



Isabel Maria de Barros Dias

"Par feid e par amur"

Estudo de três canções de gesta medievais



Lisboa
1991

LL 3239/1

Isabel Maria de Barros Dias

"Par feid e par amur"

estudo de três canções de gesta medievais

Dissertação de Mestrado em
Literatura Medieval Comparada
Portuguesa e Francesa.



Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa
Lisboa - 1991

36177

NOTA PRÉVIA

No início deste trabalho gostaria de manifestar o meu sincero agradecimento ao Prof. Doutor Hélder Godinho pela orientação que me deu e pela disponibilidade que demonstrou sempre que necessário.

Queria também dirigir uma palavra de reconhecimento à Prof^a Doutora Maria Emilia Marques da Universidade Aberta, pelo apoio dado e por me ter facilitado a utilização dos programas "Lexico1-Docum0.4" e "Lexico1-Segm0.4", programas ainda não comercializados, concebidos por André Salem e desenvolvidos no "Laboratoire de Léxicométrie" / "Unité de Recherche en Linguistique 3", do Institut National de la Langue Française (INaLF)/Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), dirigido por Maurice Tournier e Pierre Laffon. A todos expresso o meu agradecimento. Uma referência especial deve ainda ser feita à Dr^a Fátima Silva, investigadora do CENTED-UA e operadora do referido programa, pela disponibilidade que demonstrou.

Desejo ainda salientar e agradecer o apoio prestado pela Prof^a Doutora Teresa Lino do departamento de linguística da Universidade Nova de Lisboa por me ter facilitado a utilização de materiais, nomeadamente do "*scanner*" sem o qual este trabalho nunca poderia ter sido realizado em moldes informáticos.

Finalmente, quero manifestar o meu reconhecimento à Universidade Aberta pelos incentivos e pela disponibilidade horária que me concedeu durante a execução deste projecto

Não podendo agradecer pessoalmente a todas as outras pessoas que ao longo destes quase dois anos me apoiaram ou ajudaram das mais variadas maneiras, quer revendo o que escrevi, quer fazendo sugestões, quer propondo bibliografia, quer ainda pela sua presença amiga, desejo aqui expressar a minha gratidão à família, aos colegas e aos amigos.

*"Oiez, seignor, Deus vos croisse bonté,
Li glorieus, li rois de majesté !
Bone chançon plest vous a escouter
Del meillor home qui ainz creust en Dé ?"*

Le Charroi de Nîmes, vv.1-4.

INDICE

	pág.
I PARTE.....	7
1. Introdução teórica.....	7
1.1. O Período Romântico.....	7
1.1.1. Os primórdios.....	7
1.1.2. Dois teóricos sobressaem: Gaston Paris e Pio Rajna.....	8
1.1.3. O romantismo espanhol.....	10
1.2. Novo século, novas teorias.....	12
1.2.1. Joseph Bédier e os caminhos de peregrinação.....	12
1.2.2. A escola espanhola: Don Ramón Menéndez Pidal e o Neo-tradiconalismo.....	15
1.2.3. O Tradiconalismo Americano ou Oralismo.....	17
1.3. O confronto de teorias.....	19
1.3.1. As bases do confronto.....	19
1.3.2. Alguns exemplos.....	20
1.4. A síntese das teorias.....	26
1.4.1. As bases da síntese.....	26
1.4.2. Alguns exemplos.....	27
2. As obras.....	31
2.1. Edições e versões.....	31
2.1.1. A <i>Chanson de Roland</i>	31
2.1.2. O <i>Cantar de mio Cid</i>	33
2.1.3. O <i>Raoul de Cambrai</i>	33
2.2. Porquê estas obras?.....	34
2.2.1. A <i>Chanson de Roland</i>	34
2.2.2. O <i>Cantar de mio Cid</i>	34
2.2.3. O <i>Raoul de Cambrai</i>	35
3. Metodologia seguida e objectivos do trabalho.....	37
3.1. Delimitação do trabalho e seus objectivos.....	37
3.2. Metodologia.....	39
II PARTE.....	43
1. <i>Chanson de Roland</i>	45
1.1. Os heróis de Roncesvales.....	46
1.1.1. Rollant.....	46
1.1.2. Oliver, o amigo.....	47
1.1.3. O arcebispo Turpin.....	47
1.1.4. Os doze pares.....	48
1.2. A realeza.....	48
1.2.1. O rei.....	48
1.2.2. O imperador.....	49

1.2.3. Carlemagne.....	49
1.2.4. Os partidários do rei: Neimes e Tierri.....	50
1.3. Os traidores.....	51
1.3.1. Guenes.....	51
1.3.2. O seu partidário: Pinabel.....	51
1.4. Os infiéis.....	51
1.4.1. O rei Marsilies.....	51
1.4.2. Os seus satélites: Blancandrins, Aelroth e Marganices, o "algalifes".....	52
1.4.3. Baligant, o "amiralz" e o seu fiel, Jangleu.....	53
1.5. As mulheres.....	53
1.5.1. Alde.....	53
1.5.2. A rainha Bramimunde/Juliane.....	53
2. <i>Cantar de mio Cid</i>	55
2.1. O Çid e os seus.....	56
2.1.1. O Çid.....	56
2.1.2. Os seus sobrinhos: Minaya Albarfáñez, Pero Vermuez e Feléz Munoz.....	58
2.1.3. Os outros guerreiros: Martín Antolínez e Muno Gustioz.....	59
2.1.4. O bispo don Iherónimo.....	60
2.1.5. O mouro Avegalvón.....	60
2.2. A realeza.....	60
2.2.1. O rei e o imperador.....	61
2.2.2. O rei don Alfonso.....	62
2.2.3. Os reis árabes: Fariz, Galve, Tamin, Yucef e Búcar.....	62
2.3. A alta nobreza.....	62
2.3.1. Os condes don Remont e don García.....	62
2.3.2. Os infantes de Carrión e Asur González.....	63
2.4. As mulheres.....	64
2.4.1. Doña Ximena.....	64
2.4.2. As filhas, doña Elvira e doña Sol.....	65
3. <i>Raoul de Cambrai</i>	66
3.1. A família de Raoul.....	68
3.1.1. Raoul de Cambrai.....	68
3.1.2. Raoul Taillefer, o pai.....	69
3.1.3. Gueris le "sor", o tio.....	69
3.1.4. Gautiers, o sobrinho.....	71
3.2. A família de Bernier.....	72
3.2.1. Bernier.....	72
3.2.2. Os ascendentes: Herbert, o avô, Ybers, o pai, Wedon, Herbert e Loeys, os tios.....	75
3.2.3. Os descendentes: Julien/Corsabrés e Henri.....	76
3.2.4. Savaris e Aliaumes, os sobrinhos.....	77
3.2.5. Ernaut de Doai.....	77

3.3. A realeza.....	78
3.3.1. O rei.....	78
3.3.2. O imperador.....	79
3.3.3. O rei Loey.....	80
3.3.4. Os protegidos do rei Loey: o "mancel" Giboïn e Herchanbaus de Pontif.....	80
3.3.5. O rei infiel Corsubles.....	81
3.3.6. Os seus adversários: o rei Aucibier e o "amassor" de Cordres.....	81
3.4. As mulheres.....	81
3.4.1. A 1ª geração: Aalais e Marcent.....	82
3.4.2. A 2ª geração: Heluïs e Biautris.....	82
3.4.3. A rainha.....	83
III PARTE.....	84
1. Os cristãos, filhos de Deus.....	85
1.1. Deus e os homens.....	85
1.2. O rei e os seus súbditos.....	92
1.2.1. Os nobres da corte.....	92
1.2.2. Os guerreiros.....	95
1.2.3. A bastardia e as paternidades espirituais.....	101
1.3. Os chefes de guerra e os seus homens.....	104
1.3.1. O exército em geral.....	104
1.3.2. As relações privilegiadas.....	107
1.4. O relacionamento entre iguais.....	109
1.4.1. O companheirismo de armas.....	110
1.4.2. As inimizades entre iguais.....	112
2. Os inimigos: traidores e infiéis.....	120
2.1. A guerra privada.....	120
2.2. A guerra contra o infiel.....	126
2.3. Os casos intermédios.....	131
2.4. As fronteiras.....	134
3. As mulheres.....	139
3.1. A pluralidade das faces.....	139
3.2. A mulher causadora de conflitos.....	146
CONCLUSÃO.....	151
BIBLIOGRAFIA.....	161
1. Textos.....	161
1.1. Textos estudados.....	161
1.2. Textos citados.....	161
2. Estudos.....	162
2.1. Estudos de história.....	162
2.2. Estudos literários e outros.....	163

I PARTE

1. Introdução teórica.

As canções de gesta não constituem um assunto desconhecido. Muito pelo contrário, são um dos géneros mais trabalhados da literatura medieval. Parece-nos por isso conveniente passar em revista um pouco do muito que já se disse e escreveu sobre esta matéria antes de entrar na análise particularizada das três canções que constituem o tema desta dissertação. Nas páginas que se seguem vamos tentar dar conta das principais teorias e correntes que percorreram a crítica literária desde o período Romântico até aos nossos dias.

1.1. O Período Romântico.

1.1.1. Os primórdios¹.

Com o Romantismo, ressurge o interesse dos estudiosos pela Idade Média. Ainda no séc. XVIII, quer em Inglaterra, quer na Alemanha, torna-se evidente um interesse progressivo pela redescoberta das raízes primitivas dos povos. Dai decorre o sucesso obtido pelas pesquisas etnográficas e pelas teorias sobre o primitivo espírito humano, sobretudo no que diz respeito à sua consciência como raça, ou seja, como um grupo individualizado que constitui um determinado povo. É neste movimento de conjunto que terá lugar a valorização da literatura medieval de cada etnia, agora procurada, estudada e reeditada. As epopeias (o que inclui as canções de gesta) vão ocupar um lugar privilegiado, não só por serem das primeiras manifestações literárias nas línguas autóctones mas também pelo seu carácter heróico.

As teorias enunciadas pelos irmãos Grimm (Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859)) foram das que mais influenciaram o Romantismo literário. Para eles, as epopeias cantam os heróis verdadeiros da sua nação, primeiro sob a forma de pequenos poemas transmitidos oralmente que posteriormente se alongam e são fixados por escrito. Defendem também que estes poemas não são fruto de uma individualidade. O autor é uma pessoa vulgar: aquele que capta um tema, existente em potência no génio da sua nação, um mero transmissor dos sentimentos da colectividade na qual se dilui. A epopeia é assim considerada uma poesia divina que surge forçosamente, independentemente dum autor determinado, pois trata-se de um género literário ligado à raça.

¹ Na base da elaboração deste ponto estão os dados fornecidos por BÉDIER, J., *Les légendes épiques*, vol. III, pp.200-88 e DE RIQUER, M., *Los cantares de gesta franceses*, p.37 e sgts.

No início do séc XIX, Edgar Quinet traz da Alemanha um estudo onde aplica estas teorias da epopeia às canções de gesta francesas. No entanto, é Fauriel quem é tido tradicionalmente como o introdutor das teorias Românticas alemãs em França. Fauriel considera que as gestas são o culminar de uma tradição iniciada na época dos acontecimentos relatados, acontecimentos esses que teriam impressionado as populações levando-as a escreverem pequenos contos ou lendas que com o tempo deram origem às canções de gesta. Esta teoria também reflete as ideias do teórico alemão Wolf (1759-1824) que considerava as grandes epopeias como o resultado do arranjo de inúmeros pequenos contos contemporâneos dos acontecimentos, "colados" na altura de sua passagem a escrito.

A expressão "cantilena", termo usado para designar os curtos poemas que precederam as épicas, foi empregue pela primeira vez em 1835, por Leroux de Lincy. Outro defensor da aplicação das teorias românticas foi J. J. Ampère, que, de regresso da Alemanha, leva a aplicação destas teses a um purismo que Fauriel nunca ousou. Criada a teoria e a terminologia, a tese da origem popular das canções de gesta torna-se oficial.

A par do trabalho teórico decorre um trabalho de pesquisa que, durante a primeira metade do séc XIX, leva à descoberta da maior parte das canções hoje conhecidas.

1.1.2. Dois teóricos sobressaem: Gaston Paris e Pio Rajna.

Gaston Paris (1839-1903) retoma as ideias românticas, aperfeiçoando o seu universo teórico. Por exemplo, não aceita a noção difusa de "idade recuada", procura datas. Para ele, as canções de gesta evoluíram em três fases: a primeira, que vai até ao séc. X, vê o surgimento das cantilenas verídicas, contemporâneas dos acontecimentos e fruto da emoção que eles causaram nas populações². Nos sécs. XI-XII esses cantos épico-líricos que tinham sido transmitidos de geração em geração desaparecem. Passam da boca da população para a dos jograis, cantores de profissão que renovam os velhos cantos carregando-os de elementos lendários e dando origem às gestas. De notar que Paris defende uma formação já não por soma de cantos mas devida a uma elaboração mais complexa.

Finalmente, a partir do séc. XII, inicia-se a decadência: acabado o entusiasmo, surge a fantasia e as gestas são inundadas por milhares de temas de fonte diversa, acabando assim a verdadeira epopeia³.

² "[...] elle est l'écho immédiat des sentiments, des passions, des triomphes, des deuils de ceux qui la font et qui l'entendent. Elle ne demande ses sujets ni à la tradition ni à l'invention, elle n'en a pas d'autres que les faits contemporains, qui s'y reflètent sous le jour où les voient les acteurs eux-mêmes; elle est, avec cette restriction, absolument sincère, et aurait, si nous la possédions dans sa forme originale, la valeur d'un document historique de premier ordre." , PARIS, G., *Mélanges de littérature française du moyen-âge* , p.164.

³ PARIS, G., *La littérature française au Moyen Age* , pp.36-43.

As teses de Gaston Paris sobre a formação das canções de gesta são seguidas e desenvolvidas por Paul Meyer e Léon Gautier: *"Nous sommes aujourd'hui convaincu que nos premiers épiques n'ont pas soudé réellement, matériellement, des cantilènes préexistantes. Ils se sont seulement inspirés de ces chants populaires;"*⁴.

As teses românticas ainda levantam outra questão: a da raça. Paris não nega a herança Franca, mas nunca chega ao nível a que chegará um outro teórico, Pio Rajna.

Em 1884, Pio Rajna publica o livro *Origini dell'epopea francese* onde recupera algumas teorias de Friedrich Schlegel (1772-1829), um dos fundadores da escola romântica alemã. Num artigo da revista *Romania*, Pio Rajna relembra Schlegel citando partes da sua obra que Fauriel não tivera em conta a fim de fundamentar as suas hipóteses segundo as quais as cantilenas em língua romance foram precedidas por cantilenas germânicas⁵. A esta teoria vão-se opor Paul Meyer e sobretudo Gaston Paris com uma fórmula que se tornará famosa: a epopeia francesa é *"L'esprit germanique dans une forme romane"*⁶.

Segundo Pio Rajna, a epopeia francesa era, na sua origem, Franca, tendo sido importada quando estas tribos vieram para a Gália: *"Tale è la spiegazione delle origini dell'epopea francese dalla persistenza dei bisogni epici nelle popolazioni germaniche che mutavan linguaggio"*⁷. Para provar isto, mostra que certos temas épicos se podem encontrar quer nos textos históricos que narram as epopeias merovíngias quer nas epopeias carolíngias.

É Gaston Paris quem faz o comentário ao livro de Rajna na revista *Romania*, onde afirma: *"Tout ce qu'il dit sur la condition sociale des deux races aux V^e-VI^e siècles a mon approbation complète, aussi bien que les remarques sur le caractère essentiellement guerrier, donc aristocratique, donc franc et non romain (du moins à l'origine) de l'épopée; je lui accorde parfaitement que les Francs ont continue un certain temps en Gaule à parler leur langue, à chanter leurs vieux chants et à en composer de nouveaux; mais je ne crois pas impossible, comme je l'ai déjà indiqué plus haut, que les Romani aient commencé de très bonne heure à imiter les Francs et à composer dans leur langue des chants populaires, d'un caractère naturellement assez différent de ceux des Francs, mais cependant nés sous leur influence. Que l'épopée française ait une origine germanique, cela n'empêche pas qu'elle n'ait une origine romane; elle a, si on me permet la comparaison, un père et une mère: le germe est allemand, le développement est roman, et en somme il faut bien reconnaître dans l'épopée française, une fois*

⁴ GAUTIER, L., *La 'Chanson de Roland'*, p. XIX.

⁵ RAJNA, P., "Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale" in *Romania*, tomo 14, pp. 400-401.

⁶ PARIS, G., "Le origini dell'epopea francese, indagate da Pio Rajna" in *Romania*, tomo 13, p.626.

⁷ RAJNA, P., "Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale" in *Romania*, tomo 14, p. 401.

qu'elle est adulte, des traits qui n'appartiennent à aucune forme de l'épopée allemande"⁸.

Outro ponto que Gaston Paris não aceita, é a ideia de que o primeiro poema sobre Rollant⁹ já seria uma canção de gesta, só que mais curta, pois Rajna não concebe como possível uma mudança de gênero de tal ordem que faça uma canção de gesta provir de um canto épico-lírico. A isto responde Paris: "*il refuse avec ténacité à la théorie lyrico-épique ce qu'elle a le droit de réclamer. D'après lui, les plus anciens chants épiques, ceux qui, en s'amplifiant, sont devenus nos chansons de geste, étaient déjà de vraies chansons de geste, et ne différaient de celles que nous avons que par la dimension. Cela est vrai sans doute pour une partie de nos poèmes, ceux qui ne sont que des adaptations [...]. Mais je ne puis admettre qu'il en soit de même pour les poèmes qui s'appuient sur des faits réels. Ces poèmes sortent de chants qui avaient été composés non seulement sous l'impression immédiate des faits, mais par ceux et pour ceux qui y avaient pris part.[...]. Pour M. Rajna, les chansons de geste sont nées adultes; pour moi elles sont nées sous une forme sensiblement différente de celles qu'elles devaient revêtir, et il n'est contraire à aucune loi naturelle, comme il semble le dire, d'admettre des "métamorphoses" dans l'évolution des êtres organisés.*"¹⁰.

Estas duas teorias continuaram a debater-se durante o período romântico agregando partidários dum e doutro lado sem nunca chegarem a consenso.

1.1.3. O romantismo espanhol.

Em Espanha, no séc. passado, os medievalistas também se preocuparam com os problemas levantados pelas canções de gesta.

Um dos trabalhos mais interessantes sobre este assunto foi realizado por D. Manuel Milá y Fontanals em 1874¹¹. Apesar de se notar a influência romântica, esta obra vai-se opor a alguns pontos das teorias de Gaston Paris. Milá y Fontanals reabre a questão das origens relativamente à poesia épica castelhana concluindo que Castela teve uma epopeia própria de cantares extensos cujos temas não eram tão maravilhosos nem galantes como os de algumas epopeias francesas, mas mais ligados a problemas práticos, comuns à vida da época. Com a decadência das gestas surgem os *Romances*, de estilo menos grandioso. Quanto à forma primitiva dos cantares de gesta, Milá y Fontanals acredita numa origem narrativa: novidades cantadas sob forma poética.

Referindo-se à épica francesa, Milá usa argumentos e toma posições que só

⁸ PARIS, G., "Le origini dell'epopea francese, indagate da Pio Rajna" in *Romania*, tomo 13, p.613.

⁹ Os nomes das personagens das canções que serão objecto do nosso estudo surgirão de acordo com a sua grafia original, como teremos oportunidade de explicar no início da II Parte.

¹⁰ PARIS, G., "Le origini dell'epopea francese, indagate da Pio Rajna" in *Romania*, tomo 13, p.617.

¹¹ MILA Y FONTANALS, M., *De la poesía heróico-popular castellana*.

mais tarde seriam considerados naquele país. Isto no que diz respeito ao termo "cantilena"¹², à noção de gesta como colagem de cantilenas¹³ e ainda às teorias germânicas¹⁴. Finalmente conclui: "*Diversos elementos y no la agregacion de cantos diminutos, contribuyeron á formar las extensas composiciones épicas que se han conservado. Estos elementos, de los cuales los más naturales ó sea los ménos literarios, debieron de obrar mayormente en los primeros tiempos, son: I. La tradicion oral cantada, contemporánea ó cuasi contemporánea; II. La tradicion oral no cantada; III. Acaso la tradicion escrita; IV. La ampliacion de los cantos primitivos; V. La union de cantos anteriores, á veces de asuntos independientes y la traslacion ó imitacion en un poema de las aventuras de los héroes de otro poema y VI. La invencion del poeta.*"¹⁵.

Ao falar sobre o influxo da poesia épica francesa em Espanha, admite influências na épica castelhana, influências essas logo modificadas e adaptadas: "*En Castilla el ciclo franco se mezcló desde luego con recuerdos nacionales en el Bernaldo y se perpetuó despues en los R.R., pero á su lado creció otra poesia épica, altamente nacional por los asuntos y por el espíritu, que cantó á Fernan Gonzalez, á los Infantes de Lara y al Cid, y más tarde, en nueva forma, al rey Rodrigo y hechos más recientes de nuestra historia.*"¹⁶.

A outra figura de proa do romantismo espanhol é Don Marcelino Menéndez y Pelayo, famoso pela sua obra de pesquisa, recolha e edição de textos inéditos, nomeadamente de romances populares que sem a sua acção se tornariam inacessíveis às gerações futuras¹⁷. Teoricamente, este autor ainda está muito ligado ao romantismo, nomeadamente ao de origem germânica. Mostra-se partidário das teorias de Pio Rajna em como a origem da poesia épica francesa é alemã. De modo semelhante, defende que a epopeia espanhola proviria não do contacto com a sua congénere francesa¹⁸ mas da modificação dos antigos cantos

¹² "*Los textos donde se lee esta palabra con referencia á la poesia heróica francesa segun las citas de Gautier [...] y de otros, son de últimos del s. XI ó todavia más recientes, es decir, de la época en que no se niega la existencia de las canciones de gesta.*" *idem*, p.456.

¹³ "*Así es que debemos refutar esta opinion [...]. En contra de ella hay, á nuestro ver, una razon perentoria, cual es la de que las variantes ofrecen siempre asonantes diferentes, lo que es opuesto á la naturaleza de la poesia popular neo-latina [...]. Obsérvese tambien que estas variantes siguen la misma versificacion que lo restante del poema y seria bien extraño que nunca mostrasen rastro de la versificacion lírica que se supone propia de los cantos primitivos*" *idem*, p.457.

¹⁴ "*El origen de los poemas épicos franceses debe buscarse, como es natural, en cantos franceses*", *idem*, p.455.

¹⁵ *idem*, p.462.

¹⁶ *idem*, p.471.

¹⁷ MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Antologia de poetas líricos Castellanos*.

¹⁸ "*Las narraciones poéticas españolas y francesas se parecen, en verdad, como especies de un mismo genero, y engendradas en un medio social análogo; pero nacieron independientes, y cuando llegaron á*

visigóticos que teriam ressurgido juntamente com certas instituições e costumes anteriores: " *los gérmenes épicos que existían entre la gente visigoda no menos que en los restantes pueblos de estirpe germánica, permanecieron latentes mientras aquel pueblo fué dominado y avasallado*"¹⁹.

Durante o período romântico, muitos autores manifestaram as suas convicções e observações relativamente à literatura épica medieval. No entanto, a imagem geral que subsiste é a de uma poesia oral, de raízes distantes, proveniente do desenvolvimento de pequenas cantilenas graças à acção de uma multidão anónima. A figura que se destaca como defensor principal destas teorias e sustentáculo da escola oitocentista é, indubitavelmente, Gaston Paris.

1.2. Novo século, novas teorias.

1.2.1. Joseph Bédier e os caminhos de peregrinação.

A "tese da legião" ou "tese das cantilenas" da fase romântica vai sofrer um rude revés em 1914 com a publicação do livro de Joseph Bédier (1864-1938) *Les légendes épiques*. Nesta obra, Bédier retoma uma hipótese colocada por Ph.-Aug. Becker que nega a transmissão secular de temas poéticos populares e anónimos. Para Becker, as gestas são textos originais, escritos por autores cultivados, relativamente modernos que tratam temas anteriores, da época carolíngia. Esta voz discordante não foi suficiente para derrubar as antigas teorias. Agora, Bédier dá-lhe corpo e faz com que se oiça longe.

No seu livro, Bédier contesta as teorias românticas que o precederam e propõe uma nova visão de inspiração positivista. Para isso, desmonta várias canções de gesta francesas a fim de provar o desajuste das antigas teses e provar o seu ponto de vista que consiste, em traços gerais, numa valorização do papel do autor em detrimento da influência da colectividade.

Para Bédier, as gestas nasceram num período bastante posterior aos acontecimentos que relatam: " *à l'exemple de M. Philippe-Auguste Becker j'ai délimité, dans le X^e et le XI^e siècle, à la date où les chansons de geste ont germé, puis fleuri.*

Fixer cette date, ce fut mon principal objet, et le résultat essentiel de ce livre est de l'avoir fixée."²⁰.

Os defeitos que enumera relativamente à base histórica dos diversos textos procedem precisamente do facto de eles serem meras evocações tardias²¹. No

encontrarse, hubo entre ellas conflicto más bien que alianza, ", *idem* , vol. XI, p.81.

¹⁹ *idem* , vol. XI, p.59.

²⁰ BÉDIER, J., *Les Légendes Épiques* , vol. IV, p.477.

²¹ " *Mais, même quand il s'agit de légendes très fortement localisées, leur indifférence à l'histoire reste aussi grande, et leur ignorance. Le mécanisme reste le même: ils n'empruntent que très négligemment des données historiques.* ", *idem* , vol. IV, p.401.

entanto, e ainda de acordo com as suas observações, a geografia das canções de gesta é correcta, o que o induz a pensar que as gestas terão nascido nas vias, nomeadamente nas vias de peregrinação, em torno dos santuários que funcionavam como etapas para os peregrinos que calcorreavam os caminhos²². Essas estradas seriam os locais privilegiados para o surgimento deste tipo de poesia pois além de manterem um público constante (os peregrinos), possuíam nos vários santuários os eruditos e os menos eruditos que teriam fornecido aos cantores de gesta os temas para os seus cantos²³.

A *Chanson de Roland*, por exemplo, é para Bédier uma obra formada nos santuários da estrada que liga Blaye a Roncevaux²⁴. As suas personagens são fictícias ou, quando históricas, mitificadas como é o caso de Carlemagne, apresentado como tendo 200 anos. Outro argumento de Bédier defende que a *Chanson de Roland* nunca poderia ser a soma de uma série de cantilenas épico-líricas e ter uma arquitectura de conjunto tão perfeita. Tal arquitectura só pode ser obra de um autor-poeta. Mesmo que ele se tenha baseado em algo já existente, deu-lhe uma forma diferente e original. Para Bédier a evolução decorreu do seguinte modo: "*Du vivant même de Charlemagne, puis au IX^e et au X^e siècle, sa figure poétique se dessine, sa légende se forme, mais dans le monde des clercs, non pas dans le monde des "guerriers", par un travail purement ecclésiastique, de réflexion savante, qui ne fut ni suggéré, ni soutenu par une poésie en langue vulgaire. Au XI^e siècle seulement, le type de Charlemagne, préformé dans l'esprit des clercs des âges précédents, va s'achever par l'œuvre des chanteurs de geste.*"²⁵.

Esta teoria, numa primeira fase, foi muito bem acolhida, mas logo contestada. Bédier não encerrou as discussões sobre as canções de gesta. Resolveu alguns dos problemas dos românticos como seja a questão das origens Francas (se

22 "*Toutes nos études de ces quatre volumes conspirent à montrer qu'il suffit de rattacher ces légendes à des sanctuaires pour en expliquer l'élément historique, qu'il suffit de regarder la vie à l'époque capétienne pour comprendre que ces romans du onzième, du douzième, ou du treizième siècle soient des romans du onzième, du douzième, du treizième siècle. Par suite, l'hypothèse qui les considérait comme des renouvellements de chants épiques ou de récits épiques des âges mérovingiens et carolingiens, disparaît, désormais inutile.*", *idem*, vol. IV, p.389.

23 "*Ils n'ont pas pris la peine de se renseigner auprès des clercs instruits: ils se sont contentés de ce que disaient le frère hôtelier, le sacristain, les gens du pays. Ainsi le rôle des clercs dans la constitution de nos légendes fut à la fois primordial et médiocre: primordial, puisque c'est d'eux en dernière analyse que procèdent les données historiques des chansons de geste; médiocre, en ce sens que les poètes leur ont peu demandé. Ces poètes sont restés "peuple": ils se sont intéressés aux traditions des églises dans la mesure où s'y intéressaient autour d'eux les marchands, les chevaliers, les bourgeois, les pèlerins qui venaient vers ces églises.*", *idem*, vol. IV, p.429.

24 *idem*, vol. III.

25 *idem*, vol. IV, p.453.

os poemas são mais recentes o problema deixa de se pôr), mas levantou outros.

Auguste Longnon e Paul Meyer são os primeiros a atacar estas teses com base na canção *Raoul de Cambrai* de que são editores. Bédier afirma que a canção se deve aos religiosos da colegiada de Saint-Géri de Cambrai. Para ele, este é um texto do séc. X, remodelado no XII. Nega assim a existência de Bertolai, a quem a obra dá como autor e testemunha dos factos.

Longnon contesta as opiniões de Bédier e apresenta novos argumentos para provar que *Raoul de Cambrai* foi escrito logo após os acontecimentos históricos de 950 por Bertolai de Laon.

A querela entre Longnon e Bédier²⁶ continua com Ferdinand Lot. Este último teve uma primeira fase em que foi partidário da teoria das cantilenas, depois apoiou Bédier e finalmente, numa terceira fase, coloca-se contra ele porque, segundo diz, como historiador que era, apercebeu-se do fundo verídico de certas canções, nomeadamente de *Raoul de Cambrai*. Lot argumenta que, na sua generalidade, os poemas mais antigos não fazem referências aos santuários: a *Chanson de Roland* não conhece nem a guerra de Espanha nem as vias de peregrinação ou a inspiração monástica. Perante isto, conclui que a influência dos santuários pode ter sido grande mas não explica tudo, sobretudo relativamente às gestas mais arcaicas. É assim proposta uma nova hipótese: "*Les jongleurs fréquentaient les sanctuaires, mais ils fréquentaient encore bien davantage les cours seigneuriales. Il n'y a aucune raison de croire qu'ils bouchaient leurs oreilles quand ils entendaient des anecdotes, vraies ou fausses, sur les seigneurs et leurs parents. Pourquoi n'auraient-ils écouté que les moines et les sacristains?*"²⁷. Referimo-nos à chamada "teoria das linhagens", segundo a qual, algumas gestas (entre as quais a *Chanson de Roland* e *Raoul de Cambrai*) são canções baseadas em lembranças que perduraram no seio de certas famílias antes de serem transformadas em literatura por um jogral. Bédier reagiu contra esta nova hipótese, conseguindo manter a proeminência da sua teoria²⁸. Lot, nesta questão foi assistido por Fawtier. Porém, este distancia-se na medida em que duvida que a tradição oral no seio das famílias seja suficiente para manter os relatos. Para Fawtier a memória dos feitos persistiu graças a baladas que foram posteriormente usadas e reformuladas pela Igreja²⁹. No entanto, não é daqui que

²⁶ *idem*, apêndice ao tomo II e LONGNON, A., in *Romania*, tomos 37 (2 artigos) e 38.

²⁷ LOT, F., *Etudes sur les légendes épiques françaises*, p.68.

²⁸ "[...] d'autres ont prétendu aussi que les chansons de geste seraient des "poèmes lignagers", [...] Mais, pour s'assurer du malfondé de cette opinion, il suffit de remarquer que jamais ces romanciers n'établissent aucun lien généalogique entre leurs héros, qui sont de l'époque carolingienne, et les seigneurs de l'époque capétienne;" , BÉDIER, J., *La Chanson de Roland (commentaires)*, p.302.

²⁹ Relativamente à *Chanson de Roland* diz: "Légende d'origine populaire, née sans doute des propos des vieux soldats de Charlemagne. Il n'est pas impossible que ces récits aient fait, à une date ultérieure, l'objet de chants populaires, de complaintes, de ballades". Esta lenda amplifica-se até que: "A une date indéterminée, entre le milieu et la fin de la seconde moitié du XII^e siècle, plus probablement, selon nous,

vem a maior contestação às teorias de Bédier, mas sim de Espanha.

1.2.2. A escola espanhola: Don Ramón Menéndez Pidal e o Neo-tradicionismo.

O representante mais famoso da escola espanhola é sem dúvida Menéndez Pidal, o medievalista que promoveu o neo-tradicionismo.

Bédier explicava o *Cantar de mio Cid* ligando-o ao mosteiro beneditino de S. Pedro de Cardena, Pidal contesta-o retomando a teoria dos autores múltiplos. Em 1956 publica na revista *Romania* um artigo onde defende que o *mio Cid* seria obra de dois autores³⁰: cerca de 1103-1109 teria sido escrita uma primeira versão do *Cantar* por um poeta de San Esteban de Gormaz. Seria uma obra muito realista, pouco posterior à morte do Cid. Mais tarde, cerca de 1140-1143, a obra seria reformulada por um poeta de Medinaceli, responsável pelos seus anacronismos e dramatização. Pidal baseia as suas conclusões no facto de encontrar no *Cid* dois modos distintos de poetizar: a versificação do primeiro autor (predominante no primeiro cantar) é mais variada enquanto que a do segundo (predominante no terceiro) é mais fácil e com tiradas mais longas. Relativamente à *Chanson de Roland*, a explicação de Pidal também segue a mesma linha. O poema não teria começado nem acabado com Turoldus. Após Roncesvales teria surgido uma história popular que depois seria continuamente refundida pelos mais variados jograis.

Esta posição pode parecer um mero repegar das teorias românticas. Há no entanto diferenças. Em vez da força misteriosa nacional que empurraria uma população para a criação dos cantos, Pidal fala de autores concretos, os jograis que, face aos acontecimentos criam não uma cantilena épico-lírica mas um "*canto noticiero*" para informar o público do sucedido. Segue-se um período de evolução continua às mãos de inúmeros poetas até se transformarem em gestas. A decadência sobrevém quando os textos se tornam cada vez mais novelescos desembocando nos romances populares. Pidal é tributário de teses já defendidas por outros teóricos espanhóis. É o caso de Milá quando defende que a progressão não é das cantilenas para as gestas mas das gestas para os romances e de Menéndez y Pelayo quando minimaliza a influência francesa a favor de uma tradição anterior, opondo-se aqui aos teóricos franceses que desde G. Paris consideravam a épica espanhola tributária da francesa³¹. Para Pidal, a gesta

vers le début de cette période, un poète français, au sens où il le faut entendre à cette époque, reprend l'oeuvre d'un de ses devanciers et lui donne la forme sous laquelle nous la connaissons - ou à peu près.

L'église voit ce mouvement littéraire se développer sans y prendre part. Quant il est à son apogée, elle s'aperçoit qu'il y a là un instrument dont elle peut user, soit pour entraîner la noblesse à la lutte contre les infidèles, soit pour attirer les fidèles vers les sanctuaires de pèlerinage." FAWTIER, R., La Chanson de Roland, étude historique, pp 211-212.

³⁰ MENENDEZ PIDAL, R., "Dos poetas en el 'Cantar de mio Cid'", in *Romania*, tomo 82.

³¹ MENENDEZ PIDAL, R., *Los godos y la epopeya española*.

castelhana tem um carácter mais popular, o que permitiu a sua continuação no cancionero, enquanto que a francesa afastou-se muito do impulso verista da primeira fase, tornando-se fantasiosa e acabando por morrer na escrita, às mãos dos letrados. Quanto às influências, as que se deram foram mútuas: "*Ya vemos cómo la poesía francesa se apropió algún asunto español; a su vez, la poesía castellana no tomó de la francesa tan sólo el tipo del poema extenso y algunos giros del estilo, según hallamos en el Mio Cid, sino que tomó también los mismos asuntos franceses, adaptando las leyendas carolingias.*"³².

Contra a questão da contemporaneidade entre as gestas e os acontecimentos que narram, Bédier tinha usado o argumento "*ex silentio*": se os textos já existissem encontrar-se-iam forçosamente referências a seu respeito, o que não acontece. Pidal contrapõe a noção de "estado latente": numa segunda fase, após a criação dos "*cantos noticieros*" e antes do surgimento das gestas tal como as conhecemos teria decorrido esta fase de maturação, de transmissão vernacular pelos jograis anónimos mais ou menos dotados que, melhorando ou piorando o poema, fizeram-no sempre evoluir. O silêncio esconde pois a fermentação de cantos que os letrados ainda não achariam suficientemente interessantes para ocupar pergaminho. Assim, para Pidal, um manuscrito de gesta é um acidente, um momento fugaz na cadeia evolutiva, uma variante, provisória como todas as outras, que por acaso chega até nós³³. Também aqui vemos a oposição a Bédier, para quem a obra se liga a um autor e só é posteriormente corrompida pela acção dos escribas. As teorias de Ménendez Pidal foram atacadas por Félix Lecoy, entre outros, que o acusa de modernizar as velhas teorias românticas da poesia anónima e tradicional, pois faz nascer a literatura num deserto cultural pela simples acção popular, quando é muito mais lógico pensar que os iniciadores desta literatura foram clérigos já com alguns estudos³⁴. Pelas mesmas razões, Lecoy contesta ainda Dámaso Alonso quando ele defende que a *Nota Emilianense* é uma prova indubitável da antiguidade da *Chanson de Roland* e do seu conhecimento em Espanha³⁵.

Pidal, como Bédier, também não consegue explicar tudo. Talvez por isso ainda se desenvolveu uma terceira teoria: a oralista.

³² MENENDEZ PIDAL, R., *Poesía juglaresca y juglares*, p. 340.

³³ "*toda obra que se reproduce en variantes o en refundiciones es obra en que colaboran varios autores, es un producto colectivo; y una obra reelaborada tradicionalmente por varios autores, sea oralmente, sea por escrito, reviste caracteres esenciales de anonimia y popularidad que la hacen colocar en un reino de la literatura diferente del de las obras de un arte puramente individual*", *idem*, p. 450.

³⁴ LECOY, F., "Ramón MENÉNDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas" *in* *Romania*, tomo 80.

³⁵ LECOY, F., "Dámaso ALONSO, La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense", *in* *Romania*, tomo 76.

1.2.3. O Tradicionalismo Americano ou Oralismo.

Foi Wolf (1759-1824) quem, na Alemanha de fins do séc. XVIII, primeiro colocou a questão da oralidade inicial da *Iliada* e da *Odisseia*.

Durante todo o séc. XIX, na sequência do movimento romântico, foram feitas recolhas de material oral na Rússia, o que incluiu baladas épicas - as bilinas - que na altura ainda eram cantadas.

Foram estes os precedentes que levaram Milman Parry, numa primeira fase, a estudar a versificação em Homero: trabalhou a questão dos epítetos e a sua adaptação ao ritmo do poema, chegando à conclusão que o estilo Homérico usava uma linguagem tradicional baseada na oralidade. Posteriormente, e de parceria com Albert B. Lord procurou a confirmação das conclusões acerca do estilo homérico na epopeia viva, usando o exemplo jugoslavo e dos povos da Ásia central onde encontraram cantores analfabetos, possuidores de uma técnica formulária semelhante à grega.

A formação de um cantor de gesta jugoslavo consiste em aprender os vários motivos que surgem nos seus cantos como seja o nascimento do herói, a preparação para um combate ou um casamento. O recitador fica então apto a cantar qualquer composição, pois cada sessão baseia-se na improvisação sobre os motivos, esqueleto das várias canções. Como consequência, cada actuação implica um novo texto. Trata-se de um processo semelhante às noções chomskianas de competência e performance: dado um conjunto de regras de composição, escolhe-se de entre um leque de opções os elementos que formarão um canto novo e único, ligado a uma actuação particular. Para os oralistas, a recitação é feita em quadros mais ou menos independentes, cada quadro sendo formado por elementos menores, numa organização de tipo molecular: cada tema é constituído por motivos e cada motivo por clichés e fórmulas, peças pré-fabricadas que cada cantor adapta às suas necessidades. É também por este motivo que os cantores jugoslavos podem recitar longas canções depois de as ouvirem só uma vez: basta que decoram o fio narrativo, não é necessário memorizar as palavras porque as cenas são descritas segundo a sensibilidade poética de cada um.

Neste ponto, o oralismo distancia-se de Menéndez Pidal. Este último não concebe a execução como re-criação espontânea por meio da fraseologia formulária, enquanto que Lord considera que o decorar dum texto fixo é sinal de decadência épica.

O outro ponto que distingue o pensamento de Pidal do dos oralistas liga-se às generalizações que estes últimos fazem. Para os oralistas, existe uma identidade de processos entre a épica homérica, as canções de gesta, os cantos servo-croatas da actualidade e qualquer outro tipo de manifestação épica popular oral, sendo por conseguinte possível generalizar teorias de modo a abarcar os vários tipos de realizações. Tudo é considerado "epopeia viva"³⁶, no seio da qual

³⁶ "*L'épopée vivante est la poésie héroïque traditionnelle qui, chez des peuples jeunes où l'état de guerre est presque permanent, célèbre les hauts faits des guerriers et les transmet de génération en*

se distinguem unicamente duas formas: a breve, de que é exemplo a bilina russa, e a longa, ou seja o grande poema épico. Assim, esta corrente investe no estudo não só do papel do poeta e da troca que se estabelece entre o público e este, mas sobretudo no estudo das técnicas da oralidade, pois estão contra a ideia de que o escrito é sempre superior ao oral objectando que cada um tem as suas características próprias igualmente válidas.

A Bíblia dos oralistas foi escrita por Parry em 1965: *The singer of tales*, obra onde é enunciada a sua definição de fórmula que será lei para muitos dos seus seguidores: "a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea"³⁷. Outro marco desta corrente foi, em 1958, o encontro que deu origem ao volume "L'épopée vivante" da revista *La table ronde*. Estes dois textos fundaram as bases que regem a escola oralista.

Um dos participantes deste colóquio e dos primeiros a aderir à teoria oralista foi Cecil M. Bowra. Este autor vê a epopeia como um contínuo desde *Gilgamesh* até à actualidade: cantos profanos que tiveram a sua origem em rituais primitivos mas que se libertaram de cantar os deuses e começaram a cantar o homem, glorificando-o: "Il y a tout d'abord le pur magicien, le chaman qui, d'ordinaire, non seulement manque de vertus héroïques, mais n'est même pas un être très sympathique ni digne d'admiration. [...] Une seconde phase, qui découle sans doute de la précédente, nous montre comment le magicien, qui tient encore la première place, possède en fait certaines qualités héroïques, mais les renforce grâce à la magie. [...] La troisième phase voit l'inverse se produire. Le protagoniste est maintenant un vrai héros, qui gagne le respect par ses qualités purement humaines, mais qui peut les mettre davantage en valeur en usant parfois de magie. [...] La quatrième phase est celle où la magie est abandonnée et où le grand homme se sert de ses dons purement humains à des fins glorieuses."³⁸. O herói pode mesmo ser levado a vencer os deuses como é o caso de Gilgamesh pois: "le chant épique oral tient l'un de ses éléments les plus importants, la conviction qu'un homme peut par lui-même atteindre la grandeur et que son souvenir mérite, en génération par la tradition orale. [...], l'épopée vivante prend sa source dans l'émotion collective d'un groupe humain, dont son créateur n'est que l'interprète, et elle continue de vivre plus ou moins longtemps après que son créateur l'a mise en circulation dans le public, entraînée dans le cycle de perpétuels renouvellements qu'est la tradition orale. [...] L'épopée vivante s'oppose donc à l'épopée littéraire, œuvre sortie de la pensée d'un individu et créée par cet individu seul, de qui elle reçoit une forme écrite, définitive et immuable." LOUIS, R., "Qu'est-ce que l'épopée vivante?" in *La table ronde*, nº132, pp.9-10.

³⁷ LORD, A. B., *Singer of tales*, apud DUGGAN, J. J., "Formulas in the 'Couronnement de Louis'", in *Romania*, tomo 87, p.317 e HEINEMANN, E. A., "Composition stylisée et technique littéraire dans la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 94, p.6, entre outros.

³⁸ BOWRA, C. M., "L'épopée orale" in *La table ronde*, nº132, pp.34-35.

conséquence, d'être perpétué."³⁹. Os heróis épicos são pois uma raça de homens superiores, como é o caso da figura grandiosa de Carlemage e dos seus pares. A epopeia vive enquanto houver uma tradição que a alimente. Esta tradição baseia-se nas estruturas da oralidade, no prazer da recitação, um prazer momentâneo e fugaz, diferente daquele que se tira de um texto escrito. As técnicas tradicionais ajudam não só a compor, mas também a entender, pois o público que ouve reconhece os velhos processos a que já se habituou. No entanto, Bowra insiste que estas fórmulas existem para ajudar o poeta, não para o escravizar ou para o impedirem de criar um estilo pessoal⁴⁰. Por isso, ao tratar um assunto novo, se tiver necessidade de criar expressões novas, ou então de compor expressões clássicas de um modo diverso, o poeta não hesita, nem deve hesitar em fazê-lo.

