a tropa de elite; em Aix, é desmembrada a aristocracia de terra, representada por Ganelon e a sua família. A simetria entre os dois sacrifícios é mais um argumento a favor da unidade e da coerência da obra.

4.4. A representação dos muçulmanos

A organização social e política dos muçulmanos é feudal, tal como a dos cristãos. Há múltiplos efeitos especulares e inversões simétricas entre as duas partes em conflito: a ordem e o funcionamento dos conselhos baroniais ou a representação dos dois reis sentados no trono sob uma árvore num vergel (o rei eixo do mundo). A lógica do sacrifício dos filhos é também, como já vimos, transversal aos dois mundos. Mas há um aspeto da representação dos sarracenos que tem levantado muito celeuma. Ele aparece desde a primeira *laisse* que diz que Marsile serve Maomé e invoca Apolo. Uma tal distorção da realidade teológica, histórica e cultural, que amalgama o rigoroso monoteísmo islâmico e o politeísmo pagão antigo, não passa despercebida e muitos medievalistas têm-na atribuído à ignorância do autor ou do copista. É, no entanto, duvidoso que Turolde fosse ignorante a esse ponto¹⁰. Esta imagem dos sarracenos recicla estereótipos que os primeiros cristãos aplicavam aos pagãos, nomeadamente o que diz respeito à idolatria (*laisse* 187). O retrato de Baligant poderá clarificar a razão de ser da paganização dos muçulmanos. O narrador diz que ele é mais velho que Herodes, Virgílio e Homero

¹⁰ 'Il est impossible d'arguer ici de l'ignorance historique de l'auteur : clerc, formé à l'étude de la théologie, celui-ci ne pouvait commettre une aussi grosse méprise ; de fait, les Sarrasins de l'épopée sont la résurgence anachronique, mais intentionnelle, d'un topos connu dès Saint Paul, et dont les traits définitifs ont été fixés dès longtemps par Tertullien et Saint Augustin. Ils ne sont autres que des emblèmes de l'idolâtrie du paganisme antique contre laquelle les Pères de l'Église ont lutté et qu'ils ont conquise dès le Ve siècle' (Leupin, 2000).

(*laisse* 189). Esta idade mítica projeta o emir numa Antiguidade pagã longínqua e ultrapassada, representada pela figura do rei infanticida (evocando mais uma vez o sacrifício dos filhos) acompanhado dos dois clássicos antigos, num trio que associa a literatura pagã e o massacre dos inocentes. A paganização dos muçulmanos tem um valor simbólico que sustenta uma determinada representação do tempo na qual o Cristianismo se define como modernidade. A cronologia histórica (fundado no século VI, o Islão é posterior ao Cristianismo) é deliberadamente ignorada para quebrar o tempo em dois períodos: a era anterior a Cristo, o tempo do erro e das trevas, é um período velho, definitivamente superado, sendo a era cristã, com a revelação da Boa Nova, a da modernidade. A vitória de Carlos Magno sobre Baligant é a vitória do Novo sobre o Velho. Deste modo, o conflito entre Ocidente e Oriente é integrado numa visão progressista do tempo.

Os atentados de 11 de setembro de 2001 reativaram o interesse de estudantes professores e investigadores pelo *Roland* entendido como expressão narrativa do polémico tema do choque de civilizações. Este fato sugere que as significações políticas e axiológicas deste texto não se esgotam nos conflitos próprios da Europa ocidental do século XII, mas mantêm-se vivas até hoje. Ajudando-nos a alargar e a aprofundar a compreensão da nossa contemporaneidade ao mesmo tempo em que se deixa reinterpretar à luz das nossas crises e angústias, este clássico da literatura é um excelente exemplo do papel dos estudos literários e das Humanidades em geral na identificação, avaliação e gestão dos conflitos que assolam o mundo.

4.5. *As personagens femininas*

Num mundo masculino como é o da guerra, as personagens femininas são raras e episódicas. Há uma no mundo cristão, Aude, outra no mundo islâmico, Bramimonde.

Aude, irmã de Olivier e noiva de Roland, aparece inopinadamente em duas *laisse*s encadeadas (268,269) para morrer sob o impacto traumático da notícia fatal, imediatamente após recusar casar com Luís, filho de Carlos Magno. Sem espaço de manobra para decidir da sua vida, Aude tem de optar entre submeter-se à autoridade imperial ou morrer. Personagem trágica, Antígona medieval, Aude escolhe morrer. Situada entre a cristianização forçada de Saragossa e o processo de Ganelon, operações que marcam o acesso de Carlos Magno ao poder sobre a totalidade do espaço geográfico e do espaço social, esta breve sequência faz desta personagem feminina um resíduo que a autoridade do rei não assimila. Os outros manuscritos dão deste episódio versões mais extensas e substancialmente diferentes, nas quais Aude executa uma série de ações antes de expirar nos braços de Carlos Magno (Duggan, 2006:68-9).

A outra personagem feminina é a rainha Bramimonde, esposa de Marsile. Bramimonde é, como Baligant, uma personagem que só aparece na segunda parte da narrativa, após a vitória de Carlos Magno. É ela, aliás, a primeira a falar do emir (*laisse* 188), introduzindo a personagem na história. Bramimonde age pela

palavra. Ao ouvi-la dizer a derrota de Baligant, Marsile morre (*laisse* 264). Ela diz a falência do mundo sarraceno, com os seus deuses e valores caducos, e diz a vitória, o prestígio e a glória de Carlos Magno e do mundo novo que ele representa (*laisse* 195, 196):

depuis sept ans déjà Charles est dans ce pays,
il est vaillant, l'empereur, et bon combattant,
il aimerait mieux mourir que de s'enfuir au combat;
Il n'y a roi au monde qu'il ne traite en enfant,
Charles ne craint homme qui vive (v.2736-40)

A principal função da rainha sarracena é dizer o advento de uma nova era para a Espanha. Ela entrega Saragossa e converte-se voluntariamente ao Cristianismo. O carácter excepcional desta conversão (*laisse* 266) em relação às conversões em massa, simboliza a conversão da Espanha à modernidade que Carlos Magno encarna e que se declina a vários níveis categórico-semânticos: o simbólico-narrativo, no qual o rei se apropriou a força e a energia do herói que o rejuvenescem; o religioso que identifica o Cristianismo com o advento de um mundo novo; o político-social, com a emergência de um regime autoritário pós-feudal. A articulação explícita entre o esquiteamento de Ganelon e o batismo de Bramimonde (*laisse* 289, 290, 291) sublinha o vínculo inextricável entre a purificação do espaço (a anexação da Espanha recristianizada) e o desmembramento da classe feudal, duas operações pela quais a nova ordem monárquica irradia sobre as quatro direções do espaço.

5. O pós-texto. Transficcionalidade e dimensão europeia

Se a primeira *laisse* abre o texto fechando-o sobre o desenlace da narrativa, a última, a *laisse* 291, encerra-o abrindo uma brecha na clausura da narrativa que relança a ação. São Gabriel, o anjo mensageiro de Deus, destina Carlos Magno a mais uma guerra contra o infiel, desta vez para prestar auxílio militar ao rei Vivien cercado em Imphe. O imperador não permanecerá em Aix-la-Chapelle, mas terá de partir e continuar a combater. Deste modo, Carlos Magno vive para lá do texto e da narrativa que o criaram, protagonizando outras histórias épicas. A esta autonomia da personagem e do mundo ficcional que ela polariza chama-se transficcionalidade. Este conceito foi forjado por Richard Saint-Gélais (2012), no quadro da teoria da ficção, para dar conta da partilha de elementos ficcionais – personagens, lugares, sequências, mundos – por dois ou mais textos. Ele abrange práticas tão diversas como as continuações, as prequelas, as séries, os ciclos, as contraficções, os cruzamentos (*cross-over*), as reinterpretações. A transficcionalidade permite delinear uma zona de afinidade entre a cultura medieval e a cultura mediática contemporânea, as quais, com meios e *media* muito diferentes, adotam estratégias semelhantes para criar histórias¹¹.

¹¹ Maurice afirma que a formação de ciclos procede de uma intenção literária voltada para a produção escrita (Maurice, 1992:122).