1.3. O confronto de teorias.

1.3.1. As bases do confronto.

Os teóricos a que aludimos fizeram escola e deixaram discípulos. Em traços gerais, temos três correntes que defendem diferentes origens e diferentes formas de transmissão para as canções de gesta: a individualista (discípulos de Bédier) que acentua o processo escrito, a tradicionalista ou neo-tradicionalista que vinca o papel da memória e a oralista, adepta da improvisação. Vamos assim assistir a uma fase durante a qual estas três correntes se degladiam, não só entre si como também entre as diversas facções que por vezes surgem no interior de uma mesma escola.

Trata-se de uma fase teoricamente complexa pois, face ao leque de opções apresentadas, cada crítico acaba por retirar de cada corrente as opiniões e teses que acha pertinente defender.

Na escola individualista, podemos distinguir entre aqueles que se limitam a acentuar a importância do papel do autor acumulando provas relativamente à unidade de concepção dos textos e à perfeição da sua estrutura daqueles que acentuam a possível filiação das canções de gesta nas vidas de santos ou ainda dos que acentuam a possibilidade de uma continuidade desde as épicas greco-latinas até às francesas passando pelas épicas medievais latinas como o *Waltharius* (conhecidos como latinistas).

Quanto à corrente tradicionalista, podemos distinguir aqueles que fazem história, seguindo de certo modo o exemplo de Lot. Este grupo prolonga a querela Lot/Bédier com os historiadores individualistas. Enquanto os tradicionalistas procuram nas canções de gesta vestígios históricos de épocas mais recuadas ou menções arcaicas dessas épicas que provem a sua antiguidade, os individualistas procuram reflexos da vida, da história e das ideias do séc. XII.

Do outro lado dos tradicionalistas, encontramos os oralistas que fazem o

³⁹ *idem*, p.22.

⁴⁰ "*Un poète se sert de formules, mais il n'en est pas l'esclave*", *idem*, p. 29

estudo das técnicas de composição oral e procuram os índices de oralidade das diversas obras de acordo com uma perspectiva mais ou menos ampla e com métodos mais ou menos sofisticados.

As principais querelas tiveram lugar entre individualistas e representantes das outras duas correntes: enquanto estes últimos não admitem a ideia de autores únicos que, sem cantos contemporâneos dos acontecimentos, teriam, numa época posterior, escrito os textos épicos, os individualistas não aceitam a ideia duma legião de poetas que construa os textos a pouco e pouco. Por isso, enquanto os discípulos de Bédier defendem a integridade de cada manuscrito, exaltando nomeadamente a versão de Oxford da *Chanson de Roland* e o papel de Tuoldus, o autor, os tradicionalistas e os oralistas consideram-na mais um ponto numa linha e Tuoldus um mero jogral participante do processo.

Na prática, estas diferenças tornam-se mais difusas e o movimento estabelece-se. Surgem "nuances" de opinião, mudanças de sector e desenvolvimentos teóricos complexos que vêm a luz sobretudo graças às discussões públicas que se estabelecem entre os diversos críticos.

1.3.2. Alguns exemplos.

Para começar pelos mais antigos, podemos falar de Pauphilet, discípulo de Bédier, mas que foi mais longe nas suas conclusões. Enquanto Bédier defendia que no início era a estrada, Pauphilet diz que no início está o poeta. Para ele os textos são exclusivamente literários. As personagens como Oliver ou Rollant provêm da imaginação do poeta. Logo não são precisas estradas. A lenda nasce do poeta que retrata o passado segundo o seu mundo. Relativamente aos mosteiros, estes ter-se-ão limitado a usar em proveito próprio o poema depois da sua criação pelo poeta, elaborando as lendas que circundam os textos.

A este ponto de vista vai-se opor E. Faral, defendendo a primazia do surgimento da lenda face ao poema, lenda que se explica graças aos santuários. Esta ligação leva Faral a salientar a influência da poesia e retórica latinas e medievais na épica, nomeadamente das vidas de santos que considera como portadoras do germe da técnica das canções de gesta⁴¹.

De entre os historiadores individualistas, podemos também citar P. Boissonnade, que aceita as teses de Bédier em como a *Chanson de Roland* se explica pelos acontecimentos históricos do séc. XI. Baseando-se nestas teorias, faz identificações bastante fantasiosas entre as personagens da canção e personagens históricas importantes do tempo das cruzadas de Espanha e do Oriente⁴². Boissonnade tenta, por exemplo, identificar Tuoldus com um clérigo-

41 "Les chansons de geste doivent être considérées en leur origine comme une adaptation [...] et come un élargissement, sous les auspices de l'Eglise, du genre plus archaïque des Vies des Saints", FARAL, E., *Histoire*, p. 9, apud PEI, M. A., *French precursors of the 'Chanson de Roland'*, p. 97.

42 BOISSONNADE, P., *Du nouveau sur la Chanson de Roland*.

jogral que teria estado em Espanha na época das cruzadas tirando daí a inspiração e os conhecimentos para poder redigir a *Chanson de Roland*. Estas identificações foram muito criticadas, por Lot e não só⁴³.

Apesar de todas as críticas, as teses de Boissonnade foram retomadas e ainda amplificadas por Emile Mireaux que, em 1943, propõe a seguinte explicação para a *Chanson de Roland*: uma primeira versão teria surgido cerca do ano 1000 escrita por um defensor da dinastia carolíngia que então chegava ao fim (daí a atmosfera de traição). Posteriormente, aquando da conquista do sul de Itália pelos normandos, teria sido adicionado o episódio de Blancandrins para mostrar que não se pode negociar com os árabes. Finalmente, em 1158 surge o episódio de Baligant, escrito por Tuoldus a mando de Henrique Plantageneta, para servir como propaganda às suas pretensões.

Existem ainda outras versões. Por exemplo, a de George Manteyer defendendo que o *Roland* foi escrito para o papa Calisto II ou as de André de Mandach, Barton Sholod e Erich von Richthofen propondo que certos feitos históricos atribuídos nas gestas a Carlomagno se inspiraram na vida de Afonso VI⁴⁴. Outras posições mais moderadas como a de G. F. Jones⁴⁵ limitam-se a defender que a *Chanson* reflete o ambiente ideológico da classe dirigente da França do séc. XII.

No entanto, nem todos os historiadores individualistas se opuseram a Lot. M. Wilmotte repesca a teoria das linhagens fazendo dos autores das gestas artistas ligados às cortes dos príncipes e dos grandes senhores, no que se opõe a Bédier. Não obstante esta convicção, Wilmotte considera que o poeta retrata o mundo feudal seu contemporâneo e que as bases culturais das suas obras assentam numa corrente latina que ligou ininterruptamente a Antiguidade clássica à Idade Média⁴⁶.

Wilmotte não foi o único a defender esta noção de uma corrente latina que teria fecundado toda a literatura medieval até à Renascença. Chiri foi outro apologista desta teoria, considerando as gestas como a continuação da obra de exaltação a Carlos Magno que começou durante o renascimento carolíngio e que assim prossegue ininterruptamente até ao Renascimento: *"Già i poeti latini suoi contemporanei, con un'unanimità che rivela il determinato proposito, avevano tessuto intorno a lui inni e celebrazioni nei quali avevano fissato tutti quei caratteri leggendari che rimarranno poi fondamento ed essenza della leggenda"*

43 WILMOTTE, M., "P. Boissonnade, Du nouveau sur la Chanson de Roland [...]" in *Romania*, tomo 49.

44 MANDACH, A., *Naissance et développement de la Chanson de Geste en Europe*, SHOLOD, B., *Charlemagne in Spain* e VON RICHTHOFEN, E., *Nuevos estudios épicos medievales*.

45 JONES, G.F. *The ethos of the song of Roland*.

46 "J'ai essayé, [...], de montrer par des textes, empruntés à quelques-uns des plus beaux poèmes que nous a légués Rome, la continuité rigoureuse d'un art né de sentiments collectifs, qui devaient survivre à une civilisation dont les barbares n'ont pu détruire les formes ni anéantir le prestige", WILMOTTE, M., *L'épopée française - origine et élaboration*, p.111.

carolingia: dall'aspetto fisico al valore morale, dalla grandezza militare all'opera religiosa, tutto è già avvolto in un alone di leggenda dai primi fra i poeti latini carolingi."⁴⁷, logo " *La Chanson de Roland* non deve più essere considerata come una manifestazione improvvisa ed indipendente nel quadro della letteratura medioevale, ma si collega nel modo più stretto con la letteratura epica latina che l'a preceduta"⁴⁸

O defensor mais conhecido desta tese da continuidade latina é, sem dúvida, E. R. Curtius com a sua teoria dos "topoi". Tendo o projecto ambicioso de explicar a literatura europeia com base na continuidade destes elementos estilísticos, Curtius detecta-os nos vários géneros literários desde a antiguidade greco-latina. Para ele, o autor da *Chanson de Roland* não pode ter sido um jogral pois só um letrado tem as bases culturais que lhe permitiriam escrever semelhante texto⁴⁹. Este conhecimento cristaliza-se na concepção do par Rollant/Oliver para ilustrar o "topos" "fortitudo/sapientia". Após uma análise semelhante do *Cantar de mio Cid*, Curtius é fortemente atacado por Pidal que o acusa de ver inspiração livresca em meras descrições realistas⁵⁰.

Curtius não foi o único individualista a entrar em conflito com um tradicionalista acerca de algum ponto teórico. Também Rita Lejeune encetou querelas com Aebischer e Delbouille.

Rita Lejeune procura traços da lenda rolandiana e dos seus desenvolvimentos por toda a Europa medieval a fim de provar a sua antiguidade⁵¹. Além do estudo de vestígios iconográficos, foi esta historiadora que trouxe a lume a questão onomástica. Tendo descoberto no sul da França registos de vários pares de irmãos baptizados primeiro como "Olivier" o primogénito e como "Roland" o segundo, e posteriormente o inverso, e tendo ligado o nome "Olivier" a "Olivarius", proveniente do termo provençal "Oliva" (Oliveira, símbolo da paz), Rita Lejeune conclui que tanto o nome "Olivier" como a lenda de Rollant são originários da Provença. Contra esta hipótese insurgem-se Delbouille e Aebischer.

Para explicar a voga dos nomes dos Irmãos, Aebischer põe a hipótese de um *Girart de Viene* anterior à *Chanson de Roland*, onde Oliver seria o herói, daí a atribuição do seu nome aos primogénitos, nome que depois seria preterido graças

⁴⁷ CHIRI, G., *L'epica latina medioevale e la 'Chanson de Roland'*, p.357.

⁴⁸ *idem*, p.349.

⁴⁹ " [...] *Canción de Roldán (hacia 1100). Hay en ella elementos estilísticos que muestran un conocimiento de Virgilio, de los comentarios virgilianos de la Antigüedad tardía y de la cultura clerical de la Edad Media.* ", CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, p.549.

⁵⁰ MENENDEZ-PIDAL, R., "Fórmulas épicas en el poema del Cid" in *Romance Philology*, vol. VII.

⁵¹ " [...] *the extraordinary persistence of Roland themes from the twelfth to the sixteenth century, we cannot for a moment imagine that the hero who appeared between 1120 and 1140 at the doorways of churches in Angoulême, Limoges and Verona only came into existence at the end of the eleventh century. Religious sculpture had no place for contemporary story and still less for contemporary literature.* " LEJEUNE, R. e STIENNON, J., *The legend of Roland in the middle ages*, pp.401-402.

ao sucesso da *Chanson de Roland*. Segundo esta teoria, Rollant, Oliver e Alde teriam sido inventados pelo autor do *Girart* e só posteriormente exaltados por Tuoldus⁵².

Delbouille, por seu turno, já valoriza o papel de Tuoldus como criador do poema, pois é do seu génio que nasce a obra e os seus personagens, discordando neste ponto com Rita Lejeune. Relativamente à técnica, ele segue a tese da filiação nas vidas de santos⁵³. Quanto à questão das variantes, entra em desacordo com Pidal e com os oralistas. Enquanto estes falam de evolução oral, Delbouille segue as pisadas de Bédier e argumenta com os "ateliers" de copistas. Na medida em que minimaliza a questão da oralidade em favor da escrita no que diz respeito à génese das gestas, Delbouille opõe-se a Rychner⁵⁴: para Delbouille, dizer que as gestas eram escritas em estilo formulário (como defende Rychner) é estender a toda a obra o que só é verdade para uma percentagem ínfima de versos, e afirmar que só a improvisação é capaz de criar um estilo formulário é falso pois nega a invenção técnica do artista que persegue fins estéticos. Na sua opinião, mesmo se tiver em vista a difusão oral, a génese da canção é sempre escrita.

Rychner não entrou em polémica só com Delbouille. Muitos discordaram dos seus métodos de análise. Como seguidor das teses oralistas, Rychner interpreta os factos de acordo com as condições externas que os regem: a transmissão oral e a

⁵² AEBISCHER, P., *Rolandiana et Oliveriana*.

⁵³ " Pour revenir à la chanson de geste, qui relève de la littérature, mais qui était écrite pour le chant, [...] nous dirons 1) que la solution proposée par Joseph Bédier, [...] n'est pas plus vraisemblable [...] les légendes locales ne suffisent à expliquer ni le contenu des chansons de geste, ni surtout leur technique littéraire; [...] 2) que si de courts poèmes historiques, plaintes ou éloges, ont pu exister [...] rien ne prouve, tant s'en faut, qu'ils aient fourni sa matière ni surtout sa technique à la chanson de geste [...]; 3) qu'une même explication ne doit et même ne peut pas convenir à toutes les chansons, qui sont autant de créations individuelles; 4) que la technique de la chanson connue est celle des vies de saints plus anciennes, elles aussi héroïques, narratives et chantées en couplets ou en laisses; 5) que cette technique commune aux vies de saints chantées et à la geste, peut être née du développement d'une chanson narrative plus ancienne, [...] mais que cette filiation n'est pas démontrée; 6) que la chanson de geste est née le jour où un poète a remplacé le saint par un héros national et l'ascétisme par le combat au service de Dieu; 7) que cette première chanson de geste remonte, semble-t-il, au moins au X^e siècle; 8) que depuis lors, d'autres poètes, puisant leurs sujets à des sources diverses, ont écrit d'autres chansons, selon la même technique, à laquelle cependant chacun changeait quelque chose; 9) que les sources des chansons de geste ont été parfois une chronique, parfois un roman ancien [...] souvent, semble-t-il, la tradition orale non poétique, qui était certainement plus tenace au moyen âge qu'elle ne l'est aujourd'hui et qui expliquerait bien les anachronismes et les substitutions de noms dont foisonnent les chansons de geste, - plus souvent encore l'imagination des poètes, qui disposaient de toute leur liberté une fois tracé le cadre historique sommaire où ils situaient leur histoire. " DELBOUILLE, M., "Les chansons de geste et le livre" in *La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège*, pp.405-407.

⁵⁴ Oposição esta que se concretiza sobretudo na alocação de Delbouille em *La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège*, ("Les chansons de geste et le livre").

improvização, explicando assim a falta de organização interna de algumas obras. Rychner acredita que as canções de gesta apresentam uma sintaxe e uma retórica diferentes das dos textos escritos devendo por isso ser estudadas com um aparelho crítico autónomo: "*La chanson de geste n'est pas dans le manuscrit que nous ouvrons, nous n'en tenons là qu'un reflet; elle était ailleurs, dans le cercle au centre duquel chantait le jongleur, soumise à des conditions très particulières. N'appliquons donc pas aux produits de cet art profondément conditionné les critères que nous employons dans la critique de la littérature écrite et méditée, de la littérature de recherche.*"⁵⁵. A acentuação recai pois na importância do jogral e na sua relação com o público cuja atenção se pretende captar graças a artificios variados. Contrariamente às convicções de Delbouille e dos restantes individualistas, Rychner defende que a canção de gesta não se encontra no manuscrito que a conserva mas no canto do jogral, seu único autor⁵⁶. Revelando-se inflexível neste ponto, Rychner chega a opor-se a outros adeptos das mesmas teorias mas de posicionamento menos rígido, como P. Zumthor que aceita que o texto escrito refaz a obra oral e pode, em certos pontos alterar, aperfeiçoar ou sistematizar a técnica da obra⁵⁷.

A polémica mais conhecida de Rychner é com A. Burger. Este é um latinista que acentua o papel dos religiosos nas canções de gesta e propõe um texto hipotético latino, a *Passio Rotholandi* que estaria na base de obras como a *Chanson de Roland* e o *Pseudo-Turpin*. Este texto, de carácter mais hagiográfico que épico, relataria uma lenda de Roncesvales saída de meio clerical. Rychner contesta esta tese e desenvolve-se uma polémica na revista *Romania*⁵⁸, sem que nenhum modifique as suas convicções primeiras.

Das últimas polémicas que os periódicos dão notícia salientamos a que opôs J. J. Duggan a W. Calin, na revista *Olifant*⁵⁹.

J. J. Duggan trabalha a questão da densidade formulária das canções de gesta de modo quantitativo graças a uma nova metodologia baseada em processos informáticos, pois, segundo diz: "*There can be little agreement concerning such matters as the jongleur's improvisation of his songs, the fluidity or fixity of transmitted works, and the greater or lesser degree of dominance exercised by stylized elements on the poet's art, until we have a more exact, comprehensive*

⁵⁵ RYCHNER, J., *La chanson de geste*, p. 155.

⁵⁶ "*Ces chansons de geste qui vivent dans les foires ou les soirées seigneuriales, que le jongleur débite par morceaux et qu'il vante comme un forain tel article de ménage, qu'il refuse de continuer si on ne lui donne pas assez d'argent, qu'il accompagne de sa vielle en la jouant passionnément, ces récits de bedbuds ou de colportage, nous les connaissons, nous, par des manuscrits: cette littérature orale nous est parvenue écrite. Le mode de notre connaissance n'est donc pas approprié à la réalité du genre épique.*" *idem*, p. 26.

⁵⁷ ZUMTHOR, P., *La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège*, p. 179.

⁵⁸ RYCHNER, J., *in Romania*, tomo 72 e BURGER, A., *in Romania*, tomos 70 e 73.

⁵⁹ CALIN, W. C. e DUGGAN, J. J., ambos *in Olifant*, vol. 8.

view of the role played by formulas in the texture of each poem."⁶⁰. Duggan é responsável por uma nova definição de fórmula⁶¹, bem como pela sua classificação⁶². É ainda sua a distinção entre fórmulas ligadas a motivos específicos e aquelas "*passé-partout*" que podem completar muitos tipos de versos.

Graças ao tratamento informático, Duggan chega a conclusões acerca do carácter oral das gestas: "*The 'chanson de geste' is more than twice as repetitive as the romances, and this difference is sufficient to lead one to the conclusion that the distinction between the genres is not simply one of degree but one of kind. It indicates that the 'chanson de geste' is fundamentally, on the level of composition, of a different nature than the romance, a conclusion fully in accord with the premises of neo-traditionalism.*"⁶³.

Calin contesta-o afirmando que há textos de autor tão repetitivos quanto certas épicas, de modo que a densidade formulária não pode ser o factor determinante para decidir se um texto é oral ou não. Discute ainda a noção de gesta como improvisação de momento argumentando com a sua qualidade estética.

Duggan, apesar de aceitar (ao contrário de outros oralistas) que certas obras dos sécs. XIII-XIV já tenham sido compostas por escrito, quanto às mais arcaicas reafirma a sua convicção na base oral dos cantares como a característica principal que rege o seu estilo. Relativamente à questão da qualidade estética enquanto indicador do modo de composição, como propunha Calin, Duggan contrapõe que a qualidade depende do talento do autor, seja qual for o modo de composição.

Referimos só alguns dos muitos teóricos que publicaram as suas opiniões na sequência desta ou daquela corrente. Podemos ainda citar, por exemplo, Ernest Hoepffner, Mario A. Pei, A. Adler ou Cesare Segre, entre latinistas e defensores da filiação da técnica das gestas na das vidas de santos, ou, para os historiadores

⁶⁰ DUGGAN, J. J., *The song of Roland – formulaic style and poetic craft*, p.7.

⁶¹ "*Any repeated half-verse in the romances, allowing as always for paradigmatic variations, inversions, lexical changes involving function words, and, in these poems, rhyme,*" , DUGGAN, J. J., *The song of Roland*, p.28.

⁶² "*Since the general topic of the 'chansons de geste' is the deeds performed by heroes in battle, a large number of formulas are devoted to actions which take place during the course of combat. For vivid presentation, the 'jongleur' often reports the actual words of the knights who are the subject of his poem, and formulas connected with direct discourse are abundant. Since he must repeat the names of the heroes, or else replace these names by titles or other substitute phrases, another large category of formulas consists of proper names. The vehicle of description is the epithet, in several types and many variations. These, then, are the four main functional categories of formulas. The remainder may be divided into two groups: those which express actions not specifically connected with battle, and those which are employed as subjects or objects of verbs, as adjectival or adverbial modifiers, but do not themselves contain actions.*" DUGGAN, J. J., "Formulas in the 'Couronnement de Louis'", in *Romania*, tomo 87, pp.319-320.

⁶³ DUGGAN, J. J., *idem*, p.344.

tradicionalistas, Ruggero M. Ruggieri⁶⁴.

Jean Frappier e René Louis constituem outro grupo na medida em que se situam entre tradicionalistas e oralistas. J. Frappier debruçou-se sobre o estudo das fórmulas épicas, verificando a evolução de certos epítetos das gestas mais antigas para as mais recentes, quando começam a diluir-se devido à influência do romance⁶⁵. Este autor tem uma posição particular no que respeita à questão da história. Na sua opinião, o mito absorve a pouca história que as gestas veiculam, a fim de melhor cativar a audiência. Tanto Frappier como René Louis participam no encontro sobre "L'épopée vivante". Este último teve uma primeira fase neo-tradicionalista, passando depois às fileiras oralistas.

Entre os oralistas podemos citar ainda Edward A. Heinemann que se aproxima do tipo de trabalho feito por Rychner. Para Heinemann, a fórmula é a unidade mínima desta expressão que é a canção de gesta. Dá-lhe o nome de "messema" e tenta criar uma gramática dos processos de composição oral baseada em dois eixos de variação⁶⁶. Outros partidários do oralismo serão S. G. Nichols ou Ruth Finnegan.

1.4. A síntese das teorias.

1.4.1. As bases da síntese.

A par da tendência conflituosa existiu sempre uma tendência conciliatória que se vem impondo cada vez mais. Os vários teóricos, apesar de ocasionalmente tenderem para uma corrente, não deixam, senão de aceitar, pelo menos de contestar as teses contrárias.

Já no período romântico Milá dizia que na génese das canções estariam múltiplas razões e que cada caso era um caso. Esta é também a posição de Jordogne⁶⁷ ou de Italo Siciliano que, apesar de simpatizar com o

⁶⁴ "Ora, i risultati principali a cui porta la mia indagine - negazione che la Chanson sia sorta da una leggenda i cui germi sarebbero da rintracciare tra i pellegrini e nelle chiese," RUGGIERI, R. M., *Il processo di Gano nella 'Chanson de Roland'*, p. 210. Nesta obra, o autor faz um estudo histórico acerca dos procedimentos jurídicos retratados no poema chegando à conclusão que eles são muito arcaicos.

⁶⁵ FRAPPIER, J., "Les destriers et leurs épithètes" in *La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège*.

⁶⁶ "La lecture/audition du texte opère sur deux axes. Le premier, horizontal, reflète la trame du récit. En suivant celui-ci le lecteur/auditeur fait attention à la narration; comme tout lecteur de roman moderne, il suit l'ordre des événements. En revanche, l'axe vertical contient toute la gamme des formules exprimant un même détail narratif. Le lecteur/auditeur averti remarque le choix d'expression parmi les possibilités offertes par le système. Cet axe-ci donne au genre sa résonance particulière. Les échos éveillés sur l'axe vertical enrichissent sur l'axe horizontal notre compréhension du déroulement de l'intrigue." HEINEMANN, E. A., "Composition stylisée et technique littéraire dans la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 94, pp.15-16.



individualismo⁶⁸ e apoiar Delboulle contra Pidal e Rychner na questão das variantes, tem também afirmações conciliatórias⁶⁹. Portanto, a *Chanson de Roland* poderá ter sido escrita por Tuoldus, *Raoul de Cambrai* ser uma canção de linhagem e assim por diante.

As dicotomias que opõem o oral ao escrito, a improvisação à memorização e o popular ao erudito, são de difícil estudo, tanto mais dada a distância temporal do período a que nos referimos. Subsistem ainda muitas dúvidas que não foram nem se sabe se alguma vez serão cabalmente esclarecidas. Será a composição formular realmente um índice fiável para garantir o carácter oral das gestas? A memorização é a primeira ou a última fase por que passam as gestas? Memorização e improvisação podem coexistir na mesma tradição? Se sim, em que grau? Qual o grau exacto da relação entre os elementos populares e os eruditos? Terá havido colaboração jograis/clérigos? Se sim, como e em que termos? Qual a relação escriba/autor? A maior ou menor historicidade das gestas relaciona-se com a maior ou menor distanciação dos factos que relata? De que modo se dá o processo que transforma o material histórico em temas tradicionais de características míticas? Estas são algumas das muitas questões que persistem. A proposta conciliatória argumenta que, visto cada tese ter as suas fraquezas e os seus pontos fortes, elas deverão unir-se mesmo quando isso implique algumas concessões mútuas.

1.4.2. Alguns exemplos.

Quem se tornou mais conhecido por chamar a si esta função de conciliador foi sem dúvida Pierre Le Gentil. Para efectuar a síntese, propõe a noção de "mutação brusca": a obra é colectiva, banal e evolui oralmente até um momento determinado quando surge alguém especial, o "*remanieur de génie*" que efectua importantes mudanças criando uma obra de arte revista e repensada.

Apesar de Pidal afirmar que não acredita em obscuros jograis de génio, ao que chama individualismo mascarado, esta corrente intermédia vem-se afirmando, apesar das "*nuances*" mais partidárias que às vezes ganha.

Um caso a referir é o de Martin de Riquer. Este autor propõe que a evolução das gestas se tenha dado em três fases. Na primeira, a obra evolui oralmente, na segunda surgem os primeiros manuscritos, manuscritos de jogral que ainda trazem

⁶⁷ JORDOGNE, O., *La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège*, p.83.

⁶⁸ "Nous croyons finalement que les chansons de geste connues ont pu trouver dans les chants et les recits perdus les éléments les plus anciens (c'est à dire les plus vagues et les moins importants), mais non pas les éléments essentiels et décisifs (qui sont précisément les derniers ou les plus récents) qui ont permis la synthèse (et non pas donc l'évolution ou l'étirement) qu'est le poème, né en même temps que forme", SICILIANO, I., *Les origines des chansons de geste*, p. 20.

⁶⁹ "La seule chose que nous puissions affirmer, c'est que la même loi ne vaut pas dans tous les cas, que l'on ne peut admettre pour tous une explication unique", *idem*, p.211.

as marcas da expressão oral e dos gostos do público. Finalmente, na terceira fase, temos os manuscritos dos copistas e refundidores, romanceados e amplificados à semelhança dos romances corteses, próprios para a leitura⁷⁰. Esta posição, no entanto, não implica uma negação do autor⁷¹. Na opinião de M. de Riquer, o autor seria aquele que, perante uma série de fontes possíveis, como lendas orais ou religiosas ou ainda informações históricas, faria as suas combinações organizando a trama de um relato que não se pretende histórico mas literário.

Outro caso ainda é o de Edmund de Chasca. Apesar de regra geral ser inserido nas fileiras oralistas, este autor toma algumas posições um pouco marginais relativamente àquela corrente.

De Chasca concorda com as teorias de Lord ao defender que o estilo escrito não é superior ao oral e estuda as fórmulas, como fazem os oralistas. No entanto, distancia-se destes quando dizem que a crítica literária que se aplica às obras escritas não se deve empregar no estudo da oralidade, que não há nada nos poemas que não seja formulário ou ainda quando Rychner minimaliza o papel do poeta. Contra isto, De Chasca defende que, apesar das fórmulas, o poeta ainda tem muito que fazer, recorrendo ao "pré-fabricado" só quando tem que cantar sem se ter preparado⁷² e que a análise deve provir de uma aliança entre os vários métodos⁷³.

Também Duggan, apesar da base dos seus estudos ser de carácter oralista, não afasta todas as outras hipóteses⁷⁴. O mesmo acontece com Zumthor que, tendo feito estudos inseríveis na corrente oralista⁷⁵, critica os seus membros

⁷⁰ DE RIQUER, M., "Épopée jongleresque à écouter et épopée romanesque à lire" in *La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège*.

⁷¹ "Es evidente pues que la 'Chanson de Roland' tiene unidad y no hay duda que esta unidad la ha logrado el autor de un modo consciente." DE RIQUER, M., *Los cantares de gesta franceses*, p.93.

⁷² DE CHASCA, E., *El arte juglaresco en el 'Cantar de mio Cid'*, p. 168.

⁷³ "Además, he añadido seis capítulos nuevos en que me propongo: valorar las aportaciones más importantes del criticismo reciente de la literatura oral en general y del CID en particular; desarrollar un método que pueda servir para el estudio de la epopeya como obra de arte, aprovechando la lección de los oralistas, pero a la vez haciendo lo posible por suplir lo que falta al suyo; y, especialmente [...] estudiar la función artística de procedimientos formularios. También he añadido un capítulo sobre la función estructural de formas temporales, y otro sobre la rima interna de primeros hemistiquios, aspecto de la versificación que hasta ahora creo ha permanecido oculto. Con estas adiciones pretendo realizar en la perspectiva de la forma exterior hacia la forma interior (en la primera parte del libro la aproximación se emprende en la perspectiva contraria) una aproximación que pueda iluminar el arte juglaresco de la antigua gesta.", *idem*, p.7.

⁷⁴ "It is possible, too, that a man of great genius took an existing oral poem, product of an unwritten poetic tradition, and revised it in the process of setting it down in writing, transforming it from a rude song of battles into a well constructed and highly idealistic work, close forerunner of Oxford.", DUGGAN, J. J., *The song of Roland - formulaic style and poetic craft*, p.3.

extremistas que fazem o que ele chama "caça às fórmulas"⁷⁶. O que Zumthor entende por formulário distingue-se pelo seu carácter muito pouco rígido: "*C'est plutôt dans la perspective d'un art dominé par les rythmes et la recherche d'harmonies sonores qu'il faut considérer le "formulisme". [...] Formulisme fait référence à tout ce qui, dans les discours et les modes d'énonciation propres à telle société, a tendance à se redire sans cesse en termes à peine diversifiés, à se reproduire avec d'infimes et infinies variations*"⁷⁷. A questão da génese, na sua opinião também não deve ser colocada de modo inflexível: "*On tend plutôt à admettre aujourd'hui que les diverses chansons de geste, dans la mesure où elles ont tiré leur sujet de l'histoire ou de traditions préexistantes, ne l'ont pas fait selon un processus uniforme. La préhistoire de certaines chansons (ainsi: 'Gormont et Isembart') a pu comporter des cantilènes ou leur équivalent; d'autres (ainsi, peut-être, les plus vieilles chansons du cycle de Guillaume, ou le 'Voyage de Charlemagne'), reposent sans doute sur des amplifications d'origine cléricale; parfois, enfin, des traditions restées orales dans une région ('Girard de Roussillon?'), dans un lignage féodal ('Raoul de Cambrai?'), perpétuées et répandues le long d'une route importante ('Roland?'), ont pu fournir aux poètes une donnée initiale. Mais on ne saurait douter que la majorité des chansons ne soit due à l'invention proprement dite.*"⁷⁸.

Zumthor é, portanto, o exemplo de um autor que tenta alargar o campo de visão dos estudos sobre a oralidade medieval. Para ele, o discurso épico tem características próprias⁷⁹, o que não o impede de procurar uma perspectiva que insira os textos não só na complexidade da sua transmissão (preocupando-se por isso com questões como a função da memória e do corpo na recitação) mas também na totalidade que é a cultura e a oralidade medievais. Note-se que, para ele, a oralidade não é só uma determinada poesia com uma gramática própria, mas sim um todo: "*Mon intention n'est pas d'enfoncer une porte grande ouverte en prouvant l'existence d'une oralité médiévale; mais bien de mettre en valeur le fait que la voix fut alors un facteur constitutif de toute œuvre dénommée, en vertu de notre usage courant, "littéraire". J'entends moins affirmer, une fois de plus après d'autres, l'importance de l'oralité dans la transmission, voire la production, de*

⁷⁵ ZUMTHOR, P., "Etude typologique des planctus contenus dans la Chanson de Roland" in *La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège* e "Les planctus épiques" in *Romania*, tomo 84.

⁷⁶ ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, p.119 e *La lettre et la voix*, p.214-215.

⁷⁷ ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix*, pp.216-217.

⁷⁸ ZUMTHOR, P., *Essai de Poétique Médiévale*, p.459.

⁷⁹ "*Le type de discours épique comporte des traits virtuellement universels; d'autres, différant selon les milieux culturels, demeurent stables dans chacun d'eux. Partout, ses structures et son fonctionnement ont été longuement élaborés au cours du temps: discours traditionnel, au sens fort de ce terme, relativement fermé, présentant parfois des aspects d'archaïsme mais, surtout, riche de références internes, d'allusions à lui-même, accroissant grandement sa signifiante.*" ZUMTHOR, P., *Introduction à la poésie orale*, pp.113-114.

ces œuvres qu'essayer de juger et de jauger ce que cette oralité implique; moins évaluer le volume d'un "secteur oral" dans l'ensemble des textes conservés qu'en intégrer les valeurs propres à ma perception et à ma lecture."⁸⁰.

Provavelmente será esta a tendência que predominará de futuro. Face à discussão de assuntos que só terão solução se surgirem novas descobertas que revolucionem os dados existentes, a opção que se abre é precisamente a inserção dos textos em perspectivas mais complexas e alargadas.

⁸⁰ ZUMTHOR, P., *La lettre et la voix*, pp.9-10. Esta questão é ainda abordada na p. 18.

2 As Obras

As obras que constituirão o objecto de estudo do presente trabalho são a *Chanson de Roland*, o *Cantar de mio Cid* e o *Raoul de Cambrai*.

2.1. Edições e versões⁸¹.

2.1.1. A *Chanson de Roland*.

Para a *Chanson de Roland* foi utilizada a edição de Pierre Jonin que segue de perto o texto da versão de Oxford (ms. Digby). Este manuscrito, descoberto por Francisque Michel em 1835, recebeu o título de *Chanson de Roland* e tem sido o preferido dos editores, sobretudo desde a campanha que Joseph Bédier fez a seu respeito⁸². Trata-se de um manuscrito em laisses assonantes, de escriba anglo-normando, classificado paleograficamente como pertencendo ao séc XII (2º quarto) mas que reproduz um texto mais antigo datado consensualmente de cerca de 1100.

O ms. Digby não é o único a apresentar o texto da *Chanson de Roland*. Entre as outras versões destaca-se uma assonante, o ms. V4 da Biblioteca de S. Marcos de Veneza, texto em francês italianizado da primeira metade do séc. XIV.

As versões rimadas são várias. Dois dos textos estão inteiros, os ms. C (Châteauroux) e V7 (Veneza), ambos do fim do séc. XIII. Três estão mutilados: P (Paris), da segunda metade do séc XIII, L (Lyon), do séc. XIV e T (Cambridge - Trinity College) de finais do séc. XV. Cabe aqui ainda mencionar a existência de alguns fragmentos como os "*Lorrains*", da segunda metade do séc. XIII⁸³ ou o B, editado por F. Bogdanow em 1960⁸⁴.

Além destas versões temos várias traduções. Em alto alemão surge, no séc. XII, o *Ruolandes Liet*, de Konrad que será refundido no séc XIII por Stricker no *Karl der Grosse* e por um anónimo no *Karl Meinet*. Em norueguês do séc. XIII conhece-se a *Karlamagnús Saga*, obra de um monge Robert e que posteriormente será objecto de várias reformulações ao longo da Idade Média. Encontraram-se fragmentos de uma tradução holandesa do séc. XIII-XIV que, também esta, estaria na origem de outras versões posteriores. Existe ainda o *Campeu Charlymaen*, em prosa galesa do séc. XIV, uma versão neerlandesa (o *Roelantslied*) e fragmentos de

⁸¹ Na base da elaboração deste ponto estão dados fornecidos por diversas obras, entre as quais salientamos BURGER, A., *Turolde, poète de la fidélité* e HORRENT, J., *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*.

⁸² BÉDIER, J., *Les Légendes épiques*, vol III, p.477 e, sobretudo, in *Romania*, tomos 41, 63 e 64.

⁸³ LAVERGNE, G. (ed.), "Fragment d'un nouveau ms. de la 'Chanson de Roland'", in *Romania*, tomo 35.

⁸⁴ BOGDANOW, F. (ed.), "Un fragment méconnu de la 'Chanson de Roland'", in *Romania*, tomo 81.

uma versão em inglês antigo do séc. XIV. Igualmente deste séc. é o *Ronsasvals* provençal.

Outros textos não traduzem, apresentam versões diferentes dos acontecimentos de Roncesvales. É o caso da *Historia Karoli Magni et Rotholandi* ou *Pseudo-Turpin* e do *Guia do Peregrino de Santiago*, que correspondem aos livros IV e V do *Codex Calixtinus*, obra atribuída ao séc. XII. Do séc. XIII temos o *Roncesvalles* espanhol e, do séc. XV, a cópia tardia de um texto mais antigo, o *Carmen de Prodicione Guenonis*. Também em latim são o *Fragmento de Haia*, e a *Nota Emilianense*, de reconhecida mas muito discutida antiguidade⁸⁵.

Outra corrente terá dado origem a obras mais tardias como as várias versões de *Galien* e de *Guérin* que retomam o desastre de Roncesvales como ponto de partida para a narração romanceada da vida do filho de Oliver. Em Espanha há a salientar o filão anti-francês que desemboca na tradição do *Bernardo de Carpio*.

Apesar de não abundarem, conhecem-se algumas obras de cunho mais marcadamente histórico que aludem a Roncesvales. É o caso da *Vita Karoli*, escrita no séc. IX por Eginhard, a refundição de 829 dos *Anais reais* e a *Vita Hludowici Pii* do astrónomo limusino, também do séc. IX.

Esta tradição histórica continuará não só nas inúmeras crónicas francesas como nas estrangeiras. A tradição Ibérica não manteve a recordação de Roncesvales só na história. Também os *Romanceiros* tradicionais espanhol e português apresentam a temática carolíngia⁸⁶.

Entre os desenvolvimentos tardios devemos citar a contribuição italiana. De uma imensidade de obras salientaremos as de Pulci (*Morgante*), Ariosto (*Orlando Furioso*) e Boiardo (*Orlando Innamorato*) que nos sécs. XV e XVI retomaram a tradição épica modificando-a ao gosto da época. Em Espanha foi o teatro do "secolo de oro" que reformulou os antigos temas épicos. Mesmo em Portugal podem-se encontrar textos de épocas posteriores, que constituem as últimas sobrevivências de uma velha tradição⁸⁷.

Outro "corpus" enorme abre-se quando pensamos nos testemunhos artísticos que tiveram por tema a tradição de Rollant e de Carlemage. Relativamente a este tema remetemos para o artigo de E. Müntz⁸⁸ e para a obra monumental de Rita Lejeune e Jacques Stiennon⁸⁹.

O resumo que temos vindo a fazer refere-se unicamente aos textos e à tradição mais próxima da *Chanson de Roland*. Esta é uma pequena parte do complexo que é o mito de Rollant e Carlemagne e todas as formas que este mito

85 LECOY, F., "Dámaso ALONSO [...]", in *Romania*, tomo 76 e WALPOLE, R. N., "ALONSO, Dámaso [...]" e "The 'Nota Emilianense [...]" in *Romance Philology*, vols. IX e X.

86 MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (ed.), *Antologia de poetas líricos castellanos* e PINTO-CORREIA, J. D. (ed.), *Romanceiro tradicional português*.

87 MARTINS, M., *Estudos de Cultura Medieval*, vol. III.

88 MÜNTZ, E., "La légende de Charlemagne dans l'art du Moyen Age", in *Romania*, tomo 14.

89 LEJEUNE, R. e STIENNON, J., *The legend of Roland in the Middle Ages*.

tem tomado. A título de curiosidade, e unicamente no que diz respeito a textos épicos, remetemos para o chamado "Ciclo de Carlos Magno"⁹⁰, o conjunto das canções de gesta que relatam as aventuras do Imperador e dos seus homens. A *Chanson de Roland* é um dos muitos textos deste ciclo.

2.1.2. O *Cantar de mio Cid*.

Para o *Cantar de mio Cid* foi usada a edição de Pedro M. Cátedra. Não é uma edição crítica mas segue o manuscrito, baseando-se nas edições de Pidal e de Colin C. Smith. Limita-se a regularizar o uso de algumas letras o que serve os nossos interesses pois a nossa pesquisa utilizará suporte informático.

A gesta conhecida como *Cantar* ou *Poema de mio Cid* provém de um manuscrito único: um códice de versos assonantes e métrica irregular, sem título e amputado no início, datado do séc. XIV e que copia um modelo de 1207 (ou 1307, segundo Pidal). Pidal considera que a sua primeira composição deverá ter ocorrido por volta de 1140, data que tem sido regularmente aceite.

O poema foi seguido pela elaboração das *Mocedades del Cid*, obra também conhecida como *El Rodrigo* ou *Crónica rimada*. As cópias existentes deste texto são dos sécs. XIV-XV, sendo a sua composição de fins do séc. XII, mas sempre posterior ao *Cantar*.

Todas as outras versões da vida do Cid surgem em crónicas quer árabes quer cristãs. De entre estas últimas podemos salientar a *Historia Roderici*, em latim, conservada num ms. do séc. XIII, o *Chronicon Mundi* do Tudense (1236) que reflete a *Crónica Silense* (séc. XII, cerca de 1115), a *Chronica Adefonsi Imperatoris* de cerca de 1150, a *Historia* do arcebispo toledano (de 1243), a *Crónica de veinte reyes* do séc. XIV e a *Crónica particular del Cid*, impressa em 1512.

Também as várias *Crónicas Gerais* mencionam a vida do Cid: A primeira de 1289, a de 1344⁹¹ e a terceira, igualmente conhecida como *Crónica de Castilla*. Como acontece com Rollant, o Çid é ainda personagem do *Romanceiro* ibérico⁹², acabando por inspirar peças teatrais.

2.1.3. O *Raoul de Cambrai*.

Finalmente, para a canção de *Raoul de Cambrai*, foi usada a edição de Auguste Longnon e Paul Meyer que, apesar de ser de 1882, continua a melhor

⁹⁰ Referimo-nos à divisão das canções de gesta em três ciclos segundo os seus heróis principais (ciclo do rei ou de Carlos Magno, ciclo de Guillaume e sua família e ciclo dos traidores) por Bertrand de Bar-sur-Aube no início do *Girard de Vienne*.

⁹¹ LINDLEY CINTRA, L. F. (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, captos. 519-539 para a narração do período correspondente ao cantar porque a crónica narra a vida do Cid de modo extenso.

⁹² MENÉNDEZ Y PELAYO, M. (ed.), *Antologia de poetas líricos castellanos* e PINTO-CORREIA, J. D. (ed.), *Romanceiro tradicional português*.

disponível. Esta canção alberga em si duas partes distintas. A primeira, considerada mais antiga e que formaria a canção original, vai até ao verso 5555. Originalmente seria asonante mas um refundidor pouco hábil passou-a para rima durante o séc. XII. Entretanto, a uma outra versão asonante teria sido construída em fins do séc. XII uma continuação em versos assonantes mas já com características romanescas. No manuscrito único de *Raoul de Cambrai* (ms. B.N. Paris 2493) esta continuação asonante foi acoplada à primeira parte rimada.

Além do manuscrito editado só se conhece a cópia de alguns versos dum manuscrito perdido efectuada pelo presidente Fauchet na segunda metade do séc. XVI e três pequenos fragmentos descobertos e publicados por A. Bayot em 1906.

Relativamente a outras versões, podemos falar da *Historia Walciodorensis Monasterii*, de 1152 que alude à história de Raoul, bem como dos *Annales* de Flodoard. Por outro lado, no séc. XIII, Girbert de Metz transformou esta história num episódio da gesta *Les Loherains* tendo para isso que efectuar enormes modificações entre as quais salientaremos uma transferência de século e a inserção da personagem Raoul na linhagem dos Lorrains.

Esta canção de gesta está longe de ter tido o sucesso das precedentes não tendo dado origem a romances nem tendo sido adoptada por nenhuma literatura estrangeira. É uma história um pouco à margem das diversas tradições épicas sendo talvez essa a razão que a levou a cair no esquecimento.

2.2. Porquê estas obras?

As duas razões principais são o situarem-se todas um pouco à margem dos grandes grupos das gestas estereotipadas e estarem relativamente distantes no tempo e no espaço, o que aumenta as hipóteses de encontrarmos maiores diferenças entre elas.

2.2.1. A *Chanson de Roland*.

Apesar de ser tradicionalmente integrada no "ciclo de Carlos Magno", este texto destaca-se não só porque é a primeira canção de gesta francesa conhecida mas também por ser a melhor estruturada, o que é admitido mesmo por Jean Rychner⁹³. Considerada o maior monumento literário da Idade Média francesa, seria impossível fazer um estudo sobre canções de gesta sem a ter em conta.

2.2.2. O *Cantar de mio Cid*.

O *Cantar de mio Cid* é para a Espanha o que a *Chanson de Roland* é para a França. Apesar de temporalmente estar pouco distante da sua congénere (cerca de 40 anos), esta obra permite-nos estabelecer uma diferenciação a nível espacial.