A *laisse* 291 abre espaço para a criação de ciclos. Os ciclos épicos são as formações transficcionais próprias da canção de gesta. No prólogo de *Girard de Vienne* (1180), que conta a origem da amizade entre Roland e Olivier, Bertrand de Bar-sur-Aube distingue três ciclos: o ciclo do rei, formado a partir do *Roland*; o ciclo dos barões insurretos ou de Doon de Mayence, cujo texto matriz é *Gormont et Isembart* (1130); e o ciclo dos barões fiéis ou de Guillaume, que deriva a partir da *Chanson de Guillaume* (1140)¹². *Gaydon*, canção de gesta do ciclo do rei, é uma seqüela do *Roland*, na qual Thierry tem que defender Carlos Magno das conspirações e traições que contra ele trama o clã de Ganelon. *Berthe au Grand Pied* conta a juventude de Carlos Magno. *Le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et Constantinople* narra em registo paródico, uma viagem do rei e dos Doze Pares ao Oriente. *Aspremont* centra-se sobre um feito heroico de Roland que, ainda adolescente, salva o imperador. Os ciclos não são formações estanques. Ogier de Danemark e Girard de Roussillon, personagens do ciclo dos barões revoltados, aparecem no *Roland*. A presença das mesmas personagens nos vários ciclos contribui poderosamente para a constituição e expansão de um universo ficcional épico autónomo.

A popularidade do *Roland* não se diz apenas em francês, pois o seu pós-texto inclui traduções, ou melhor, adaptações intragenéricas noutras línguas europeias. Há dois textos em latim, sendo um deles o popular *Pseudo-Turpin* (200 manuscritos), inserido, com o *Guide du Pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, no Codex Callixtinus que se encontra na catedral de Santiago de Compostela. O *Pseudo-Turpin* inspirou a criação, em finais do século XII, início do século XIII, dos vitrais da catedral de Chartres, ilustrando cenas rolandianas como, por exemplo, a do herói mortalmente ferido tentando em vão quebrar a sua espada Durendal. Em língua germânica, o *Rolandslid* é composto em 1170. A *Karlamagus Saga* existe nas três línguas escandinavas e, com a versão occitana, *Roncesvals*, introduz o motivo do incesto: Roland é filho de Carlos Magno com a irmã. O Roland foi traduzido para galês, *Cân Rolant*, inglês, *The Song of Roland*, neerlandês, *Het Roelantlied*. Em espanhol há um fragmento, *Roncesvalles*.

Mas é em italiano que surge, já nos séculos XV e XVI, o *corpus* mais prestigiado de reescritas da história de Roland. Redigida no século XIV, a *Entrée d'Espagne* inaugura uma série de narrativas que reconfiguram o universo ficcional rolandiano e recriam o perfil do herói: *Morgante maggiori*, de Luigi Puci

¹² Como se vê, a substância diegética dos ciclos manifesta a problemática política que impregna este género literário. 'On a coutume de distinguer trois catégories de chansons : celles qui, avec le 'Roland', expriment directement la 'mystique impériale'; le 'cycle de Guillaume', dans lequel 'un fier lignage' se charge lui-même, en toute fidélité, des entreprises nationales qu'un roi trop faible ne saurait mener à bien ; le cycle des vassaux rebelles enfin, dans lequel le pouvoir royal est sans cesse battu en brèche par une féodalité turbulente. Une étude un peu approfondie de la question montre que cette distinction commode ne rend pas compte des problèmes essentiels. Les chansons de geste (...) forment un tout cohérent, idéologiquement homogène (...). En quoi consiste la fonction royale ? Quels sont les devoirs d'un roi, quelle est sa place exacte dans le système vassalique ? Telles sont les premières questions que formule la chanson de geste ; elle en déduit, par la force de l'exemple, le rôle de la Monarchie française dans le monde chrétien d'Occident' (Boutet, 1979 :39-40).

(1461-1481), *Orlando innamorato*, de Boiardo (1141-1494) e *Orlando furioso*, de Ariosto (1474-1533). O Roland de Puci faz-se acompanhar por um gigante, Morgante, que é um anti-herói. Um Roland apaixonado, como o de Boiardo, é estranho à tradição épica. Na Canção, Roland não tem um pensamento para Aude, nem sequer um último pensamento antes de morrer. Agora Roland, ou melhor, Orlando, ama Angélica perdidamente. A obra de Ariosto é um clássico da literatura ocidental que dá continuidade ao tema amoroso introduzido por Boiardo. Orlando não é apenas um apaixonado, é um apaixonado abandonado. Ariosto reativa o tema da loucura de amor e a figura do cavaleiro melancólico e selvagem, criados pelo romance cortês dos séculos XII e XIII. Como nota Jane E. Everson, o furor amoroso de Orlando é uma reelaboração, na tradição literária cortês, do furor guerreiro de Roland, da sua *desmesure* ou *hubris* (Everson, 2006:106).

Esta vasta tradição literária carolíngia, que se estende do século XI ao século XVI, comprova a dimensão europeia do *Roland* e constitui uma primeira etapa da história da sua receção. Uma segunda etapa é representada pela tradição teórico-crítica produzida no âmbito da área dos estudos medievais desde a sua institucionalização no século XIX até hoje. A fase mais estudada e comentada desta tradição teórico-crítica é a da sua instauração como consequência direta da invenção da filologia e dos estudos medievais pelos românticos alemães, nomeadamente os irmãos Grimm. A medievalística tem-se interessado pelo contexto histórico, político e ideológico da constituição e desenvolvimento da crítica histórico-filológica do *Roland*, a qual, marcada pela guerra franco-prussiana (derrota dos franceses em 1870), se tece de polémicas romântico-nacionalistas. Na medida em que a literatura é então considerada a expressão da identidade nacional, a literatura medieval tem um estatuto de grande relevância, por ser a primeira, a mais antiga, aquela cujas raízes mergulham na (suposta) autenticidade da *Naturpoesie*. Em França, a pesquisa filológica está ao serviço do projeto político-ideológico de elaboração da narrativa da nação, em rivalidade com a Alemanha. O lugar do *Roland* nessa narrativa é prioritário: texto fundador da literatura francesa, ele é também o texto fundador da consciência nacional francesa. Em 1870, durante o cerco prussiano a Paris, Gaston Paris escreve *La Chanson de Roland et la nationalité française* (Paris, 1899). Mas ao mesmo tempo a sua teoria tradicionalista conduzia a um impasse político, já que colocava a origem da canção de gesta na voz dos guerreiros francos, logo germânicos. Paris contornou este impasse, recorrendo ao jogral a quem atribui um papel mediador entre as cantilenas – que vão perdendo qualidade poética à medida que o passar do tempo as afasta do evento que as criou – e os manuscritos. Para ele, o manuscrito de Oxford é a transcrição de um poema composto por um jogral cuja arte verbal operou uma síntese e uma ressemantização de cantilenas (Cerquigliani, 1989:82). A qualidade poética e estética do *Roland* é, portanto, obra de um talentoso jogral que falava um dialeto da língua d'oïl. A tese do jogral tem razões mais políticas do que filológicas, pois ela permite descontinuar a derivação da canção de gesta

a partir das cantilenas, afastando assim o fantasma da origem germânica daquele que é o primeiro texto da literatura francesa.

6. Enigmas

Há três ou quatro aspectos do *Roland* que se afiguram enigmáticos e não receberam ainda uma explicação satisfatória.

O primeiro é o termo AOI que aparece no final de um grande número de *laissez*. Por exemplo, no último verso da *laisse* 70, que citamos em francês antigo: 'La raregarde de la grant host Carlun,/Il est juget que nus les ocirum. AOI'. Esta exclamação é intraduzível e Short suprimiu-a da sua edição do texto. Supõe-se que AOI tenha algo a ver com o canto ou com a música, mas não se sabe o que significa. Será uma exclamação de encorajamento? Uma forma de pontuação do canto?

Um outro enigma diz respeito a Turoid, nome que aparece no último verso: 'Ci falt la geste que Turoidus declinet' (v.4002). Qual a relação de Turoid com o texto? A forma verbal 'declinet' é polissémica e a opção por um dos significados determina o estatuto de Turoid: copista, autor, *performer*. Ou inversamente, a opção por uma das teorias (neo)tradicionalista ou individualista determina o sentido de *declinet*. A tradução deste termo é pois altamente problemática e depende das convicções do tradutor. Bédier não traduz o verso 4002. Short traduz *declinet* por *fait connaître*. Tradutores de língua inglesa têm optado por *relates* ou *tells* (Bennett, 2006:151).