⁹³ RYCHNER, J., *La chanson de geste*, p. 154.

Desejando estudar um gesta não francesa, o *Cantar* castelhano pareceu-nos o mais adequado pois, ao contrário das canções de origem italiana, demasiado pegadas aos modelos franceses, o *Poema de mio Cid* é uma obra independente, o que poderá implicar algumas diferenças relativamente aos temas a estudar.

2.2.3. O *Raoul de Cambrai*.

Finalmente era necessário considerar uma canção mais tardia mas que também não fosse nem longa nem banalizada em exagero. *Raoul de Cambrai* serve os nossos propósitos. A sua redacção é tardia (séc. XII-XIII) tendo ainda a vantagem de conter duas partes distintas: a remodelação de uma canção mais antiga e, na segunda parte, uma redacção original de finais do séc. XII. Isto facultou-nos dois pontos de vista, o que é bom para a economia do trabalho. Por um lado temos uma parte híbrida onde apesar do "verniz" dado no séc. XII ainda se devem poder encontrar vestígios anteriores, por outro lado uma parte de concepção mais recente escrita numa época em que o romance já começava a predominar sobre a épica, o que terá certamente deixado as suas marcas no texto. Anteriormente dissemos que *Raoul de Cambrai* era uma obra marginal relativamente às grandes famílias das canções de gesta. Com efeito, apesar de ser tradicionalmente inserida no "ciclo dos traidores", podemos considerar que o *Raoul* constitui só por si um "mini-ciclo" próprio. A exemplo dos ciclos, que narram não só as várias aventuras de um herói mas também as dos seus ascendentes e descendentes, em *Raoul de Cambrai*, além da história de Raoul (com infância, juventude e morte), alude-se ainda ao seu pai, conta-se a vida do seu protegido e depois inimigo Bernier bem como a vida de Gautiers, seu sobrinho e continuador, acabando só com a morte deste e o desaparecimento de Gueris, o velho tio de Raoul. Podemos portanto dizer que esta canção de gesta resume em si todas as características das obras mais tardias sem no entanto atingir as dimensões inabarcáveis de alguns textos do séc. XIII.

Estamos assim perante três canções distintas nos temas, nos heróis, no tempo e no espaço. No entanto, o seu esquema-base é idêntico. Todas apresentam um herói (Rollant, Rodrigo, Raoul e posteriormente Bernier), que se relaciona com um suserano (Carlemagne, Don Alfonso e Loëys), que tem um companheiro de armas (Oliver, Minaya, Bernier e, na 2ª parte, Savaris) e que sofre danos causados por alguém que será acusado de traição (Guenes, yfantes de Carrión, Bernier e posteriormente Gueris). Os acontecimentos que relatam são todos, graças às crónicas, historicamente situáveis: a batalha de Roncesvalles deu-se em 778, o Cid viveu no reinado de Afonso VI de Leão tendo morrido em 1099 e as batalhas entre o Cambrisis e o Vermandois tiveram lugar cerca de 950, durante o reinado de Luís IV de Além-Mar. Os três textos apresentam ainda nomes ligados ao processo textual: Tuoldus, Per Abbat e Bertolai de Laon, mas não está provado qual o tipo de

contribuição que cada um terá dado para a realização do texto. Só relativamente a Per Abbat há uma maior convicção em como teria sido o escriba de uma versão do poema.

As diferenças entre as três obras poderão ser grandes mas o que nos interessa fundamentalmente é que a estrutura seja semelhante. Com base nisso pretendemos identificar diferenças ou continuidades relativamente à visão das personagens que desempenham papéis idênticos nas várias obras.

3. Metodologia seguida e objectivos do trabalho.

3.1. Delimitação do trabalho e seus objectivos.

Uma vez que não temos a ilusão de querer fornecer aqui a explicação global e final das obras analisadas, o que consideramos impossível, a nossa leitura dos textos deixará muitos temas por aflorar. Não pretendemos por exemplo fazer crítica textual discutindo datações ou a ordem correcta deste verso ou daquela *laisse*. Aceitamos as edições como elas nos chegaram às mãos e deixamos essa problemática para aqueles que têm competência para se debruçar sobre ela. Não entraremos tão pouco nas questões de génese: se os textos foram originalmente escritos ou orais, se foram obra de letrados ou de jograis. Pensamos que esta questão já foi sobejamente discutida e, dado que nenhuma posição anteriormente enunciada conseguiu apresentar provas concludentes, optamos pela atitude que, na nossa opinião, é mais sensata, a de considerar cada caso um caso particular, sendo por isso impossível encontrar uma explicação geral e final.

Também não entraremos nas questões da oralidade e da memória apesar de as considerarmos da maior importância. Toda a literatura medieval está penetrada de oralidade e as canções de gesta estão muito longe de constituírem excepção. Independentemente das condições em que surgiram, elas foram cantadas perante um público graças à memória que transcendia a duração presente para evocar o passado glorioso. Seria um momento encantatório e ritual onde o canto se fazia acompanhar pelo gesto e pela presença do cantor. No entanto, estes momentos perderam-se irremediavelmente após cada actuação, o que faz com que o seu estudo assumam características de extrema dificuldade. Para um tratamento mais aprofundado deste tema, tão importante não só para as canções de gesta mas também para toda a literatura medieval em geral, remetemos para a obra de Paul Zumthor, nomeadamente para os textos apontados na bibliografia.

Não vamos tentar fazer identificações históricas ou geográficas. Como vimos, alguns comentadores tentaram de várias maneiras provar a historicidade ou não das canções de gesta sem nunca conseguirem convencer os partidos adversários. O poema pode basear-se em factos reais mas a partir do momento em que se torna literatura, passa para uma dimensão diferente. Podem persistir algumas amarras históricas, mas a lógica a que agora obedece é a lógica da ficção, não a da realidade.

Sabemos que na época de maior sucesso a poesia épica era considerada histórica. O seu nome "gesta" (=coisas feitas, reais, dignas de serem contadas) é um indicador disso. A mesma opinião surge com Jean Bodel, que no início da sua *Chansun de Saisnes* faz a divisão entre matéria de Roma, da Bretanha e da França,

distinguindo-se esta última por contar factos verdadeiros. Sabemos ainda como os cronistas respeitaram as canções, usando-as frequentemente para integrar as suas obras ditas históricas mas de cariz muito mais literário que histórico. Actualmente estas certezas do mundo medieval já deixaram de ser certezas e não se acredita no que as gestas contam. No entanto, a sua validade não deixa de existir pois, como diz Cecil M. Bowra: *"Heroic poetry is a well of information on what people think and feel, and even when it reports history incorrectly, it is none the less informative because it shows how facts affected living men and women and made them find their own interpretations and form their own myths."*⁹⁴

Partimos assim do pressuposto de que toda a literatura é, antes de tudo, ficção. No entanto, também não é fruto de geração espontânea. Surge inserida num determinado contexto socio-cultural que necessariamente influi no produto final. Isto é verdade sobretudo neste tipo de textos de autor duvidoso, múltiplo ou anónimo. Na ausência de uma figura que estabeleça a filtragem entre os factores sociais circundantes e o texto literário, ou seja, de um autor com uma personalidade definida, a obra torna-se muito mais permeável por tudo o que a circunda e pelas suas transformações. Estes textos vão-se assim definir sobretudo relativamente ao público a que se destinam, público esse que viveu numa determinada sociedade e que tinha os seus gostos e necessidades.

Devido a esta ligação, em certos pontos do trabalho faremos alusões à visão histórica dos temas tratados. Repetimos meras generalidades certamente "impertinentes" para um historiador, mas necessárias para nos situarmos no contexto medieval.

Como afirmava antes C. M. Bowra, a literatura, não sendo histórica, revela-nos certas necessidades mentais de uma população determinada ou até mesmo da própria Humanidade. Assim, a linha de sentido que procuraremos nos três textos a estudar, ligar-se-á à visão que eles veiculam de certas funções que aí se espelham: o suserano, o vassalo, o traidor, o pagão e a mulher. Em cada obra estes papéis são desempenhados por personagens diferentes, mas a sua função mantém-se, e é isso que nos interessa. Procede daqui também a preocupação em escolher textos separados no tempo e no espaço pois assim aumenta a possibilidade de encontrar variações relativamente à forma como as figuras são tratadas. Estas, ligar-se-ão à evolução das mentalidades e, conseqüentemente, do gosto do público. Toda a época em torno do séc. XII foi um período de grande turbulência com o desmoronamento e reconstrução de estruturas sociais e mentais. Estas modificações, entre outras coisas, implicaram a decadência das canções de gesta nos seus moldes tradicionais, suplantadas pelo romance cortês. A estrutura mítica sacrificial das gestas deixa de agradar a uma sociedade que passa a preferir as histórias de heróis que lutam pela sua própria salvação, e que, frequentemente, a atingem, típico do romance cortês. Tentaremos assim ver até

⁹⁴ BOWRA, C. M. *Heroic Poetry*, p.536.

que ponto é que as estruturas da épica se mantiveram face à avançada do romance. Até que ponto não surgem influências ou se os esquemas das velhas gestas não vacilam face às mudanças das estruturas mentais do seu público.

3.2. Metodologia.

Uma vez que a totalidade da canção de gesta, ou seja, o momento fugaz da sua recitação, se perdeu irremediavelmente teremos que nos debruçar sobre o que restou: o texto e o seu léxico.

Para fazer a análise comparativa entre os três textos e dada a sua extensão (um total de cerca de 16.460 versos) foram usados meios informáticos. O processo que descreveremos a seguir não constitui um objectivo em si, trata-se sim de um meio que permitirá uma detecção muito mais eficaz e exaustiva dos termos que pretendemos estudar.

Numa primeira fase dividimos os três livros em partes não só para lidar com ficheiros menores mas também para poder circunscrever mais facilmente quaisquer modificações que se verifiquem no interior de uma mesma obra.

A *Chanson de Roland* foi dividida em 3 partes numa divisão semelhante à efectuada por A. Burger⁹⁵:

1 - Traição de Guenes (versos 1 a 736, laisses 1 a 57, num total de 736 versos e 57 laisses).

2 - Roncesvales (versos 737 a 2608, laisses 58 a 188, num total de 1871 versos e 130 laisses).

3 - Vingança de Carlemage (versos 2609 a 4002, laisses 189 a 291, num total de 1393 versos e 102 laisses).

O *Cantar de mio Cid* também foi dividido em três partes de acordo com as divisões do próprio texto:

1 - Exílio do Çid (versos 1 a 1084, laisses 1 a 63, num total de 1084 versos e 63 laisses).

2 - Casamento das filhas do Çid (versos 1085 a 2277, laisses 64 a 111, num total de 1192 versos e 47 laisses).

3 - Afronta de Corpes (versos 2278 a 3733, laisses 112 a 153, num total de 1455 versos e 41 laisses).

Finalmente o *Raoul de Cambrai* foi dividido em sete partes de modo semelhante à divisão efectuada por Rychner⁹⁶. Nas partes A.⁹⁷, B. e C. domina a figura de Raoul, na D. a de Gautiers, finalmente nos ficheiros E., F. e G. a de Bernier.

A. - Antecedentes da guerra (versos 1 a 1215, laisses 1 a 58, num total de

⁹⁵ BURGER, A., *Turand, poète de la fidélité*, p.50.

⁹⁶ RYCHNER, J., *La chanson de geste*, pp 42-43 e 53.

⁹⁷ Os ficheiros relativos a *Raoul de Cambrai* são designados por letras para evitar confusões. Sempre que falarmos da 1ª parte desta obra referimo-nos ao texto mais arcaico (até ao v. 5555), sendo a 2ª parte o texto mais recente (a partir do v. 5556).

1215 versos e 58 laisses).

B. - Saque de Origni (versos 1216 a 2454, laisses 59 a 121, num total de 1238 versos e 62 laisses).

C. - Batalha e morte de Raoul (versos 2455 a 3740, laisses 122 a 183, num total de 1285 versos e 61 laisses).

D. - Vingança de Gautiers e reconciliação dos clãs (versos 3741 a 5555, laisses 184 a 249, num total de 1814 versos e 65 laisses).

E. - Luta contra o rei (versos 5556 a 6581, laisses 250 a 281, num total de 1026 versos e 31 laisses).

F. - Peregrinação a S. Gile e aventura com Sarracenos (versos 6582 a 7583, laisses 282 a 318, num total de 1001 versos e 36 laisses).

G. - Peregrinação a Santiago e morte de Bernier (versos 7584 a 8726, laisses 319 a 344, num total de 1142 versos e 25 laisses).

A análise destes primeiros dados permitiu-nos verificar que, enquanto que na *Chanson de Roland* a relação entre o número de laisses e o número de versos se mantém mais ou menos constante (13, 14 e 14 versos em média por laisse nos três grupos), no *Cantar de mio Cid* verifica-se um aumento progressivo do tamanho médio das laisses que se inicia no segundo cantar (25 vv. em média, quando no primeiro é de 17vv.) e acentua no terceiro (média de 35 vv.), o que já foi observado por Pidal e lhe serviu de argumento para afirmar a presença de dois poetas na redacção desta canção⁹⁸.

Finalmente, no *Raoul de Cambrai*, e como já seria de esperar, constata-se um aumento brusco da extensão das laisses das partes A., B. e C. (21, 20 e 21 vv. em média) para as E., F. e G. (média de 33, 28 e 46 vv.), aumento este já sensível em D. (28 v. em média), o que vem corroborar a ideia de que a segunda parte da canção já tende para o romance e para uma recepção baseada não no canto mas na leitura. Estas observações vão de encontro à noção de que, quanto mais recente é a canção de gesta maiores se vão tornando as laisses.

Após termos dividido os textos, procedemos à sua introdução em processamento de texto, mais concretamente em "Word4", na versão para "Apple-Macintosh", pois foi este o sistema usado para a execução do presente trabalho. A introdução do texto foi feita por leitura óptica graças a um "scanner" e a um programa de interpretação: o "OmnipageTM2". Seguiu-se o processo de revisão do texto para localizar e emendar eventuais falhas na interpretação de alguns caracteres e numerar todos os versos a fim de facilitar a sua posterior identificação. O texto foi ainda modificado no que respeita aos parênteses rectos introduzidos pelos editores que, segundo as circunstâncias, foram eliminados ou deslocados para o fim das palavras e separados delas a fim de não obstarem à consideração daquela ocorrência. Todos os itálicos passaram a caracteres normais e as indicações dos editores relativamente a faltas de folhas e/ou versos, bem como as notas de roda-pé, foram retiradas.

⁹⁸ MENÉNDEZ PIDAL, R., "Dos poetas en el 'Cantar de mio Cid'", in *Romania*, tomo 82.

O restante trabalho foi efectuado graças aos programas "Lexicol-Docum0.4" e "Lexicol-Segm0.4", desenvolvidos no URL3 do INaLF (CNRS) e concebidos por André Salem. Primeiro procedeu-se à listagem de todas as palavras que surgem nos textos por ordem de frequência e no interior de cada frequência por ordem alfabética. Dado este "corpus" escolhemos as palavras "chave" para os temas a tratar. Uma vez na posse desses termos passou-se à fase seguinte quando o programa fornece listagens de todas as ocorrências dos termos pedidos inseridas nos seus contextos. É com base na análise destes contextos que procuraremos chegar à visão que as várias obras veiculam relativamente às funções das personagens em questão.

A princípio pensámos pedir a listagem dos contextos não só dos nomes pelos quais são designadas as personagens que se ligam aos temas que pretendemos tratar mas também outros termos a fim de realizar uma busca cruzada. Procuraríamos palavras ligadas às noções de pagão, cristão, inimigo, traidor, sarraceno, companheiro, senhor, vassalo, homem, mulher, rapariga, senhora... No entanto, numa primeira verificação constatou-se que isso alargaria enormemente o nosso "corpus" devido às várias formas que os termos podem tomar consoante a sua função e posição na frase acrescidas das diversas formas gráficas. Foi assim abandonada esta hipótese, incomportável face às dimensões pretendidas para o trabalho. Limitar-nos-emos a analisar os contextos em que surgem as designações pelas quais são conhecidas as personagens, na convicção de que os outros campos semânticos virão a lume junto daquelas figuras a que se ligam. Por "termo designatório duma personagem" entendemos não só o seu nome próprio mas também outras designações como rei, imperador, campeador para o Çid, arcebispo para Turpin ou bastardo para Bernier, entre outras.

Este método que contextualiza termos-chave tem sido usado em estudos de carácter linguístico. Referimo-nos ao método da "abordagem pronominal" proposto por Karel van den Eynde e Claire Blanche-Benveniste. Esta abordagem usa um método de descrição sintáctica de base distribucional. Uma vez identificados os termos que se pretendem estudar, é feita a sua análise em contexto a fim de se chegar às estruturas em que se enquadram. Deste modo chega-se às regras sintácticas que presidem por exemplo ao uso dos pronomes em francês⁹⁹. Este método tem sido usado predominantemente em estudos sobre a oralidade (procura das regras que a regem). Nestes estudos linguísticos procede-se ainda à construção do que se tem denominado "configurações", que é um método de representação gráfica da cadeia falada nos eixos sintagmático e paradigmático. Esta apresentação tem a vantagem de permitir a visualização das recorrências que têm lugar no discurso oral.

Métodos semelhantes têm sido usados para o estudo do francês antigo. P. Guiraud¹⁰⁰ primeiro, com a análise de excertos, seguido de outros investigadores

⁹⁹ BLANCHE-BENVENISTE, C., *Recherches en vue d'une théorie de la grammaire française*.

¹⁰⁰ GUIRAUD, P., in *Romania*, tomos 83 e 88, e antes Pierre LE GENTIL, in *Romania* 71, com um

que já fizeram pesquisa informatizada¹⁰¹, chegaram a importantes conclusões sobre a gramática medieval. Graças à descrição estrutural e à análise dos contextos foi possível identificar várias regras desconhecidas dos manuais de "*ancien français*" que frequentemente apresentam o sistema gramatical medieval estudado segundo a estrutura da língua actual. Deste modo verificou-se que muito do que era considerado erro nos manuscritos antigos obedece a uma determinada lógica interna.

Também J. J. Duggan usou métodos informáticos para os seus estudos sobre as canções de gesta. Neste caso, tentava-se definir índices de oralidade, não se procurando termos mas sim expressões recorrentes. Terá portanto sido usado um "*software*" bastante mais complexo porque a sua pesquisa visava não só expressões idênticas mas também semelhantes.

No entanto, o nosso caminho não é este. Usamos estes métodos descritivos graças à sua fiabilidade. Não entraremos na fase da "análise por configurações", não faremos um estudo linguístico sobre a gramática medieval nem procuraremos índices de oralidade. Os nossos objectivos são outros. Dados os contextos das palavras-chave, a interpretação dos dados será unicamente do âmbito da crítica literária. Temos consciência de que, no "*corpus*" dos contextos caracterizadores das personagens encontraremos um tipo específico de fórmula. Referimo-nos aos nomes e epítetos, trabalhados por J. J. Duggan¹⁰², que fazem parte das marcas do registo oral. Dado que lidamos com um tipo de poesia que visava a difusão cantada, não a leitura, temos que ter em conta algumas características estruturais específicas como as fórmulas, e consequentemente, o efeito sugestivo da repetição. No entanto, este factor não interfere demasiadamente no tipo de pesquisa que pretendemos fazer, pois o uso destas expressões formulárias também obedece a uma escolha, a uma selecção. Deste modo, os epítetos serão aplicados de acordo com a personagem a que se referem e, caso a perspectiva sobre essa figura mude, então os epítetos também mudarão, o que salvaguarda as nossas pretensões.

Numa primeira fase tentaremos isolar os diversos campos semânticos que se agrupam em torno de cada personagem. Posteriormente faremos uma interpretação que terá em conta o fio narrativo de cada texto. Consideraremos ainda outros textos e outras fontes que nos pareçam pertinentes para exemplificar ou fundamentar posições tomadas relativamente às obras em análise.

trabalho sobre o campo semântico de alguns vocábulos.

101 WOLEDGE, B. et alii, *in Romania*, tomos 88 e 90.

102 DUGGAN, J. J., *The song of Roland*.

"Amplius, in eadem descriptione multos oportet esse articulos. Non enim aliqua persona uno vel duobus vel paucis potest sufficienter intitulari epithetis. Sicut enim parum prodest habere rosam singularem pluribus spinis suffocatam et unicam margaritam multis oppressam paludibus, similiter non sufficit ad praeconium unam vel paucas virtutes alicui personae assignari, cum fortasse vitiorum uberior abundet affluentia. Igitur eadem persona ad approbationes multis debet informari epithetis, ut quae non possunt singula, multa juvent."
Matthieu de Vendôme, *Ars Versificatoria*, 63.

"Notandum quod, quando materiam prosequimur, observandae sunt proprietates personarum et rerum quae describuntur, et immorandum est in assignatione illarum proprietatum quae convenienter attribuuntur personis et rebus de quibus incidit sermo."
Geoffroi de Vinsauf, *Documentum de Arte Versificandi*, II, 3, 138.

II PARTE

Esta II Parte é constituída por conclusões tiradas com base nas listagens dos contextos das ocorrências dos vários termos que são apresentadas em anexo no final do trabalho.

O computador prestou-nos um serviço precioso ao elaborar as listas de contextos. Trata-se no entanto de dados brutos. Cabe-nos a nós, com base nesse "corpus", colocar hipóteses e tecer o nosso comentário. Nas listagens, cada nome ou designação funciona como um pólo em torno do qual gravitam outros termos formando constelações de sentido. As imagens que os vários contextos veiculam das personagens e das funções que elas desempenham na narrativa terão que ser descodificadas pois os grupos semânticos associados a cada palavra-chave são os vestígios exteriores de determinadas organizações mentais mais profundas. Só com a sua análise poderemos chegar a determinadas noções, nem sempre conscientes ou verbalizadas, mas intimamente ligadas aos temas que pretendemos tratar.

Numa primeira fase vamos identificar redes de sentido, ver os termos que, de modo mais recorrente, giram na órbita das várias palavras-pólo. Posteriormente, na III Parte, tentaremos chegar a algumas conclusões, descodificar a mole das informações adquiridas tendo em conta não só os textos na sua totalidade mas também diversas outras fontes.

Cabe ainda aqui salientar algumas falhas de que nos apercebemos no decorrer do processo escolhido. Como se pode verificar, nos anexos só constam os contextos dos nomes pelos quais as personagens são denominadas, de acordo com as suas diferentes grafias. Escapou-nos portanto o campo das referências baseadas

em deíticos. Outro grupo não representado é aquele constituído pelas referências às relações familiares como tio, sobrinho, genro ou filha. Alguns termos foram recuperados nas listagens referentes ao familiar com quem se relacionavam como por exemplo "*La fille Gueris*" para Blautris, mas a grande maioria não consta das nossas listagens. O mesmo acontece quando a designação assenta em termos como "*pulcelle*"; "*dame*" ou "*compainz*". Temos alguns contextos mas certamente não a totalidade. Sabemos porém que seria titânico tentar abarcar tudo. Como já foi afirmado na I Parte, foi necessário fazer opções, o que sempre implica algumas perdas.

Outro campo omitido é o dos nomes de terras, apesar de quase todas as personagens se ligarem a uma zona. Esta área não foi contemplada por dois motivos. O primeiro prende-se com a confusão que certamente surgiria nas listagens por causa das nomeações simples dessas terras. O segundo é que os nomes de terras surgem geralmente acoplados aos nomes próprios ou às funções (ex: "*Myo Cid el de Bivar*" ou "*Conde de Barcelona*"). Só se perde algum contexto como "*Los de Carrión*", mas isso será uma minoria num número razoável de menções.

Outros termos não surgem devido à sua não pertinência. Referimo-nos às designações redundantes na medida em que se apresentam sempre junto de outras referências da mesma personagem. É o caso de "*Magnes*" para "*Carles*"; "*Myo*" para "*Çid*"; "*Díaz*" para "*Ruy*"; "*Verengel*" para "*Remond*"; "*Iherónimo*" para "*obispo*"; ou "*Albar*" para "*Fáñez*", entre outros. Alguns destes casos têm ainda a vantagem de despistar algumas infiltrações certas como no caso de Albar Fáñez, pois no *Cantar de mio Cid* encontramos várias personagens denominadas "*Albar*" mas mais nenhuma é "*Fáñez*".

Não foi, no entanto, possível evitar o aparecimento de termos que, não coincidindo totalmente (como acontecia com os anteriores), se sobrepõem parcialmente. Nestes casos, os contextos repetidos foram mantidos mas não considerados na análise. Quando a repetição ocorre relativamente aos contextos de um nome e de um estatuto, esses contextos foram sempre mantidos, mesmo nos casos em que a sobreposição era total.

Com base nos anexos foram elaborados três quadros de frequências relativos às várias obras. Colocá-los-emos no início de cada capítulo a fim de se visualizar melhor a evolução das diversas personagens ao longo dos textos. Cada nome surge de acordo com a grafia mais utilizada nas obras mas refere-se no entanto ao conjunto das suas várias grafias. Quando uma personagem tem diversas designações, estas surgem separadamente, apresentando-se de seguida os valores totais das diferentes parcelas.

Sempre que numa parcela aparece (-nº), estamos perante um termo repetido esse "nº" de vezes relativamente à mesma personagem (geralmente nos contextos referentes ao seu estatuto). Quando os contextos surgem repetidos mas referindo-se a personagens diferentes (ex. "*Doña Elvira e Doña Sol*"), não damos qualquer indicação nos quadros.

1. Chanson de Roland

	1	2	3
Rollant	30	129	27
Oliver	9	52	8
arcevesque	1	38	2
Turpin	2 (-1)	11 (-6)	1 (-1)
TOT.(T./arc.)	2	43	2
XII per	4	15	4
reis	63	60	71
empereres	26	37	43
Carles	33 (-7)	69 (-4)	64 (-9)
Carlemagne	7 (-1)	4	13 (-3)
TOT.(C./CM.)	40 (-8)	73 (-4)	77 (-12)
Neimes	3	6	19
Tierri	-	-	15
Guenes	50	15	20
Pinabel	1	-	11
Marsilies	33 (-16)	27 (-12)	15 (-8)
Blancandrins	16	-	-
Aelroth	-	1	-

Marganices	-	3	-
algalifes	4	-	-
TOT.(M./alg.)	4	3	-
Baligant	-	-	22 (-1)
amiralz	-	-	35 (-1)
TOT.(B./am.)	-	-	57
Jangleu	-	-	2
Alde	-	1	3
reïne	1	1	3
Bramimunde	1 (-1)	2 (-1)	7 (-1)
Juliane	-	-	1
TOT.(r./B./J.)	1	2	10

1.1. Os heróis de Roncesvales.

1.1.1. Rollant.

Esta personagem é tradicionalmente considerada o protagonista da *Chanson de Roland*. No entanto, verifica-se que não é a figura mais citada. As suas referências atingem um ponto máximo na parte central ladeado por números inferiores na 1ª e 3ª partes.

Ao longo da obra, este nome é frequentemente precedido de "quens". Encontramos ainda as denominações de "barun", "marchis", "cataignes", "riches", "proz" e "noble guerrer", o que salienta a sua nobreza e poder. A única sombra provém de termos ligados ao campo semântico do orgulho (v. 1773) e à expressão "Mult est pesmes Rollant" (v.392).

Na atmosfera que circunda Rollant, predominam os termos violentos ligados à morte e às batalhas. As expressões da morte surgem por todo o lado. No início são os desejos de matar Rollant, na 2ª parte, as mortes que ocorrem em Roncesvales e no fim as frases relativas ao passado como "Morz est Rollant" (vv.2397, 2792, 3802). Os termos ligados às batalhas predominam, como é natural, na 2ª parte ("bataille", "colp", "vencut", "espee sanglente").

Não são só expressões violentas que circundam Rollant. A amizade também está bem representada com termos como *"cumpainz"* empregue nos diálogos com Oliver e *"ami"* usado na 3ª parte pelo Imperador ao chorar a morte do sobrinho.

Encontramos outras personagens na órbita de Rollant. Predomina Oliver, seguido de Guenes e depois do rei, Carlemagne, salientando-se aqui as expressões do tipo *"sun uncle"* e *"sis niés"*. Menos expressivas são as menções a Turpin e aos XII pares. Quanto a objectos, salientamos, na 2ª parte, *"olifant"*, *"corn"* e *"espee"*.

De notar ainda, na 3ª parte, a repetição de *"par feid e par amur"* (vv.2897, 3770, 3801), expressão da lealdade vassálica à qual Rollant se manteve fiel e que constituirá o pomo do julgamento de Guenes.

1.1.2. Oliver, o amigo.

A progressão deste nome ao longo do texto é idêntica à do seu companheiro Rollant. Oliver também é denominado *"quens"*, mas a sua principal característica é ser *"proz"*. Este termo surge quer sozinho quer acompanhado por outras expressões como *"li proz e li gentilz"* (v.176), *"li proz e li curteis"* (vv.576 e 3755) e *"li proz e li vaillanz"* (v.3186). Podemos ainda citar outras expressões como *"li ber"* (v.672), *"sage"* (v.1093) ou *"sun nobilie cumpaignun"* (v.3690). Portanto, além da nobreza, é aqui acentuado o valor guerreiro, a cortesia e a sensatez, o que nos permite concluir que Oliver tem um leque maior de qualidades que Rollant.

A personagem mais próxima de Oliver é Rollant, a quem se juntam expressões de companheirismo idênticas às já referidas, sendo a mais elucidativa *"Oliver, cumpaign, frere"* (v. 1456). Em menor quantidade encontramos referências aos XII pares e a Turpin, geralmente incluídos em enumerações.

Na 2ª parte há a salientar o aumento dos termos relacionados com a guerra (*"fiert"*, *"escut"*, *"espees"*...). A morte também não está ausente, principalmente a sua: *"Oliver sent que a mort est ferut"* (v.1952).

1.1.3. O arcebispo Turpin.

A evolução desta personagem segue o esquema geral dos outros combatentes de Roncesvales: muitas citações na 2ª parte, ladeadas por números mais modestos. Os campos de *"arcevesque"* e de *"Turpin"* cruzam-se, daí a dedução feita ao 2º termo.

Turpin liga-se sobretudo ao seu arcebispado (*"Turpins de Reins"*, vv.264, 2077, 2083) e a Deus (*"l'arcevesque de Deu"*, vv.1137, 1141), que ele representa na terra. Esta faceta religiosa culmina no seu poder salvífico: *"l'arcevesque l'ad asols e seignet"* (v.2205). Turpin é ainda considerado *"sages e proz"* (v.3691) como Oliver, sendo por vezes enumerado junto dos outros combatentes de Roncesvales.

Na 2ª parte é acentuado o seu valor guerreiro (*"fiert"*, *"ocist"*, *"plus de mil colps i rent"*, *"par le camp vait"*...), usado para destruir os pagãos (*"ocist Siglorel"*, v.1390), o que conduz à conclusão de que *"En l'arcevesque est ben la croce salve"* (v.1509).

O campo semântico da morte não é muito extenso. Só surge nos últimos momentos de Turpin e aí é acentuada a sua faceta guerreira, não a religiosa: *"Morz"*

est Turpin, le guerreier Charlun"(v.2242).

1.1.4. Os doze pares.

Com uma evolução idêntica à das personagens anteriores, há a salientar que alguns contextos referem-se aos XII pares pagãos, criados para combater os XII cristãos. Os XII pares constituem um conjunto de companheiros de guerra, surgindo por vezes em enumerações junto com Oliver e Rollant.

Nas 1ª e 3ª partes é acentuado o apreço que Carlemagne tem por eles (vv.547, 560, 2793, 3187). Na 2ª parte sobressai o vocabulário ligado à morte (*"n'avrunt de mort guarant"*, *"murrunt"*, *"sunt remés en martirie"*).

1.2. A realeza.

1.2.1. O rei.

O termo *"reis"* é uma presença constante ao longo de todo o livro. Refere-se no entanto a personagens várias: Carlemagne, Vivien, Marsilies, reis pagãos vários e reis em geral.

As referências gerais são poucas e relativamente ao rei Vivien, existe um único contexto (v.3996).

Quanto aos reis pagãos, encontramos referências a Marsilies e a diversos outros reis da sua hoste. Marsilies é apelidado *"li bers"* (vv.125, 680, 2778), no entanto, a maioria do vocabulário que circunda estes reis tem um cariz negativo. Liga-se aos campos semânticos de inimigo (v.144), medo e ira (v.438, 441), prisão e morte (v.1730), felonía (v.1479) e traição (v. 844). Outro elemento a salientar é a presença de Saragossa nos contextos relativos a Marsilies, estabelecendo assim a ligação entre o rei e a sua cidade, bem como com o seu país: *"li reis ki tute Espagne tint"*(v.409). As relações familiares que unem os vários pagãos também são aqui mencionadas.

Muitos contextos referem-se a Carlemagne, nomeando-o directa ou indirectamente (*"Carles li reis"*, *"li reis ki dulce France tient"* ou ainda expressões mais completas como *"Carles li reis, nostre emperere magnés"*; v.1 ou *"Carles li reis, l'emperere des Francs"*; v.2658). Carlemagne vai-se assim ligar à França como Marsilies se ligava à Espanha.

A maioria dos contextos não identificam o rei a que se referem. Em certos casos é impossível estabelecer qualquer distinção: ambos falam, ambos escutam, ambos têm conselhos, ambos mandam mensageiros, ambos organizam o exército, ambos vingam alguém... Porém, noutros casos surgem indícios. Quando se saúda o rei com a fórmula *"Salvez seiez de Mahum"*(v.416) ou quando este tem um dragão como insígnia (v.3550), não se pode tratar de Carlemagne. No entanto, se a saudação é *"Salvez seiez de Deu"*(vv.428, 676) ou se diz que o rei ouviu *"messe e matines"*(vv.164, 670), então a referência diz claramente respeito ao imperador dos franceses e a sua religiosidade está a ser acentuada. Do mesmo modo, quando se apelida o *"reis"* de *"magnés"*(v.2321) é normal que se trate de Carles, o rei cheio de qualidades (*"vassals"*; v.3343, apesar dos pagãos o apelidarem de *"orguillus"*;

v.3132) e que merece os maiores sacrifícios por parte dos seus homens (*"Pur nostre rei devum nus ben murir"*; v.1128).

Relativamente às personagens que circundam os vários reis devemos salientar Guenes. Segue-se, e só junto de Carlemagne, Neimes, depois Rollant e finalmente Tierri e Pinabel.

1.2.2 O imperador.

O número de ocorrências deste termo aumenta ao longo da obra. Ao contrário de *"reis"*, *"empereres"* refere-se exclusivamente a Carlemagne, o que nos permite concluir que se dá uma acentuação progressiva da sua figura como imperador, ou seja rei supremo, rei de reis.

Ele é ainda apelidado de *"magnes"* (v.1), *"ber"* (vv. 531, 2737), *"riches"* (vv.718, 2354), *"dreiz"* (vv.766, 2441), *"cumbatant"* (2737) e, do mesmo modo que em *"reis"*, liga-se à França: *"li empereres Carles de France"* (v.16).

A sua figura física está marcada pela grande barba (*"li emperere od la barbe flurie"*; v.2605), o que se alia à noção de velhice respeitosa. O vocabulário da tristeza e da preocupação predomina sobre o da alegria (*"tint sun chef enbrunc"*; vv.214, 771), o que veicula uma imagem de chefe preocupado que também chora de piedade (v.3725) e desmaia de angústia (v.2881). Esta faceta repercute-se na atmosfera de perigo que paira (*"toldrat la curone"*; v.1533, *"avrat grant damage"*; v.1987).

O imperador é ainda o chefe guerreiro que ama os vassallos que melhor lutam (*"Por ben ferir l'emperere plus nos aimet"*; v.1092 ou *"Por itels colps nos eimet li emperere"*; v.1377), mas que também cumpre os deveres de suserano vingando os seus homens (*"li emperere nos devreit ben venger"*; v.1149, *"li empereres ad faite sa venjance"*; v. 3975). Daí a presença do vocabulário guerreiro (*"chevalchet"*, *"vassals est"*, *"cumbat"*, *"escheles"*...), nomeadamente dos sons da guerra, toques de *"graisles"* e de *"corns"* (vv.1796, 2443, 3301). O vocabulário da morte que aqui surge é pouco e diz respeito ao fim dos seus adversários (vv.2755-6).

Em torno de *"empereres"* giram ainda dois nomes de cidades: Saragossa, que conquista (v.3660) e Aix para onde volta (v.3734). É aí que administra a justiça. Encontramos por isso algum vocabulário jurídico: *"juget"* (v.3789) e *"faite sa justice"* (v.3988).

Outro campo semântico presente é o do sono (vv.718, 2496, 2554), o período dos contactos divinos (vv.2526, 2846-7), o que, mais do que as suas idas à igreja em *"reis"*, acentua a ligação de Carlemagne com o sagrado.

1.2.3 Carlemagne.

Os termos *"Carles"* e *"Carlemagne"*, no conjunto das suas diversas grafias, evoluem de forma ascendente ao longo da obra, salientando-se no entanto que o termo *"Carlemagne"* tem um aumento mais pronunciado na parte final. Sendo este um termo mais sonante, podemos fazer a aproximação com o que sucede com *"empereres"* e reafirmar que o aumento da frequência destes termos visa a glorificação progressiva da personagem. Temos ainda alguns contextos de *"Carles"*

que já fazem a ponte para *"Carlemagne"* pois falam de *"Carles II magnes"*. As designações de *"Carles"* e *"Carlemagne"* repetem alguns contextos de *"reis"* e *"empereres"* (ex. *"Charles [...] li reis poestelfs"*, v.460). Como se trata de uma repetição ligada a um termo exterior às designações da personagem, a soma destas parcelas volta a exhibir a indicação das repetições.

Estes contextos vêm no seguimento do que já se disse relativamente a *"reis"* e a *"empereres"*. Encontramos assim a ligação a França (*"Carles, ki France ad en baillie"*, v.94) e aos franceses graças à expressão *"a Carle e a Franceis"* (vv.566, 3287) que os engloba como a um todo. Ainda a nível do espaço podemos salientar as referências a *"porz"* (vv.824, 1071, 1703, 1766) e a Saragossa (v.3676).

Outros pontos já referidos são o aspecto guerreiro, não só relativamente a Carles (*"cunquist"*, v.371, *"ad Espagne guastede"*, v.703, *"ad sa bataille vencue"*, v.3649), mas também aos seus homens (*"Carles est fiers et si hume vaillant"*, v.3515) que ele ama pelo seu valor guerreiro (*"Pur itels colps nos ad Charles plus cher"*, v.1560, *"bons vassals"*, v. 939), salientando-se aqui de novo a sua amizade pelos XII pares (v.2793). Encontramos ainda as referências aos sons da guerra (*"olifan"*, v.1101, *"graisles"*, v.2116 e o grito *"Munjoie"*; a insígnia de Carlemagne vv.1179,1350, 1973, 3565).

Relativamente à sua pessoa, no início notamos uma atmosfera negativa (*"verrat sun grant orguill cadeir"*, v.578, *"perdreit Carles le destre braz del cors"*, v.597). As referências à sua velhice, que vêm da 1ª parte (vv.538, 551) são acentuadas na 2ª (*"velz est et redotez"*, v.905, *"Carles li velz, a la barbe flurie"*, v.970, *"ki la barbe ad canue"*, v. 2308...). Finalmente, na 3ª parte, o acento recai no seu carácter humano ao chorar a morte dos seus (*"pasméisuns"*, *"dolor e pesance"*, *"le pleint"*, *"ad grant doel"*...).

Outras características já apontadas são as ligações com o sono (vv.718, 724, 736, 2525, 2569) e com o sagrado (*"Pur Karlemagne fist Deus vertuz mult granz"*, v.2458, *"Sein Gabriel"*, v.2847, *"Carles oit la seinte voiz de l'angle"*, v.3612). Esta última é de tal modo intensa que Carles chega a "distribuir" esse sagrado pelos outros: *"Sis beneist Carles de sa main destre"* (v.3066). Carlemagne é ainda visto como o detentor da razão (vv.3359, 3367, 3554). Algumas sombras surgem, no entanto, na boca dos pagãos: *"orguillus reis Carles"*, v.3132 ou *"Carles est fols"*, v.3171.

1.2.4. Os partidários do rei: Neimes e Tierri.

A evolução de Neimes ao longo do livro tem carácter ascendente, atingindo o seu apogeu na parte final, assemelhando-se assim ao percurso de Carlemagne, personagem à qual se liga.

A sua característica mais acentuada é ser *"li dux"*, marcando-se assim o seu carácter nobre e de *"Meillor vassal"* (v.231). Relativamente a outras personagens, Neimes surge na companhia do conde Joserans e de Carlemagne, junto de quem cavalga (vv.831, 3455) e a quem aconselha.

O vocabulário guerreiro faz a sua aparição na medida em que Neimes ajuda a formar as *"escheles"* do exército do imperador (vv.3060, 3068) e participa na batalha propriamente dita, onde é ferido no elmo (vv.3432, 3452).

Tierri, por seu lado é uma personagem que surge para uma ocasião pontual: defender a posição de Carlemagne no duelo judiciário da 3ª parte, sendo aí bastante mencionado, junto das designações do imperador e do seu adversário, Pinabel.

Os contextos não nos dizem muito sobre Tierri. É *"dux d'Argone"* (vv.3083, 3534) e irmão de Gefrei d'Anjou (vv.2883, 3806, 3819). O campo semântico que predomina é o que se liga ao duelo (*"fiert"*; *"ad vencue sa bataille"*; *"el vis est ferut..."*). Também encontramos termos jurídicos como *"jugement ad fait"* (v.3843). Os contextos desta personagem acabam com o abraço do rei, feliz pela vitória (v.3939): está terminada a sua missão, Tierri pode agora voltar a desaparecer do texto.

1.3. Os traidores.

1.3.1. Guenes.

A evolução desta personagem apresenta uma curva descendente, sendo a maior quebra na parte central, seguida de uma pequena recuperação na 3ª parte devido ao seu julgamento.

Guenes é apresentado como *"quens"*; mas a par deste termo encontramos expressões muito negativas (*"Par Guenelun serat destruite France"*; v.835), ligadas à felonía (*"Guenes li fels"*; vv.844, 1457, 3735, 3829) e à traição (vv. 178, 3748). Isto não o impede de estar circundado pelos mesmos campos semânticos dos outros cavaleiros. Podemos mencionar as referências à espada (vv.443,499) e à beleza (v.3763). Na 3ª parte predomina o vocabulário jurídico (*"plait"*; vv.3704, 3747, 3949, *"acorder"*; v.3903, *"clamez quite"*; vv.3800, 3809, *"justise"*; v.3904) e da tortura (*"est turnet a perdiciun grant"*; v.3969, *"caines de fer"*; v.3735) acabando na morte vergonhosa: *"Guenes est mort cume fel recreant"* (v.3973).

As outras personagens que orbitam à sua volta são Carlemagne, Rollant e, na 1ª parte, também Blancandrins e Marsilies.

1.3.2. O seu partidário: Pinabel.

Pinabel surge no texto de modo semelhante a Tierri, pontualmente, para o duelo. A única diferença é uma curta menção na 1ª parte que o estabelece como *"ami"* e *"per"* de Guenes (v.362). É caracterizado como sendo *"ber"* (v.3899) e *"proz"* (v.3915). Fisicamente é grande, forte e ligeiro (vv.3839, 3885). Encontra-se ainda ligado a uma terra: Sorence (vv.3783, 3915) e às personagens Carlemagne e Tierri. O vocabulário que o circunda é de cariz essencialmente jurídico (*"plait"*) e bélico (*"fiert"*; *"recreiz"*; *"renduz"*).

1.4. Os infiéis.

1.4.1. O rei Marsilies.

Os valores relativos ao número de citações desta personagem formam uma

curva nitidamente descendente. Muitos contextos são repetidos de *"reis"*; remetemos portanto para o que então se disse. Os novos contextos acentuam o que já foi mencionado como a sua ligação a Saragossa (vv.10, 245, 299, 2570) e a Espanha (v.848).

Relativamente às personagens que o circundam, na 1ª parte encontramos Guenes e o tio, o *"algalifes"*. Na 2ª temos o sobrinho, Aelroth geralmente designado como *"niés Marsilies"*. Na 3ª parte predomina Baligant, o *"amiralz"*. Muitos contextos situam-no relativamente à família. Além do sobrinho e do tio encontramos o filho (vv.495, 1905) e o irmão (vv.880, 1214). De notar ainda a sua ligação aos animais: mulas brancas (v.89), dragões (1480), leões, cavalos e camelos (v.847).

É ainda uma personagem ligada à palavra: ao conselho (vv.62, 78) e às mensagens (vv.181, 276). De entre o vocabulário disperso salientamos as referências ao punho que lhe é cortado (*"le destre poign i perdié"*; v. 2795).

Marsilies está circundado pelo vocabulário da vingança (*"sera venget"*; v.2808) e da guerra (*"cevalche"*; *"cumbatit"*) com os seus sons. No entanto já não se trata da música dos instrumentos mas de gritos humanos: *"Paien escrient"* (v.1906), *"escriet"* (vv.891, 900, 933). A sua guerra está marcada pela derrota, pela fuga e, finalmente pela morte: *"est de guere vencud"* (v.235), *"veit de sa gent le martirie"* (v.1467), *"U pris u mort fust li reis Marsilie"* (v.1730), *"fuit"* (vv.1913, 2570), *"pasméisuns"* (v.2592), *"Perdut avum le rei Marsiliun"* (v.2700).