Um terceiro enigma encontra-se na *laisse* 155 e diz respeito à referência a *Saint Gilles* e à *Geste*. Este último termo tem mais ocorrências (v. 788, 11431685, 2095, 3181, 3262, 3742, 4002), algumas das quais com a forma de *Gesta Francor*, a Gesta do Francos. As ocorrências do termo Gesta não têm sempre o mesmo significado, mas parecem apontar para uma fonte escrita. Na *laisse* 155, Gesta e Saint Gilles são referidos conjuntamente como testemunhas da batalha de Roncesvaux, sendo o santo uma testemunha ocular: 'En sont témoins la Geste et celui qui fut au champ de bataille,/le noble saint Gilles, pour qui Dieu fait des miracles,/et qui en fit la charte au monastère de Laon'. Alina Clej propôs uma interpretação desta passagem enigmática do *Roland*, que toma a Gesta e Gilles como representando duas fontes e duas versões da narrativa: a versão oficial e a lenda popular relativa ao incesto de Carlos Magno, contada noutros textos épicos e hagiográficos posteriores ao *Roland* (Clej, 1990). Mas, na verdade, nada no texto vem confirmar a hipótese de uma ligação do Gilles da *laisse* 155 à referida lenda (Alvares, 1996).

Além destes três enigmas tratados por Jean-Pierre Martin (Martin, 2003: 73-6), uma outra passagem permanece sem explicação satisfatória. Ao ouvir a trompa, Carlos Magno manda prender Ganelon e entrega-o aos moços de cozinha que lhe arrancam a barba e o bigode, o açoitam com bastões e lhe põem uma corrente ao pescoço como se fosse um urso (*laisse* 137). Helder Godinho entende

que a violência sacrificial de que Ganelon é objeto faz parte dos ritos do urso que são ritos pré-históricos da área eurasiática, preservados no folclore pirenaico. O jogo de Rosetta e do urso, que tem lugar no domingo a seguir às Candeias (2 de fevereiro), em Arles-sur-Tech, nos Pirinéus, é um exemplo de como as festas populares preservam e transmitem a memória de ritos desafetados. Mas por que é que a punição prévia (ao julgamento) do traidor é executada pelos moços de cozinha? Qual a conexão entre eles e os ritos do urso? Ainda que possamos pensar que Ganelon é depenado como uma galinha, e que depenar galinhas é uma tarefa da competência dos moços de cozinha, que relação se pode estabelecer entre eles e os ritos do urso? Ou, mais prosaicamente e mais perto da letra do texto, que relação há entre os moços de cozinha e os saltimbancos, pois Ganelon é acorrentado e exibido como um urso de circo¹³.

Considerações finais

Há muito que não sabemos, e talvez nem seja possível saber, sobre a *Chanson de Roland*. Texto instaurador da literatura francesa, obra crucial da cultura medieval europeia e do imaginário ocidental, este texto merece continuar a ser estudado. Que este capítulo possa contribuir para incentivar as pesquisas nas áreas de estudo abertas em torno do *Roland*, mobilizando novos leitores, redefinindo linhas de abordagem, reavaliando velhas questões e examinando problemas contemporâneos.

Bibliografia

Edições e traduções em francês moderno da Chanson de Roland

- BÉDIER, Joseph. *La Chanson de Roland*. Paris: Union Générale des Éditions, 1982
- BOYER, Frédéric. *Rappeler Roland*. Paris: P.O.L, 2013
- DUFOURNET, Jean. *La Chanson de Roland*. Paris: Flammarion, 1993
- JONIN, Pierre. *La Chanson de Roland*. Paris: Gallimard, 1979
- MOIGNET, Gérard. *La Chanson de Roland*. Paris: Bordas, 1969
- SEGRE, Cesare. *La Chanson de Roland*, Genève: Droz, 1989
- SHORT, Ian. *La Chanson de Roland*, Paris: Livre de Poche, 1990

¹³ Uma iluminura do *Évangile de Saint Jean, par Saint Augustin*, manuscrito da primeira metade do século XII, depositado na Bibliothèque de Valenciennes, representa um músico, provavelmente um jogral ou menestrel, puxando um urso acorrentado ao pescoço e é conhecida como *le montreur d'ours*.