Por vezes é caracterizado de forma positiva (*"li bers"*, vv.125, 2778 ou *"Marsilie en guise de barunt"*; v.1889). No entanto, a maioria das referências ao seu carácter são negativas (*"felun"*; v.1479) sendo também apresentado como um ser irroso (*"esculurez de l'ire"*; v.485).

1.4.2. Os seus satélites: Blancandrins, Aelroth e Marganices, o *"algalifes"*.

Blancandrins é, como Tierri, uma personagem que surge para uma ocasião e depois desaparece. Ele liga-se à voz e à palavra. Todas as personagens têm contextos do género *"Dist x"*; mas aqui nota-se uma inflação desse tipo de fórmula, o que é ainda acentuado por expressões como *"por la raison cunter"* (v.68) e *"ad tut premereins parled"* (v.122) ou palavras como *"messages"* (v.367).

A terra a que se associa é *"Castel de Valfunde"* (v.23). Sabemos ainda que tem o cabelo branco (v.503), o que é sinónimo de velhice e que geralmente se associa à sabedoria como é o caso (*"fut des plus saives paiens"*; v.24). Em torno dele paira o nome de Guenes.

Aelroth, além de também ser uma personagem pontual é pouco mencionado. Como já se disse, é nos contextos de *"Marsilies"* que encontramos mais citações a seu respeito, enquanto sobrinho. É aí que ficamos a saber que Aelroth recebe a luva do tio (v.874). Além disso, vemos que se liga às actividades guerreiras: *"Tut premereins chevalchet"* (v.1189).

Marganices é o *"algalife"*; o tio e o fiel de Marsilies (vv.493, 505). Como acontecia com Aelroth, Marganice também surge nalguns dos contextos de Marsilies, que substitui na batalha aquando da sua fuga (v.1913-4). Trata-se portanto de outra figura ligada à guerra onde acaba por ser ferido no elmo (v.1954).

Além disso só sabemos que possui "*Kartagene*"(v.1915), entre outras terras.

1.4.3. Baligant, o "*amiralz*" e o seu fiel, Jangleu.

Baligant pode ser considerado como uma personagem pontual mas, quando surge, na 3ª parte, é com uma grande expressão. Dos seus contextos só dois coincidem com "*reis*":

À sua volta, além do filho e do irmão, giram os nomes de Marsilies e Carlemagne. A sua terra de origem é "*Babilonie*"; que governa (v.2614), mas liga-se também à Espanha (vv.2747, 2787). A sua principal característica é ser pagão (vv.2654, 2725, notar ainda as referências a "*Apolin*"; v.3490, "*Mahumet*"; v.3552 e a "*vostre deu*"; v.3514). Além disso é poderoso (vv.2731, 3265), tem um olhar "*riers*"(v.2802) e "*ben resemblet barun*"(v.3172). É ainda muito velho, vem da Antiguidade (v.2615), muito sábio (v.3279) e usa barba (v.3520), o que faz com que o seu retrato se assemelhe ao de Carlemagne.

Baligant liga-se ainda à actividade bélica ("*escheles*"; "*camp*"; "*chevalchet par sez oz*") e aos sons/gritos de guerra ("*s'escriet Baligant*"; v.3373, "*Preciuse!*" "*ad crie*" v.3564). A sua insígnia é idêntica à de Marsilie: um dragão (vv.3330, 3550). Do mesmo modo que com Marsilie, a batalha, para Baligant, toma tons de tragédia ("*mal estes oi baillit*"; v.3497, "*Morz estes*"; v.3513, "*veit sun gunfanun cadeir*"; v.3551), acabando também com a sua morte: "*Li amiralz ocis a si grant hunte!*"(v.3643).

Jangleu é uma personagem pontual e de pouca expressão que surge em função do "*amiralz*" que o chama (v.3508) e do qual sabemos ser o conselheiro. De resto, vemos que está marcado pelo mar, pois é para além dele que fica a sua origem, o que se reflete no nome: "*Jangleu l'Ultramarin*"(v.3507).

1.5. As mulheres.

1.5.1. Alde.

Esta personagem apresenta pouca expressão e uma curva descendente. Na 2ª parte é só mencionada como sendo "irmã de" (v.1720). Alguns adjectivos dão-lhe características de doçura e beleza (vv.1720, 3708, 3723). A sua passagem pelo livro toma os atributos de uma flor: surge bela mas é para morrer logo e desaparecer (v.3723).

1.5.2. A rainha Bramimunde/Juliane.

A curva do número de citações desta personagem é crescente, ganhando uma certa expressão no final da obra

A sua característica mais acentuada é ser rainha, termo com o qual coincidem alguns contextos do nome. Ela associa-se a Espanha por ser "*reine d'Espagne*"(v.3985). A personagem que mais a circunda é Carlemagne (vv.3654, 3679).

Na 2ª parte, a sua presença está marcada por atitudes de desgraça: o choro,

os gritos, o arrancar dos cabelos (vv.2577, 2595-6). Na 3ª predominam os extremos: por um lado sobe ao palácio (v.2821) e à torre (v.3636), por outro é presa (v.3680). Depois irrompem os termos religiosos cristãos (vv.3672, 3987, 3990), que culminam na cerimónia do baptismo (v.3985) onde Ihe é conferido um novo nome, Juliane (v.3986).

2. Center de mio Cid

	1	2	3
Çid	146	158	139
Canpeador	41 (-13)	51 (-17)	91 (-46)
Ruy	20 (-18)	8 (-6)	6 (-5)
Rodrigo	6 (-4)	9 (-8)	3 (-3)
TOT.(Cid)	178	195	185
Albarfáñez	19	38	12
Minaya	33 (-11)	65 (-24)	16 (-6)
TOT.(Al./M.)	41	79	22
Vermuez	5	12	12
Peromudo	-	-	2
TOT.(V./Pm.)	5	12	14
Munoz	1	-	10
Antolínez	17	3	11
Gustioz	1	6	14
obispo	-	16	5
Avegalvón	-	9	6
rey	36	76	98
emperadores	-	-	3
Alfonso	11 (-9)	36 (-25)	31 (-27)

Fariz	5 (-5)	-	-
Galve	4 (-2)	-	-
Tamin	1 (-1)	-	-
Yucef	-	3 (-3)	-
Búcar	-	-	12 (-6)
conde	25	5	31
Remont	8 (-7)	-	3 (-3)
Garçia(ordóñez)	-	4 (-2)	5 (-5)
yfantes	-	30	85
Diego(Gonçález)	-	3 (-1)	11
Ferrando(Gonç.)	-	3 (-1)	20
ASUR	-	1	4
Ximena	9	11	3
Elvira	-	6	18
Sol	-	6	20
reynas	-	-	1

2.1. O Çid e os seus.

2.1.1. O Çid.

O Çid é incontestavelmente a personagem mais citada desta obra. O total das suas denominações apresenta uma curva nivelada. No entanto, relativamente às várias "parcelas", notamos que os termos "*Çid*", "*Ruy*" e "*Rodrigo*" diminuem ligeiramente no fim sendo colmatados pelo aumento da designação "*Canpeador*", o que, como acontecia com "*Carlemagne*" pode ser indício de uma valorização progressiva da personagem. Os contextos de "*Canpeador*", "*Ruy*" e "*Rodrigo*" por vezes sobrepõem-se aos de "*Çid*" ("Myo Çid Ruy Diaz", "Myo Çid el Campeador", "Myo

Çid don Rodrigo), donde os valores indicados entre parênteses. Os cruzamentos podem também ser múltiplos como em *"Ruy Díaz, el Çid, campeador de Bivar!"* (v.721) ou *"Myo Çid Ruy Díaz, el Campeador"* (v.2325). Outra designação bastante comum é a que o liga ao ponto de origem (*"Myo Çid el de Bivar"*) ou ao de chegada: *"el que Valença ganó"* (v.3336), *"el de Valença"* (v.1830). Em menor número temos *"Myo Çid lidiador"*; *"El bueno de Myo Çid"*; *"el canpeador contado"* ou *"canpeador leal"*

...

A estas fórmulas vão-se adicionar outros epítetos como *"el que en buen ora nasco"* ou *"el que en buen ora çinxó espada"* e suas variantes. Encontramos ainda referências à barba como *"el de la luenga barba"*, ou *"barba velida"* e fórmulas religiosas como *"sí vos vala el Criador!"*, *"de Dios aya su graça!"*, *"que Dios le curie de mal"*...

Em redor do Çid aparecem vários nomes de terras além de Bivar e de Valência. São as inúmeras terras por onde ele passa, descansa ou luta. Podemos salientar as duas mais citadas: Burgos e Alcoçer. Relativamente a Valência, nota-se uma ligação especial ao *"alcáçar"* (vv.1610, 2183).

O texto começa com um clima negativo (*"grandes cuydados"*; v.6, *"Meçió Myo Çid los ombros e engrameó la tiesta"*, v.13) onde se salientam as expressões de expulsão (*"se va de tierra"*; v.288, *"yxiendos'va de tierra"*; v.396, *"eché de tierra al buen Campeador"*; v.1890), mas o seguimento é marcado por cada vez mais sinais de felicidade e alegria (*"folgedes"*; *"fizo grant alegría!"*; *"plógol de coraçón"*...). Do mesmo modo, os contextos onde se faz referência ao rei começam por ter um cariz negativo (*"del rey non avie graça"*; v.50), mas pouco depois, volta a ser *"so señor Alfonso"* (v.2156). De notar que o Çid frequentemente beija a mão e pede mercê ao rei, exprimindo assim a humildade do inferior (vv.1322, 1351, 3034, 3145, 3414, 3486...). De resto são os outros que se humilham diante de si e lhe beijam a mão, (vv.153, 159, 174, 179, 692, 1759, 2593...).

Além do rei Alfonso, encontramos referências aos vários elementos da família do Çid que frequentemente se definem não pelos seus nomes mas pela relação familiar que mantêm com ele. Na 1ª parte predomina *"doña Ximena"*, *"su mugier"*. Na 2ª surgem as *"fijas"* a par com a mãe e no fim desta parte os *"hyernos"*, que continuam pela última parte onde perdem a designação familiar para serem tratados por *"yfantes de Carrión"*. No final também notamos que as referências às filhas ultrapassam as da mulher. Outra personagem muito citada é Minaya Albarfáñez, o seu sobrinho. Também são citados vários dos seus seguidores mais próximos, mas o que realmente predomina são os termos genéricos que designam o conjunto dos seus homens (*"Los suyos"*; *"Los de Myo Çid"*; *"sus conpañas"*; *"sus vassallos"*; *"sus yentes"*; *"mesnadas de Myo Çid"*...). De notar a tendência deste grupo para aumentar ao longo da obra em detrimento da companhia do rei (*"la conpañia del Çid creçe e la del rey mengó"*; v.2165). A característica principal que marca a relação do Çid com os seus homens é a identidade de sentimentos que provém do companheirismo na sorte (*"Ya folgava myo Çid con todas sus conpañas"*; v.1221, *"Alegre era Myo Çid e todos sos vassallos"*; v.1739, *"que á ganado Myo Çid con todos sus vassallos!"*; v.1784, *"Reçibiólos Myo Çid con todos sus vassallos"*; v.2214, *"Pesó a Myo Çid e a toda su cort"*; v.2835...).

A ligação do Çid com os seus homens baseia-se na guerra, daí que o

vocabulário bélico seja omnipresente (*“çercar”, “lid campal”, “ferirlos va”, “ganar aquellas villas”, “espada”*...). Incluído no tema da guerra podemos ainda aludir ao grande número de citações relativas aos cavalos (vv. 788, 805, 1344, 1756, 1874, 2118, 2489, 3511), nomeadamente a Bavioca (v.1714, 2127, 2419). Outro animal que também surge é o leão (vv.2295, 3331).

Encontramos algumas referências aos vários reis mouros que o *“canpeador”* defronta e vence (*“Galve”, v.654, “rey de Marruecos”, v.1622* e o *“rey Búcar”,* muito citado na 3ª parte). O Çid, pelo contrário, é cristão (v.410), chegando a sagrar um bispo (*“Obispo fizo de su mano”, v.1332*), acto próprio de reis ou de Papas.

É a guerra e o saque que permite a sobrevivência dos guerreiros, primeiro a um nível primário, sendo aqui de salientar a preocupação sempre que faltam vitualhas, o que marca o cuidado que o Çid tem em cuidar dos seus (*“abástaes de pan”, v.66, “Falido á a Myo Çid el pan e la çevada”, v.581, “ya les tuellen el agua”, v.661, “les tollió el pan”, v.1173, “so pan”, v.1682*). O tema da alimentação pode ser ainda encontrado quando o Çid insiste com o conde don Remond para ele comer (*“comed”, “comiendo”*).

Posteriormente entram num nível superior, o da riqueza (*“creçiendo va en riqueza Myo Çid el de Bivar”, v.1200*), o que possibilita a distribuição de presentes (vv.2118, 3440). As vitórias também lhe permitem adquirir fama (*“Las nuevas del Çid mucho van adelant”, v.1881, “Las nuevas de Myo Çid, sabet, sonando van”, v.1154, “Mucho creçen las nuevas de Myo Çid el Campeador”, v.1373*) e a tão almejada honra (*“su ondra creçe tanto” v.1861* ou *“creçe la ondra a Myo Çid el Campeador”, v.3454*...) que a certo ponto é tanta que “contagia” os que lhe estão próximos: *“por el Campeador mucho valiestes más”(v.3314)*, o que contrasta com a *“biltança”(v.3705)* dos que se lhe opõem (*“Por malos los dexaron”, v.3702*).

Na 2ª parte encontramos o campo semântico do casamento devido aos esponsais das filhas (vv.1374, 2082, 2685). No 3º cantar surge algum vocabulário relativo às cortes (vv.2971, 3103, 3123, 3179, 3272) salientando-se a expressão *“la cort del Campeador”(v.2474)*, o que indica que o Çid já terá uma corte própria em Valência, cidade com a qual se identifica. Também encontramos o vocabulário jurídico (*“que aya Myo Çid derecho de yfantes de Carrión”, v.2952, “den derecho a Myo Çid el Campeador”, v.2966 “derecho demanda el Çid Campeador”, v.3230*), notando-se aqui a fórmula que indica que alguém vai falar nas cortes: *“en pie se levantó”(vv.3145, 3215, 3402)*. Os termos de felicidade ainda surgem (*“Alegre fue d’aquesto Myo Çid el Campeador”, v.3705*) mas diminuem em prol de expressões como *“enemigo”(v.2998)*. Ainda na 3ª parte, a relação quase exclusiva com Minaya dilui-se perante as referências aos outros homens do Çid, sobretudo aos que tomam parte nos duelos judiciários.

2.1.2. Os seus sobrinhos: Minaya Albarfáñez, Pero Vermuez e Feléz Munoz.

Minaya Albarfáñez está presente em toda a obra. A sua figura sobressai na 2ª parte e decai na 3ª. O termo *“Minaya”* umas vezes aparece sozinho, outras junto com *“Albarfáñez”* repetindo os seus contextos. O montante das repetições está assinalado. Na “parcela” *“Albarfáñez”* foram incluídas as citações onde o nome está dividido (*“Albar Fáñez”*).

Minaya é, antes de tudo, o sobrinho e o braço direito do Çid ("*myo diestro braço*"; vv.753, 810, "*el myo braço mejor*";v.3063). É ele quem aconselha o Campeador (v.438 e sobretudo "*Esto mandó Myo Çid, Minaya lo ovo consseiado*"; v.1251), que cumpre as suas promessas ("*pagó las mill missas*"; v.931) que, quando necessário, o substitui ("*reçibiólos Minaya por Myo Çid el Campeador*"; v.2516), sendo ainda como seu enviado que recebe homenagens e beija a mão do rei (vv.894, 1367, 1516). Há uma profunda identidade entre os dois o que se nota quer na sorte que partilham ("*ca echados somos de tierra*"; v.14) quer na aplicação a Minaya de fórmulas referentes à generalidade dos homens do Çid ("*plogo a Myo Çid e mucho a Albarfáñez*"; v.945, "*Plogo a Albarfáñez de lo que dixo don Rodrigo*"; v.1302). Minaya é ainda o mensageiro do Çid ao rei de Castela e o transportador dos seus dons ("*don*"; v.1922). Daí a recorrência do termo "*Castiella*"; bem como dos nomes do Çid e do rei, entre os quais Minaya circula como um pêndulo.

O aspecto de mensageiro não impede Minaya de ter uma faceta guerreira ("*Cavalgó Minaya, el espada en la mano*"; v.756), sendo um dos seus apodos "*cavallero lidiador*"(v.2513). É ainda um catalizador de homens, recebendo quer voluntários que se querem juntar ao Çid (vv.1405, 1419) quer homens do Çid (v.1284) a fim completar os ataques deste. Também encontramos os campos semânticos da honra (vv. 678) e da felicidade (vv.1314, 1527).

Os epítetos que circundam Minaya são elogiosos ("*cavallero de prestar*"; "*bivades muchos días*"; "*el que yo quiero e amo*"; "*el bueno de Minaya*"...). Somos ainda informados da terra a que ele se liga ("*que Çorita mandó*"; v.735). O aspecto religioso está marcado por exclamações rituais como "*si vos vala Dios*"(v.874) ou "*Yd a la graça del Criador!*"(v.1379), e por acções como o benzer-se (v.1840) ou o orar (v.1394). Os contextos apresentam ainda referências a outras personagens com quem Minaya se dá, sobretudo aquelas que viajam com ele, como a mulher e filhas do Çid ("*dueña*"; "*dueñas*"), e Pero Vermuez que o acompanha numa embaixada ao rei. No fim da 2ª parte fazem a sua aparição os "*yfantes de Carrión*".

Pero Vermuez e Félez Munoz já apresentam uma evolução ascendente, atingindo o seu cume na 3ª parte.

Pero Vermuez é essencialmente um guerreiro ("*fieren*"; "*lanças*"...). Mais do que isso, é o porta-estandarte do Çid ("*que la seña tiene en mano*"; v.611, "*la mi seña tomad*"; v.689).

Na 2ª parte circundam-no muitos nomes. Destaca-se o de Minaya com quem viaja e cujo nome o antecede nas enumerações. Segue-se, em menor escala, o rei e alguns outros companheiros, bem como Ferrando González, o infante que ele defrontará. Só na 3ª parte é que Pero Vermuez é caracterizado como sobrinho do Çid, que lhe chama "*Peromudo*". Nestes dois contextos predomina o vocabulário ligado ao falar e ao calar ("*fabla*"; "*callas*"). Também irrompem os termos jurídicos ligados ao duelo judiciário ("*rebtó*").

Félez Munoz tem como carecterística principal ser sobrinho do Çid (vv. 741, 2618, 2634, 2765, 3069) e primo das suas filhas (vv.2619, 2777, 2792). É uma personagem que se define pelas suas relações familiares. Não tem muita expressão chegando mesmo a estar ausente na 2ª parte.

2.1.3. Os outros guerreiros: Martín Antolínez e Muno Gustioz.

Martín Antolínez é bastante citado, no entanto verificamos uma quebra na 2ª parte seguida de recuperação na 3ª. Ele define-se predominantemente pela sua origem, Burgos (*"el burgalés conplido/de pro/contado/leal"*...). Os seus outros epítetos também são elogiosos (*"el mio fiel vassalo"*, v.204, *"myo vassalo de pro"*, v.3193).

Circunda-o o vocabulário comercial relacionado com o caso das arcas de areia (*"marcos"*, *"pleyto"*, *"archas"*), mas o guerreiro também está presente (*"colpe"*, *"firiéronse"*, *"espada"*, *"campo"*). Na 2ª parte só é mencionado, mas na 3ª volta à acção porque participa nas cortes (*"en pie se levantava"*, v.3361) e entra num dos duelos, contra Diego González (v.3646).

Muño Gustioz tem, ao longo dos três cantares, uma progressão ascendente. De uma simples menção na 1ª parte (v.737), na 2ª já é *"el cavallero de pro"* (v.1995) e acompanha Pero Vermuez. No 3ª cantar é *"myo vassallo de pro"*, participa nas cortes (*"en pie se levantó"*, v.3382) e luta com *"Assur González"* (v.3672), donde o vocabulário guerreiro (*"escudo"*, *"colpe"*...). Muño Gustioz caracteriza-se ainda por ser um homem respeitoso que se humilha quer perante os santos (v.2928), quer perante o rei (v.2935).

2.1.4. O bispo don Iherónimo.

Esta personagem surge no 2ª cantar com uma grande expressão, decaindo depois no 3ª.

Valência aparece muito nos contextos porque Iherónimo é o seu bispo, graças ao Çid (v.1332). O vocabulário que o circunda liga-se, como não podia deixar de ser, à sua situação religiosa (*"coronado leal"*, *"coronado mejor"*, *"caboso coronado"*, *"buen christiano"*...) bem como às actividades daí decorrentes (*"la missa cantó"*, v.2069, *"la missa les cantava"*, v.1702). No entanto o seu desejo é *"ques'viesses con moros"* (v.1293), o que nos conduz à sua outra vertente, a guerreira, que matiza a religiosa (*"muy bien armado"*, *"lidia"*, *"priso a espolonada"*, e sobretudo *"Ensayavas'el obispo, ¡Dios, qué bien lidiava!"*, v.2388).

2.1.5. O mouro Avegalvón.

Esta é outra personagem só mencionada a partir do 2ª cantar. Como acontece com o bispo, também tem um pico na 2ª parte sendo depois menos referido.

Quando se fala dele acentua-se a amizade e a paz que o ligam ao Çid (vv.1464, 1528, 2636). Permanece em Molina onde manda como *"alcayaz"* (vv.1502, 1545, 2669). Recebe bem os enviados do Çid, servindo de entreposto a quem viaja entre Castela e Valência (vv.1476, 1551, 2637), pois é rico (v.2663), o que leva a que lhe tramem a morte (v.2662).

A sua raça é permanentemente acentuada na própria forma como é denominado: *"el moro Avegalvón"*.

2.2. A realeza.

2.2.1. O rei e o imperador.

O termo *rey(es)* tem uma evolução ascendente. O termo *enperadores* só surge na 3ª parte e com pouca expressão.

Rey; como já acontecia na *Chanson de Roland*, designa indiscriminadamente reis pagãos e cristãos. Surgem ainda algumas (poucas) citações sobre reis em geral e sobre Deus, o rei dos reis.

Na maioria dos casos é possível distinguir a quem se referem as citações. As de *rey* (singular) nomeiam aquele a que se referem sempre que se trata de um rei mouro. Os outros contextos dizem respeito a Alfonsso. As referências no plural referem-se geralmente a reis árabes. Além disso, estes reis muçulmanos surgem em trechos bem delimitados da narrativa não se interligando com as cenas onde aparece don Alfonsso.

O tom geral das referências aos reis mouros é bélico (*"III golpes le aviado"*, *"firiendo en alcaz"*, *"batalla"*, *"mataron"*, *"vençer..."*).

Os outros contextos, relativos a Alfonsso, começam por apresentar uma atmosfera de medo (v.33), provocada pela sua ira (vv.74, 90, 114, 156, 219, 815, 1048). Os termos relativos a exílio estão presentes nas várias expressões do tipo *"de tierra echado"* (vv.629, 1048). No entanto a esperança surge em *"çerca o tarde el rey querer má por amigo"* (v.76). Esta esperança começa a justificar-se logo no fim da 1ª parte onde, após a dádiva de 30 cavalos (v.872) vemos que o rei *"sonrisava"* (v.873), surgindo também expressões laudativas (*"rei ondrado"*, *"señor natural"*). Na 2ª e 3ª partes acentua-se esta última faceta apesar do mal estar inicial (notar o paradoxo que se exprime em *"Por amor del rey Alfonsso, que de tierra me á echado"*, v.1240). É por isso reforçado o número de expressões como *"myo señor natural"*, *"señor tan ondrado"*, *"buen rey"*, *"el mejor de toda España"* (v.3271) e sobretudo a fórmula *"a rey e a señor"*, muito usada nas cortes. O bom humor do rei é igualmente acentuado (vv.1368, 1831, 2164), o que contrasta com a ira do início. O rei Alfonsso é ainda exaltado sempre que o Çid se humilha a seus pés (vv.1319, 1843) ou lhe beija a mão (vv. 3145, 3414, 3486).

Encontramos nos contextos vários indícios da re-aceitação do Çid pelo soberano: a permissão para que dona Ximena e as filhas se juntem ao *"canpeador"* (v.1408), a cedência de homens (v.2165), o bom recebimento que é feito aos do Çid (*"Levantós el rey, tan bien los reçibió"*, v.2933) e ainda todo o vocabulário ligado ao casamento que ele arranja para Sol e Elvira (*"casades"*, *"las casastes..."*). Por seu lado, o Çid submete-se às vontades do seu suserano (*"lo que el rey quisiere esso ferá el Campeador"*, v.1958)

O rei liga-se a várias terras, mencionando-se quer os reinos que domina, Castela, Leão, Astúrias (v.2923...) quer as cidades onde permanece com a sua corte (*"San Fagunt"*, *"Valadolid"*, *"Tolledo"*). A sua religiosidade também é um ponto que não se descarta (vv. 1316, 1340, 1840).

Na 3ª parte há ainda a salientar a maior presença do termo *"cort"* e dos *"yfantes de Carrión"*, bem como de vocabulário ligado ao campo semântico do duelo judiciário (*"pleyto"*, *"fieles"*, *"canpo"*, *"armas"*).

O termo *enperadores* em dois contextos diz respeito a menções em geral, mas surge também *enperador* referindo-se a Alfonsso (*"buen enperador"*, v.3003):

trata-se do culminar do processo elogioso que temos vindo a constatar.

2.2.2. O rei don Alfonsso.

Este grupo repete muito os contextos de *"rey"*. Notamos que *"Alfonsso"* é menos nomeado na 1ª parte mas nas 2ª e 3ª aumenta e estabiliza.

Nos poucos contextos novos acentua-se ou o facto dele ser o suserano do Çid (*"Alfonsso, myo señor"*; *"so señor Alfonsso"*) ou os reinos sobre os quais estende o seu domínio (*"Alfonsso el Castellano"*; *"Alfonsso el de León"*).

2.2.3. Os reis árabes: Fariz, Galve, Tamin, Yuçef e Búcar.

Estas personagens só surgem durante uma ocasião determinada para defrontarem o Çid. Depois vão como vieram, sem deixar rasto. Não têm percurso na obra, são pontuais. Os seus contextos também repetem muito os de *"rey"*. Remetemos por isso para o que aí já foi dito.

Estes reis são pouco trabalhados, não têm características específicas, meros fantoches, oponentes de batalha, usados para serem vencidos. São todos tratados de modo idêntico, até pelo número de espadeiradas (3) que levam quando são derrotados.

Na 1ª parte temos três reis, Fariz, Galve e Tamin, na 2ª Yuçef, o rei de Marrocos (v.1621) e na 3ª Búcar. Os campos semânticos que predominam são os da batalha (vv.760, 765, 1725, 2425, 2475), da perseguição e da fuga (v.774, 2408)

Fariz e Yuçef recebem três golpes do Çid, Galve recebe um de Antolinez. Tamin é o rei que toma conhecimento do que aconteceu e não fica satisfeito (v.636). Yuçef, o rei de Marrocos (1621), liga-se ao mar (v.1620), que teve de atravessar. Búcar também se liga ao mar, de onde vem (v.2409), para onde foge (v.2420) e que o caracteriza (*"el rey de alén mar"*, v.2425). Ao contrário dos outros reis, que só têm denominações neutras, Búcar já tem uma designação depreciativa: é chamado *"traydor provado"* (v.2523).

2.3. A alta nobreza.

2.3.1. Os condes don Remont e don Garçia.

Os condes don Remont e don Garçia constituem outro grupo pouco expressivo. Os seus contextos coincidem quase na totalidade com os de *"conde(s)"*.

O conde don Remont, também conhecido por Remont Verengel (v.998) é *"conde de Barçilona"* (v.957) e tem o seu maior número de citações na 1ª parte, dizendo-lhe também respeito todas as referências a *"conde"* que encontramos naquele cantar.

A característica que lhe é atribuída é ser *"muy folón"* (v.960). Os campos semânticos que predominam na sua órbita são por um lado os da guerra e captura (*"a presón le an tomado"*; v.1009) e por outro os da comida (*"comiendo"*; *"comed"*; *"iantado"*; *"ianté"*), da alegria (vv.1049, 1052) e da partida (vv. 1077, 1068, 1082). Salientamos ainda, relativamente à comida, a expressão eucarística da comunhão

(*"Comed, conde, deste pan e beved deste vino"*; v.1025).

Na 2ª parte desaparece don Remont e surge don Garçia ou Garçiordoñez. Este caracteriza-se por ser *"enemigo malo"* (v.1836) do Çid, ter um carácter irado (v.1859) e não lhe agradarem as vitórias do Canpeador (vv.1859, 2042), mesmo quando já agradam ao rei (*"plogo al rey, mucho pesó a Garçiordoñez"*; v.1345).

Os contextos de *"conde(s)"*, na 2ª parte, além de mencionarem don Remont e don Garçia também designam os *"condes de Carrión"* (= *"yfantes de Carrión"*, de quem falaremos a seguir) e o seu pai, o conde *"don Gonçalo"*. Na 3ª parte esta dispreção é acentuada falando-se, além dos anteriores, de *"don Fruella"* e *"don Beltrán"* que assistem às cortes e sobretudo dos condes *"don Anrich"* e *"don Remond"*, *"alcaldes"* (v.3135) do tribunal das cortes. Nalguns contextos ainda encontramos menções a *"condes"* em geral (vv.2926, 3136). Relativamente às referências aos *"condes de Carrión"* sobressai o seu tom laudativo (caracterizam-se como *"condes más limpios"*; v.3354 e *"condes de prez e de valor"*; v.3444).

Na 3ª parte as referências a Garçia Ordoñez e a Remont Verengel caracterizam-se pela proximidade da designação *"yfantes de Carrión"*, a quem eles defendem nas cortes (*"respondió"*, *"en pie se levantava"*) contra os interesses do Çid.

2.3.2. Os infantes de Carrión e Asur González.

Estas personagens só surgem nas 2ª e 3ª partes, mas em evolução ascendente. Quando são tratados pelos nomes próprios, os contextos coincidem por vezes com os de *"yfantes"*. O montante da sobreposição é indicado na tabela. Por outro lado, regra geral, os dois nomes costumam também vir juntos, funcionando por isso como grupo e equivalendo ao termo genérico de *"yfantes"*, sendo de notar o uso de *"amos"* (*"yernos amos"*, *"amos a dos"*), o que ainda os aglutina mais. Na 3ª parte os dois nomes já surgem mais dissociados, mas as atitudes de um e de outro continuam semelhantes. De notar que no grupo *"yfantes"* quatro contextos referem-se aos infantes de Navarra e de Aragão (vv.3395, 3396, 3420, 3448), os segundos maridos das filhas do Çid.

A definição primeira de Ferrando e Diego prende-se com a sua terra de origem, Carrión. Depois ligam-se à corte (v.1900) e às cortes (3ª parte). Quanto às outras personagens da sua órbita, temos, na 2ª parte o rei, Minaya e Asur. Na 3ª parte encontramos por um lado o Çid, o rei e Minaya, por outro os seus partidários nas cortes onde se salienta o conde don Garçia inserido num grupo mais extenso que tem a designação genérica disfórica de *"los del bando de yfantes de Carrión"* (v.3113) ou *"su vando"* (v.3577). As suas mulheres Elvira e Sol são pouco citadas, surgindo geralmente na sua relação com o Çid (*"sus fijas"*).

Na 2ª parte o vocabulário que predomina é aquele relacionado com o casamento (*"dar sus fijas"*; v.1928, *"pidem'mis fijas"*; v.1937, *"las dedes por mugieres"*; v.2076...). O casamento origina honra (v.2174) e alegria (vv.1975, 2267), mas é lançada uma sombra com *"que sopiessen sos mañas de los yfantes de Carrión"* (v.2171). No entanto, as atitudes dos infantes são afáveis, mesmo humildes, para com o Çid (vv.2052, 2092).

Na 3ª parte tudo muda de figura. Numa primeira fase eles permanecem em

Valência onde são tratados de "yernos" e tidos por ricos (v.2510). No entanto, depois que abandonam a cidade (v.2611) e à medida que se afastam as suas atitudes são cada vez mais reprováveis. Primeiro dá-se o embate com o mouro Avegalvón ("*lo que el moro dixo a los yfantes non plaze*"; v.2674), depois é a afronta às filhas do Çid no "*robredo de Corpes*" (v.2697): "*les conpieçan a dar*" (v.2735).

A partir do meio da 3ª parte predomina o vocabulário jurídico ("*aya derecho*"; v.2915, "*que aya Myo Çid derecho*"; v.2952, "*reçiba derecho*"; v.3133). De notar que esta afronta ("*desondra que me an fecha*"; v.2906, "*nos han abiltados*"; v.2942, "*rencura he*"; vv.3202, 3437) também atinge o rei pois, como é lembrado, ele foi o obreiro do casamento ("*casastes sus fijas*"; v.2939, "*yo casé sus fijas*"; v.2956). Aos infantes resta o arrependimento ("*Hya les va pesando*"; vv. 2985, 3603, "*non plaze*"; v.3428, "*mucho eran repentidos*"; v.3557), o que não os livra do castigo severo, o duelo judiciário ("*campo*"; "*lid*"; "*fieles*") onde são derrotados: "*Nol'pueden catar de vergüença*" (v.3126), "*Por malos los dexaron*" (v.3702), "*Grant es la biltança*" (v.3705). Os termos relativos aos infantes tomam, nesta 3ª parte, um cariz marcadamente depreciativo. Note-se que a defesa, que os elogia, fala não de "yfantes" mas de "*condes de Carrión*"; termos já referidos e para os quais remetemos.

Relativamente aos contextos onde os infantes são tratados pelos seus nomes próprios notamos uma grande identidade a nível de sentimentos e atitudes (o pavor: vv.2287, 3332, os duelos: vv.3623, 3646 e a certeza de serem vencidos ao verem as suas espadas nas mãos dos adversários: vv.3643, 3657-8). No entanto, existem também algumas "nuances" na 3ª parte. Ferrando tem mais contextos do que o irmão revelando-se uma figura mais imponente, mais batalhadora nas cortes ("*Fabló Ferrán Gonçález e fizo callar la cort*"; v.2558, "*en pie se levantó*"; v. 3291), dando por isso origem a um tratamento acusatório mais violento ("*Mientes, Ferrando, de quanto dicho has*"; v.3313, "*por ó menos vales oy*"; v.3334).

Asur é partidário e familiar dos infantes. Ele é muito pouco citado: tem uma referência na 2ª parte e pouco mais na 3ª. No entanto, ganha importância na medida em que acompanha os infantes na sua sorte, surgindo o nome deles frequentemente nas imediações do seu. Dele, os contextos só nos dizem que "*era bulidor*" (v.2172).

2.4. As mulheres.

2.4.1. Doña Ximena.

Esta personagem encontra-se ao longo de toda a obra mas tem a sua maior expressão na 2ª parte. Surge predominantemente associada às filhas ("*doña Ximena e sus fijas amas*"). De resto liga-se ao Çid, seu marido, definindo-se frequentemente em função dele ("*su mugier*"; "*mi mugier*").

O seu carácter é humilde, quer ante Deus ("*Echós doña Ximena en los grados delant el altar*"; v.327), quer ante o marido ("*Ant'el Campeador doña Ximena fincó los ynoios amos*"; v.264 e "*al Çid la manol'va besar*"; v.369). De resto é sempre qualificada de modo laudativo: "*querida mugier e ondrada*" (v.1604), "*dueña es de pro*" (v.3039). Apercebemo-nos também do campo semântico da alegria no final da

2ª parte (v.1801).

2.4.2. As filhas, doña Elvira e doña Sol.

Estas personagens só são nomeadas a partir da 2ª parte, ganhando maior expressão na 3ª. A sua evolução é portanto contrária à de sua mãe. Nas 2ª e 3ª partes aparecem mais, mas sobretudo em função dos seus pais (identificadas como filhas de doña Ximena ou do Çid). Como acontecia com os infantes surgem juntas na maioria dos contextos, sem características próprias que as possam individualizar.

Na 2ª parte, os seus nomes funcionam como continuação ou especificação de frases ("*mis hijas don Elvira e doña Sol*," v. 2197). Estes contextos ligam-se sobretudo ao processo do casamento: são pedidas, v.2075, dadas, v.2089, tomadas, v.2097 e de novo dadas como esposas, v.2181, notando-se também aqui as referências a "mãe", a que as toma e as dá de seguida.

O conjunto que elas formam não se desfaz na 3ª parte. Continuam a ser "*mys hijas*"; "*amas hermanas*"; "*amas sus mugieres*"; "*hijas del Çid*" ou "*las mis primas*". Quanto ao resto do vocabulário, fala-se ainda de casamento (v.3719), mas também de vingança (v.3187).

"*Doña Sol*" tem mais citações do que a irmã. Em duas ocasiões é ela que toma a palavra para falar, mas como fala pelas duas, não desfaz a amálgama que as une.

Mesmo quando surge o termo "*reynas*", para designar a sua posição futura, elas não se desagregam: serão rainhas de Navarra e de Aragão (v.3399), mas nem é indicado qual será rainha de onde.

3. Raoul de Cambrai

	A	B	C	D	E	F	G
Raoul	87(-3)	104	96	11	6	3	2
Taillefer	7(+1)	-	1	-	-	-	-
Gueris	32	20	77(-2)	118(-1)	56	14	46
sors	14(-13)	8(-8)	10(-9)	29(-27)	23(-21)	6(-6)	19(-17)
TOT.(S./sor)	33	20	78	120	58	14	48
Gautiers	-	-	3(+2)	83(+1)	7	-	9
Gautiers(dim)	-	-	3	45	5	-	1
TOT.(G/dim)	-	-	8	129	12	-	10
Bernier	19	74	53	155	95	110	111
Bernier(dim)	2	7	2	7	4	-	2
bastars	2	4	12(-4)	21(-1)	3	-	-
pelerin	-	-	-	-	-	10	-
paumier	-	-	-	-	-	9	-
TOT.(Bern.)	23	85	63	182	102	129	113
Herbert(pai)	17	16	13	1	-	-	-
Ybers	2	31	18	20	21	1	-
Wedon	-	15	5	9	-	-	-
Herbert	-	1	3	-	-	-	-
Loeys	-	1	8	9	-	-	-
Ernaut	3	1	41	6	-	-	-

Allaumes	-	-	-	28	-	-	-
Savaris	-	-	-	-	-	19	30
Julien	-	-	-	-	-	6	40
Corsabrès	-	-	-	-	-	-	3
TOT.(J/Cor.)	-	-	-	-	-	6	43
Henri	-	-	-	-	-	-	3
Henri(dim.)	-	-	-	-	-	-	6
TOT.(H/dim)	-	-	-	-	-	-	9
rois	48	5	6	33	60	32	18
empereres	24	1	-	19	8	1	-
Loeys(rei)	17(-10)	3(-2)	1(-1)	4(-1)	18(-8)	1(-1)	1(-1)
mancel	13	1	-	-	2	-	-
Giboïn	8(-2)	-	-	-	1(-1)	-	-
TOT.(ma./G)	19	1	-	-	2	-	-
Herchanbaus	-	-	-	-	9	52	1
Aucibier	-	-	-	-	-	4(-2)	1
amassor	-	-	-	-	-	2	8
Consubles	-	-	-	-	-	13(-9)	21(-6)
Aalais	20	2	10	16	1	-	-
Marcent	-	10	-	-	-	-	-
Heluis	-	-	2	-	-	-	-
Biautris	-	-	-	-	-	1	2
roïne	-	-	1	-	6	-	-

3.1. A família de Raoul.

3.1.1. Raoul de Cambrai.

Esta personagem, apesar de dar o nome à obra não é a mais citada. A curva das suas referências tem o seu ponto mais alto em B., seguindo-se uma grande descida na 2ª parte (E., F. e G). Em A. três citações referem-se ao seu pai Raoul Taillefer, como está assinalado no esquema.

Raoul é predominantemente chamado de *"quens"*. O outro nome pelo qual é conhecido, liga-se à sua terra que simultaneamente funciona como o pomo da discórdia que dá corpo à obra: Cambrai (*"Raoul de Canbrai/de Canbrizis"*).

No início ele é chamado de *"enfant"*, mas logo passa a ser cognominado *"li senéz"*. Entre estas duas designações extremas existe o compromisso de frases como: *"L'enfes R. n'a mie sens d'effant"* (v.917). Além do tema da idade, em torno de Raoul também encontramos a questão da alimentação. Por um lado ele é o senescal do rei (*"servi del vin et del claré"*; v.388), por outro come e bebe bem (*"mengier"*; *"vin..."*). Ainda o vemos ligar-se ao jogo, sobretudo ao xadrez (vv.657, 1585).

A descrição de Raoul veiculada pelos contextos é muito ambivalente: fisicamente é belo e forte (*"fort et grant"*; v.469, *"Biax fu R. et de gente faiture"*; v.494, *"o le cler vis"*; v.831, *"cui mervelles fu bel"*; v.2766...), o seu carácter tem bastantes qualidades (*"molt fist a loer"*; v.577, *"n'ot pas le quer frarin"*; v.759, *"fu saiges"*; v.781, *"li gentix e li ber"*; v.836, *"li cortois"*; v.2153, *"au coraige hardi"*; v.2179, *"En R. ot merveilloz chevalier"*; v.2819, *"fu molt de grant vertu"*; v.2857), mas também não tem menos defeitos. Encontramos diversos enunciados bastante fortes contra Raoul (*"ot grant maltalant"*; v.680, *"fu molt desmesurez"*; v.1269, *"R. mesires est plus fel que Judas"*; v.1381, *"le quer ot irasqu"*; v.1449, *"tort faites et pechié"*; v.1695, *"fust ci desmesurez"*; v.2010). A princípio, estas frases negativas são enunciadas pelos seus inimigos, mas quando os seus actos se excedem é o próprio narrador que o denigre (*"qi quer a de felon"*; v.2938). Depois de morto, as suas características tornam-se quase exclusivamente positivas (*"R. le combatant"*; v.3089, *"ert il molt gentis"*; 3216, *"R. le hardi combatant"*; 3250...).

A principal característica de Raoul é a irascibilidade que faz com que todas as suas reacções sejam extremas e à flor da pele (*"toz li sans li fremi"*; v.672, *"le sens quida changier"*; vv.1097, 1652, 2174, 3081, *"d'ire fu tressuans"*; v.2334...). Outro aspecto é a tristeza da atmosfera geral que acompanha Raoul (*"mornes fu e enbruns"*; v.634, *"mornes fu e pensis"*; v.2845), onde as raras alegrias provêm da guerra (vv.2657). A atmosfera negativa é ainda acentuada quer pelas maldições que lhe rogam (*"R. fel, Dex te doinst encombrer!"*; v.1513 ou *"R. fel, li cor Dieu te maldie!"*; v.1909), quer por alusões pessimistas ao futuro por parte do narrador (*"fu puis mors et ocis"*; v.822). Aqui é de salientar o uso frequente do termo *"mar"* como em *"Mar prist R. de no terre le don"* (v.2512), *"Mar vint R. nos terres chalengier"* (v.2541).

O carácter impetuoso leva Raoul a entrar em guerra com os de Vermandois. Daí que o vocabulário guerreiro não deixe de surgir ao longo dos contextos (*"gent*

R.; *"pavillons"*, *"destrier"*, *"bataille"*, *"fiert"*, *"ocis au blanc"*). Subsidiário deste tema temos ainda o vocabulário relativo à vingança (*"honte vengier"*; v.1651, *"en soie vengiés"*; 1697) e ao direito (*"ot droit"*; 823, *"a droit"*; v.897). Outro campo semântico não menos importante é o que se refere à destruição (*"R. a no terre gastée"*; v.1824, *"nos vieut toz essillier"*; v.1835). A guerra não sorri a Raoul. A sua derrota é-nos dada por alusões ao que acontece com os seus (*"forment enpirant"*; v.2677, *"aloit mout damaigant"*; v.2692, *"faisoit grant enconbrier"*; v.2721). O próprio Raoul é por vezes atingido (vv.2958, 3104) e acaba por morrer (vv.3159, 3211). A última visão dele é *"R. la chiere ensanglentée"* (v.3636). Seguem-se os rituais e o enterro, com o vocabulário próprio das exéquias (*"atornent comme prince vaillant"*; v.3716, *"anterré au mostier"*; 3722) e da dor (*"duel"*; v.3508, *"cuer dolant"*; v.3509).

No início encontramos Raoul ligado ao rei Loeyls seu tio que afirma não o querer prejudicar (*"L'enfant R. n'en vuel deseriter"*; v.124) e o arma cavaleiro (v.519). No entanto, posteriormente, o rei acaba lesando-o e os laços cortam-se. Bernier é aquele que Raoul por sua vez prejudica (*"Mal m'a bailli R."*; 1524, *"ne m'a mie molt chier"*; v.1538) apesar dele se humilhar a seus pés (v. 627). Posteriormente será Raoul quem se humilha perante Bernier pedindo desculpas (*"par grant humeliance"*; v.1780). Outras personagens que orbitam em torno de Raoul são *"dame Aalais"*, a sua mãe, donde o tratamento *"Biax fix R."* e a denominação *"fix de franche mollier"* (vv.3055, 3135), Gueris, o tio, com quem se aconselha frequentemente (vv.2166), Herbert, Ernaut de Doai que lhe pede mercê (vv.2880, 3011) e outras personagens do clã de Vermandois.