Estudos

- ÁLVARES, Cristina. O sacrifício do herói na *Chanson de Roland*. *Diacrítica*, 5, 1990, p.163-175
- ÁLVARES, Cristina. Roland, parataxe, pulsão: o problema do sentido na *Chanson de Roland*. *Diacrítica*, 11, 1996, p.207-225
- AUERBACH, Eric. Roland contre Ganelon. Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Paris:Gallimard, 1968 (1946)
- BARTLETT, Robert. The Making of Europe. Conquest, Colonization, and Cultural Change, 950-1350. Princeton: Princeton UP, 1993
- BAUMGARTNER, Emmanuèle. Moyen Âge: 1050-1486. Paris: Bordas, 1987
- BÉDIER, Joseph. Les légendes épiques. Recherches sur les origines des chansons de geste. Paris: Champion, 1929
- BENNETT, Philip E.. Orality and Textuality. Reading and/or Hearing the Song of Roland. KIBLER, William W. and MORGAN, Leslie Z., eds. Approaches to teaching the Song of Roland. New York: The Modern Language Association of America, 2006, p.57-65
- BLOCH, Howard. 'Roland and Œdipus: a study of paternity in *La Chanson de Roland*'. *The French Review*, 46:5, 1973, p. 3-18.
- BLOCH, Howard. Étymologies et généalogies. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français. Paris: Seuil, 1989.
- BLOCH, Howard and NICHOLS, Steven G.. Medievalism and the Modernist Temper. Baltimore: Johns Hopkins, 1996
- BOUTET, Dominique. La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture du Moyen Âge. Paris: PUF, 1993
- CERQUIGLINI, Bernard. 'Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs'. *Littérature*, 42, 1981, p. 40-56
- CERQUIGLINI, Bernard. Une langue, une littérature. POIRION, Daniel, dir. Précis de littérature française du Moyen Âge. Paris: PUF, 1983, p.17-31
- CERQUIGLINI, Bernard. Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie. Paris: Seuil, 1989
- CLEJ, Alina. Le miroir du roi: une réflexion sur La Chanson de Roland. *Romance Philology*, 44,1, 1990, p. 36-53
- COOK, Robert F. The Sense of the Song of Roland. Ithaca: Cornell UP, 1987
- DUBY, Georges. Guerriers et paysan. VIIe-XIIe siècle, premier essor de l'économie européenne. Paris: Gallimard, 1973
- DUBY, Georges. Le chevalier, la femme et le prêtre. Paris: Gallimard, 1981
- DUBY, Georges. Mâle Moyen Âge. Paris: Flammarion, 1990

- DUGGAN, Joseph. Beyond the Oxford Text. KIBLER, William W. And MORGAN, Leslie Z., eds. Approaches to teaching the Song of Roland. New York: The Modern Language Association of America, 2006, p.66-72
- EVERSON, Jane E. Roland in the Italian Tradition. KIBLER, William W. And MORGAN, Leslie Z., eds. Approaches to teaching the Song of Roland. New York: The Modern Language Association of America, 2006, p.97-108
- GICQUEL, Bernard. Généalogie de la Chanson de Roland. Paris: Publibook, 2003
- GIRARD, René. La violence et le sacré. Paris: Grasset, 1972
- GODINHO, Helder. L'espace du personnage dans *La Chanson de Roland*. Em torno da Idade Média, LISBOA:UNL/FCSH, 1989, p.53-75
- GOODY, Jack. La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage. Paris: Minuit, 1979
- HECHT, Michael. La chanson de Tuold. Essai de déchiffrement de la *Chanson de Roland*. Paris: J.C. Bailly, 1988
- HAIDU, Peter. The subject of violence. The Song of Roland and the birth of the state. Bloomington & Indiana: Indiana UP, 1993.
- HAIDU, Peter. The Subject: Medieval/Modern: Text and Governance in the Middle Ages. Stanford: Stanford UP, 2004
- HEGEL, Georg W. F. *Esthétique*, vol. IV. Paris: Flammarion, 1979
- KAY, Sarah. The Chanson de Geste in the Age of Romance: Political Fictions. Oxford: Clarendon, 1995
- KELLER, Hans-Erich. Autour de Roland. Recherches sur la chanson de geste. Paris: Champion, 2003
- KINOSHITA, Sharon. Medieval Boundaries. Rethinking Difference in Old French Literature. Philadelphia: U of Philadelphia P, 2006
- KOHLER, Eric. L'aventure chevaleresque: idéal et réalité. Paris: Gallimard, 1974
- LAFONT, Robert. La Geste de Roland. Espaces, textes, pouvoirs. Paris: L'Harmattan, 1991
- LARADJI, Aline. La Légende de Roland : de la genèse française à l'épuisement de la figure du héros en Italie. Paris: L'Harmattan, 2008
- LE GENTIL, Pierre. La Chanson de Roland. Paris: Hatier, 1955
- LE GOFF, Jacques. La civilisation de l'Occident médiéval. Paris: Arthaud, 1984
- LEUPIN, Alexandre., La passion des idoles. Foi et pouvoir dans la Bible et *La Chanson de Roland*, Paris: L'Harmattan, 2000
- LORD, Albert. The Singer of Tales. Cambridge: harvard UP, 1960
- MANDACH, André de. *Chanson de Roland*. Transferts de mythe dans le monde occidental et oriental. Genève: Droz, 1993