Com a morte de Raoul, o tom das referências que lhe são feitas muda. Por um lado temos a verbalização da culpa por Bernier (vv.3163, 6591, 7003) e as acusações que lhe são feitas de ter morto o seu senhor (vv.3323, 3416, 5720), por outro lado o vocabulário elogioso (*"nobile guerrier"*, *"marchis"*, *"vaillant"*, *"de franc/in"*). De notar ainda que a lembrança implica a vingança da sua morte (*"vengiés"*; v. 5931), até ao estabelecimento da paz (vv.5559,5586). Mesmo depois de morto, Raoul continua ligado a locais específicos como as terras que nunca possuiu (v.5922) e o local onde faleceu e que evoca a sua lembrança (v.8372).

3.1.2. Raoul Taillefer, o pai.

Esta personagem surge predominantemente em A., o que é lógico pois é aí que se estabelecem os antecedentes de Raoul de Cambrai. Nos contextos do seu filho existem três referências a Taillefer. Duas repetem-se aqui, portanto, na tabela só se menciona uma citação a mais. Taillefer deixa praticamente de ser referido depois de A., sendo só citado em C. como memória (*"Qant li remembre de Taillefer errant"*; v.2745). Quando o livro começa, ele já está morto (v.69). É uma personagem do passado, daí que só tenha interesse no início.

Taillefer caracteriza-se pela sua bravura guerreira (*"fieror"*, *"guerrier"*, *"hardi"...*). É nobre (*"marchis"*; v.82), foi casado com Aalais (v.68) e possui terra (vv.647, 974), nomeadamente Cambrai (*"de Canbrai tint l'onour"*; v.6).

3.1.3. Gueris *"le sor"*; o tio.

Gueris tem uma presença constante na obra. A sua evolução apresenta um pico a meio (em C e D) e um ponto mais baixo em F, na 2ª parte.

A maioria dos contextos de "sors" sobrepõem-se aos de Gueris, daí termos indicado os montantes dessas intersecções. O termo "G." de "Gueris" designa por 3 vezes "Gautelès" (1 em D. e 2 em C.), contextos que mantivemos porque Gautiers é uma personagem sobre a qual nos debruçaremos. Estes três contextos são no entanto diminuídos na tabela.

O principal atributo de Guerris é ter o cabelo "sors"; a sua segunda característica é possuir Arras/Artois ("d'Aras li sors G."; "G. qui tint Artois"). Gueris é ainda rico ("riche sor G") e velho ("le viel", "qi le poil ot chenu", "li viex floris", "li viex chenus..."). Alguns apodos acentuam o seu carácter violento de guerreiro bem como a sua nobreza ("li ber", "li vasax", "au coraige vaillant", "au fier vis", "le nobile guerier", "li preus e li hardis", "a la fiere vigour..."). Mesmo quando é acentuada a sua idade e os seus cabelos brancos, não deixa de ser chamado "sors"; nem deixa de ser um lutador ("N'iert ja G. li viellars recreüs?"; v.3905). Na 2ª parte aos epítetos anteriores que subsistem ("riches", "baron", "guerrier", "o le florit gregnon", "li fiers") juntam-se alguns de outro tipo como "li cortois" (v.5774).

Gueris é essencialmente um guerreiro. É o companheiro de armas de Raoul e depois de Gautiers. Assim, o campo semântico que predomina à sua volta é o bélico ("noise", "elme", "colpé", "escu", "meslée", "mort", "fiert", "meheniés", "branc d'acier..."). Gueris é ainda, no exército, o porta estandarte ("Del sor G. ferai confanonnier"; v.1039, "G. chevalche la baniere levée"; v.3275) e por vezes é quem guia a hoste ("les va devant guiant"; v.2406, "les chaela"; 2418, "va toz ces homes rengant"; v.3269, "hommes chaele"; v.3482). Encontramos ainda o vocabulário da razão ("ot bon droit"; v.563, "vos avez tort"; 3422).

Por outro lado, as suas características pessoais assemelham-se às do sobrinho. Gueris também tem um carácter intempestivo ("si se va escriant"; v.689, "le sens quida changier"; vv.3402, 4823, "a poi n'enraige vis"; vv.3591, 4726, "parole hautement"; v.4028, "G. ot le cuer irascu"; v.4625, "De maltalent fu G. erraigiés"; v.4681, "s'a la coulor muée"; 4806, "s'a la coulor noircie"; v.5273...). Também apresenta uma certa ambiguidade entre as boas ("G. est saiges hon asez"; v.2012, "mes oncles est de grant vaseleige"; v.4404) e as más características ("G. parole par grant desmesurance"; v.1791, "est fel et sousduians"; vv.3917, 3924, "Trop est G. de grant desmesurance"; v.4156,). Apresenta ainda uma vertente de conselheiro (vv.535, 740, 1519, 1522, 2166) e de amizade: tem poucos amigos (Raoul e Gautiers) mas é-lhes dedicado (vv.719, 3894). Dos seus oponentes, recebe insultos, como Raoul ("E! G. fell [...] barbe meslée"; v.3288). Ainda como Raoul tem alguns contextos ligados à comida, no fim de D. ("mès de cerf", "cuisse").

Além do carácter intempestivo, a personalidade de Gueris é pautada por uma tristeza muito acentuada, como acontecia com o seu sobrinho ("le cuer en ot dolant"; v.3230, "de duel va larmoiant"; 3247, "de duel cuide morir"; 3468, "G. pleure"; v.3487, "duel faisant"; v.3507, "fu dolans"; v.4250). Este aspecto liga-se ao facto de Gueris sobreviver e assistir à morte dos seus ("G. vit ses homes morir"; v.3189, "G. va les siens mors recuellant"; v.3231, "G. voit sa gent enpirier"; 3362).

A alegria é esporádica e depende de pequenas vitórias guerreiras ("*Goie ot G. qant il le vit cheu*"; v.3317). A luta também nem sempre lhe é favorável, pois Gueris é, por exemplo, preso ("*pris i est G.*" v.3531).

As personagens que o cercam são principalmente Raoul na 1ª parte e Gautiers em D. e na 2ª parte (a quem ele chama "*mon oir*"; v.3840, e que o trata por "*Oncles G.*"). Num segundo nível, temos o rei, dame Aalais, Bernier e Ybers de Ribemont. Em D. também surge Aliaume. Na 2ª parte constata-se o aparecimento de uma nova e importante personagem: a sua filha. Muitos contextos desta 2ª parte referem-se-lhe ("*fille G.*"; "*fille ao sor Gr.*"...). Esta casa com Bernier, que em E. é chamado "*B, li genre*" (v.6721).

No início da 2ª parte encontramos o campo semântico do casamento ("*pren la a feme*"; v.5825, "*B. del prendre et G. del donner*"; v.5840). Com o casamento, a paz é consolidada ("*Faite est la pais*"; v. 6570), o tema da alegria é muito aumentado ("*ris*"; v.5835, "*esleecier*"; v.6031, "*riant*"; v.6554) e as alusões ao carácter irascível e à tristeza diminuem.

Em G. este tom muda de novo. Surgem duas personagens novas ligadas a Gueris: os netos Julien e Henri. Por um lado temos o vocabulário da reconciliação ("*acordés*"; 8265, "*frere*"; v.8309) e da amizade que Gueris demonstra pelos seus ("*Gr. le vait acoler et baisier*"; v.8595, "*Gr. l'arma et chevallier le fit*"; v.8298) Por outro lado ressurge todo o tom bélico da 1ª parte. Desde o carácter violento ("*s'escria a haut ton*"; v.8242, "*par poi n'anraige vis*"; v.8385, "*Gr. le voit, tous li sens li fremie*"; v.8640) e de chefia ("*Gr. les guie devant el chief premier*"; v.8624) até à tristeza ("*molt ot le cuer dolent*"; v.8682, "*sospire*"; v.8402, "*ot duel*"; v.8405), à derrota ("*Les gens Gr. sont tornés a sotie*"; v.8639) e às maldições ("*Gr. traitres, Diex te puist maleiri*"; v.8427, "*Hal Gr. fel, viellars barbe meslée*"; v.8507), passando com especial insistência pelo vocabulário da guerra ("*espée*"; "*Ruent il pierres*") e da morte (vv.8263, 8384, 8559). Tudo acaba com a fuga de Gueris. "*Li sor Gr. de la cité issi*"; v.8716.

3.1.4. Gautiers, o sobrinho.

Esta personagem surge só a partir de C.. Como continuador que é de Raoul, aparece com a sua morte ("*En liu de lui ont restoré Gautier*"; v.3827). As suas citações apresentam um pico em D., após o qual não volta a ter grande expressão. Três dos seus contextos aparecem nas listas referentes a Gueris, como já foi assinalado.

Gautiers está marcado pela sua tenra idade, donde o uso dos diminutivos "*Gautelès/Gautelet*" ou do termo "*enfes Gautiers*" (v.3610). Estes termos diminuem progressivamente, mas nunca desaparecem na totalidade, surgindo sempre referências à sua juventude ("*Gautiers fu juvenes, de novel adoubez*"; v.4974, 5163). No entanto isto não impede que ele "*parole a loi d'omme saichant*" (v.4405).

Os apodos que o cercam são variados, não se notando a predominância de nenhum. Uns ligam-se ao aspecto guerreiro ("*le legier*"; "*a la fiere valour*"; "*de grant outreqidanse*"; "*li preus e li adurez*"; "*l'alosez*"; "*li menbrus*"; "*le vaillant*"), outros (poucos ainda) já ao aspecto cortês ("*cortois*"; "*le jantil*"). Por outro lado, esta personagem define-se bastante de acordo com as suas relações familiares:

"Niés Gautelès; "mon neveu"

As referências que lhe são feitas relacionam-se sobretudo com a sua capacidade guerreira (*"grant vasaige"*, v.4404, *"En Gautelet ot molt bon chevalier"*, v.5064). Como nas outras personagens da sua família, também não podia faltar aqui o vocabulário bélico (*"aparellent"*, *"près de morir"*, *"a maint colp donné"*, *"recreus"*, *"branc"*...) e o do agir erradamente, sem razão (vv.4960, 5082, 8600, 8667). A sua luta está marcada pelo grito, ainda mais do que a de Gueris (*"Gautelès c'escria a haus cris"*, v.5331, *"Gautiers c'escrrie par mervillos pooir"*, v.3828, *"c'escrrierent et Gautiers et G."*, v.5197). De modo semelhante aos seus familiares, voltamos a encontrar o carácter exacerbado (*"s'en est airiés"*, v.4015, *"le sens quida marir"*, v.4570, *"le sens quida changier"*, v.5140, *"qi molt fu airez"*, v.5168) e a tristeza (*"con sui en grant friçon!"*, v.3964).

Mas nem tudo é violento. O vocabulário da paz também surge (*"acordez"*, vv.5159, 5179), do mesmo modo que as honras recebidas de Bernier (*"Vers Gautelet c'est mout humeliés"*, v.3995 e retribuídas (*"B. monta, Gautiers li tint l'estrier"*, v.4757).

As personagens a que se associa são dame Aalais, a avó materna, com quem fica a viver (*"Dame A. retint o soi Gautier"*, v.3724) assumindo juntamente com ela a ligação a Cambrai (*"Or ot Gautiers et la terre et l'onnor"*, v.4122, e ainda vv. 4277, 5523, 5556, 5915, 6034, 8590) e Gueris, o tio-avô, a quem o prende uma grande amizade (*"Li sor G. et Gautelès ces drus"*, v.3894, *"li sor Gr, /O lui Gautiers qui molt fu ces amis"*, vv.6576-7). Em menor escala surgem ainda Bernier e Ybers.

Gautiers morre cedo (*"molt est corte sa vie"*, v.8635). Morre lutando (*"Et Gautelès ces grans cops i anplie"*, v.8636), sob os olhos de Gueris (*"Quant voit Gr. Gaut. est mors getés"*, v.8686), e após ter eliminado Savari, o sobrinho de Bernier (*"Gautiers ot mort Savari le vaillant"*, v.8659).

3.2. A família de Bernier.

3.2.1. Bernier.

Esta é a personagem mais citada do livro. Também é a que tem uma maior variedade de denominações: desde o diminutivo ao nome ofensivo de bastardo, passando pelos termos pontuais de *"paumier"* e *"pelerin"*, ligados a situações especiais. A grande maioria dos contextos destas diversas designações não se interpenetra. Só vimos duas repetições em C., entre *"bastars"* e *"Bernier"*. Apesar da presença da personagem ser constante, notamos uma maior acentuação no meio e na 2ª parte. O diminutivo e o ofensivo *"bastars"* decrescem ao longo da obra. Do mesmo modo, a designação *"enfes B."*, corroboradora do diminutivo, só surge até E.. A partir de E. os apodos enaltecem Bernier como *"marchis Berneçon"* ou *"cuens B."*. Em G. aparece por duas vezes o termo *"anfans"*, mas referindo-se aos seus filhos (vv.8598, 8661).

Bernier tem vários epítetos. Estes ligam-se a campos semânticos específicos como o valor guerreiro (*"li vaillans"*, v.2321, *"li prex e li hardi"*, v.3436, *"qi le coraige ot fier"*, v.4501, *"frans chevaliers menbrez"*, v.5154), a felonía (*"li fel"*, v.3836,) e a cortesia (*"li gentis"*, v.4264, *"li cortois"*, v.5546).

O termo *"bastars"*, segundo o narrador, é um nome que lhe chamavam (v.398), mas que não o impede de ser grande (*"Ja par bastart mais si grant ne verrez"*; v.615). Com efeito, posteriormente, este termo surge quase sempre no discurso directo, na boca dos seus adversários (*"cuivers bastars"*; *"bastart sousduiant"*; *"fix a putain"*). Bernier assume a sua bastardia (vv.5705, 5731) mas tenta superá-la, minimizando-a em prol de uma paternidade mais vasta e mais poderosa (*"Il n'est bastars c'il n'a a Dieu renoié"*; v.1709).

É certamente por causa deste problema de nascimento ilícito que se acentua tanto a sua relação com o pai. Ybers chama-lhe frequentemente *"biex fix B."*, e Bernier é chamado *"B, fix Y. le flori?"* (v.2251), *"li ainsnez freres, peres fu Berneçon"* (v.2088), *"Le comte Y, le pere B."*; v.2945.

Relativamente às personagens que encontramos nestes contextos, notamos que em A. Bernier dá-se quase exclusivamente com Raoul. A amizade que os une faz com que Raoul arme Bernier cavaleiro e seja por ele servido como senescal (*"avoit chier"*; *"l'as norri"*; *"fist B. adouber"*; *"B. sert"*). Outra característica de A. é, em vez do vocabulário guerreiro, apresentar o tema dos jogos bélicos (*"quintaine"*). Em B. começam já a surgir os termos que temos vindo a notar para as outras personagens. A ligação exclusiva com Raoul desfaz-se e entra em cena a família de Bernier: a mãe Marcent (com alguns contextos referindo-se a ela como *"mere B"*), o pai Ybers, os tios, Gueris, o rei e, em D. ainda Gautiers e Aliaumes.

Bernier também se liga à guerra, mais do que isso, é dito que ele é quem deseja (*"et Berneçon qi l'estor desira"*; v.2421) e provoca o conflito (*"Par B. asamblerent les os"*; v.2382, *"Par B. est tex plais commencié"*; v.2395). Os maus presságios já o perseguiram desde A. (*"Mais Berneçons l'ocit puis a dolor"*; v.11). A partir de B., após um grupo temático ligado à religião e ao fogo (*"nonains"*; *"art"*; *"feu"*), surge o vocabulário propriamente bélico (*"bataille"*; *"desfié"*; *"ocist"*; *"armés"*; *"espee"*; *"colp"*; *"plais"*; *"s'adoube"*; *"damagier"*; *"recreant"*; *"membres trenchier"...*), aliado como sempre ao do direito (*"droit en as"*; v.1385). Como termos subsidiários temos os contextos que se referem aos homens de Bernier (*"Homme B."*; *"sa gent"*; *"si chevalier"*; *"sa grant gent assemblée"*), à penitência (*"amendise"*; v.2294, *"amende"*; v.2123), e ao mau pagamento pela amizade (*"Ci a male amistié"*; v.1703).

Em C. dá-se a morte de Raoul, surgindo frases alusivas ao sucedido (*"Mort l'a Ernaus et B, bien le sai"*; v. 3160, *"Diex et drois aida B."*; v.3101), bem como acusações a esse respeito (v. 3594). Em D. aparece também o vocabulário do juramento (*"saiemens jurez"*; *"par jurez"*; *"mentez"*) e o da vingança quer por parte de Bernier (v.5027), quer dos seus inimigos (*"Que del bastart ne soit vengeance pris"*; v.5530) mas também o da paz (*"guere fenie"*; v.5288).

Quanto ao carácter, Bernier não é pacífico. Apresenta as mesmas características que Raoul, com os sentimentos à flor da pele (*"correlié"*; v.1729, *"maltalent"*; vv.1733, 3103, *"del sens cuida issir"*; v.2259 *"le sens quida changier"*; vv.2617, 3132, 5419, *"s'a la coulor muée"*; vv.3276, 3287, 3299, *"Berniers escrie"*; v.3158, *"B. c'escria hautement"*; v.5351, *"si commence a rougir"*; v.4892, *"iés desmesurez!"*; v.5169), a tristeza (*"fu mornes et pensis"*; vv.1224, 3858, *"Mout fu dolans B. et corrociés"*; v.3989, *"ot le cuer triste et dolant"*; v.4539), e o valor guerreiro (*"qi cuer a de baron"*; v.921, *"qi molt fist a proisier"*; v.1364, *"fu de molt*

grant vertu”; vv.2618, 3304, “*en B. ot molt bon chevalier*”; v.3048). No entanto, estas características encontram-se matizadas por outras menos violentas e de cariz mais cortês, o que se nota no gosto pela roupa rica (“*vint vestus d’uns riches dras*”; v.1368) ou em alguns termos (“*Cortoisement*”; v.1536, “*le gentil damoiseil*”; v.2763). Bernier é ainda bastante humano pois tem medo, foge (v.3901) e humilha-se (“*c’est humeliés*”; v.4963).

Na segunda parte do livro, o tom geral volta a mudar. Dos apodos de Bernier só fica o campo semântico do valor (“*li hardi*”, “*bon vassal*”, “*josteor*”, “*frans chevaliers mirables*”, “*li vaillans*”, “*li bers*”, “*a la chiere hardie*”) e da cortesia (“*li cortois*”, “*amis*”, “*li jantis*”) desaparecendo o da felonía. De notar que, como se disse no início, é aqui que Bernier começa a ser tratado como nobre.

As personagens citadas em torno do seu nome também variam, surgindo uma série de elementos novos como “*la fille G.*” e depois os seus filhos Julien/Corsabrés e Henri. Gueris é chamado “*Biau pere*” e Bernier “*li genre au sor G.*” (v.6721). As outras referências a familiares que encontramos são “*fil*”, “*li // B. enfant*” para Julien e Henri, “*oncles B.*” e “*Biax niers*” para Savari, ou ainda “*Fille est Gr., fenme B.*” (v.8396) para Biautris, que se define quase sempre consoante o seu pai e/ou o seu marido. Mais personagens citadas são ainda Ybers, Gautliers, o rei Loeys, Corsubles e Aucibier. Os lugares são S. Quentin, e em menor escala Saint Gile e Saint Jaque, os dois locais de peregrinação.

O vocabulário guerreiro não se ausenta (“*bataille*”, “*destrier*”, “*lance*”, “*escut*”, “*ancontre saillis*”, “*chevalerie*”, “*ferir*”, “*cops*”, “*espée forbie*...”) nem o dos seus homens (“*maisnie*”, “*ces barons*”, “*o lui maint baron*”), o da sua chefia (“*B. les guie*”; v.7751) ou o das alusões a um futuro sombrio (“*Car puis l’ocit*”; v.8263). No entanto estes diminuem em prol de termos mais alegres relacionados com o casamento (“*B. prendra diemanche mollier*”; v.6045, “*La espousa B. sa moullier*”; v.6070) e com o vocabulário cortês e o jogo amoroso (“*gentil dame*”, “*ele ne haoit mie*”, “*s’amie*”, “*bele*”, “*cortoisement*”, “*ma dame*”, “*gentils pucele*”, “*acolée*”, “*B. son ami*”...).

Quanto ao carácter de Bernier, encontramos uma diminuição da violência de sentimentos e da tristeza a favor da alegria (“*onques ne fu ci liés*”; v. 6928, “*molt joians en devint*”; v.7621), da cortesia (“*fist B. cortoisie*”; v.8193) e do luxo (“*Richement fu ferveustus*”; v.6949). Quanto a vocabulário mais disperso, em F. temos referências a fonte e em F. e G. alude-se à amizade que Bernier contrai com o rei pagão Corsuble (“*Crestiens frere*”, “*acolé*”).

Os pagãos surgem só na 2ª parte (“*païen*”, “*sarrasins*”), quando prendem Bernier (“*B. ont pris li païen desfaés*”, v.6666, “*B. menet*”, v.6680, “*chartre*”; v.6914, “*païen orent pris*”; v.6715). Como compensação pelo seu surgimento, observamos uma marcação mais acentuada de Bernier e dos seus como cristãos (“*crestiens*”; v.8045). Podemos ainda mencionar as alusões à protecção de Deus (“*Diex gart Bernier de mort et d’afoleri*”; v.6976) e o disfarce de “*pelerin*” ou “*paumier*”. Este disfarce traz a Bernier um tratamento religioso e amigável (“*Pelerin frere*”, “*Pelerin biax amis*”, “*Diex te saut*”, “*cortois paumier*”, “*Jhesus t’aist en sa gloire!*”), por vezes com certas nuances desagradáveis mas sempre de cariz religioso (“*li cors Dieu te maudie!*”; v.7282).

O campo semântico da morte e da dor surge primeiro relativamente às

notícias da falsa morte de Bernier (*"grant duel por B."*; v.6235, *"Ceste pucele ci s'ocist por B."*; v.6244, *"Tant fu dolens por l'amor B."*; v.6764, *"Mors est Br. onques ne fu tex hors"*; vv.6748, 6788). A sua morte real (*"Le col li trainche, et Bernesons chai"*; v.7796) coincide com a lembrança do fim de Raoul (v. 8373) que também fora violento. Finalmente temos o vocabulário das exéquias (*"La ont li moingne B. recoilli"*; v.8482, *"Le cors li levent"*; v.8483) e da dor (*"duels por l'amor de B."*; v.8522).

3.2.2. Os ascendentes: Herbert, o avô, Ybers, o pai, Wedon, Herbert e Loeys, os tios.

Herbert, o avô de Bernier, só surge na 1ª parte e em curva descendente. Como Raoul Taillefer, ele é uma personagem do passado que é lembrada. As suas citações estão ainda misturadas com as do seu filho com o mesmo nome.

Os contextos insistem muito no facto de ele estar morto. De seguida elogiam-no a si (*"quens poesteis"*; v.809, *"qui tint Origni"*; v.874, *"menoit grant barnaige"*; v.896, *"ami"*; v.993) ou aos seus (*"Li gent H. ne sont mie frapaille"*; v.1071). Herbert é ainda apresentado como um exemplo para os filhos (*"Con fis ton pere Herbert"*; v.5041).

Mais de metade das citações referem-se quer ao conjunto dos seus quatro filhos *"Li fil Herbert"* quer a um de entre eles: *"li mendres des .iiij. H. fix"*; v.2077 ou *"J'ai non Y. fix sui Herbert feü"*; v.1964.

Nos contextos que se referem ao conjunto dos filhos de Herbert encontramos o vocabulário bélico, do ódio e da destruição (*"Les fix H. a grant honte ocira"*; v.2434, *"Q'as fix Herbert feront dolor si grant"*; v.2403), bem como vocabulário disfórico (*"Li fil H. sont felon de put aire"*; v.2638) e alusões ameaçadoras ao futuro (*"mar s'en iront gabant"*; vv.2700, 2759). Estes termos coexistem com os campos semânticos da paz, se bem que em pequena escala (*"vos faites apaisier"*; v.1092), da alegria (*"sunt lié et goiant"*; v.3112) e dos elogios (*"sont chevalier vaillant"*; v.912, *"sont molt bon chevalier"*; v.1032, *"sont de mervillous pris"*; v.2644, *"n'ont mie sens d'effant"*; v.2681). Fala-se ainda de um lugar que eles prezam (vv.1389,1478), e que sabemos tratar-se de Origni.

Ybers, é simultaneamente filho de Herbert e pai de Bernier. A sua presença não é pronunciada mas é constante, desaparecendo só em G.. A sua maior expressão tem lugar em B..

As referências ao seu carácter assemelham-se às das outras personagens: a exaltação (*"Y. c'est escriés"*; v.2374, *"del sens quida issir"*; v.2955) e as qualidades guerreiras (*"si fu de grant fierté"*; v.378), cortesias e outras (*"parla par molt grant sapience"*; v.4145, *"gentils hom"*; v.5733). A par com os elogios temos ainda as maldições: *"Ou iés, fel viex, Y. de putes lois?"*(v.5935).

Os seus apodos ligam-se mais à idade e às suas marcas exteriores: o cabelo e a barba brancas (*"o les floris grenons"*; *"a la barbe florie"*; *"li floris"*; *"li chenus"*; *"li viex Y."*). Os restantes epítetos acentuam a sua nobreza, coragem e cortesia (*"quens Y."*; *"o le coraige fier"*; *"qi cuer ot de baron"*; *"Y. li cortois"*; *"le guerier"*). A faceta guerreira é marcada pelo vocabulário bélico (*"esperon broichant"*; *"fiert"*), pelo azar guerreiro (*"L'ensaigne Y. chai el sablonier"*; v.2731, *"B. s'en fuit et Y. est perdu"*; v.3901, *"Pris fu Y."*; v.6102) e pelas referências aos seus homens (*"La gent*

Y.; 5960...).

Quanto aos locais a que se associa o nome de Ybers, podemos citar os seus domínios (*"J'ai nom Y, nez sui de Ribemont"*; v.1971, *"A Ribuemont est Ybers revertis"*; v.658). No entanto, as suas maiores ligações são com a família, com o pai Herbert (*"J'ai non Y, fix sui Herbert feü"*; v.1964), com os irmãos (*"frere Y."*) e sobretudo com o filho Bernier (*"Cil estoit fix Y. de Ribemont"*; v.394.), ao que já nos referimos. De resto temos ainda o rei Loeys, Gueris, Aalais, a rainha e Gautiers.

Bernier tem ainda três tios. Wedon evolui em curva descendente, Herbert e Loeys em ascendente, mas a sua importância é sempre pequena pois nunca deixam de ter pouca expressão. Constituem o pano de fundo necessário numa família onde as relações entre os vários membros são tão acentuadas (*"mon frere, dant Wedon"*; v.1972, *"ces freres"*; v.5348). É ainda de notar as enumerações onde os vários irmãos são citados juntamente com outros partidários: é o espírito de clã em pleno.

Wedon está em Roie (W. de Roie) e Herbert é senhor de Ireçon (v.2943, 3337). Os apodos classificam-nos como nobres guerreiros (*"dant Wedon, au vis fier"*; *"W. le senés"*; *"Loeis l'aduré"*) e ligam-nos à guerra (*"ferir"*; *"destrier"*; *"branc d'acier"*; *"bataille"*) - onde por vezes perecem, como Herbert (v.3347), - e à paz (*"faites pais"*; v.2211).

De notar que, relativamente a Wedon, encontramos o vocabulário doméstico (*"chambre"*; *"lit"*; *"esveille"*; *"degrez"*). Quanto a Loeys, além dos seus contextos se confundirem com os que se referem ao rei Loeys, é acentuado o facto dele ser o mais novo dos irmãos (v.2076, 2515). É ainda Loeys que, à falta de uma arma, luta com um ramo de macieira (*"tint .j. baston de pommier"*; v.4846).

3.2.3. Os descendentes: Julien/Corsabrés e Henri.

Os filhos de Bernier só surgem em F. e G., podendo por isso ser considerados personagens pontuais. Ambos têm duas denominações: Julien é também Corsabrés, nome que marca a sua estadia em país pagão, e Henri tem o diminutivo que acentua a sua pouca idade.

Os apodos caracterizam Julien como nobre e bom cavaleiro (*"Julien le nobile"*; *"enfant nobile"*; *"li fiers"*; *"En Julien ot molt bon chevalier"*).

O vocabulário que circunda Julien, além do cariz bélico, nunca ausente, (*"envai"*; *"sa gent"*; *"espée d'acier"*; *"chasploier"*; *"ocis"*; *"membres trainchier"*; *"s'escrue a haut cri"*) é marcado pelas alusões aos pagãos (vv.6681, 7628, 7898). Desta relação com os árabes procede a acentuação das relações familiares (*"mes fis"*; *"mon enfant"*; *"Son pere"*), do nomear (*"iert Juliens només"*; v.6616, *"Corsabrés fu des Sarrasins només"*; v.7726), da busca (*"querre Julien"*; v.7633, *"trop vous perdi petit"*; v.7604) e do cristianismo (*"baptisier"*; v.8065, *"ymaiges ouret"*; v.8225). É enquanto Corsabrés que Julien se dá com o *"amassor de Cordres"*; aquele que o raptara (v.6686) e é encarcerado por Corsubles (*"dedens la chartre mis"*; v.7903).

Relativamente às personagens que encontramos na sua órbita, além do pai, Bernier, temos também o irmão Henri, Savaris, Gueris e os pagãos *"amassor"* e Corsubles.

Henri, o irmão mais novo de Juliens, só surge em G.. Também ele é belo, valoroso (*"est biax et eschevis"*; *"a la chiere hardie"*) e acaba por possuir Arras, a terra de Gueris (*"Henriès ot Arras"*; v.8720). Como habitual, encontramos o campo semântico das relações familiares relativamente ao pai (*"Henriès ces fis"*; v.8190) e ao irmão com quem é por vezes citado (vv.8266, 8642). O restante vocabulário divide-se entre o cariz bélico (*"hiaumes"*) e o iniciático do baptismo e da sagração como cavaleiro (*"Au baptisier l'apellerent Henri"*; v.7615, *"Henriet firent baingnier et revestir"*; v.8294).

3.2.4. Savaris e Aliaumes, os sobrinhos.

Savaris, como Julien, é uma personagem que só surge em F. e G., fazendo assim parte do conjunto das figuras novas que a 2ª parte introduz. É sobrinho de Bernier, como se acentua bastante nos contextos (*"j. siens niers Savaris"*; *"Savari biax dous niers"*...). É também ele quem substitui Bernier na sua primeira ausência junto dos pagãos (*"vostre feme enmena"*; v.7073) e o acompanha na sua segunda ida. Savaris é o companheiro de armas de Bernier, donde o vocabulário bélico (*"s'escrrie"*; *"chevauche"*; *"Fiert le sor l'iaume"*; *"s'arma"*; *"espée forbie"*). Nos apodos predomina este aspecto guerreiro (*"li prex e li nobiles"*; *"a la chiere hardie"*; *"li bers"*; *"li frans"*; *"li fiers"*; *"le vaillant"*; *"le guerier"*) em detrimento do cortês (*"le cortois"*). As personagens citadas nos contextos, além dos familiares (Bernier, Biautris, Juliens), são os pagãos (*"la gent paine"*), Garnier, um companheiro, Gueris e ainda Gautiers, o responsável pela sua morte (v.8659).

Aliaumes é o exemplo perfeito de uma personagem pontual. Surge só em D., quando necessário. Vem do nada e para lá volta no fim de ter cumprido a sua missão, que, por ironia, é precisamente morrer em combate. Os epítetos aplicados são elogiosos mas usuais (*"Li frans Ali."*; *"Li bers"*). É ainda inserido numa família como sobrinho de Bernier (*"Mes niés Aliaumes"*; *"Biax niés Aliame"*) e ligado a uma terra (*"Non ot Aliames et fu de Namur nez"*; v.4365). O seu temperamento é violento (*"près n'a le cens perdu"*; v.4633) e é retratado como um bom cavaleiro (*"est de trop grant barnage"*; v.4401). O vocabulário que o cerca é o guerreiro (*"fiert"*; *"ne le vot espargnier"*; *"escu"*; *"a a terre abatu"*; *"plaiés"*), as personagens são o seu aliado (Bernier) e o seu inimigo (Gueris) que o mata (*"por la mort chancele"*; v.4697). Segue-se o tratamento do corpo (*"Ali enfuent a l'entrant d'un mostier"*; v.4764) e as acusações (*"En traïson avés Ali. ocis"*; v.4725).

3.2.5. Ernaut de Doai.

Ernaut de Doai é uma personagem da 1ª parte, membro do exército dos filhos de Herbert contra Raoul de Cambrai. A sua maior expressão ocorre em C., quando tem uma função de relevo na narrativa. Depois o número das citações diminui até desaparecer por completo na 2ª parte.

Ernaut é *"de Doai le marchis"* ou *"le conte de Doai"* e o seu nome surge sempre rodeado pelo vocabulário da morte. Já em A. quando as citações se referem sobretudo aos seus filhos, predomina o tema da morte (*"i covint morz jeter"*; v.549, *"furent andui ocis"*; v.551), que continua no resto dos contextos (*"ta mort"*; *"poour*

ot de morir; *mort l'a Ernaus*). Ligado à morte está o vocabulário da guerra, que aqui apresenta as nuances do medo e da perseguição (*fiert*; *elme a ormier*; *colp*; *fuit*; *l'enchauça*; *redouta*; *merci criera*; *espée...*) e ainda o da ira e da tristeza (*goie est définée*; v.3004, *correcier*; v.3146) que supera a gentileza (*fu chevaliers gentis*; v.2837). Ernaut distingue-se pelas referências ao seu punho, cortado por Raoul que, a partir de D., surgem inseridas nos apodos (*E[...] qui le poins fu colpés*; *Le manc E.*) a par com os epítetos normais (*de Doai dant E. le sené*; *au cors gent*; *E. le conte de Doai le guerier*).

3.3. A realeza.

3.3.1. O rei.

O termo *rois* surge ao longo de todo o livro, apresentando um pico em E.. De A. a E., os contextos referem-se sempre ao rei Loeys, salvo as raras vezes que remetem para Deus ou para reis em geral. Em C., a citação do v.3671 é uma comparação com reis em geral e refere-se a Raoul de Cambrai, em F. e G. os contextos remetem também para os reis pagãos, com especial ênfase para Corsuble. São os epítetos que em F. e G. nos dão geralmente a indicação do rei que se trata.

Os apodos de Loeys marcam o seu poder (*fort roi Loeis*; *qi grant poesté a*) ou então ligam-no ao seu país (*qi France a a garder*; *qi France a a baillier*), ao seu povo (*nostre roi*; *qui les François chaele*; *qui les François maistroie*) ou ao sagrado (*li rois de s. Denis*). De resto encontramos termos comuns (*au vis fier...*)

Os contextos referentes a Loeys acentuam-lhe por um lado a força e por outro, o mau uso que ele lhe dá. No que diz respeito ao poder temos o vocabulário referente ao mandar (*mande*; *commanda*; *vous mande*) e aquele que marca o poder de expropriar e dar a seu bel prazer (*Vostre eritaige vos fait li rois tolir*; v.327, *nos vieut deseriter*; v.2002, *li rent sa terre et son país*; 6572).

Esta faceta é muito mal vista, donde todo o vocabulário ofensivo que circunda o rei (*si en fist a blasmer*; v.117, *Fous fu li rois qui le gant li donna!*; v.178, *Le tort en ot*; v.824, *Fel soit li rois*; v.4915, *Fui de ci, rois, tu aies encombreri!*; v.5226, *Q'a tort iés rois*; v.5230, *Cis rois est fel, gel taing a sousduiant*; v.5369, *Cest coart roi doit on bien essillier*; v.5425). Esta tendência disfórica é coroada pela menção geral *Par malvais roi est mains frans hom honnis* (v.825). O rei não se limita a usar mal o seu poder, usa-o de um modo que por vezes se vira contra os seus desejos futuros, deixando-o de mãos atadas (*Je nel puis faire*; vv.648, 686), o que no entanto não o impede de fazer novas promessas sempre que pressionado (*jure*; *jura*) dando por vezes origem a consequências desastrosas (*Si muet li rois une guere si grant*; v.919, *molt nos heit li rois: «Fera nos guere*; vv.5510-1, *Li rois me heit, si ne m'aime pas bien*; v.6135, *Li rois me heit, por voir ne m'aime mie*; v.6139).

Loeys ainda tem outras características. Podemos falar do seu lado positivo que o leva a armar Raoul cavaleiro e a dar prendas (*Li rois li çainst l'espée*; v.486, *Li rois li donne son bon destrier*; v.499), bem como da sua tristeza (*si se va enbronchant*; v.709, *Mout fu li rois dolans et abosmez*; v.5436, *morne et*

pencif”, v.6564) que só desaparece raramente (*Li rois s'en rit entre ces chevalliers*”, v.6266) ou do carácter impetuoso (sobretudo nos diálogos mantidos em D.). Por outro lado temos ainda a sua ligação com o sagrado (*jure*”, *Saintes reliques*”, *Vait oir messe au mostier*”, *Saint Cloot*). A partir de E. irrompe o vocabulário ligado à guerra e aos homens do rei (*au joster failli del tout li rois*”, v.5954, *La gent le roi a mis en tel randon*”, v.5906, *si home et ci François*”, v.5962) a par de termos cortesês (*damoisele*”, *bele*”, *Gentix pucele*) e de vocabulário ligado ao casamento (*Li rois li vult doner .j. chevallier*”, vv.6350, 6380).

As personagens que o rodeiam são os seus partidários (*mancel*” Giboïn e Herchanbaut), os familiares: dame Aalais, o sobrinho, Raoul (*ces oncles*”, *niés est*), o afilhado, Loeys (*ces parins*) bem como os diversos representantes dos dois clãs: Ybers, Bernier, Gautiers, Gueris, Biautris

Em F. e G. é por vezes difícil distinguir o rei a que cada citação se refere pois o termo *rois*” é usado indiferentemente quer para o cristão quer para os pagãos. Os termos ofensivos, também não são indicativos dos reis pagãos visto Loeys ser tão maltratado. No entanto, em alguns contextos podemos fazer a distinção: sempre que o rei é nomeado ou quando se fazem menções determinadas (um rei pagão nunca poderá falar com Gueris, nem na sua corte se dirá *Diex vous saut sire*”, v.6811).

O rei Corsubles é o infiel mais nomeado. À sua volta circulam várias referências aos pagãos em geral (*paiens mander*”, *li paien desfaés*). Outro campo semântico rico é o que se liga à captura e prisão quer de Bernier quer do seu filho Julien (*B. menet*”, *chartre*”, *en prison lanciet*”, *dedens la chartre mis*”, *pendre*) mas posteriormente também à sua libertação (*donet congiet*”, *B. departis*) e ainda à liberalidade (*li fist de son avoir doner*”, v.8083). Também encontramos o vocabulário guerreiro (*espée d'acier*”, *bataille*), mas em muito menor escala que nos contextos do rei Aucibier que é exclusivamente um guerreiro (*josteor*”, *ces chevaliers*). Os reis Carsaude e Boïdant são meramente nomeados.

3.3.2. O imperador.

Este termo só tem alguma expressão em A. e D.. De resto pouco surge, desaparecendo mesmo em B. e F.. Refere-se sempre a Loeys, excepto por uma menção geral (v.3930).

O termo *empereres*” é usado sobretudo nas fórmulas *Nostre emperere*” ou *Drois empereres*”, empregues para dirigir a palavra a Loeys. No entanto, só num caso é que os contextos de *emperere*” e de *Loeys*” se juntam (v.5854). Os apodos de *emperere*” são ou semelhantes aos de *rois*” ou os epítetos normais (*a la fiere puissance*”, *au coraige vaillant*”, *au coraige hardi*”, *L'empereor de France*”, *qi France a a tenir*”).

As características que lhe são atribuídas são as mesmas que a *rois*”: arma cavaleiros (*a adobé l'enfant*”, v.460), tem homens (*barons*”, *ostaiges*”, *ces barons mandés*”, *sa gent assemblée*), tem mau humor (*mais ne nos avra chier*”, v.2107, *fu dolens et marris*”, v.6523) mas tem igualmente qualidades (*ot le cuer hardi*”, v.20, *le fist comme senez*”, v.4944). Finalmente, também as ofensas são

idênticas (*"ot trop le quer felon"*; v.778, *"trop feïs grant folaige"*; v.893, *"Dex te doinst encombrer!"*; v.5142). É no entanto acrescido de outras características como a amizade (*"ama molt le meschin"*; v.471) e a recepção de pedidos de mercê (*"proie merci"*; v.886, *"por l'amor Dieu mercit"*; v.6729).

3.3.3. O rei Loeys.

O rei Loeys está presente em todo o livro, mesmo que por vezes seja só mencionado (C./F./G.). Os seus contextos são mais numerosos em A. e E. O seu nome, como já referimos, confunde-se por vezes com o de Loeys, filho de Herbert e seu afilhado, tendo sido feita a separação por nós. Os contextos ainda repetem algumas frases de *"rois"* e de *"empereres"*, o que foi assinalado. Deste modo, remetemos para o que foi dito nessas ocasiões e que as novas referências corroboram. Os apodos são idênticos (*"qi France a a baillier"*; *"li ber"*; *"qui les François chaele..."*). Loeys surge ligado a sua corte, onde os outros vão ter (*"grant cort"*; *"irons a Loeys"*; *"vont a Loeis noncier"*) bem como à guerra (*"escus"*; *"la teste tranchier"*; *"sa gent crie a haut cri"*). Liga-se ainda à família (*"ces oncles"*; v.3217, *"la seror Loeys"*; v.5204). Apresenta-se como um rei que, apesar de algum vocabulário cortês (*"m'amie"*; v.6384) nem por isso tem atitudes cortesias, preferindo não ajudar, mas castigar (*"ne lor sera aidans"*; v.3929, *"Loeys tenoit en sa prison"*; v.6278).

3.3.4. Os protegidos do rei Loeys: o mancel Giboïn e Herchanbaus de Pontif.

Estas duas personagens só surgem quando necessárias tendo então uma grande expressão (o *"mancel"* em A. e Herchanbaus em F.), diminuindo depois muito e desaparecendo. Giboïn é uma personagem do Início, da 1ª parte, enquanto que Herchanbaus é da 2ª. Os termos *"Giboïn"* e *"mancel"* sobrepõem-se parcialmente.

Relativamente ao *"mancel"* encontramos dois tipos de vocabulário. Por um lado é apresentado como um bom guerreiro (*"a l'aduré coraige"*; *"combatant"*), mesmo como um nobre (*"a baron Giboïn"*) ao serviço do rei (*"le roi servi"*; *"l'a servi comme ber"*). Por outro lado temos termos completamente disfóricos que dão dele uma imagem denegrada (*"le Mancel souduiant"*; *"del pais a chacier"*; *"si anemi"*; *"Diex le puist maleir"*; *"refist molt grant outrage..."*).

Outro campo semântico presente é o que diz respeito ao dar (*"riche eritaige"*; *"Je l'ai donnée"*; *"qi le don recuelli"*; *"qe del gant le saisi"*; *"Qi tient la terre R."*) e ao tirar (*"ne li tolroie"*; *"fait li rois tolir"*; *"toli son eritaige"*).

Quanto a Herchenbaus, a sua primeira característica é a terra que possui, o que, como sempre, se reflete no nome (*"Herchenbaus de Pontif"*; *"Pontois"* ou *"Ponti"*).

Nos apodos encontramos a cortesia (*"le cortois"*) a par com as referências às suas qualidades (*"li vaillans"*; *"le fier"*) e à velhice (*"li floris"*).

Nos termos que o circundam predomina o vocabulário do dar e do receber (*"Prenés la dame"*; *"Doner me vult"*; *"la done"*; *"Quant me donastes"*) ligado com o do casamento (*"noces"*; *"la marions"*; *"espousa"*; *"fit ces noces"*; *"sa feme"*; *"sa mollier"*), a par com o vocabulário íntimo (*"coucha avuec s'amie"*; v.6873, *"Herchanbaus jut et s'amie dalés"*; v.6876) e o cortês (*"dame"*; *"La gentil dame"*).

Vemos ainda que Herchenbaus tem homens ao seu serviço ("*Ses barons mande*"; v.7398, "*la maisnie H.*"; v.7481). As personagens que surgem à sua volta são o rei, Gueris, o abade, Biautris como sua mulher e Berniers como peregrino. De resto, sabemos que Herchenbaus possui um temperamento colérico ("*vaut ferir B.*", v.7298, "*li vait des poings saichier*"; v.7299, "*Morte seroie se H. le set*"; v.7231, "*par poi qu'il ne forsanne*"; v.7357, "*n'i ot que correcier*"; v.7551) e que é muito detestado e ofendido ("*H. est trop fel et trop saige*"; v.7309, "*est molt felon*"; v.7320, "*est de male estration*"; v.7325). No fim de F. encontramos algumas referências a banho (vv.7547,7549).

3.3.5. O rei infiel Corsubles.

Esta personagem, como todos os infiéis, só surge no fim (F. e G.). Corsubles é o rei pagão mais citado. No entanto, os seus contextos coincidem em grande parte com os de "*rois*".

Nos contextos novos encontramos aproximadamente as mesmas características já mencionadas. O vocabulário que o rodeia apresenta duas vertentes. Por um lado temos as manifestações de ira e tristeza ("*molt en fu airiés*"; v.6901, "*n'i ot que correcier*"; v.7885), bem como o vocabulário relacionado com a devastação que os seus inimigos provocam ("*pais gasté*"; v.7703, "*iers deshoretés*"; v.7696) e com a justiça que aplica ("*justice*"; v.7955, "*la chartre jetés*"; v.7966). Por outro lado temos a sua faceta amigável e liberal ("*Crestiens, biax amis*"; v.7038, "*Je ferai ton plaisir*"; v.7044, "*s'a B. acolé*"; v.7689, "*avoit chier*"; v.7884). A religião não é muito acentuada. É marcada só por indícios como a exclamação "*Par Mahon*"; (v.7684) e pelo termo que designa a sua posição ("*Corsuble l'amiret/l'amirant*"; vv.7034, 7812).

3.3.6. Os seus adversários: o rei Aucibier e o "*amassor*" de Cordres.

Estas personagens são pontuais e de pouca expressão. Aucibier predomina em F. e o "*amassor*" em G..

"*Aucibier*" coincide em parte com os contextos de "*rois*". Os restantes contextos confirmam o que aí se disse: que ele estava sobretudo marcado pela actividade guerreira, donde a forte componente de vocabulário bélico ("*ces chevalliers*"; "*s'an est garde donés*"; "*angarde*"; "*ala contre lui*") e a acentuação da sua força ("*fors rois Aucibier*"). Aucibier defronta Bernier e é morto por ele, de modo que em G. o seu nome é citado meramente como memória para engrandecer Bernier ("*Quant il ocit Aucibier l'amiret*"; v.7688).

O "*amassor*" caracteriza-se primeiramente por ser de "*Cordes*". Está também marcado pela faceta guerreira ("*sor .j. cheval saillit*"; v.7906, "*a lui joster*"; v.7722) e destruidora ("*gastet*"; "*est en ton pais entrés*"). Além disso, possui súbditos ("*sa gent*"; v.7723) sendo acentuado o facto destes súbditos serem pagãos ("*paiens mander*"; v.6618). O "*amassor*" liga-se ainda a Julien enquanto Corsabrés porque o raptou (v.6686) e por quem tem amizade ("*Biax amis*"; v.7727).

3.4. As mulheres.

3.4.1. A 1ª geração: Aalais e Marcent.

Aalais é a mulher com a presença mais constante ao longo da obra (só desaparece completamente em F. e G.), chegando a ter uma expressão razoável em algumas partes (A., C. e D.). É quase sempre denominada "*Dame Aalais*"; o que acentua a nobreza da sua estirpe. Os epítetos são elogiosos, acentuando a sua beleza e qualidades morais ("*au vis fier*", "*au gent cors honoré*", "*a la clere façon*", "*au gent cors signori*", "*o le simple viaire*", "*la bele*", "*La jantil dame Aalais au cler vis*", "*qi tant fist a proisier*..."). Só em C. e E. surgiram alguns apodos que marcam o avanço da sua idade ("*la preus et la senée*", v.3649, "*s'antain Aalais au cler vis*", v.6579).

Quanto às personagens que a circundam nota-se a predominância da família: o filho Raoul ("*Son effant*", "*son fil*", "*Biax fix R.*", "*sa mere A.*), o marido, Raoul Taillefer, o cunhado Gueris, o neto Gautiers ("*retint o soi Gautier*", v.3724), e ainda algumas personagens do clã adversário como Bernier e Ybers. Também bastante marcada é a sua ligação à terra de Cambrai ("*A Cambrai fu A.*", v.3511, "*en Cambris ses drois*", vv.5521, 5554, "*repaire en Cambrezis*", v.5523).

O vocabulário que circunda Aalais acentua as suas qualidades ("*n'ot pas le cuer frarin*", vv.52 e 96, "*par debonaireté*", v.384), o que faz dela uma mulher pretendida ("*qi maint home a enclin*", v.109). O seu temperamento não será muito dócil ("*fu d'ire trespensée*", v.3631, "*qi le cuer ot iré*", v.3745), mas ela também não é insensível sofrendo frequentemente ("*vers terre s'enbroncha*", v.174, "*ot molt le cuer mari*", v.1136, "*pasmer*", vv.3557, 3570, "*commence a larmoier*", vv.3825, 5258) por causa dos azares dos seus, que ama ("*qi l'ot en grant chierté*", v.3776, "*qi tant vos avoit chier*", v.4502). Do mesmo modo, Aalais não é insensível relativamente aos outros, pois é ela quem, após a humilhação de Bernier ("*la gambe enbracier*", v.5249), promove a reconciliação dos clãs.

Marcent só surge para um momento determinado (em B.). Os seus contextos repetem os de Bernier quando estabelecem a sua ligação com o filho ("*qi fu mere Bernier*", "*la mere Berneçon*"). Os apodos são elogiosos e idênticos aos de Aalais ("*o le coraige entier*", "*la bele*", "*o le vis fier*", "*au gent cors signori*").

O resto do vocabulário que a circunda ou se liga ao fogo e ao queimar ("*fait graaillier*", "*ardoir*", "*ne arce ne bruiel*", "*essilier*", "*Art i Marsens*") ou é de cariz religioso ("*Origni l'abeie*", "*Damerdieu*", "*mostier d'Origni*").

3.4.2. A 2ª geração: Heluís e Biautris.

Heluís é outra personagem pontual e com pouquíssima expressão que, como Alde na *Chanson de Roland* só surge para chorar o seu noivo e desaparecer. O vocabulário que lhe está próximo informa-nos que possui "*Abevile*" (v.3658) e vai para "*Pontiu*" (v.3729). Além disto, temos um apodo corriqueiro ("*au vis fier*", v.3729) e o vocabulário cortês na designação da sua relação com Raoul ("*Heluís sa mie*", v.3657).

Biautris é referida em F. e em G. tendo só 3 contextos. No entanto, esta personagem é muito mais nomeada no livro, só que aparece inserida nas listagens

de Gueris, Bernier ou Herchanbaus (*"fille G."*; *"feme B"*, *"ma feme"*...) ou sob outras designações mais indefinidas (*"pucele"*, *"damé"*...). Mesmo nos poucos contextos que temos ela está sempre marcada pela ligação ao marido ou ao pai (*"ma feme"*; v.7128, *"fille Biautris"*; vv.7587, 8428). De resto encontramos um apodo vulgar (*"la belle"*; v.7128) e vocabulário ligado ao casamento (v.7587) e à traição (v.8429).

3.4.3. A rainha.

A rainha também surge de forma pontual, para marcar uma situação em E. A citação de C. (v.2995) refere-se a Santa Maria, bem como um dos contextos de E. (v.5847).

Quanto às personagens que a circundam temos Biautris como *"dame"* e o filho, *"Loherel"* (v.6513). Liga-se ainda, de forma negativa, a Gueris. O campo semântico que parece predominar é o do encerramento pois a rainha ou está ligada a interiores (*"fors d'une chambre vient"*; v.6259) ou é capturada (*"retenus et pris"*; v.6512, *"la roïne que enmainne Gr."*; v.6524). Esta característica é ainda extensiva a quem a acompanha pois são-lhe dadas outras pessoas (neste caso Biautris) para guardar (*"A la roïne fait la dame garder"*; v.6214).

III PARTE

De acordo com a análise das listagens apresentadas em anexo, podemos verificar que as personagens se dividem em dois grandes grupos, segundo os seus contextos são predominantemente eufóricos ou disfóricos. De um modo geral, o primeiro caso refere-se aos valorosos guerreiros cristãos e o segundo aos seus inimigos (traidores e pagãos). No entanto, como adiante veremos, nem todas as personagens são completamente positivas ou negativas.

Por outro lado, apercebemo-nos que a caracterização das diversas figuras é sobretudo exterior. A canção de gesta é um género que se baseia essencialmente nos actos das personagens. Consequentemente, a sua definição decorre quer da sua beleza, quer dos seus actos: do que fazem, de como o fazem, do que dizem e ainda do que é dito a seu respeito.

Cada personagem desabrocha e dá-se a conhecer graças à interacção com outras figuras quer semelhantes quer antagónicas, como se pode ver na II parte deste trabalho onde, frequentemente, se faz referência aos muitos nomes que sempre povoam os diversos contextos.

Seguidamente vamos passar em revista as formas mais importantes de relação inter-pessoal de que nos apercebemos, tendo o cuidado de as relacionar e/ou enquadrar sucintamente não só nas estruturas sociais medievais mas também nas suas estruturas mentais. No que diz respeito a estas últimas, podemos distinguir diversos níveis. Por um lado procuraremos vestígios profundos de ritos pagãos camuflados pela cristianização que, na impossibilidade de banir as culturas que a precederam prefere integrá-las e modificá-las. No entanto, subjacente à moral cristã oficial é sempre possível encontrar temas procedentes de outras lógicas que persistem em reaparecer. Por outro lado, identificaremos estruturas típicas de determinadas elites que se refletem nestes textos, como é o caso da guerreira (donde todo o vocabulário guerreiro) ou da cortês (donde o aparecimento do vocabulário da cortesia).

*"Ne devés pas vos homes mal baillir,
Ains les devés aidier et maintenir,
Et tenir à droiture grans et petits"
Aiol, vv.3464-6*

1. Os cristãos, filhos de Deus.

1.1 Deus e os homens.

O ambiente geral que as canções de gesta assumem é sempre cristão. Anjos e demónios irrompem na vida dos heróis sem causar grande estranheza. Porém, nem todos os elementos são originários desta lógica, como é o caso das espadas. Vimos na II parte que elas são presença constante nos contextos dos diversos guerreiros. A sua origem, no entanto, é frequentemente fantástica, forjadas por ferreiros mágicos em locais obscuros ou ctónicos, como é o caso de Joieuse (*"Isaac li bons fevres qui sor tos ot bonté/ La forga et temprans el val Josué;/ [...] Ele a non Joieuse, molt est de grant biauté"*, vv.129-34¹) ou da espada de Raoul de Cambrai: *"Li rois li çainst l'espée fort et dure./ D'or fu li pons et toute la heudure./ Et fu forgie en une combe obscure./ Galans la fist q' toute i mist sa cure"* (RC², vv 486-9). No entanto, são posteriormente sacralizadas graças às relíquias que albergam nos seus punhos, sendo mesmo possível jurar sobre elas.

Além do ambiente religioso geral que percorre a maioria dos textos desta época com maior ou menor intensidade, em cada uma das canções em análise, o sagrado liga-se predominantemente a determinadas figuras. Deus nunca surge enquanto personagem, mas, apesar de nunca se misturar com os homens, influi na acção graças aos anjos, Seus enviados, que cumprem os Seus desejos e transmitem as Suas missivas. Nestas três canções nota-se uma deslocação das personagens com quem Deus se comunica, a par com uma diminuição progressiva do papel do sagrado. Na *Chanson de Roland*, os eleitos são Carlemagne e Rollant, dois heróis que a tradição posterior venerou e tentou canonizar³.

Na *Chanson de Roland*, Deus é apresentado enquanto fazedor de milagres, Aquele que tira do perigo mesmo os pecadores, se agirem de boa-fé. É por isso que acede em perdoar Rollant moribundo mas arrependido do orgulho que o dominara. Já na II parte vimos como este campo semântico lança uma sombra nos seus

¹ PARIS, G. (ed.), "Mainet", in *Romania*, tomo 4, pp.326-7.

² Dado que citaremos com bastante frequência textos das três canções de gesta que estão a ser objecto do nosso estudo, optamos por identificá-las, após cada citação, pelas respectivas iniciais: CR para *Chanson de Roland*, CC para *Cantar de mio Cid* e RC para *Raoul de Cambrai*.

³ Sobre este assunto consultar LEJEUNE, R. e STIENNON, J., *The legend of Roland in the Middle Ages*, p.382.

contextos. Oliver, no *Ronsasvals* provençal diz textualmente "*Que gran erguelh ha mort Fransa e nos,*" (v.567)⁴. Rollant pecou por orgulho ao considerar-se suficientemente bravo para vencer a batalha de Roncesvales sozinho, recusando chamar Carlemagne ou Deus em seu auxílio. Como consequência, sobreveio a derrota, provando mais uma vez que sem Deus a força do herói não é suficiente para derrotar os inimigos.

A soberba é um pecado muito grave. O orgulhoso é aquele que se demarca da sociedade, recusando o seu auxílio ou apoio, por sobrevalorizar as suas capacidades. O herói do *Lai Deus Amanz*⁵ também age de forma semelhante: recusa beber um filtro mágico que o ajudaria a subir uma montanha. Ao confiar em si e recusar o maravilhoso, peca por orgulho. Tendo conseguido subir a montanha pelos seus meios, acaba por morrer de exaustão. A morte é pois o destino dos orgulhosos. No entanto, apesar do seu pecado, Rollant, na *Divina Comédia* não nos aparece no 1º terraço do Purgatório (o lugar dos soberbos, cujo castigo é, ironicamente se pensarmos no pequeno *lai*, carregar pesadas pedras para o topo de uma montanha), mas, juntamente com Carlemagne, no 5º céu, de Marte, reservado aos corajosos espíritos militantes ou guerreiros que combateram pela fé e agora fazem uma cruz de luz cintilando no céu⁶.

Rollant, apesar do seu orgulho, merece o perdão de Deus porque tinha agido justamente ao lutar com os infiéis e porque, a partir do momento em que vê os seus homens dizimados, reconhece a culpa que Oliver lhe aponta e expia-a exemplarmente, acabando por morrer como um mártir de modo semelhante a Cristo. Na *Chanson de Roland*, a morte de Rollant assemelha-se à de Jesus pelos fenómenos naturais que provoca quando a natureza chora a sua morte: "*En France en ad mult merveillus turment./ Orez i ad de tuneire e de vent./ Plules e gresilz desmesurement./ Chiedent i fuildres e menut e suvent./ E terremoete ço i ad veirement./ [...]/ Cuntre midi tenebres i ad granz./ N'i ad clartet, se li ciels nen i fent./ Hume nel veit ki mult ne s'espoant./ Dient plusor: 'Ço est li definement./ La fin dei secie ki nous est en present'" (CR, vv.1423-35). Esta semelhança é ainda acentuada no *Ronsasvals* provençal onde perece entre o bom e o mau pagão como Cristo entre o bom e o mau ladrão. Significativamente, o mau pagão espeta a sua arma no peito de Rollant enquanto que o bom acompanha os seus últimos momentos⁷.*

Não é só a morte de Rollant que está cercada de elementos Cristicos. A sua vida, junto dos doze pares também faz um paralelo com a de Jesus a par dos doze apóstolos. Mesmo o seu nascimento obedece à paridade que temos vindo a apontar. Na gesta italiana *Berta e Milone*⁸ encontramos a narração do nascimento de

⁴ ROQUES, M. (ed.), "Ronsasvals" in *Romania*, tomo 58, p.22.

⁵ MARIE DE FRANCE, "Deus Amanz", in *Les Lais de Marie de France*.

⁶ DANTE ALIGHIERI, *The Divine Comedy*, Paradiso, canto 18, v.43.

⁷ ROQUES, M. (ed.), "Ronsasvals" in *Romania*, tomo 58, pp.174-5.

⁸ MUSSAFIA, A. (ed.), "Berta e Milone-Orlandino", in *Romania*, tomo 14, pp.184-90.

Rollant que ocorre durante a fuga dos seus pais para escaparem à ira de Carlemagne. O facto de se tratar de uma viagem assemelha-se ao percurso para Jerusalém, mas como é também uma fuga, não podemos esquecer a ida para o Egipto. É dito explicitamente que "*Deo li condue, li rois de paradiz,*" (v.297). O nascimento decorre não num palácio luxuoso, mas ao pé de uma fonte, na maior indigência. A criança, no entanto, mostra-se logo excepcional pois parece ter dois anos, não chora e não se deixa enfaixar (vv.320-30). Com 4 anos vai à escola onde aprende seis vezes mais rapidamente que os outros (vv.399-404). No entanto, a marca mais importante de que se trata de uma criança diferente é a previsão que se faz. "*Mon seignor, fait ela, non farés plurason, / Qe in cesta noit vide una envision. / Qe por ces enfant ancor retornaron / En nos pais a grande guarison,*" (vv.348-51)⁹, ou seja, o seu destino é redimir, neste caso, a falta cometida pelos pais.

Na *Chanson de Roland*, mesmo após ter pecado, Rollant continua a ser uma figura de excepção pois, apesar da dureza da luta, não é morto pelos infiéis, mas sim pelo próprio esforço dispendido a tocar a trompa (laisse 134-5). A atitude para com os companheiros mortos é igualmente exemplar, levando-os até Turpin para serem benzidos (laisse 162-3). O seu fim pessoal também não escapa à preocupação de Rollant visto que escolhe o local e a posição em que morre, entre 4 pedras e sob um pinheiro, com a cabeça virada para Espanha (para o poente, na direcção da morte do sol). É nestas horas derradeiras que se efectua a reconciliação final com Deus. Após prolongadas orações, Este manda S. Gabriel, o seu anjo mensageiro aceitar a luva que Rollant lhe estende e, juntamente com S. Miguel, o santo psicopompo, levar a sua alma directamente para o céu. O gesto de entregar a luva a Deus (laisse 176) pode ser visto como um pedido de perdão, mas também como o gesto de um vassalo que devolve ao suserano o que ele lhe dera, neste caso, a vida. Esta imagem assemelha-se a outra, que tem lugar mais adiante, quando Marsilies devolve a luva e o feudo a Baligant, incumbindo-o com isso de vingar a sua derrota. O mesmo acontece com Rollant. Apesar de ser vingado fisicamente por Carlemagne, o seu suserano na terra, Deus, o suserano máximo, está por trás produzindo o milagre do sol (laisse 179) que permite a vingança.

Apesar da carga religiosa que rodeia Rollant, na *Chanson*, Carlemagne aparece como a personagem com a qual Deus mais comunica graças a S. Gabriel. Carles insere-se na cadeia que Ele usa para transmitir os seus desejos aos homens. S. Gabriel faz a mediação entre Deus e Carlemagne e este cumpre as suas vontades juntamente com os seus súbditos. Carles é rei dos franceses mas como imperador é o chefe de toda a cristandade, este facto faz dele o interlocutor ideal.

Na II parte vimos que enquanto o termo "rei" se empregava indiscriminadamente para reis pagãos ou cristãos, isso nunca acontecia com "imperador". Tal facto ocorre porque o termo "imperador" tem uma grande carga religiosa. Se a expressão tivesse só uma acepção territorial ou política, Baligant

⁹ MUSSAFIA, A. (ed.), "Berta e Milone-Orlandino", in *Romania*, tomo 14, p. 189

também devia ser denominado imperador, o que não acontece. O imperador é, não só um chefe de chefes, mas sobretudo o chefe supremo da cristandade. Trata-se de uma função semelhante à do Papa, funcionando ambos como pais espirituais, delegados de Deus na terra para guiarem e protegerem os Seus filhos. Ainda relativamente a este assunto é curioso lembrar a tradição que faz de Carlemagne o irmão do Papa Leão, aglutinando-se assim as duas funções superiores num duo bastante estreito¹⁰.

É nesta qualidade de chefe e defensor da cristandade que Carlemagne comanda um exército com membros de todas as nações cristãs para defrontar Baligant e o seu exército com representantes de todas as nações pagãs, encetando o que tem sido considerado um duelo universal. Baligant é o igual e o oposto de Carlemagne. É o igual pelos atributos físicos (laisse 253), pela idade (laisse 189), pelo que pretende (vingar o seu vassalo) e pela posição que ocupa no seu mundo. É o seu oposto porque chefia os infiéis. A batalha que os opõe assemelha-se a um duelo judiciário pois Carlemagne tem Deus por si e Jangleu diz a Baligant: "*Ja vostre deu ne vos erent garant.*" (CR, v.3514). No *Pseudo-Turpin* a ideia de que nesta batalha se defrontam dois mundos opostos numa luta de princípios é acentuada na medida em que o duelo entre Carlemagne e Agyolant é duplicado por um duelo teológico¹¹.

A grandeza de Carlemagne reflete-se no seu aspecto físico, tão nobre que nem é preciso indicá-lo a quem o procura: "*Blanche ad la barbe e tut flurit le chef, / Gent ad le cors e le cuntenant fier. / S'est kil demandet, ne l'estoet enseigner*" (CR, vv. 117-9). Esta descrição é engrandecida e fantasiada no *Pseudo-Turpin*: "*Li rois Charles avoit bruns le chevoz, roige visaige, cors bel et avenant, et [ert] cruvas de regart. De lonc avoit le lonc de .viii. de ses piez qui estoient mult grant. Amples per rains, per les flans avenanz, gros braz et grosses cuisses, forz de mambres, saiges de bataille, apres chevaliers. Aspan et demi avoit de face et li barbe un espan, et li nes un demi, et li frons le lonc d'un pié. Eauz de lyon luisa[n]z come charbuncles. Li sorcil de ses eauz avoient demi espan. Toz estoit aspaontez cui il regardez corrociez. Sa cincture avoit .viii. espanz de lonc sanz ce qui an pandoit aval. Pou de pain mangiet, mas il mangiet bien .i. quartier de chastrun, ou .ii. gelines, ou une hoe, ou une espalle de porc, ou .i. paon, ou une grue, ou 1 lievre entier. Pou de vin bevoit, tempre de aigue. De si grant force estoit qu'il fandoit bien .i. chevalier arme de / (de) totes armes des le chief jusque a la forcheure, et son cheval aveques, a un soul cop de s'espee, et extandoit a ses mains .iiii. ferrures de cheval. Un chevalier arme levez tout estant de terre sus sa pasme jusque a son chief. Il estoit larges donerres, droituriers juiges et beaus*

¹⁰ PARIS, G., *Histoire Poétique de Charlemagne*, pp.406-7. Relativamente à estreita união ideal entre Imperador e Papa, como se tratasse de um só corpo com duas cabeças, cabe aqui lembrar a noção de "águia bicefala" e ainda como o Imperador é sagrado pelo Papa, por delegação divina para ser o braço armado de Deus, o defensor da Igreja, função que Carlemagne tenta assumir em toda a sua extensão.

¹¹ WALPOLE, R. N. (ed.), "The burgundian translation of the 'Pseudo-Turpin Chronicle'", in *Rom Ph*, vol 2, pp 189-90

parlerres. ¹².

Carlemagne é cercado por um halo de santidade, desde a sua idade incrível, superior a 200 anos (laisse 40), e da sua resistência, acentuada quando se diz que não teme homem vivo (v.2740) à sua eleição para resolver os problemas graves da cristandade¹³, passando por todo um gestual sacramental como quando abençoa as tropas (laisse 222) ou absolve e faz o sinal da cruz sobre Guenes que parte (laisse 26).

A ligação com Deus é ainda acentuada quando vemos os milagres que o cercam, como se de um novo Josué se tratasse. É o caso do milagre do sol na *Chanson de Roland* ou, no *Pseudo-Turpin*, da queda dos muros de uma cidade cercada, como acontecera a Jericó¹⁴. O imperador reza muito, pedindo ou agradecendo as bênçãos que Deus lhe dá. Na *Chanson de Roland* é frequente vê-lo deitado no chão, em atitude de grande humildade comunicando-se com o além (laisse 181 e 226). Ainda na *Chanson*, volta a ser acentuada a ligação entre Deus e Carlemagne quando, à entrada de Saragossa, se afirma "*Mult ben espleitet qui Damnesdeus aiuet.*" (CR, v.3657) ou, no *Pseudo-Turpin*, pelos fenómenos que acompanham a sua morte: "*Et ces signes je vis per trois anz devant sa mort, quar je vis la lune et le soloil per .vii. jors en noie color, et son nun qui estoit escrit en la paroi de l'englise desus dite estre dou tot affacié, et li porches qui estoit entre l'englise et la saule le jor de l'ascension cheist per lui meïsmes; li ponz de rust qu'il aveit fait a Mogonce sus le Rin, je le vis ardoir de fonz en fonz sanz bouter feu, et vis que un jor qu'il traspasset de leu en autre, que li jors devient toz obscurs et noirs en desoures, et grant flaime de feu traspasat a senestre per devant ses eouz, por quoi fu toz espaontez et chai dou cheval de l'autre partie. Et maintenant cil qui estoient avec lui le releverent. Donques nos creons arandroit qu'il est parçeners des sainz martyrs, avec les quex nos savons qu'il ai sostenu granz labors.*"¹⁵.

No entanto, a marca mais forte de que Deus está com Carlemagne provém das comunicações que têm lugar por intermédio do anjo Gabriel. Este vem junto do imperador ajudá-lo (no milagre do sol, laisse 179 ou durante a batalha com Baligant, laisse 261), vela por ele durante a noite (laisse 203) e, sobretudo, envia-lhe visões do futuro em sonhos emblematizados. A ligação ao sono e ao sonho já foi apontada na II parte, agora vemos como essa faceta é importante. É graças aos

¹² WALPOLE, R. N. (ed.), "The burgundian translation of the 'Pseudo-Turpin Chronicle'", in *Rom. Ph.*, vol. 2, p. 200

¹³ Em *La destruction de Rome*, Carlemagne é o rei escolhido para vingar a destruição de Roma pelos pagãos e recuperar as relíquias que eles roubaram (GRÆBER, G. (ed.), "La destruction de Rome", in *Romania*, tomo 2, pp.36-8) e na *Chanson de Roland* tem que ajudar o rei Vivien.

¹⁴ WALPOLE, R. N. (ed.), "The burgundian translation of the 'Pseudo-Turpin Chronicle'", in *Rom. Ph.*, vol. 2, p. 182.

¹⁵ WALPOLE, R. N. (ed.), "The burgundian translation of the 'Pseudo-Turpin Chronicle'", in *Rom. Ph.*, vol. 2, p.212.

sonhos que se cria um ambiente trágico e se pressagiam as catástrofes. As visões pautam dois dos momentos mais importantes da narrativa ajudando a dividir o livro em três partes principais. Ocorrem sempre à chegada de alguma personagem negativa, às vésperas de grandes confrontos e em ambientes desérticos, oníricos, propícios à evasão e aos maus presságios: o primeiro sobrevém em Galne, uma terra deserta ("*Venez en est a la citet de Galne:/ Li quens Rollant, il l'ad e prise e fraite;/ Puis icel jur en fut cent anz deserte.*" , CR, vv.662-4) quando Carlemagne espera Guenes que fizera a sua embaixada e o segundo num prado deserto ("*Franceis descendent en la tere deserte,*" , CR, v.2489), na noite da chegada de Baligant a Sevilha.

A carga religiosa e simbólica que encontramos na *Chanson de Roland* é responsável por algumas características da imagem que os séculos posteriores tiveram de Carlemagne: o conquistador e o organizador. Por um lado, encarna a figura do rei eleito de Deus e patrono inspirador das Cruzadas. Por outro lado, e também porque eleito de Deus e imperador, aparece como o detentor do direito, o justiceiro. O papel organizador também se reflete na função parental de fundador, contando-se imensas lendas onde Carlemagne aparece como construtor de capelas¹⁶.

Nas outras duas canções de gesta, a ligação entre Deus e os homens deixa de passar pelos reis, porque estes se revelam indignos de O servirem.

No *Cantar de mio Cid*, em vez de glorificar Alfonso com os seus conselhos, Deus homenageia o seu vassalo, o Çid. Na II parte vimos como no início da canção o rei é tratado de forma disfórica. Aquele que devia ser o garante da justiça exila o bom vassalo e mesmo depois, quando quer agradar ao Canpeador acaba por prejudicá-lo com o casamento das suas filhas. Nos contextos vemos-lo ir à missa e benzer-se, mostrando-se com isso cristão, no entanto, falta-lhe a ligação com o divino que Carlemagne possuía. Deus apoia o Çid pois, como diz Edmund de Chasca, "*Como rey, Alfonso está a una altura inasequible para el vassallo; como ser humano, Rodrigo le supera.*"¹⁷.

As características físicas que antes vimos em Carlemagne como o vigor no combate, a barba enorme e o olhar que aterra encontramos-as agora no Çid que domina um leão com o simples poder do olhar (laisse 112). A função redentora de Rollant também é atribuível ao Çid se considerarmos o dito "*si por culpa de un Rodrigo habian entrado los moros en España, otro Rodrigo los arrojaría*"¹⁸

¹⁶ Sobre este assunto consultar PARIS, G., *Histoire Poétique de Charlemagne* e, para os seus reflexos na iconografia, MÜNTZ, E., "La légende de Charlemagne dans l'art du Moyen Age", *in Romania*, tomo 14. Esta imagem do rei simultaneamente guerreiro e delegado de Deus procede, também ela, da cristianização de elementos mais antigos. Com efeito, o rei indo-europeu já reunia em si estas duas primeiras funções de sacerdote e de guerreiro.

¹⁷ DE CHASCA, E., *El arte juglaresco en el 'Cantar de Mio Cid'*, p.70.

¹⁸ MILA Y FONTANALS, M., *De la poesía heroico-popular castellana*, p. 226. Quanto ao papel redentor do Çid podemos ainda remeter para o artigo de DUNN, P. N., "Theme and myth in the 'Poema de mio Cid'", *in*

Apesar de apresentar algumas características menos cristãs como a crença nos presságios a partir do voo das aves (laisse 46 e 127), o Çid nunca se mostra ímpio, pelo contrário, revela-se um bom cristão que se preocupa em pagar as missas prometidas (laisse 41), que pede a protecção de Deus (laisse 12) e Lhe dá frequentemente graças como quando se reúne com a sua família (laisse 87) ou quando toma conhecimento do resultado dos duelos judiciais (laisse 153). Já ultrapassa o nível de mero crente ao criar uma sede episcopal em Valência e sagrar o seu bispo (laisse 78 e 82) ou ao defrontar as "*yentes descreydas*" (CC, v.1631) de Yuçef com a ajuda de Deus: "*con Dios aquesta lid yo la he de arrancar.*" (CC, v.1656).

O ponto mais alto da relação do Çid com Deus é indubitavelmente aquando da sua visão de Gabriel, o mensageiro. Ao atravessar a fronteira de Castela, também numa terra de ninguém, a visita do anjo assegura-lhe a protecção divina: "*Cavalgad, Çid, el buen Campeador, / ca nunca en tan buen punto cavalgó varón, / mientras que visquiéredes, bien se fará lo to.*" (CC, vv. 407-9). Este episódio, onde se afirma que Deus apoiará os actos do Çid, assemelha-se a outro, nas *Mocedades*, quando Rodrigo, à volta de uma romaria acolhe um leproso que se revela como sendo S. Lázaro e Lhe promete vitórias guerreiras¹⁹.

Finalmente, em *Raoul de Cambrai*, Deus afasta-se não só do rei que é injusto para com os seus vassallos e provoca a luta entre eles como também dos homens que se degladiam entre si em vez de lutarem contra os inimigos da fé. A par com este afastamento de Deus observamos a diminuição do ambiente de maravilhoso cristão em prol de um maravilhoso laico, mais popular marcado por ervas e filtros mágicos, elementos típicos dos romances bretões. A acentuação do maravilhoso feérico dá-se sobretudo na 2ª parte do texto que apresenta uma marcada influência romanesca.

No *Raoul de Cambrai* Deus refugia-se junto das mulheres, pois são elas as únicas que aqui têm premonições. Aalais sonha com a morte do seu filho Raoul ("*Soinga .j. soinge qe trop li averi:/ De la bataille voit R. le hardi, / Ou repairoit, .j. vert paille vesti, / Et B. l'avoit tout departi.*", RC, vv.3516-9) e Biautris com o fim do seu marido, Bernier: "*Sonjai .j. songe dont forment m'esbahis, / Que je veoie mon singnor revenir, / Gr. mes peres l'ot forment envait, / Que devant moi a terre l'abati:/ Fors de son cors les .ij. ... li toli / Et moi meisme le senestre toll[i], / Puis vis ces sales et ces palais chair, / De la paor maintenant m'esper.*" (RC, vv.8469-76).

Os gestos dos homens são aparentemente cristãos: eles juram sobre relíquias (laisse 35 e 228-30), oram e peregrinam (laisse 282 e 334). No entanto, esta religiosidade de pouco vale pois possuem temperamentos coléricos e

Romania, tomo 83.

¹⁹ De acordo com resumos, alusões e excertos publicados por MILA Y FONTANALS, M., *De la poesia heroico-popular castellana*, p. 250 e por MENÉNDEZ PIDAL, *La epopeya castellana através de la literatura española*, pp.110-1 e *Relíquias de la poesia épica española*, p.274.

lutam entre si. Mesmo as mulheres dão provas de grande violência como Aalais que maldiz o próprio filho (laisse 54). O erro da luta entre clãs é marcado pela ausência de menções relativamente a religiosos nas hostes, o que não acontece nas outras gestas. Turpin e Iherónimo são sacerdotes combatentes que sancionam e incentivam a guerra contra os infiéis prometendo o céu a quem morrer em combate e criando uma confiança generalizada e inabalável no poder de Deus. Em *Raoul de Cambrai*, esta ausência obriga os guerreiros a confessarem-se mutuamente e comungarem a erva dos campos, refugiando-se em gestos exteriores, quase panteístas (laisse 120, 217 e 337).

Deus só apoia um homem uma só vez, Bernier, não por ele ser excepcionalmente justo mas porque se serve dele para castigar, matando, alguém completamente injusto, Raoul. Esta personagem, ao lutar pela posse de um território, comete diversas impiedades, mas, pior que isso, é o facto de blasfemar contra Deus: "*A ceste espée le chief del bu partir;/ Terre ne erbe ne te puet atenir;/ Ne Diex ne hom ne t'en puet garantir;/ Ne tout li saint qi Dieu doivent servir.*" (RC, vv.3016-9). Gueris, quando Raoul começa a enveredar pelo caminho do pecado avisa-o ("*Se Diex te heit, tu seras tost finez.*", RC, v.1276), agora, as suas palavras salvam o seu inimigo: "*Par Dieu, R, trop te voi renoié;/ De grant orgueil, fel et outrequidié./ Or ne te pris nes q'un chien erragié/ Qant Dieu renoies et la soie amistié;/ Car terre et erbe si m'avroit tost aidie;/ Et Dieu[s] de gloire, c'il en avoit pitié*" (RC, vv.3026-31). À hora da morte, Raoul ainda evoca Deus e a Virgem Maria mas os seus pensamentos vão também para a terra de que não conseguiu tomar posse: "*Giorious peres, qi tout pues justicier;/ Con je voi ore mon cors afoibloier!/ Soz siel n'a home, se jel conseüse ier;/ Après mon colp eüst nul recovrier./ Mar vi le gant de la terre bailier;/ Ceste ne autre ne m'avra mais mestier./ Secorés moi douce dame del ciel!*" (RC, vv.3125-31). Com tais valores e sem arrependimento, Deus não se condói e, ao contrário do que acontecera com Rollant, nenhum anjo vem buscar a alma de Raoul.

1.2. O rei e os seus súbditos.

1.2.1. Os nobres da corte.

Os diversos soberanos destas três canções de gesta encontram-se sempre rodeados por uma grande quantidade de vassallos. No entanto, pode-se fazer uma distinção na medida em que alguns preferem a guerra e a conquista de novas terras enquanto outros se ligam mais à corte real onde brindam o rei com os seus conselhos.

Relativamente a Carlemagne, é Neimes quem assume mais directamente esta função. Neimes, apesar de ajudar o imperador a organizar o seu exército (laisse 219 e sgts), parece-nos mais um homem de corte que um lutador. Hável em palavras, uma vez no campo de batalha deixa-se ferir sendo por isso protegido por

Carlemagne (laisse 248). Neimes é ainda caracterizado pela sua grande nobreza, marcada não só pela afirmação do seu estatuto de "dux", mas sobretudo, como já foi referido, pela vizinhança que se observa entre o seu nome e o do imperador.

Neimes assume a função de conselheiro em várias outras canções de gesta. Em *Berta e Milone* é ele quem acalma Carles quando este fica furioso com a fuga da irmã²⁰. Em *Orlandino* reconcilia Berta e Milone com o imperador e promove a sua re-aceitação juntamente com o filho, Rollant²¹. Em *Fierabras*, juntamente com os doze pares, é responsável pela reconciliação de Carlemagne com o sobrinho aquando de um atrito entre os dois²². Neimes pode pois ser encarado como o conselheiro de Carles que trabalha para o bem de Rollant, enquanto que Guenes visa a sua perdição. Já na *Chanson de Roland*, na cena do conselho, é Guenes quem se opõe a Rollant. Posteriormente, quando este faz soar a trombeta, opõe-se a Neimes, dissuadindo, a princípio, Carlemagne de voltar para trás. O imperador só reconsidera após o terceiro toque, quando Neimes lhe diz: "*Cil l'at trait ki vos en roevet feindre./ Adubez vos, si criez vostre enseigne,/ Si sucurez vostre maisnee gente.*" (CR, vv.1792-4). No *Ronsasvals* provençal este diferendo é acentuado quer na altercação que Neimes enceta com Guenes sobre a razão de ser do toque da trompa, quer posteriormente quando impede o traidor de fugir²³.

O imperador encontra-se pois entre duas forças antagónicas, o bom e o mau conselheiro, balançando entre dois extremos, pendendo ora para um lado ora para outro

Cabe aqui fazer referência ao complexo lendário que vê Carlemagne como um rei injusto e tirânico que se reflete em certas gestas mais tardias como as que o opõem a alguns dos seus vassalhos²⁴. Tendo em conta esta faceta, não podemos continuar a considerar Carles meramente como o rei perfeito que vimos acima, mas como uma figura com duas faces: uma positiva e outra negativa entre as quais alterna. O imperador reveste assim a figura de uma personagem que age de acordo com a influência de ritmos cíclicos de alternância que o modificam por uns tempos e o voltam de novo a recolocar como antes. O processo cíclico, ao repetir-se regularmente, também pode explicar a sua longevidade, referida na *Chanson de Roland*, bem como as suas características de ser excepcional. Estes movimentos pertencem a um esquema mental universal e de grande antiguidade que parece ter resistido à cristianização evidente que temos vindo a observar. Os esquemas cíclicos tomam forma na figura do Grande-Deus mítico estudado por Jean Jacques Walter²⁵, questão a que adiante voltaremos em maior profundidade.

No *Cantar de mio Cid*, o rei Alfonso é um soberano que também oscila (ou

²⁰ MUSSAFIA, A. (ed.), "Berta e Milone-Orlandino", in *Romania*, tomo 14, p.183.

²¹ MUSSAFIA, A. (ed.), "Berta e Milone-Orlandino", in *Romania*, tomo 14, pp.200-3.

²² BRANDIN, L. (ed.), "La destruction de Rome et Fierabras", in *Romania*, tomo 65, pp.56-7.

²³ ROQUES, M. (ed.), "Ronsasvals" in *Romania*, tomo 58, pp.164-5 e 170.

²⁴ PARIS, G., *Histoire Poétique de Charlemagne*, II livro, cap.V.

²⁵ WALTER, J.-J., *Psychanalyse des rites*, parte IV.

alterna) entre o bem e o mal. Um dos deveres do rei era escolher bons conselheiros que o ajudassem a ser justo. Alfonsso, pelo contrário, deixa-se influenciar por uma parte da alta nobreza da corte, cujos baixos instintos o levam a cometer injustiças como seja o exílio do Çid. Estes conselheiros são maus vassalos, não só porque levam o rei a proceder mal mas também porque o prejudicam. O conde don Garçia é marcado por não partilhar da alegria do rei e por servi-lo pior que o Çid (laisse 82). Os Infantes de Carrión, após convencerem o soberano a casá-los com as filhas do Canpeador, ofendem-no em Corpes. A ofensa recai sobre o rei porque, como é sobejamente acentuado, foi ele quem organizou as bodas. De um modo geral e como já vimos na II parte deste trabalho, os vários cortesãos que circundam o rei estão marcados negativamente. don Garçia é "*so enemigo malo*" (CC, v.1836) e não tem honra pois o Çid puxou-lhe a barba no castelo de Cabra (laisse 142). Remont é "*mov foión*" (CC, v.960) e na cena do banquete humilha-se pois acede em participar nos festejos da sua própria derrota para lhe ser concedida a liberdade (laisse 62), fugindo de seguida amedrontado. "*tornando va la cabeça e catandos' atrás./ myedo yva aviendo que Myo Çid se repintrá,*" (CC, vv.1078-9). Os infantes têm "*mañas*" (CC, v.2171) e são covardes e sem valor, como é provado nas cortes. Deste grupo só o rei é recuperado pois, quando finalmente age de acordo com os pedidos do Çid, actua correctamente, como ao reunir as cortes e sobretudo ao presidir os duelos judiciários onde é dito "*Y es el rey don Alfonsso/ por querer el derecho e non consentir el tuerto*" (CC, vv.3548-9).

Os homens da corte de Loeys não são melhor tratados. Os protegidos do rei também se encontram cercados por campos semânticos negativos que acentuam o seu mau fundo humano. O próprio rei não escapa a este tipo de tratamento, ao contrário de Alfonsso, relativamente a quem se mantém sempre um respeito básico. O rei Loeys usa mal o seu poder prejudicando alguns vassalos em prol de outros, que não se importam de ficar com a terra (Giboïn) ou com a mulher (Herchanbaus) de outrém.

Raoul de Cambrai apresenta um caso curioso no que diz respeito à relação que o rei estabelece com os seus vassalos. Nesta obra dá-se o confronto entre uma noção mais rígida de feudo, quando este tinha ainda um carácter temporário e revogável e concepções posteriores, segundo as quais, a hereditariedade já era um dado assumido²⁶. A par deste confronto, verifica-se uma quebra no respeito, não tanto pelo poder real mas sobretudo por um soberano enquanto indivíduo iníquo.

O rei Loeys tem sido historicamente identificado com Luis de Além-Mar, provavelmente por causa das crónicas que aludem à guerra histórica que opôs o Cambrisis ao Vermandois. No entanto, quer-nos parecer que os diversos reis deste nome que surgem nas canções de gesta eram percebidos como uma amálgama onde não se distinguiam as identidades. Podemos pois observar como é semelhante a

²⁶ Relativamente a esta questão consultar FOURQUIN, G., *Senhorio e feudalidade na Idade Média*, p. 125 e sgts., LE GOFF, J., *Para um novo conceito de Idade Média* ou ainda POLY, J.-P. e BOURNAZEL, E., *El cambio feudal*, p.45 e sgts.

atitude deste rei Loëys com a de Looÿs filho de Carlemagne relativamente a Guillelmes quando lhe propõe terras de vassallos recentemente falecidos juntamente com as suas viúvas. A diferença está na atitude do vassallo que no *Le charroi de Nîmes* recusa as diversas ofertas do rei porque não quer que a sua riqueza dependa da morte de outrém nem quer deserdar crianças²⁷.

No *Raoul de Cambrai* já não acontece o mesmo. O rei diz que não quer prejudicar ninguém mas cede sempre às pressões e aos conselhos dos cortesãos (laisse 32). Devido aos seus erros, Loëys acaba por provocar a guerra entre os clãs que desemboca na revolta dos barões contra si.

1.2.2. Os guerreiros.

O segundo grupo de vassallos do rei são aqueles que só permanecem na corte durante pouco tempo, preferindo o calor das batalhas.

Na *Chanson de Roland* este grupo é constituído pelo exército de Carlemagne onde se salienta o grupo formado por Rollant, Oliver e o arcebispo Turpin, bem como os 12 pares, muito amados por Carlemagne, como vimos nos seus contextos.

É dito que Carlemagne estima os homens de acordo com o seu valor militar (*"Pur ben ferir l'emperere plus nos aimet"*, CR, v.1092 e *"Pur itels colps nos ad Charles plus cher."*, CR, v.1560). Por outro lado, os seus homens afirmam-se dedicados até ao sacrifício (*"Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz/ E endurer e granz chalz e granz freiz./ Sin deit hom perdre e del quir e del peil."*, CR, vv.1010-2 ou *"Pur sun seignor deit hom susfrir granz mals/ E endurer e forz freiz e granz chalz./ Sin deit hom perdre del sanc e de la char."*, CR, vv.1117-9), mesmo quando esse sacrifício é a morte: *"Pur nostre rei devum nus ben murir"*, CR, v.1128. Os vassallos, nomeadamente Rollant, homenageiam o imperador conquistando para ele (*"En sa main tint une vermeille pume:/ Tenez, bel sire, dist Rollant a sun uncle,/ De trestuz reis vos present les curunes."*, CR, vv.386-8, e ainda as enumerações que Rollant faz à hora da morte). Em Roncesvales, os vassallos de Carles também se mostram muito preocupados em desculpabilizá-lo do desastre, sendo este o pomo da discórdia que opõe Rollant a Oliver. Para Oliver, quando a batalha já estava perdida, o imperador não devia ser chamado a Roncesvales, pois a sua presença podia acarretar a desonra de não ter podido agir como suserano, protegendo os seus homens.