- MARTIN, Jean-Pierre et LIGNEREAU, Marielle. *La Chanson de Roland*. Neuilly: Atlande, 2003
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. ed. *Plaisir de l'épopée*. Saint-Denis: PU de Vincennes, 2000
- MAURICE, Jean. *La Chanson de Roland*. Paris: PUF, 1992
- MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón. *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (origines de la epica romanica)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959
- MOORE, Robert I. *La première révolution européenne XI-XIII siècle*. Paris: Seuil, 2001
- NORMAN, Daniel. *Héros et sarrasins. Une interprétation des chansons de geste*. Paris: Cerf, 2001
- ONG, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. New York: Methuen, 1982
- PAQUETTE, Jean-Marie. *Épopée et roman : continuité ou discontinuité . Études littéraires*, 1, 1971, p.9-38
- PARIS, Gaston. *La poésie du Moyen Âge. Leçons et lectures*. Paris: Hachette, 1899
- PARIS, Gaston. *La littérature française au Moyen Âge*. Paris: Hachette, 1920
- PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon, 1971
- POIRION, Daniel. *Précis de littérature française du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1983
- RYCHNER, Jean. *La chanson de geste. Essai sur l'art éoïque des jongleurs*. Genève: Droz, 1955
- SAINT-GÉLAIS, Richard. *Fictions transfuges*. Paris: Seuil, 2011
- SHORT, Ian. *The Song of Roland and England*. KIBLER, William W. And MORGAN, Leslie Z., eds. *Approaches to teaching the Song of Roland*. New York: The Modern Language Association of America, 2006, p.133-138
- STOCK, Brian. *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Princeton: Princeton UP, 1983
- STOCK, Brian. *Listening for the Text. On the Uses of the Past*. Philadelphia. U of Philadelphia P, 1996
- SUARD, François. *La chanson de geste*. Paris: PUF, 1993
- SUARD, François. *Guide de la chanson de geste et de sa postérité littéraire*. Paris: Champion, 2011
- UETTI, Karl. *Story, Myth, and Celebration in Old French Narrative Poetry, 1050-1200*. Princeton: Princeton UP, 1973
- VANCE, Eugene. *Reading the Song of Roland*. Englewood Cliffs: Prentice, 1970
- VICTORIO, Jean & PAYEN, Jean-Charles, dir. *L'épopée*. Turhout: Brepols, 1988, p. 15-35
- WALTER, Jean-Jacques. *Psychanalyse des rites*. Paris: Denoël, 1977

ZINK, Michel. L'Église et les lettres. POIRION, Daniel, dir. Précis de littérature française du Moyen Âge. Paris: PUF, 1983, p.35-58

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

ZINK, Michel. Le Moyen Âge et ses chansons. Paris: Fallois, 1996

ZUMTHOR, Paul. Essai de poétique médiévale. Paris: Seuil, 1972

Sites web

http://www.arlima.net/ad/chanson_de_geste.html (a secção 'chanson de geste' do sítio ARLIMA Archives de Littérature du Moyen Âge). (consultado pela última vez em 13/3/2013)