O próprio Carlemagne ao chorar Rollant levanta essa questão: *"Cum en Espagne venis a mal seignuri!"* (CR, v.2900). Com efeito, a desculpabilização do imperador não o isenta de ter permitido o desastre, pois apercebemo-nos de que ele suspeitava do que aconteceria. Carles fora avisado no seu primeiro sonho. O sonho é emblemático mas sabemos que ele o compreendeu pelo que diz a Neimes: *"Par Guenelun serat destruite France./ Enoit m'avint un'avisiun d'angele,/ Qu'entre mes puinz me depeçout ma hanste./ Chi ad juget mis nés a reregarde."* (CR,

²⁷ PERRIER, J.-L. (ed.), *Le Charroi de Nîmes*, pp. 3 e 10-2.

vv.835-8). Do mesmo modo, o que sucede nas duas cenas de investidura é indicador não só de que algo acontecerá (como o mau presságio da 1ª cena, quando Guenes deixa cair o bastão²⁸) mas que Carlemagne tem disso conhecimento quando, na 2ª cena, comenta os sentimentos de Guenes: "*Vos estes vifs diables./ El cors vos est entree mortel rage.*" (CR, vv.746-7). Seguidamente Carles tenta proteger Rollant, no entanto, o orgulho deste não o admite (laisse 63).

Apesar das suspeitas e dos avisos, o imperador não deixa de delegar o seu poder nos dois, do mesmo modo que Rollant, apesar de também suspeitar da traição não permite que Oliver a insinue (laisse 80), vindo no entanto posteriormente a admiti-la: "*Sire cumpainz, mult ben le saviez,/ Que Guenelun nos ad tuz espiez./ Pris en ad or e aveir e deners.*" (CR, vv.1146-8).

É neste clima de suspeitas raramente verbalizadas que Carlemagne delega em Guenes o poder de embaixada (a sua voz), poder que lhe retira ao condená-lo no julgamento. Aqui é interessante ver a posição relativa dos dois, um face ao outro ("*Devant le rei la s'estut Guenelun.*", CR, v.3762), quando Carlemagne, antes da condenação final, recupera o que delegara. Em Rollant, o imperador delega o poder bélico. Por isso, a sua morte, enquanto indigitado por Carlemagne pode ser vista como a morte de uma parte do imperador. Já nas palavras de Guenes e no primeiro sonho, Rollant é visto como uma parte do corpo do seu suserano, o seu braço direito (laisse 45 e 57). O próprio Carles, no seu pranto pelo sobrinho, afirma "*Si grant doel ai que jo ne vuldreie estre!*" (CR, v.2929), posição ainda acentuada no *Roncesvalles* espanhol: "*yo era pora morir, e vos pora escapare.*" (v.36)²⁹. Do mesmo modo que a posição frente a frente era sintomática da recuperação por parte de Carlemagne do que tinha delegado em Guenes, aqui encontramos uma cena onde o imperador desmaia abraçando Rollant morto (laisse 205)³⁰. Esta redução a um estado semelhante pode também ser vista como uma devolução de forças e de deveres. A recuperação progressiva das funções que antes estavam espalhadas pelos varios delegados coincide nos contextos com o engrandecimento progressivo de Carlemagne, desde o início sombrio até à vitória gloriosa sobre Baligant, pelo acréscimo da denominação "imperador".

A morte de Rollant não se dá em vão pois é graças a ela que Guenes será justificado e que Carlemagne recomeçará as lutas com os infiéis. Aquele que parecia um joguete nas mãos de Guenes e do imperador, morrendo por Carlemagne, acaba por vencer o padraço que odiava e obrigar o tio a seguir o ponto de vista que

²⁸ Sobre as implicações simbólicas deste caso e o ritual da quebra de fidelidade, consultar ROBBINS, K. D., "What Ganelon dropped: [...]" in AAVV, *Charlemagne et l'épopée romane - actes du VII congrès international de la Société Rencesvals*, pp. 497-520.

²⁹ MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.), "'Roncesvalles', un nuevo cantar de gesta", in *Rev. de Fil. Esp.*, tomo IV, p. 115.

³⁰ Sobre este assunto da fragmentação e reconstrução da figura real com vista a uma imobilização polar, consultar GODINHO, H., "L'espace du personnage dans la 'Chanson de Roland'" in *Em torno de Idade Média*, pp.53-75.

defendera no conselho: "*Faites la guer cum vos l'avez enprise,/ En Sarraguce menez vostre ost banie,/ Metez le sege a tute vostre vie,/ Si vengez cels que li fels fist ocire!*" (CR, vv.210-3). A vingança que a morte de Rollant impõe tem ainda a vantagem de retardar Carlemagne em Espanha até à chegada do seu igual, Baligant com quem ele terá que encetar a luta total (laisse 214) que lhe permitirá também a vitória final e a entrada em Saragossa.

No *Cantar de mio Cid* encontramos um verso semelhante ao v. 2900 da Chanson de Roland: "*iDios, qué buen vassalo, si oviesse buen señor!*" (CC, v.20), pois o rei Alfonsso, no início, mostra-se nitidamente hostil ao Çid, ao contrário do que acontecia com Rollant que Carlemagne sempre afirmou amar.

O *Cantar de mio Cid* começa com o exílio do Canpeador provocado pelo desamor que o soberano lhe vota. Trata-se de uma má decisão do rei, influenciado pelos "*malos mestureros*" (CC, v.267), ou seja, os maus conselheiros. A acusação que pairava sobre o Çid era a de desfalque, no entanto, no *Cantar* nunca se afirma isso claramente. Existe uma leve alusão (laisse 9) feita por gente de baixa índole, os dois judeus usurários. As restantes personagens lamentam o desterro como uma injustiça. O Çid, ao longo do *Cantar*, é apresentado como um modelo de virtudes. A sua lealdade adquire laivos de estoicismo pois, como já se mencionou na II parte, insiste em fazer bem a quem lhe fez mal.

O Çid, uma vez humilhado e expulso, podia revoltar-se contra o rei. No entanto, no *Cantar*, logo ao sair de Castela, exprime a sua confiança na reconciliação: "*aun çerca o tarde el rey querer m'á por amigo*" (CC, v.76). Posteriormente abandona CasteiÓN para não ter que lutar com Alfonsso (laisse 26) de quem nunca deixa de se considerar vassalo, repartindo com ele os seus ganhos.

Deste modo, ao conquistar Valência, o Çid lança as bases não tanto de um reino novo, mas de uma terra alodial³¹. O envio dos presentes, à semelhança de um tributo, prova que, apesar de se manter afastado do rei, Rodrigo preserva sempre uma certa submissão a fim de evitar confrontos como os que ocorrem em *Raoul de Cambrai*. O Canpeador também não hesita em humilhar-se nem em beijar a mão do rei. Esta lealdade face aos azares, juntamente que os dons enviados, dá origem ao seu engrandecimento progressivo aos olhos de Alfonsso.

O bom vassalo presenteia o seu senhor. Já Rollant fazia ofertas a Carlemagne, mantendo-se por isso nas suas graças (CR, laisse 30). De modo semelhante, os diversos dons do Çid ao rei, originam o seu progressivo perdão e reabilitação. Após o 1º dom de 30 cavalos, o rei liberta todos os homens que quiserem lutar ao lado do Canpeador sem lhes confiscar as terras (laisse 48). Com o 2º de 100 cavalos, Alfonsso afirma a primazia do serviço do Çid face ao do conde Garçia. Além disso, liberta o que lhe confiscara: as terras e a família, permitindo

³¹ "Alódio" é o nome porque eram conhecidas as terras livres. O alódio era uma terra possuída em plena propriedade cujo dono não dependia de ninguém nem estava sujeito a juramento. Teoricamente o seu proprietário era súbdito do rei pois estava dispensado da homenagem mas não da fé (=fidelidade), no entanto, na prática podia negar-lhe ajuda.

que doña Ximena e as filhas se juntem ao Canpeador (laisse 82). O 3º presente é de 200 cavalos e provoca no rei a reconciliação definitiva (laisse 104). No entanto, os dons do Çid não terminam por aqui. Alfonsso continua a ser presenteado, não tanto em quantidade mas em qualidade: aquando dos esponsais das filhas, Rodrigo oferece 20 palafréns e 30 cavalos corredores, ou seja, cavalos específicos, treinados, logo mais valiosos (laisse 106). Finalmente, após as cortes, oferece Bavioca. É o presente de maior qualidade proposto ao rei (laisse 151). Alfonsso, no entanto, recusa este último dom dizendo *"-Desto non he sabor;/ si a vós le tolliés el cavallo, non havrie tan buen señor,"* (CC, vv. 3516-7).

Graças às suas atitudes, o Çid eleva-se ao nível do rei, o que se reflete nos contextos pelo aumento da designação gloriosa *"Canpeador"*. Por duas vezes Alfonsso espera por Rodrigo: para a reconciliação (laisse 104) e nas cortes (laisse 137). Ainda afirma que realiza as cortes *"por el amor de Myo Çid"* (CC, v.3132), chegando mesmo a oferecer-lhe o lugar cimeiro que, ironicamente, era num banco oferecido pelo Canpeador, porque *"meior sodes que nós"* (CC, v.3116).

No entanto, Alfonsso, apesar de se mostrar afável para com o Çid, não deixa de lhe preparar uma trama. Diz que realizou os primeiros casamentos das filhas do Çid *"por bien"* (CC, v.2957), no entanto, vemos que, do mesmo modo que Carlemagne suspeitava da traição de Guenes, também Alfonsso suspeita dos infantes: *"e faziendo yo a él mal e él a mi grand pro./ Del casamiento non sé sis'abrá sabor,"* (CC, vv.1891-2), bem como o próprio Çid: *"e pidem'imis fijas para los yfantes de Carrion;/ ellos son mucho orgullosos e an part en la cort./ deste casamiento non avría sabor"* (CC, vv.1937-9). Porém, ao contrário dos combatentes de Roncesvales que tentam inocentar o seu senhor, o Çid atribui sempre as responsabilidades dos casamentos para o rei (laisse 105 ou 110), de tal modo que, posteriormente, pode dizer que a afronta de Corpes, apesar de o visar a ele, como veremos, atinge o soberano (laisse 135). Isto é possível porque a relação que o Çid mantém com Alfonsso é diferente daquela que liga Rollant a Carles. Enquanto o primeiro se conseguiu individualizar da figura real, conquistando um território próprio, Rollant nunca chega a cortar o cordão umbilical que o une ao tio, acabando por perecer numa intriga onde se pretende, por seu intermédio, atingir o imperador.

Em *Raoul de Cambrai* os vassallos voltam a deparar-se com um problema idêntico: um rei poderoso que, apesar de fazer mau uso do seu poder, não deixa de ser o rei, relação esta, também marcada por uma frase exemplar: *"Par malvais roi est mains frans hom honnis"* (RC, v.825). Já vimos como muitos dos contextos que circundam Loey's são marcadamente ofensivos. A própria designação de "imperador" não impede as ofensas, sendo usada sobretudo como fórmula para dirigir a palavra, sem que o rei mereça essa designação por direito, pois, como vimos, este rei já perdeu a ligação com o divino que justificava o título. Loey's funciona como um centro catalizador. A sua *"grant cort"* (RC, v.568) é um pólo onde todos os seus súbditos vão (*"irons a Loey's"*, RC, v.880). A partir desse centro, protege os que o servem directamente (Giboïn) ou presenteiam (Herchanbaus, laisse 285) e hostiliza

os que se querem libertar do seu domínio pela posse hereditária de terras.

A relação com o seu sobrinho é um exemplo do que acabamos de dizer. Durante uma 1ª fase, como vimos na II parte, tudo corre bem entre o rei e Raoul, que se limita a cumprir funções na corte como senescal e porta estandarte (vv. 970 e 1124). É Loeys que o arma cavaleiro e lhe dá a espada e o cavalo, reforçando assim o papel de pai espiritual que já possuía enquanto rei e tio. É quando Raoul aspira à independência e exige a sua terra, anteriormente dada a Giboïn, que surgem os problemas e o rei acaba por lançar o sobrinho numa luta suicida com o clã de Vermandois. Dados os resultados desta guerra, podemos considerar que, também aqui, estamos perante um caso onde o rei, à semelhança de Carlemagne, provoca a morte daquele que é um dos seus maiores vassalos, e, simultaneamente, o seu sobrinho.

Um bom rei deve comportar-se como um pai para o seu povo. No entanto, Loeys nem sempre age no interesse dos seus súbditos. Em vez de funcionar como um fiel, equilibrando os poderes e os interesses dos grandes clãs a fim de manter a paz e a concórdia no seu reino, caracteriza-se por dispor indiscriminadamente das terras e das mulheres dos seus vassalos. Do mesmo modo que dera o Cambrisis a Giboïn sem pensar em Raoul, o rei, de parceria com Gueris, dá Biautris a Herchanbaus e quer dispor do Vermandois logo que Ybers morra (laisse 242). No entanto, aqui, a reacção dos vassalos é diferente. Enquanto Raoul aceitara o desvio dos seus direitos para uma luta contra um clã inocente, agora as duas famílias unem-se para encetar uma guerra contra o fulcro do problema: um rei que é simultaneamente acusado de ter provocado a guerra entre os clãs e de agora atentar de novo contra a hereditariedade dos feudos. Este ataque ao poder central assemelha-se à posição que Aalais defendera quando soube que o rei atribuíra o Vermandois ao seu filho: aliar-se aos de Vermandois para lutarem contra Giboïn (laisse 54), o protegido do soberano, logo, um delegado daquele que agira incorrectamente.

Nas suas atitudes, Bernier vai assemelhar-se ao Çid, na medida em que se liberta da figura tutelar do rei, não hesitando em defrontá-lo. Perante a notícia das intenções do rei, Ybers renuncia à homenagem e o rei retira-lhe o feudo. Nesse momento inicia-se o conflito aberto com o ferimento de Loeys (laisse 242), o saque e o incêndio de Paris (laisse 245-6). O rei deixa de agir na sombra para passar a odiar declaradamente os vassalos que o afrontaram, prejudicando-os em tudo o que pode como quando faz um ataque surpresa ao casamento de Bernier e Biautris, tentando assim impedir a união que selaria a paz entre os dois clãs (laisse 266). O lema de Loeys parece ser prejudicar e dividir para governar, o que origina um clima de ódio generalizado que por vezes também funciona contra os seus intentos: *"Li rois me heit, por voir ne m'aime mie;/ Por moie amor vos fera estoutie./ Mais, par la foi de doi sainte Marie,/ Se il por moi vos faisoit estoutie,/ France en seroit molt malement baillie,/ Maint chastiax ars, mainte riche abeie."* (RC, vv.6139-44).

No entanto, nem os exércitos do rei conseguem vencer os revoltosos, nem ele próprio ganha os seus duelos pois. *"Mais au joster failli del tout li rois, / Car il ot tort, siens ne fu pas li drois,"* (RC, vv.5954-5). A fraqueza do rei é ainda ironizada no v. 6490 quando se diz *"En fuie torne li fors rois Loeys,"*. É só depois da captura da rainha e do seu filho Loherel que o soberano se vê obrigado a aceitar a paz e a confirmar as terras de Bernier em troca dos prisioneiros: *"Faite est la pais, la Damredieu mercit, / Entre B. et le roi Loeys. / Li rois li rent sa terre et son pais, / Et de .ij. pars furent rendus li pris,"* (RC, vv.6570-3). No entanto, o rancor permanece, pois Loeys não hesita em casar Biautris com o seu protegido aos primeiros boatos quanto à morte de Bernier (laisse 287).

É de notar aqui a mudança de atitude que se dá na 2ª parte de *Raoul de Cambrai*. Por um lado temos uma revolta dos barões contra um rei onde se diz claramente que o soberano defende uma injustiça. Para o comprovar note-se a ausência de processo judicial contra os revoltosos, mesmo após terem atentado contra o próprio rei. Em oposição, Biautris diz ao seu filho. *"Anfant, dist elle, / molt vous devés amer, / Et vostre pere servir et honorer, / Le roi de France a vo pooir garder, / Car contre cel ne puet nus hons aler, / Et c'il i va a mal li doit torner, / Et la corone essaucier et lever."* (RC, vv.8212-7). Esta mudança de posição é um dos argumentos que serve de base à diferenciação que se tem feito entre as duas partes da obra. Enquanto a primeira parte teria sido escrita numa época de grande fraqueza real, quando os nobres, apesar de não pretenderem destruir a instituição, não deixavam de abusar da fraqueza de certos soberanos, a 2ª parte já teria sido escrita posteriormente, quando a realeza retomava o seu poder, na época capetiana³².

Apesar das modificações que a história possa ter sofrido de acordo com as evoluções sociais, não podemos deixar de comparar a situação que aqui se apresenta com as soluções por que optaram os heróis das outras canções. Se por um lado a morte de Raoul, à semelhança da de Rollant decorre do facto de estas personagens não se conseguirem separar das figuras reais cujo carácter centripeto arrasta para a morte todos os que se mantêm demasiado próximos, tanto o Çid como Bernier já conseguem efectuar esse corte. Bernier age de modo contrário ao Çid quando opta pela revolta. No entanto, o resultado é idêntico pois ambos conseguem manter a posse de um território onde vivem na companhia das respectivas famílias. Como conclusão, podemos pois aproximar esta última concepção de herói daquela que os romances de cavalaria veiculam. Tanto o Çid como Bernier atingem uma certa independência, abandonando o carácter sacrificial de Rollant e de Raoul. Por conseguinte, pode-se afirmar que aqui já irrompe um novo espírito, uma nova concepção de vida enquanto realização pessoal que se aproxima dos percursos dos heróis dos romances cortesões onde a busca da glória é duplicada por uma demanda da individualidade.

³² Este ponto de vista é defendido nomeadamente por DESSAU, A., "L'idée de la trahison au moyen âge[...]" in *C.C.M.*, tomo III.

1.2.3. A bastardia e as paternidades espirituais.

A bastardia é uma nuvem que ensombra os heróis das nossas gestas. A razão que Loeys dá para dispor da terra do pai de Bernier é o facto dele ser bastardo (*"Doit donc bastars nule honnor chalengier?"*, RC, v.5402 e *"Doit dont bastars nulle honnor maintenir?"*, RC, v.6450). Como vimos na II parte, Bernier assume a sua condição e as restrições que a situação implica, o que transparece no diálogo com Biautris acerca do casamento (laisse 254), mas ao mesmo tempo, contesta essas mesmas restrições: *"Qu'il n'est bastars c'il n'a Dieu renoié"* (RC, v.1709). Esta frase vai-se repercutir no seu suserano Raoul que, pouco antes de morrer, renega Deus.

Raoul, apesar de ser filho natural, é orfão, de modo que também não conheceu o pai; o Çid, além de ser de baixa nobreza (infância) tem na sua origem uma lenda que lhe atribui um nascimento obscuro: *"Ese buen Diego Lainez-despues que hubo yantado, / hablando esta sobre mesa-con sus hijos todos quatro. / Los tres son de su mujer, - pero el otro era bastardo, / y aquel que bastardo era, -era el buen Cid castellano."*³³. Esta lenda faz do Çid filho de Diego Laynez e de uma moleira, lenda a que possivelmente alude Asur Gonçález no tribunal (laisse 150). Posteriormente, as crónicas (nomeadamente a nossa crónica de 1344³⁴) já o apresentam como filho de Diego Laynez, o descendente de Layn Calvo, um dos juizes de Castela com sua mulher, doña Teresa, filha de um conde e neta do rei de Leão. Quanto à lavradora, dela teria nascido um bastardo, não o Çid, mas o pai dos seus sobrinhos³⁵.

Relativamente a Rollant podemos mencionar a lenda que o dá como filho de Carlemagne com sua irmã Gilda, o que faz dele não só bastardo mas também filho incestuoso. No *Ronsasvals* provençal, Carlemagne, no seu pranto por Rollant, alude claramente a este assunto: *"Bel neps, yeu vos ac per lo mieu peccat gran / De ma seror e per mon falhimant, / Qu'ieu soy tos payres, tos oncles eyssamant, / E vos, car senher, mon nep e mon enfant."* (vv.1623-6)³⁶. É este pecado de lascívia que macula a imagem de Carlemagne e está sem dúvida na origem de algumas visões que o colocam no Inferno³⁷. A concepção do próprio imperador decorre em circunstâncias pouco ortodoxas. Na canção *Berte de li gran pié*, conta-se a história da mãe de Carlemagne cujo lugar junto do rei é usurpado durante sete anos por uma criada. Carles é concebido durante esta época negativa de Berta, antes de ela se assumir como rainha, num leito de palha sobre um carro de rodas³⁸. Apesar

³³ MÉNENDEZ PELAYO, R. (ed.), *apud* DUGGAN, J. J., *The 'Cantar de mio Cid'*, p.49.

³⁴ LINDLEY CINTRA, L. F. (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, vol. II, cap. 302, p.479.

³⁵ Para um tratamento mais profundo deste assunto e das suas implicações no processo judicial do CC consultar DUGGAN, J. J., *The 'Cantar de mio Cid'*, parte 4.

³⁶ ROQUES, M. (ed.), "Ronsasvals" *in Romania*, tomo 58, p.180.

³⁷ PARIS, G., *Histoire Poétique de Charlemagne*, II livro, cap.XIII.

de filho legítimo, no seu início, Carles é que é o bastardo.

A bastardia, apesar de comum, era frequentemente um motivo de instabilidade nas linhagens. O complexo lendário de Carlemagne apresenta precisamente uma dessas situações em *Mainet*, onde os bastardos, filhos da criada, usurpam o trono de França. Carlemagne vê-se então obrigado a fugir para Espanha, de onde posteriormente volta para recuperar o trono e justificar os meio-irmãos³⁹.

Que razão terá levado à inserção desta figura social nas lendas dos heróis? Por um lado podemos responder dizendo que a canção de gesta, como o romance, também pode apresentar imagens de evolução pelo valor pessoal. O Çid eleva-se graças às suas qualidades em oposição ao percurso dos infantes que, apesar do seu nascimento nobre são arrasados pela vileza das suas acções. Também Bernier consegue elevar-se da posição de bastardo até à de herdeiro do seu clã, em flagrante contraste com o seu suserano, Raoul que, ao desprezar os valores sociais e divinos se rebaixa à posição de renegado.

No entanto, podemos também ver este facto a outro nível, como reflexo da imagem mental que se tem vulgarmente das figuras superiores. Do mesmo modo que as suas vidas são excepcionais, também os seus nascimentos são, senão sempre, pelo menos quase sempre, diferentes do comum quer pelas circunstâncias que os cercam (como no caso de Rollant segundo a versão de *Berta e Milone*) quer pela ausência ou desconhecimento do progenitor. Esta ausência implica que se deixe em aberto a hipótese de uma concepção maravilhosa ou por alguém de grande valor e poder de quem o herói possa herdar grandes qualidades. A falta costuma também ser compensada pela multiplicação das entidades parentais substitutivas. Esta posição fortalece-se na medida em que nas três gestas analisadas encontramos uma acentuação do papel dos parentescos simbólicos, ou seja daquelas personagens que cumprem funções parentais.

Rollant, além de Carlemagne, seu tio ou pai e ainda seu rei e padrinho de sagração⁴⁰, tem ainda Guenes, o padrasto⁴¹. Este último assume relativamente a Rollant uma posição totalmente negativa, opondo-se por isso, como vimos, a Neimes. Carlemagne também não pode ser considerado uma entidade parental positiva, não só por ter permitido Roncesvales mas também porque em diversas outras canções de gesta a que futuramente aludiremos, encontramos uma antipatia latente entre os dois.

Raoul tem igualmente duas entidades parentais e, a longo prazo, ambas acabam por prejudicá-lo. O rei Loey, é seu tio materno, irmão de Aalais (laisse 176) e quem o sagra cavaleiro, mas é também quem o deserda e lança na luta com o

38 MUSSAFIA, A. (ed.), "Berta de li gran pié", in *Romania*, tomo 3, p.363

39 PARIS, G. (ed.), "Mainet", in *Romania*, tomo 4.

40 MEYER, P. (ed.), "Fragment d'Aspremont" in *Romania*, tomo 19, p.216.

41 Sobre este assunto consultar, PLANCHE, A., "Roland fils de personne [...]" in AAYV, *Charlemagne et l'épopée romane - actes du VII congrès international de la Société Rencesvals*, pp. 595-604.

outro clã. Gueris, é o tio paterno e quem o leva ao baptismo ("*G. le prent en ses bras maintenant,*" , RC, v.348). É ainda quem incentiva Raoul a retomar a sua herança e a entrar na guerra que lhe será fatal. No entanto, Gueris tem por Raoul uma devoção rara, preferindo chorar a sua morte à dos próprios filhos (laisse 160) e ficando furioso quando Aalais o acusa de não ter protegido bem o sobrinho (laisse 176-7).

Raoul, por seu lado, funciona como pai espiritual de Bernier, na medida em que o cria e o arma cavaleiro ("*Tant l'as norri qe l'as fait chevalier.*" RC, v.1078). Bernier encontra-se dividido entre Raoul, que acaba por matar e Ybers, seu pai natural com quem finalmente se alia.

Gueris tem ainda funções parentais para com Gautiers, o sobrinho e substituto de Raoul. Arma-o cavaleiro (laisse 185), assume-o como herdeiro (v.3840) e nutre por ele uma profunda amizade, como vimos na II parte. Com Henri, seu neto, filho de Bernier e de Biautris, também se estabelece uma relação semelhante: Gueris arma-o cavaleiro (v.8298) e posteriormente ele herda os seus domínios (laisse 344). No entanto, entre estes dois não se estabelecem relações de amizade. Gueris mata Bernier e a opção de Henri é lutar contra o avô que acaba por fugir.

Outra entidade parental que percorre todo o texto é o rei Loey. Além da sua ligação com o sobrinho, também se liga ao clã adversário na medida em que é padrinho de Loey, o mais novo dos filhos de Herbert (v.2519)

Finalmente Julien, o filho mais velho de Bernier, foi criado por um velho pagão, sendo posteriormente recuperado pelo pai (laisse 328). Encontra-se ainda ligado ao conde de S. Gile pelo baptismo (laisse 329-30) e por herdar as suas terras (laisse 344)⁴².

No *Cantar de mio Cid* não encontramos referências à paternidade do Çid. Estas são transferidas para as suas filhas, também ligadas ao rei: "*Hyo las engendré amas e criasteslas vós,*" (CC, v.2086). A ligação com o rei é ainda acentuada no casamento pois, a pedido do Çid, é este que as toma nas mãos e as dá aos infantes e, simultaneamente, toma os infantes e os dá ao Çid (laisse 104), donde a acentuação do campo semântico das mãos constatado na II parte. O rei Alfonsso revela-se no entanto uma entidade parental negativa devido ao resultado que os casamentos têm. O Çid assume funções parentais só relativamente aos seus sobrinhos, sendo por eles acompanhado no seu desterro.

Parece-nos importante a ausência de referências ao rei como pai espiritual do Çid, o que acentua ainda mais a sua liberdade enquanto personagem que procura a individualização. Do mesmo modo, Bernier, ao matar Raoul, também está, se bem que de um modo assaz violento, a libertar-se de uma entidade parental negativa. Por outro lado, ao mesmo tempo que se vai consolidando enquanto senhor das

⁴² Sobre a bastardia e paternidades espirituais em *Raoul de Cambrai* consultar CALIN, W. C., "Un univers en décomposition: Raoul de Cambrai" in AAVV, *Société Rencesvals - Pour l'étude des épopées romanes - VI congrès international*, pp.429-37.

terras que foram do seu verdadeiro pai e formando a sua própria família, as referências a Ybers diminuem grandemente, acabando por desaparecer (partes F. e G.). É graças a esta libertação progressiva que Bernier, à semelhança do Çid, consegue atingir a individualidade.

1.3. Os chefes de guerra e os seus homens.

1.3.1. O exército em geral.

Depois das relações divinas e das reais, chegamos ao terceiro nível dos relacionamentos do tipo suserano-vassalo que encontramos nestas canções de gesta. Todos os heróis guerreiros comandam um corpo militar. No entanto, a relação que estabelecem com os seus homens diverge. Na *Chanson de Roland* e no *Cantar de mio Çid* temos relações estratificadas de acordo com vários níveis.

Rollant tem primeiro uma relação de amizade com Oliver que pode também ser estendida a Turpin e de que adiante falaremos. Num segundo patamar estão os doze pares, ou seja o pequeno grupo dos mais valorosos, logo a seguir ao grupo dos três primeiros. Os doze pares por seu turno sobressaem do interior do grupo mais extenso que são os vinte mil franceses, também muito valorosos e que por sua vez fazem parte do todo que é o exército de Carlemagne, todo ele bravo mas certamente não tanto quanto os vinte mil. A estratificação baseia-se no valor militar, factor essencial para Carlemagne dispensar o seu amor. Os diversos patamares transparecem não só na acção dos seus membros e na sua resistência em combate, mas também na ordem das enumerações que surgem tantas vezes ao longo da *Chanson de Roland* (ex. laisse 199), com especial incidência para a conversa que Guenes enceta com os pagãos, onde se torna evidente que o papel destas camadas é oferecer protecção ao imperador. Esta protecção cristaliza-se na imagem que surge no *Pseudo-Turpin* onde os guerreiros, como o anjo na *Chanson de Roland*, velam pelo sono de Carlemagne: "*Deviron son lit par chascune nuit avoit acostumeemant .cxx. chevaliers armez et crestiens, des quex li .xl. gardoient la premiere vigile de la nuit, li .x. a chief, li .x. as piez, li .x. a dextre et li .x. a senestre, qui tenoient lor espees nues en l'une des mains et en l'autre chandoilles. En la secunde vigile .xl., et la tierce .xl., qui le gardoient jusque a jor.*"⁴³

A ligação entre estes homens centra-se na guerra e na violência. Os laços que os unem são fortes. Rollant presenteia os seus homens (laisse 30) e eles não hesitam em morrer pelo seu senhor, mesmo apesar dele errar ao expô-los a uma batalha que não podiam vencer sozinhos.

O carácter do Çid já é diferente. Ao contrário de Rollant, que deseja batalhar, o Çid tenta evitar a guerra, como acontece em Alcoçer com Fariz e Galve

⁴³ WALPOLE, R. N. (ed.), "The burgundian translation of the 'Pseudo-Turpin Chronicle'", in *Rom. Ph.*, vol. 2, p.200

(laisse 33), e, podendo, prefere vencer por *"maña"* (CC, v.610), revelando-se assim como um herói com expedientes, à semelhança de um Ulisses, mas em oposição a Rollant.

Relativamente aos seus homens, o Canpeador age sempre como um suserano perfeito. Reparte vitualhas e ganhos com os vassalos (ex. laisse 76) e é por eles acompanhado nas alegrias e nas tristezas, como se nota nas expressões de identidade de sentimentos que sobressaem nas listagens de contextos. A excelência do Canpeador enquanto suserano é emblematizada na frase *"qui a buen señor sirve siempre bive en deliçia."* (CC, v.850) que faz um marcado contraponto com a frase que alude ao rei como mau senhor de bons vassalos.

A estratificação também se encontra aqui. No entanto, não se baseia exclusivamente no valor, mas sobretudo no grau de proximidade relativamente ao Çid.

O primeiro nível é constituído por 6 homens, sendo o Çid o sétimo, formando assim um número emblemático, que nos dá a entender que este grupo de eleição constitui uma célula fechada, uma unidade. Os seus membros são os homens mais dignos do exército do Canpeador, seja por serem seus sobrinhos (Minaya, Vermuez e Munoz⁴⁴), por serem bravos cavaleiros que prestaram serviços relevantes (Antolínez e Gustioz⁴⁵), ou ainda pela sua dignidade religiosa e valor em batalha (bispo don Iherónimo).

Deste grupo, podemos considerar que Pero Vermuez e Martín Antolínez têm uma função de duplos ou pelo menos de desdobramentos do Çid quando nos duelos judiciais lutam com as armas que ele ganhara. Do mesmo modo, a relação privilegiada que une o Çid a Minaya, a que adiante nos referiremos, faz dele um duplo do Çid, com funções próprias.

O grupo central expande-se em camadas sucessivas de voluntários. Ainda em

⁴⁴ Estes três sobrinhos do Çid têm características diversas, como foi apontado na II parte. Pero Vermuez é o guerreiro, o porta estandarte do Çid (laisse 34), hábil no campo de batalha mas calado nas cortes. Acompanha Minaya numa embaixada ao rei e na recuperação das primas depois de Corpes. Recebe a espada Tizón das mãos do Çid (laisse 139) e vence o duelo com Ferrando González (laisse 151). Félez Munoz é quem acompanha a comitiva dos de Carrión quando estes abandonam Valência (laisse 128) e depois presta os primeiros socorros às primas (laisse 133). Define-se sobretudo em termos das suas relações familiares. De Minaya Albarfáñez falaremos posteriormente em maior detalhe.

⁴⁵ Martín Antolínez é quem abastece o Çid aquando da sua expulsão, contrariando as ordens expressas do rei (laisse 5). É ainda responsável pelo golpe das arcas onde o Çid obtém algum dinheiro (laisse 6 e sgts.). Após ter-se separado da família, junta-se ao Canpeador em San Pedro de Cardeña com um grupo de voluntários (laisse 18). Finalmente nas cortes recebe Colada e usa-a no duelo com Diego González (laises 139 e 152). Muno Gustioz é quem primeiro avisa o Çid da covardia dos infantes que temem participar numa batalha (laisse 114). É ainda quem transmite ao rei a notícia da afronta de Corpes confrontando-o com a desonra e correndo com isso o risco de incorrer na ira real (laisse 135). É deste episódio que provêm as fórmulas de humildade que vimos nos contextos. Na laisse 153 Gustioz combate e vence Asur González em duelo judicial.

San Pedro de Cardeña, Martin Antolínez traz 115 guerreiros (laisse 17). Entretanto juntam-se-lhes mais homens de tal modo que à passagem da fronteira "*sin las peonadas e omes valientes que son, / notó trezientas lanças, que todas tienen pendones:*" (CC, vv.418-9). Em Alcocer ultrapassam os 600 (laisse 34). Após a 1ª visita ao rei Minaya traz mais 200 cavaleiros e "*peonadas*" (laisse 49). Quando o Çid entra em Valência diz-se que chega gente de todo o lado (laisse 74). À partida de Minaya para a 2ª embaixada ao rei, contam-se em Valência 3600 homens (laisse 77) e no retorno Albarfáñez traz 65 cavaleiros novos (laisse 83). Após a reconciliação com o rei, as hostes do Çid voltam a crescer e as do rei a diminuir (laisse 107), no entanto, este grupo inclui gente ruim, que vai não para lutar mas na cobiça das prendas que Rodrigo distribuirá nos casamentos. É aqui que se incluem os infantes de Carrión.

A estratificação é assim feita de acordo com a altura em que os homens se juntam ao Canpeador: logo no início, na época de maior dificuldade como Antolínez ou quando o rei já permite que os cavaleiros partam sem incorrerem na sua ira. Estes já vão sem serem prejudicados, mas ainda pretendem lutar para ganhar a sua parte nas riquezas. Finalmente o último grupo é o daqueles que vão cegos pela cobiça aspirando a lucros e prendas valiosas mas sem desejarem lutar para o conseguirem.

A melhor imagem que nos parece exemplificar estes diversos níveis é a de um cone: visto de lado dá a noção da estratificação que começa por um ponto no topo até à base alargada e visto de cima dá a ideia de círculos concêntricos, representação dos vários grupos que progressivamente circundam os heróis.

No *Raoul de Cambrai* já não encontramos esta estrutura em camadas. Existem amizades entre membros particulares desta ou daquela família. Raoul é sempre acompanhado por Gueris, o seu tio, que se lhe mantém fiel. O seu outro amigo, Bernier, com quem poderia estabelecer uma relação privilegiada só o acompanha enquanto ele não ultrapassa certos limites. Gautiers também é acompanhado por Gueris e Bernier por Ybers e depois por Savaris. Só resta o 1º nível, baseado não no companheirismo de armas que se desfaz, mas numa base familiar, ou mesmo só de tipo parental.

Para lá do núcleo familiar mais estreito agrupa-se a parentela e/ou clientela que, em vez de estar estratificada em grupos de nível diverso, se encontra amalgamada nos exércitos. As referências que lhes são feitas, como vimos na II parte do trabalho, são dadas em função dos seus líderes, para mostrar como corre a batalha para o chefe de guerra respectivo. Os homens ainda se sacrificam pelos seus senhores, mas estes já não perseguem altas causas, somente os seus interesses pessoais.

De vez em quando cita-se um nome ou outro para uma função especial, como acontece com Aliaumes. Como já tivemos ocasião de salientar, este é um exemplo de personagem pontual que serve para uma ocasião e desaparece depois. Não há um grupo fixo de homens que acompanhe Raoul ou Bernier durante todo o livro ou pelo menos durante a maior parte dele, notando-se por isso, uma tendência para a

solidão.

1.3.2. As relações privilegiadas.

O herói estabelece por vezes relações privilegiadas com alguns dos seus homens. Geralmente este tipo de relação dá-se quando o companheirismo na guerra se desdobra numa relação familiar forte ou numa boa amizade.

É o que acontece entre o Çid e Minaya Albarfáñez, seu sobrinho e companheiro. Como vimos, Minaya tem contextos de identidade com o tio e é por vezes cognominado braço direito do Çid (ex: *laisse* 38), o que faz dele um duplo ou um prolongamento do Canpeador, como Rollant o era de Carlemagne.

Minaya desdobra o Çid em diversos campos como na guerra, (comandando a 2ª parte do exército), na *sensatez* (harmonia de visão entre os dois) e nas funções (recebe gente por ele). Minaya aconselha o Çid em várias ocasiões (*"Esto mandó Myo Çid, Minaya lo ovo consseiado,"*, CC, v.1251), mas sobretudo no que diz respeito à táctica militar (ex. *laisse* 68 ou 93) onde, com alguns homens, cerca o inimigo por trás enquanto o Çid o combate de frente.

Albarfáñez é também aquele que faz a ligação entre o Çid e o rei, indo por três vezes como seu enviado à corte e aos territórios onde Rodrigo não tem acesso (*laisse*s 47, 82 e 99). Logo na sua primeira viagem, o rei dá-lhe a liberdade de ir e vir pelas suas terras, permitindo assim a sua função de ligação entre dois mundos opostos: o mundo do exílio, um mundo de maioria pagã, desorganizado e o mundo cristão civilizado, estruturado graças ao rei e à corte. Nas embaixadas, Alfonso homenageia Minaya como uma extensão do Çid e Minaya age mimando a forma como o Çid agiria (*"por Myo Çid el Campeador todo esto vos besamos"*, CC, v.1846) e fazendo pedidos sempre no interesse do tio. O mesmo acontece com outras personagens que agem com ele como com o Çid, caso de doña Ximena ou dos judeus.

No entanto Minaya não prolonga unicamente o Canpeador. No fim desdobra também o rei Alfonso que delega nele algum poder ao indigitá-lo para efectuar o casamento das filhas do Çid no seu lugar (*laisse* 105). Como personagem pendular que alterna entre duas figuras, era de esperar que não duplicasse só um dos lados mas fosse sensível a ambos os campos. No entanto, esta duplicação do rei tem como consequência uma quebra na relação com o Çid. Minaya não deixa de o acompanhar mas perde importância junto do Canpeador em favor dos outros membros do primeiro grupo, como se afirmou na II parte. A última embaixada ao rei, para o informar da afronta de Corpes já não é feita por Albarfáñez mas por Gustioz, e os duelos judiciais também são protagonizados por outros. Mesmo nas cortes Minaya não tem um papel predominante. Limita-se a apresentar um discurso moralizador sobre a futura ascensão das primas e a fazer o seu auto-elogio. Quando Gómez Pelayet entra em discussão com ele, o que poderia levar a outro duelo, como entre Asur e Gustioz, o rei corta o fio dos acontecimentos, impedindo qualquer confronto (*laisse* 151).

No *Raoul de Cambrai* encontramos duas relações semelhantes. Por um lado entre Raoul e Bernier e por outro entre Bernier e Savaris.

A relação entre Bernier e Savaris é idêntica à que unia o Çid a Albarfáñez no início. Savaris é o sobrinho que luta ao lado do tio e que o substitui, cuidando de Biautris quando o seu marido é preso pelos sarracenos (laisse 283-4). É também Savaris que, ao ajudar Biautris a fugir, esquece inexplicavelmente o recém-nascido Julien que é raptado pelos sarracenos. No entanto, posteriormente ajudará o tio a recuperar esse filho (laisse 328). Podemos-nos perguntar até que ponto o esquecimento não terá sido propositado, pois quando Bernier recupera Julien, a sua relação com Savaris decai.

Por outro lado, Savaris, ao contrário de Minaya, já não tem a função de mediador entre dois mundos. É Bernier quem circula entre os reinos pagão e cristão. O sobrinho limita-se a acompanhá-lo na sua segunda ida.

A relação que Bernier estabelece com Raoul já é diferente. Raoul, além de ser seu superior enquanto entidade parental, é também de sangue real, ao que encontramos algumas alusões ("*Li quens R. seoit au plus haut dois*", RC, v. 2144 ou "*Roi resambliés qi grant barnaige guie.*", RC, v.3671). Bernier é aquele que foi por ele criado e o serve como senescal. Isto não o impede de, perante a desmesura de Raoul, se virar contra ele, abandoná-lo e finalmente matá-lo.

Enquanto numa primeira fase os dois estão unidos por uma forte amizade, Raoul toma posteriormente atitudes que vão contra a família consanguinea de Bernier: tenta conquistar a terra do seu pai e larga fogo ao mosteiro onde servia a sua mãe. Bernier fica preso entre dois deveres: a fidelidade vassálica e a solidariedade familiar. Como se isso não bastasse, Raoul ainda fere Bernier que lhe implora que acabe com a guerra.

A relação senhorial baseia-se em dons e obrigações mútuas. O vassalo deve ao senhor "*auxilium*", e "*consilium*". O senhor deve-lhe protecção e subsistência⁴⁶. Além disso, nenhum dos dois pode ferir ou agredir fisicamente o outro nem prejudicá-lo. Neste caso, o contrato perde o seu valor e os dois podem-se guerrear sem dar azo a acusações de traição⁴⁷. Esta posição já é defendida num capitulário de Carlos Magno: "*Quod nullus seniore suum dimittat postquam ab eo acciperit valiente solido uno: excepto si eum vult occidere, aut cum baculo caedere, vel uxorem aut filiam maculare, seu hereditatem ei tollere*"⁴⁸, e o proprio rei Loeyls também diz: "*S'uns gentils hom mande autre por se[r]vir, / Ne le doit pas vergonder ne honnir, / [...] / C'il ne se puet deffendre et garantir, / A lui destruire ne puet il pas faillir*" (RC, vv.4887-91)

⁴⁶ Queremos salientar que lidamos aqui com generalidades teóricas, modelos de comportamento. Na realidade, estes processos existiam, no entanto, eram frequentemente modificados em inúmeros cambiantes.

⁴⁷ Ritual de "exfestucatio", estudado por BLOCH, Marc, *Mélanges Historiques*, pp.189-209

⁴⁸ M.G.H., *Leges*, I, 189, *apud* DESSAU, A., "L'idée de trahison au moyen âge [...]", in *C.C.M.*, tomo III, p.24.

Portanto, em consequência do que lhe sucede, Bernier renuncia à vassalagem (laisse 113), não sem antes se queixar frequentemente a Raoul do mau pagamento dado pela sua dedicação (laisse 78, 79, 84, 85). Perante o mau pagamento, ou seja a quebra da relação enquanto fraternidade de obrigações e dons mútuos, a Bernier só resta a vingança (laisse 84 e 85), o que o leva a recusar a reparação que Raoul lhe propõe: "*Dès Origni jusq'a[l] borc de Neele,/ .XIIII. liues, drois est que je l'espele, /C. chevalier, chascuns ara sa cele,/ Et je la toie par deseur ma cervele./ Baucent menrai mon destrier de Castele./ N'encontrerai ne sergant ne pucele/ Que je ne die: 'Veiz ci la B. cele.'"* (RC, vv.1771-7). Trata-se aqui de uma penitência de humildade para redimir a prepotência e o orgulho anteriores. Ao recusá-la, Bernier impede a contrição de Raoul, contribuindo para a sua perdição.

Neste momento, Bernier só deseja a guerra. Junta-se à sua família e, como vimos na II parte, acaba por provocar o confronto. O seu pai e tios aspiram à paz, por isso recusam a primeira oferta de Bernier para ser mensageiro por acharem que ele poderia precipitar os acontecimentos (laisse 104). Como a primeira mensagem não surte efeito, Bernier acaba por ser enviado. Age então como Guenes na *Chanson de Roland*: transmite a mensagem de paz mas de forma a atingir os seus intentos, neste caso, a guerra (laisse 112). Desafia Raoul e todo o exército de forma a voltar para os seus perseguido (laisse 114-6), provocando a batalha onde matará o antigo amigo.

Bernier é uma personagem dividida. É culpado de vários acontecimentos mas nunca inteiramente: as culpas da guerra, partilha-as com o rei e as da morte de Raoul com Ernaut, o que faz com que as acusações que lhe fazem possam sempre ter defesa. Por outro lado, as suas atitudes revelam que esses acontecimentos não foram provocados de coração. Antes de entrar em duelo com Raoul, Bernier tenta realmente uma reconciliação (laisse 153) e, como vimos na II parte, a sombra da morte do amigo paira sobre toda a sua vida. As atitudes de Bernier, mais que de um verdadeiro inimigo são as de alguém que deixa a raiva tomar conta de si ao ver-se escorraçado por um antigo companheiro. Do mesmo modo, Raoul insiste na guerra ou por exaltação de momento (laisse 107) ou por instigação do seu tio Gueris (laisse 113) mais do que por querer realmente combater Bernier. Precisamente porque só a relação vassálica foi quebrada, não a sentimental que os unia é que Raoul continua sempre presente no espírito de Bernier (ex: laisses 282, 295, 317)⁴⁹.

1.4. O relacionamento entre iguais.

⁴⁹ Sobre esta problemática da amizade entre Raoul e Bernier ver BEZZOLA, R. R., "De Roland à Raoul de Cambrai" in *Mélanges [...] offerts à Ernest Hoepfner*, pp. 195-213 ou in *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, II parte, pp.495-517 e ainda COMBARIEU DU GRÉS, M. de, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste: des origines à 1250*, pp. 316-38 e 346-49.

1.4.1. O companheirismo de armas.

Ainda no seio das relações entre heróis, encontramos por vezes laços entre senhores de posição idêntica. Não sendo vassallos uns dos outros, assumem-se como "*ami e [...] per*" (CR, *laissez* 27 e 147).

O companheirismo é um tipo de relação entre guerreiros cujas raízes remontam às tradições germânicas. Na *Chanson de Roland* encontramos o grupo formado por Rollant, Oliver e Turpin. No *Raoul de Cambrai* temos laços semelhantes a unir Raoul, Gueris e Gautiers por um lado e os filhos de Hernaut por outro. No entanto, enquanto que na *Chanson* o companheirismo entre iguais se baseia só na amizade e no valor guerreiro, no *Raoul de Cambrai* esses valores são substituídos pelas relações familiares.

Gueris é senhor de Artois, no entanto ajuda incondicionalmente o seu sobrinho Raoul e o sobrinho neto Gautiers nas suas tentativas para conquistarem um feudo próprio. A sua influência é decisiva na medida em que ajuda a lançar os sobrinhos nas guerras onde os acompanha e por vezes impede de estabelecer a paz. Os irmãos de Ybers possuem terras próprias, no entanto, associam-se ao irmão a fim de o ajudarem a não perder o Vermandois.

O companheirismo e a amizade também têm lugar entre as personagens negativas. Na *Chanson de Roland*, Pinabel e a sua família sacrificam-se numa tentativa vã de provar a inocência de Guenes. No *Cantar de mio Cid*, os condes Garçia e Remont defendem nas cortes os infantes de Carrión e Asur acompanha-os nos duelos judiciais.

No entanto, o par de amigos mais conhecido das canções de gesta é indubitavelmente aquele formado por Rollant e Oliver (donde o termo "*cumpainz*" tão frequente nos contextos). A relação que os une é não de identidade mas de complementaridade. São ambos vassallos de Carlemagne, com quem se assemelham, cada um a seu modo. Enquanto Rollant é um guerreiro, um gastador ou devastador de terra (*laisse* 53), à semelhança de uma das facetas de Carlemagne (*laisse* 55), Oliver pode ser visto como o representante do seu lado mais moderado. A antítese entre os dois guerreiros é sintetizada de forma particularmente feliz nos versos 1093-4 da *Chanson de Roland*: "*Rollant est proz e Oliver est sage / Ambedui unt merveillus vasselage*". Com efeito, enquanto Oliver se mostra mais ponderado, mais cortês mesmo, Rollant é mais instintivo mais animal, mais impetuoso.

Esta complementaridade, no entanto, não é pacífica. As altercações entre os dois são frequentes como quando discordam sobre a oportunidade de chamar ou não Carlemagne a Roncesvales. Numa 1ª cena, Oliver propõe chamar ajuda logo à aproximação dos inimigos, o que Rollant considera desprestigiante, preferindo mostrar primeiro o seu valor (*laissez* 83-5). Na 2ª cena é Oliver quem acha errado pedir ajuda por uma causa perdida enquanto Rollant deseja dar notícias do seu feito (*laissez* 128-31). Estas duas cenas assemelham-se, no *Raoul de Cambrai*, às discussões entre Gueris e Raoul cujo resultado é a continuação de uma guerra

desastrosa pois nunca há acordo quanto ao momento de aceitar a paz (RC, laisses 107-9, 112-3...). Falta-lhes uma personagem como Turpin que age como fiel entre as tendências opostas dos dois amigos. É ele quem encerra a discussão dizendo que Carlemagne deve ser chamado, não para seu mal nem para testemunhar a glória de Rollant mas para enterrar e vingar os mortos (laisse 132).

Oliver, no entanto, não deixa de acusar Rollant pelo seu erro acentuando como o seu desejo de glória, ao levá-lo a enfrentar sozinho os infiéis, foi responsável pelo fim de todo aquele corpo de exército (laisses 131 ou 148). Esta opinião de Oliver não surge só em Roncesvales. Já na 1ª cena de investidura, quando Rollant se oferece como mensageiro, Oliver diz: "*Vostre curages est mult pesmes e fiers/ Jo me crendreie que vos vos meslisez/ Se li reis voelt, jo i puis aler ben*" (CR, vv.256-8).

Como vemos, a este companheirismo está inerente uma certa rivalidade. Esta rivalidade também se encontra em várias outras canções de gesta como no *Girart de Vienne* onde os dois se encontram em campos opostos, travando conhecimento através de uma altercação pela posse de um pássaro⁵⁰ e posteriormente chegam mesmo a encetar um duelo. Também se zangam no *Roland a Saragosse* provençal onde Rollant obriga Oliver a ficar no campo enquanto entra sozinho em Saragossa para ver a rainha. Perante isto, Oliver reage um pouco como Bernier quando se vê afastado por Raoul: deseja que Marsilies capture Rollant e depois, quando este precisa da sua ajuda, retarda-a o mais possível⁵¹. Nesta canção, a complementaridade dos dois heróis é dada de uma forma particularmente feliz quando vemos Rollant defrontar os sarracenos até ao meio dia sendo depois substituído por Oliver até vésperas, ou seja até ao pôr do sol. Os dois companheiros surgem assim como dois heróis solares que se completam e alternam.

A geminalidade evidencia-se também nos seus actos⁵² e na relação com Carlemagne. Um dos argumentos que Rollant usa para convencer Oliver a ajudá-lo é precisamente o imperador: "*Si yeu say mori, non t'en ausas torner/ Si Karlemayne ti podia atrobier,/ En autas forcas ti faria levier*" (vv.951-3), ao que Oliver responde: "*-Non vos cal, sira, de follia parles, / Qu'ieu m'en sabray am lo rey acordier*" (vv.954-5)⁵³. Posteriormente Oliver abandona o acampamento e Carlemagne acusa Rollant em termos idênticos prometendo enforcá-lo se não trazer o companheiro de volta⁵⁴. Oliver ainda provoca um duelo com Rollant ao

⁵⁰ MEYER, P. (ed.), "Fragments de manuscrits français" in *Romania*, tomo 34, p.448-9.

⁵¹ ROQUES, M. (ed.), "Roland à Saragosse poème épique provençal", in *Romania*, tomo 67, pp.301 e 315-9.

⁵² Enquanto Rollant se gaba que em confronto com os infiéis faria correr tanto sangue que quatro moinhos não o moeriam, é posteriormente Oliver quem provoca essa quantidade de sangue: ROQUES, M. (ed.), "Roland à Saragosse poème épique provençal", in *Romania*, tomo 67, pp. 316 e 320.

⁵³ ROQUES, M. (ed.), "Roland à Saragosse poème épique provençal", in *Romania*, tomo 67, p.316.

vestir-se de sarraceno, mas acaba por voltar às hostes, onde o imperador os reconcilia⁵⁵. Esta disputa adquire maior nitidez numa cena de *Fierabras* onde Oliver, apesar de ferido, ao receber a notícia de um atrito entre Rollant e Carlemagne, levanta-se e pede armas para fazer o que Rollant recusara ao rei⁵⁶. Perante isto, podemos-nos perguntar se Oliver, por ciúme da amizade que Carlemagne na *Chanson de Roland* mostra pelo sobrinho, não teria tanto interesse no desaparecimento de Rollant quanto Guenes.

Na *Chanson*, Oliver golpeia Rollant na cabeça, partindo o seu elmo. Afirma-se que está cego pelo sangue que lhe escorre e não vira o amigo. No entanto, face às atitudes de desmesura que Rollant tivera ao pretender vencer sozinho, às duras críticas que Oliver lhe fizera, à tradição de atritos que os cerca e até à posição privilegiada em que surge o incidente, em torno do verso 2000, precisamente no meio físico da obra, podemos-nos perguntar se se trata mesmo de um acidente. Rollant, ao chorar a morte de Oliver diz *"Ensemble avum estet e anz e dis, / Nem fesis mal ne jo nel te forsfis. / Quant tu es mor, dulur est que jo vif."* (CR, vv.2028-30). No entanto, já vimos como as amizades, nas canções de gesta podem facilmente decair na violência, como no caso de Bernier que, apesar dos sentimentos que o uniam a Raoul, acaba por matá-lo. Podemos pois interpretar esta cena como a consumação, pelo menos simbólica, da rivalidade. Sendo eles dois elementos separados que se completam, está sempre subjacente o desejo de cada parte suplantar a outra, mesmo que isso implique a sua perda irreparável.

As cenas do socorro também podem ser vistas de acordo com esta perspectiva. Ao insinuar a necessidade de pedir ajuda antes mesmo do começo das hostilidades, Oliver pode estar a humilhar Rollant, provocando uma recusa, semelhante àquela que se dera quando Carles propusera o acréscimo do seu contingente (laisse 63). Do mesmo modo que a trama de Guenes se baseia no carácter impetuoso do enteado, e sobretudo no modo como o seu orgulho reage quando espicaçado, como é patente na 2ª cena de indigitação, também Oliver pode estar a acicatar o espírito de Rollant de forma a levá-lo a não pedir ajuda, obtendo ao mesmo tempo argumentos para quando ele realmente desejar esse auxílio. Esta leitura, talvez um pouco maquiavélica, iria de encontro ao que antes se disse sobre os nobres de corte. Definir-se-iam pois dois grandes partidos opostos: de um lado Rollant e Neimes, do outro, Oliver e Guenes.

Como conclusão, podemos acentuar a ambiguidade das grandes relações de amizade destas canções de gesta que faz com elas toquem as fronteiras do ódio pois, talvez porque demasiado próximas, tornam-se sempre excessivas.

1.4.2. As inimizades entre iguais.

⁵⁴ *idem*, p.325.

⁵⁵ *idem*, pp.326-7.

⁵⁶ BRANDIN, L. (ed.), "La destruction de Rome et Fierabras", in *Romania*, tomo 65, p.57.

As relações entre Iguais entram frequentemente pelo campo da inimizade. É o caso precisamente de Guenes e Rollant. A contrário de Pinabel, amigo e par de Guenes, Rollant é seu par e inimigo: "*Tu n'ies mes hom ne jo ne sui tis sire.*" (CR, v.297). No entanto, há um caso de parentesco simbólico que faz de Guenes o superior de Rollant enquanto seu padrasto. O facto de pertencerem a duas linhagens diferentes que se ligam a uma mesma mulher, fenómeno que trataremos adiante, faz deles adversários logo à partida⁵⁷.

No *Raoul de Cambrai*, o móbil das lutas é também de cariz familiar. O confronto que começara por ter uma base territorial, depressa se transforma numa sucessão de mortes e vinganças entre os membros dos dois clãs. Enquanto o confronto entre Raoul e Bernier deixa vislumbrar a sua anterior ligação de amizade, os encontros com os outros membros da sua família já são pautados pela inimizade pura. Depois da morte de Raoul, todo o clã vive para o vingar, assemelhando-se por isso a Ernaut que dá o golpe final em Raoul por este ter sido conivente com a morte dos seus filhos (laisse 138).

Gautiers é o substituto do tio: "*En liu de lui ont restoré Gautier.*" (RC, v.3827), e Guenis arma-o cavaleiro com a espada de Raoul (laisse 185). "*Restaurer*" significa tanto substituir (laisse 185) como vingar (laisse 193). Por isso, desde o seu aparecimento prevê-se que venha a recomeçar a guerra (laisse 183). Gautiers entra pois frequentemente em duelo com Bernier, da 1ª vez em segredo e depois na corte de Loeyts com todo o aparato de um duelo judicial (laisse 229 e sgts.). No entanto, os desfechos destes duelos não são expressos de forma clara ou porque os combatentes ficam demasiado cansados para poderem continuar a lutar ou porque o rei os manda parar. Deus não se pronuncia sobre esta causa porque ambos os lados têm culpas e razões. A inimizade estendeu-se de tal modo que a simples proximidade do clã adversário origina a ira e o confronto, como sucede na festa do rei (laisse 223). No entanto, a proximidade nem sempre é negativa pois é no seguimento de uma fase em que Gautiers e Bernier feridos estão deitados lado a lado (e aqui não podemos deixar de lembrar a similitude com a cena onde Carlemagne entra em contacto com Rollant morto) que se estabelece finalmente a paz entre os clãs (laisse 234 e sgts.).

Guenis, por seu turno, é uma verdadeira máquina de guerra: incita os seus à guerra e promete frequentemente matar Bernier (laisse 87 ou 172), acabando por fazê-lo (laisse 337). Mesmo durante o pouco tempo em que a paz reina entre os dois, a tensão não deixa de estar presente (laisse 278). Guenis só mostra amizade por Bernier quando corre a notícia da sua morte face aos infiéis (laisse 286).

Ao contrário de Guenis, Bernier tem um cariz mais humano, pois, vítima de

⁵⁷ André Burger no seu livro *Turold, poète de la fidélité*, cap.X, aponta uma razão concomitante para o antagonismo entre os dois quando diz que a ficção provém de uma ambiguidade de níveis: Rollant, como não é senhor de Guenes, não lhe pode dar ordens nem designá-lo para nada e como enteado deve-lhe respeito. Por outro lado, a atitude de Carlemagne, ao desculpar o sobrinho e aceitar a sua indigitação depois de ter recusado os outros elementos devido à sua importância, implica que considere Guenes um elemento dispensável. O resultado é um intenso ciúme que desemboca na traição.

um drama de consciência, pede frequentemente a paz e propõe emendas aos vários elementos do clã adversário, nunca sendo por eles atendido. A Gueris promete ir até ao porto de Acre servir no templo (laisse 168). A Gautiers propõe ser seu homem e ir até Cambrai em farrapos e descalço (laisse 191). A Aalais promete servi-la e vestir e comer como um mendigo (laisse 236). Semelhantes à emenda de Raoul, estas são propostas de humildade, pois a guerra tornou-se uma questão de orgulho entre os clãs que quase esqueceram as suas primeiras intenções, como diz Alliaumes: "*Par vostre orguel sui mors et detranchiés.*" (RC, v.4710).

Com o tempo, a guerra torna-se uma acusação mútua: Gueris acusa Bernier de ter morto Raoul à traição, Bernier acusa Gueris de ter feito o mesmo a Alliaumes (laisse 218). Gueris e Gautiers atacam o Vermandois e Bernier ataca Cambrai (laisse 197). O ciclo vicioso só é quebrado com a geração dos filhos de Bernier. Apesar de Henri ser afilhado de armas de Gueris, os irmãos, ao contrário do pai, não aceitam fazer a paz com o avô (laisse 343) mas também não o matam, o que daria origem a mais conflitos, acossam-no até à fuga, tomando então posse das suas terras.

A questão da inimizade é frequentemente espelhada na tensão que opõe os velhos aos mais novos. Este é um dos "*topoi*" levantados por Curtius⁵⁸ que na Idade Média tem um largo campo de aplicação. As relações vassálicas são o resultado da conciliação entre as tradições bárbaras do grupo guerreiro agrupado em torno de um chefe que dá aos seus homens riquezas e protecção e a romana dos grandes senhores terratenentes. São estes os dois grandes valores de base que garantem o poder na Idade Média: a posse da terra e a força. Estas duas tendências encontram-se emblematizadas nas figuras do cavaleiro jovem que se dedica à guerra em oposição ao velho senhor que administra os seus domínios.

Os jovens são tradicionalmente vistos como impacientes e temerários enquanto os mais velhos são pacientes e sábios. A oposição entre velhos e jovens desdobra-se assim na tensão que opõe os loucos aos temerários. É precisamente essa a acusação que Guenes faz a Rollant no conselho ("*Laissun les fols, as sages nus tenuns!*", CR, v.229) e ao seu duplo negativo Marsilies: "*Lessez la folie, tenez vos al saveir.*" (CR, v.569). Guenes, por outro lado, estende a sua inimizade por Rollant a toda a juventude de França, que faz perecer em Roncesvales (laisse 109 e 178).

Esta oposição também se encontra no *Raoul de Cambrai*, entre Ybert e Raoul e depois entre Bernier e Gautiers. É de salientar ainda o caso particular de Raoul e de Bernier. Como vimos aquando das análises dos contextos, Bernier faz um percurso das denominações de "*enfes*" às de "*senés*". Relativamente a Raoul, encontramos um compromisso entre as duas situações, compromisso esse que, pelo desenrolar da história, vemos que não é cabalmente resolvido.

Raoul é sanguinário e desmesurado. Como vimos na II parte, as diversas maldições, juntamente com os pecados que comete e as previsões negativas que o

⁵⁸ CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, cap. V.

cercam, anunciam o desfecho dramático desta personagem. Raoul ofende os homens, a terra e Deus. Manda cortar árvores produtivas (laisse 63) e depois ofende Marsent e mente-lhe quanto à posição do seu filho na guerra bem como ao prometer-lhe a paz (laisse 64-66). Viola tanto a "Paz de Deus", que preserva da guerra algumas pessoas (monges, eclesiásticos, mulheres...) como a "Trégua de Deus", que preserva da guerra certos períodos do ano como a Páscoa ou os domingos ao fazer a guerra, matar religiosas e banquetear-se em plena Quaresma (laisse 74). Finalmente, ataca Bernier com um ramo de macieira (laisse 89) e persegue um homem que lhe pede piedade (laisse 143-51), desrespeitando as normas de conduta moral e social a que os cavaleiros deviam obedecer⁵⁹. O mais grave é que Raoul faz tudo isto sem remorsos, o que, como vimos, se reflete na sua morte.

Gautiers também é excessivo pois morre de exaustão no frenesi guerreiro que o leva sempre a lutar cada vez mais. Tanto Raoul como Gautiers defrontam-se com homens mais velhos. Raoul com Ybert que fora amigo do seu pai e Gautiers com Bernier, o ex-amigo do seu tio Raoul.

Os membros do clã de Vermandois surgem, de um modo geral, como personagens um pouco mais moderadas, se bem que não isentas de violência. Enquanto Raoul se banqueteia na Quaresma, Ybert rói um osso na Páscoa (laisse 91). Enquanto Raoul e Gueris juram conquistar, Ybert só jura proteger (laisse 120). Enquanto os de Cambrisis ofendem os de Vermandois, estes dizem que Gueris e Gautiers são os melhores lutadores de França (laisse 194). Enquanto no clã de Raoul a guerra prossegue sempre porque nunca há consenso quanto à oportunidade da paz, os de Cambrisis nunca hesitam em propor o fim dos conflitos, até o conseguirem (laisse 241).

Gueris acusa Raoul de desmesura (laisse 62) e Gautiers de infantilidade e insensatez (laisse 189 e 192). No entanto, ao longo do texto constatamos que, paradoxalmente, este velho é uma das personagens mais desmesuradas. Além disso ser afirmado explicitamente (laisse 195), temos oportunidade de o constatar nas diversas atitudes que toma. Por exemplo, incita Raoul e Gautiers na guerra ou despoleta a briga que sobrevém à mesa na corte do rei Loey, onde se usam armas pouco dignas de cavaleiros como ossos e troncos (laisse 223). Este carácter faz-nos interpretar o seu epíteto ("sors") como ruivo. O termo "sors" designava uma larga gama de cores, desde o loiro até ao castanho brilhante, avermelhado. No entanto, dado que os cabelos vermelhos na Idade Média caracterizavam os coléricos, sendo por isso ligados a superstições várias, não podemos deixar de visualizar esta personagem enquanto ruiva.

Como Gueris está possivelmente ligado à cor do fogo pelo tom do seu cabelo, Raoul e Gautiers ligam-se ao fogo da desmesura pela devastação que provocam (laisse 69 ou 186). Raoul está ainda ligado ao baixo ventre, logo às emoções mais primárias, pois na corte de Loey exerce as funções de senescal, papel ligado à comida à digestão (vv.523, 970, 1125), o que nos leva a aproximar-lo de uma figura

⁵⁹ Para o aprofundamento destes assuntos consultar FLORI, J., *L'idéologie du glaive*.

de romance, Keu, o senescal da corte do rei Artur, igualmente uma personagem excessiva e provocadora. A ligação à comida também pode ser encontrada, para Rollant, no *Orlandino*⁶⁰. Esta parece ser uma das características dos jovens heróis das canções de gesta, a par com um crescimento anormal já mencionado relativamente a Rollant mas que também se constata para Raoul e Gautiers que, ainda crianças, já falam na recuperação dos seus domínios (laisse 16) ou na vingança do seu clã (laisse 178).

No *Raoul de Cambrai* predominam a ira e a desmesura de tal modo que Wilmotte chamou-lhe "*véritable épopée de feu et de sang*"⁶¹. Este clima deve-se às arbitrariedades que são cometidas. Porém, quem as comete não são geralmente os jovens mas os velhos: o rei deserda os seus súbditos e provoca a guerra entre eles, Gueris incita Raoul a desapossar um inocente e Ybers também já expulsou homens indevidamente de suas terras (laisse 312). Todas estas figuras são chefes de clãs. Antes deles só estão Taillefer e Herbert, personagens quase totémicas, os pais fundadores das famílias. Enquanto nesta época remota a amizade unia os clãs, agora os chefes lutam entre si, não deixando morrer a inimizade e, sobretudo, dando mostras de uma longevidade rara na Idade Média.

Gueris, Ybert e o rei percorrem toda a história, sem que se fale das suas mortes, como acontece com o muito idoso Carlemagne da *Chanson de Roland*. Gueris vem de trás, é irmão de Raoul Taillefer morto no início do conto e no fim desaparece: "*Li sor Gr. de la cité issi/ Sor son cheval, si ala en escil,/ Mais on ne set certes que il devint./ Hermites fu, ainsis con j'ai oit.*" (RC, vv.8716-9). Apresenta-se pois, como uma figura eterna que encarna a violência e ama os violentos, do mesmo modo que Carlemagne ama os cavaleiros que melhor lutam.

A parcialidade pela violência desemboca na sua fomentação entre os jovens, o que nos leva de volta à oposição anterior, mas agora, os "velhos" mais que velhos surgem como os "eternos" e a sua característica mais marcante é não a sensatez mas a luta pela continuação da sobrevivência.

A *Chanson de Roland* e o *Cantar de mio Cid* focam várias gerações a nível da coexistência (passíveis de viverem juntas num dado espaço de tempo). A *Chanson* funciona mais a nível de grupos de amigos e inimigos e o *Cantar* apresenta um grupo familiar bastante extenso na horizontal (um núcleo familiar e muitos sobrinhos). Pelo contrário, o *Raoul de Cambrai* já apresenta mais gerações do que podem geralmente coexistir. Daí o espanto face aos que perduram do início ao fim do texto. Gueris, por exemplo tem durante todo o livro alusões à sua avançada idade a par com referências à sua espantosa vitalidade, o que nos faz vê-lo como um ser de excepção que de certo modo consegue vencer a idade e a morte. A *Chanson de Roland*, por seu turno, a par com as gerações verosímeis dá indicações que faz com que algumas personagens pareçam estar fora do tempo e da geração como Carlemagne, com os seus mais de 200 anos e Baligant: "*Ço est l'amirail, le*

⁶⁰ MUSSAFIA, A. (ed.), "Berta e Milone-Orlandino", in *Romania*, tomo 14, pp.193-200.

⁶¹ WILMOTTE, M., *L'épopée Française*, p. 157.

viel d'antiquitet," (CR, v.2615).

Esta geração mantém-se porque vive para se proteger nem que para isso tenha de sacrificar as outras gerações. Na *Chanson de Roland* Blancandrins diz que os jovens são dispensáveis, sacrificáveis para que os pais não percam os seus bens e privilégios (laissez 3-4). Do mesmo modo, quando Rollant está cercado pelos árabes, em *Fierabras*, Guenes convence Carlemagne a voltar para França com o argumento de que não vale a pena arriscarem-se para salvar aqueles que provavelmente já estariam mortos. Mais valeria voltar daí a sete anos quando a próxima geração fosse adulta para então vingarem estes guerreiros.⁶² Ainda nesta canção de gesta é notória a oposição entre velhos e novos nos atritos que opõem o imperador ao seu sobrinho. Tudo começa quando a um jantar Carlemagne diz que nesse dia os veteranos tinham lutado melhor que os jovens, o que indigna Rollant. No dia seguinte o pagão Fierabras pede para lutar com um dos barões de Carles. O imperador chama o sobrinho que lhe responde que uma vez que os veteranos lutam tão bem que seja enviado um a este duelo. Carlemagne agride Rollant com a luva provocando sangue ao que este tem que ser impedido de matar o tio⁶³. Perante isto, "*Quant Charles ceo aparceut, a poi s'est forsenéz./ Cil se mette es pavilons. Grant serment ad juréz/ Q'il en serra de luy mult bien vengéz./ En halt le fra pendre, ja ne serra plegié.*" (vv.78-81)⁶⁴. Os atritos entre Rollant e o tio não surgem só aqui. Em *Orlandino*, quando Carlemagne pretende atacar Berta e Milone, Rollant impede-o: "*Una tel streta li oit en la man doné/ Qe por le ongues ne fo le sangue volé*" (vv.340-1)⁶⁵, ameaçando-o de seguida: "*Se a mon per ni ma mer faites nul mespreson,/ Tel vos donarò del pugno por li menton*" (vv.364-5)⁶⁶. Face à situação, Carlemagne perdoa e re-aceita Berta e Milone "*Por amor de cest enfant*" (v.348)⁶⁷, no entanto, é difícil acreditar nesta ternura uma vez que Carles está a ceder a ameaças Rollant surge aqui como uma entidade selvagem, uma força bruta. Por isso, a sua aceitação será mais tácita que emocional dado que o seu carácter representa uma ameaça permanente. Na *Chanson de Roland*, a sua morte procede de uma intriga palaciana onde se acentua permanentemente que o imperador nunca quebrou o juramento vassálico relativamente ao sobrinho. Tal insistência leva-nos precisamente a duvidar da sua inocência, uma vez que com esta morte Carlemagne se liberta de uma personagem que o ameaçava não só pela sua juventude mas enquanto seu duplo. O antagonismo entre os dois começa com o próprio nascimento de Rollant, que se dá contra a vontade do imperador, aparente quando vemos os seus pais fugirem perseguidos pelo exército de Carlemagne. Nesta cena, se nos lembrarmos da interpretação

⁶² BRANDIN, L. (ed.), "La destruction de Rome et Fierabras", in *Romania*, tomo 65, pp.88-9.

⁶³ *idem*, pp.53-6.

⁶⁴ *idem*, p.57.

⁶⁵ MUSSAFIA, A. (ed.), "Berta e Milone-Orlandino", in *Romania*, tomo 14, p.202.

⁶⁶ *idem*, p. 203.

⁶⁷ *idem*, p.202.

crística que demos há pouco, podemos identificar Carles com Herodes, o mau rei que não queria permitir a eclosão da nova ordem que surgiria com Cristo. No entanto, por trás desta imagem cristianizada podemos ver ainda uma figura mais arcaica como a do Grande Deus polar, já referido, que tenta integrar em si passado, presente e futuro para não ter que ceder o seu poder a um membro mais novo da linhagem⁶⁸. Do mesmo modo, podemos aludir à figura do Cronos devorador que, ao impedir a nova geração de nascer aspira à sua própria manutenção. Esta leitura, baseada no patamar das crenças mais antigas, fornece também uma explicação para a longevidade do imperador que, como acentuam os infiéis, já deveria ter usado o seu tempo e estar cansado, farto de guerrear (CR, laisses 40-1).

No *Raoul de Cambrai* encontramos características idênticas em algumas personagens. No entanto, enquanto Carlemagne supera a parte negativa dos seus ciclos de vida, conquistando Saragossa após 7 anos de lutas em Espanha (laisses 1 e 14), Gueris submete-se a essas fases, mas ressurgue sempre após cada período: *"Bien a .v. ans ne montai sor destrier./ En la bataille m'estut tant sanc laissier/ Qe de sejour avoie grant mestier./ Bien a .vij. ans, par le cors s. Richier./ Ne me senti si fort ne si legier/ Con je fas ore por mes armes baillier."* (RC, vv.3785-90). Na guerra, Gueris sobrevive a todos os seus parentes mais novos como os filhos, o sobrinho Raoul e o sobrinho-neto Gautiers. Relativamente a Biautris, a filha, não lhe agrada o seu casamento com Bernier, preferindo levá-la a contrair uma união com Herchanbaus que se revela estéril. Biautris, ao recusar estes laços diz ao pai: *"pere de pute loi,/Con m'as traie et mise en grant beloil"* (RC, vv.6818-9). Esta expressão é tanto mais interessante quanto é repetida relativamente a Ybers, outro dos antigos sobreviventes: *"Fel viex Y. de putes lois"* (RC, v.5935). As *"putes lois"* serão as velhas estruturas cíclicas que estes elementos aprenderam a dominar? Ignoramos se o termo terá sido inserido no texto com essa preocupação consciente, no entanto não nos podemos impedir de notar como os vários elementos coincidem na definição de estruturas míticas mais antigas subjacentes às novas práticas e novas influências. Os elementos da velha lei serão Gueris, como vimos, o rei Loeys que condena o seu sobrinho Raoul a uma guerra suicida (guerra essa que Gueris incentiva Raoul a encetar) e Ybers cuja maior moderação aparente pode ser indício de uma fase negativa pois este, à semelhança do rei, também já semeou o mal ao deserdar erradamente um vassalo.

No *Cantar de mio Cid* a inimizade entre os vassallos já não acontece tanto entre velhos e novos mas sim entre alguns sectores da alta e baixa nobreza. Tanto o Çid como os seus inimigos são vassallos do mesmo rei, estando por isso em pé de igualdade. No entanto, quanto à nobreza de nascimento, o Çid é um mero infanção enquanto os outros pertencem à alta nobreza. São as riquezas e a honra que o valor guerreiro do Çid obtém que cataliza os ódios de alguns membros da alta nobreza

⁶⁸ Sobre os sacrifícios rituais com vista ao rejuvenescimento do Rei-Deus consultar WALTER, J.-J., *Psychanalyse des rites*, pp.248, 251 e 423 e ainda GODINHO, H., "L'espace du personnage dans la 'Chanson de Roland'" in *Em torno de Idade Média*.

invejados dos sucessos alheios e que, ao longo do livro, são sobejamente criticados e ridicularizados. As questões familiares só surgem relativamente a Remont: "*Grandes tuertos me tiene Myo Çid el de Bivar, / [...] / firióm'el sobrino e non lo enmendó más;*" (CC, vv. 961-3) mas sem grande continuidade. O Çid também saqueia os inimigos, mas a imagem que sobressai é a de um homem sensato não um colérico. Será provavelmente a sua sensatez e astúcia que fazem com que ele seja o herói que melhor consegue agir relativamente ao rei, rei este que, à semelhança dos seus congéneres das outras canções, apresenta bastantes características negativas. Ao recusar sempre qualquer conflito directo e, ao mesmo tempo, ao afastar-se suficientemente de Alfonso, o Çid não só sobrevive à sua maldade como entra no estreito mundo das linhagens soberanas, não por miscigenação com a figura real (o que, como vimos, se revela fatal) mas por mérito próprio.

*"With the coming of night came Grendel also,"
Beowulf, v.115.*

2. Os inimigos: traidores e infiéis.

2.1. A guerra privada.

A nova ordem por excelência, na civilização ocidental, é o cristianismo. São os seus valores que se exibem ostensivamente nestes textos a fim de mascarar as velhas lógicas pagãs que temos vindo a descortinar.

Apesar de nos seus primórdios o cristianismo se opôr a todo e qualquer derramamento de sangue, a Igreja acaba por aceitar a violência a fim de a dirigir. Com Santo Agostinho, começa a ser desculpabilizada, quando se fala de guerras justas (sempre que impliquem a defesa da pátria, dos cidadãos ou da propriedade). Da aceitação da violência, a Igreja depressa passa a directora espiritual da classe guerreira, com S. Bernardo que já fala da necessidade de guerra face aos perigos bárbaro e pagão: surge a Guerra Santa. Esta noção vai-se sobrepor à velha crença mítica de dois mundos que se opõem: o da luz e o das trevas, onde o guerreiro deve lutar para fazer triunfar o bem sobre o mal⁶⁹.

Nas canções de gesta que vimos analisando, os inimigos são pois, prioritariamente, os infiéis e os traidores, identificáveis nos contextos pela grande quantidade de termos disfóricos que sempre apresentam. Os traidores são piores que os infiéis, porque enquanto estes últimos já nasceram na zona do mal e nunca conheceram a luz, os traidores, estando inseridos do lado bom da civilização, optam por lutar contra ela, abandonando o bem e a ordem pelo mal e pelo caos.

A guerra privada, apresentada nos seus traços gerais como um mal social, só se justifica quando visa um traidor. A traição é um crime contra as relações senhoriais: *"le moyen âge voit dans la trahison surtout un crime contre les liens de dépendance et d'obligations mutuelles entre seigneur et vassal qui constituent l'élément central de tout le droit féodal."*⁷⁰

Trata-se de um pecado sem remissão pois implica renunciar à fé, à palavra dada, tirando assim toda a honra àquele que a praticou. Ao trair, o indivíduo também age contra os valores que mantêm a sociedade organizada. As forças do bem devem então restabelecer a ordem nomeadamente sob a forma da ordem jurídica. É ao rei, como garante da justiça, que cabe velar pela paz e pelo direito no interior do seu reino. Cabe-lhe por isso julgar os casos de traição. Na *Chanson de*

⁶⁹ Sobre este assunto consultar FLORI, J., *L'idéologie du glaive* e ARFEUILLES, P., *L'épopée chevaleresque-de l'ancien Iran aux templiers*.

⁷⁰ DESSAU, A., "L'idée de trahison au moyen âge [...]", in *C.C.M.*, tomo III, p.23.

Roland e no *Cantar de mio Cid* vemos os reis a exercer esta função. Do mesmo modo encontramos vocabulário jurídico diverso nos campos semânticos de uma série personagens.

Existem duas correntes jurídicas. Por um lado a romana que prevê o julgamento pelo senhor, por outro a germânica que prevê o julgamento pelos pares. É a corrente germânica e os costumes mais antigos que prevalecem nos dois julgamentos em causa. Os motivos que levam aos julgamentos são diversos, no entanto, a argumentação da defesa, a necessidade de recorrer a uma opinião mais elevada, a sua resolução, em suma, a sua estrutura geral, é semelhante.

Relativamente aos motivos, enquanto os infantes de Carrión agem por cupidez e para esconder o seu carácter covarde, Guenes não é um traidor vulgar. Não é covarde nem age por sede de ganhos. Rollant é entregue aos sarracenos como vingança pela afronta que fora a cena da investidura. Guenes é apresentado como um senhor belo (laisse 20) e corajoso, que não hesita em pôr a sua vida em jogo ao agravar a mensagem de Carlemagne (laisse 33-7). É certo que recebe prendas dos sarracenos (laisse 39 e 48-50) e é acusado de ter traído por interesse (laisse 90 e 272) mas acreditamos que os dons surgem por acréscimo, não são o móbil da traição. Além disto, apesar de se unir aos infiéis, Guenes não renega a sua religião pois jura sempre pelas relíquias (laisse 46). Os actos dos Infantes, por seu turno, são norteados por interesses monetários (ex: laisse 103) sendo sempre retratados como covardes. Os campos semânticos destas personagens apresentam uma grande quantidade de vocabulário disfórico bem como alusões às desgraças que provocam, ainda antes delas terem lugar (CR, laisses 12, 25; CC, laisse 107).

Já o julgamento é semelhante nos dois casos nomeadamente quanto ao argumento da grande nobreza das linhagens dos acusados, colocado pela defesa. Isto não impede a acusação de levantar a grave questão da traição. Guenes defende-se dizendo que só se queria vingar de um homem e não traiu o rei. No entanto, ao vingar o homem ele terá traído a causa do soberano. Como defende Aebischer, Guenes só teria direito de se vingar de Rollant quando ele não estivesse ao serviço de Carlemagne. Assim lesa os interesses do rei⁷¹. No entanto, sabemos pelas conversas mantidas com os muçulmanos que ele tem consciência de estar a prejudicar o imperador (laisse 28-38). Tanto com Blancandrins como com Marsilies, Guenes elogia sempre Carlemagne e tenta direccionar a raiva que estes sentem pelo imperador para os seus servidores mais próximos. São estes que o protegem e incitam contra os infiéis (laisse 29-30 e 41-6): enquanto eles viverem Carles está seguro. Como vimos antes, alude-se aqui à estrutura militar em círculos concêntricos, no meio da qual estão o imperador e o seu sobrinho. Guenes argumenta que quando Rollant morrer Carlemagne ficará de tal modo enfraquecido pela perda que não quererá guerrear mais, pois "*Chi purreit faire que Rollant i fust mort, / Dunc perdreit Carles le destre braz del cors,*" (CR, vv. 596-7). Este indício de que Guenes não aspira ao bem do seu rei é acentuado em

⁷¹ AEBISCHER, P., *Rolandiana et Oliveriana*, pp.219-20.

Fierabras onde o traidor, convencido que Carlemagne morrerá numa batalha diz aos seus familiares: *"Charles est cy enserré; n'i pout eschaper./ Paiens le occierunt, car nul nel pout aider./ Car lessoms li paien gent od li covenir/ Et returnoms en France; s'i me frai coroner;/ La terre tendrai a force, si me voil heriter."* (vv,1550-4)⁷².

No entanto, mesmo se Guenes não lesasse o rei, Carlemagne tinha o direito de agir contra ele pois ao provocar a morte do seu sobrinho, agira contra a linhagem do imperador e pelas leis que regem as relações familiares, ao chefe da linhagem cabe a vingança dos seus membros mortos.

O julgamento dos Carrión já provém da iniciativa do Çid, o pai das jovens ultrajadas, apesar de se acentuar que o rei é o atingido pela humilhação. A função predominante do Canpeador é no entanto acentuada quando vemos os infantes com medo do Çid (laisse 137) e não do rei porque com este dizem que facilmente conseguem a reconciliação (laisse 139).

Enquanto a defesa acentua a grande nobreza daqueles que, com laivos de falsa modéstia, denomina *"condes"* de Carrión (CC, vv. 3354 e 3444), a acusação põe em causa o seu valor (laisse 141) pois o seu modo de agir não é nobre. No caso do leão (laisse 112), na batalha (laisse 114) e em Corpes, os infantes foram covardes e mentirosos. Estas acções desmentem a nobreza do seu sangue, situação cristalizada na feliz expressão de Pero Vermuez *"lengua sin manos"* (CC, v.3328). O mesmo acontece com Asur: *"Asur González, que era bulidor,/ que es largo de lengua, mas en lo ál non es tan pro"* (CC, vv.2172-3). As características desta família servem de contraponto ao Çid, que se assume, não como herdeiro, mas como obreiro da sua honra. Na realidade, o cerne do conflito é precisamente a rivalidade entre alguns nobres de grande ascendência mas de baixo valor e outros com menos pregaminhos mas maiores qualidades. Ao admitir o seu castigo, vemos que as canções de gesta, apesar de serem um género aristocrático, prevêm o castigo daqueles nobres que não honram a sua classe.

Como já tivemos ocasião de mencionar, a afronta de Corpes, apesar de ser efectuada sobre as duas jovens, dirige-se ao Çid pois as razões que os infantes dão para os seus actos são os problemas que tiveram com o sogro (laisse 119, 126 e 132). Relativamente ao Canpeador, pelo contrário, é acentuada a sua inocência (laisse 119 e 127) e a sua liberalidade (laisse 126). Quando os dois casais abandonam Valência, o Çid diz: *"A mis fijas sirvades, que vuestras mugieres son;/ si bien las servides, yo vos rendré buen galardón."* (CC, vv.2581-2). Ao desrespeitar esta parte do acordo, os infantes podem ser considerados traidores e todas as benesses revertem ao dador. É precisamente por aí que o Çid começa a sua vingança pedindo a devolução do que lhes oferecera (laisse 139), pois os infantes, como Raoul fizera a Bernier, deram-lhe mau pagamento. Deste modo, enquanto a defesa afirma que os infantes valem mais por terem deixado um casamento indigno de si (laisse 143 e 147) e merecem melhor (laisse 143), os homens do Çid

⁷² BRANDIN, L. (ed.), "La destruction de Rome et Fierabras", in *Romania*, tomo 65, p.93.

defendem que as mulheres ofendidas, e, por extensão, o seu pai, valem mais (laisse 145-8)⁷³.

Outro facto comum aos dois julgamentos é o tribunal não dar a decisão definitiva sendo esta deixada a Deus graças aos duelos judiciais. Trata-se de um costume muito antigo e o seu resultado, porque decidido pelo divino, é definitivo. Daí a importância de se dizer que Deus e o direito estão do lado do homem leal que defronta o traidor, pois é esse apoio que assegura a vitória a uma das partes.

Na *Chanson de Roland* Deus está tão presente quanto é patente a desigualdade física entre os dois adversários. Como vimos na II parte, Pinabel é forte e bom lutador enquanto Tierri é fraco, o que marca a evidência da mão de Deus. Esta vitória espantosa vem provar como foram vãos os receios dos juizes que temiam condenar Guenes por causa da sua nobreza (laisse 276) e permitir o seu castigo exemplar.

No *Cantar de mio Cid* é o Canpeador que simbolicamente defronta os infantas pois os seus homens lutam com as espadas que ele conquistara aos inimigos (Colada foi ganha a Ramón Verengel, um inimigo cristão e Tizón a Búcar, um inimigo pagão). A espada é tradicionalmente considerada o símbolo da justiça. Aqui elas adquirem uma carga simbólica tão grande que basta a sua visão nas mãos do oponente para Diego e Ferrando se darem por vencidos (laisse 151-2).

As duas canções também apresentam exemplos de solidariedade familiar entre os membros das diversas linhagens. Na *Chanson de Roland* encontramos um grupo de 30 familiares que apoia Guenes e morre por ele (laisse 278 e 287-8). No *Cantar de mio Cid* vemos como uma parte da classe nobre, nomeadamente o clã dos maus nobres se une em tribunal para a defesa dos Carrión, recebendo por isso a designação genérica de "bando" (CC, v.3113) ou como Asur também duela no campo.

No *Cantar*, depois de demonstrado o direito, não se fala mais do que sucedeu aos infantas. O texto limita-se a mencionar a sua desonra (laisse 153). Na *Chanson*, pelo contrário, temos todos os pormenores do suplício de Guenes (barba arrancada, açoitado, posto em cadeias como um urso, levado sobre uma azêmola... laisse 137), da sua morte por desmembramento (laisse 289) e do enforcamento colectivo dos membros da sua família que o apoiaram em tribunal (laisse 288). Estes procedimentos, como acentua Ruggero M. Ruggieri, têm um carácter marcadamente arcaico⁷⁴. Refletem a velha noção de culpabilidade colectiva segundo a qual todos os membros de um clã participam na culpa de um deles.

Foi a ideia de traição que perdurou na imagem que o público guardou de Guenes e dos seus descendentes. Podemos falar de lendas como *La tour de Ganelon*⁷⁵ ou de algumas canções de gesta mais tardias que põem em cena os seus descendentes, todos eles marcados pelo selo da traição, influenciando os reis

⁷³ Sobre este assunto e suas implicações relativamente à linhagem do Cid, consultar DUGGAN, J. J., *The 'Cantar de mio Cid'*, parte 4.

⁷⁴ RUGGIERI, R. M., *Il processo di Gano nella 'Chanson de Roland'*.

⁷⁵ CARNOY, H., "Les légendes de Ganelon ou Ganelon" in *Romania*, tomo 11.

contra os vassallos leais⁷⁶. É ainda esta tradição que levou Dante, na *Divina Comédia*, a colocar Guenes como um dos habitantes do 9º inferno, o lago de gelo, a parte mais funda, reservada aos traidores, onde estão, no centro, Judas e Lúcifer⁷⁷.

No *Cantar*, o Çid aparece como vítima das influências dos intriguistas da corte: "*por malos mestureros de tierra sodes echado*" (CC, v.267). O papel do mau conselheiro cabe nomeadamente a Garçia Ordoñez, o cortesão hábil a quem não agradam os progressos do Canpeador (laisse 82 e 99). A razão desta incompatibilidade é posta a descoberto numa alusão do conde à barba do Çid. Perante isto, Ruy Diaz responde com uma menção a um confronto que se dera entre os dois no castelo de Cabra (laisse 142) onde o Canpeador o teria puxado pelas barbas, desonrando-o. Não é só Garçia que é ridicularizado e ofendido, Remont também o é ao comungar (e aqui note-se a pertinência da expressão eucarística do v.1025 comentada na II parte) dos festejos da sua derrota para obter a liberdade. O facto de ter sido vencido e preso por alguém inferior em nobreza já era desonroso, mas ao comer e fugir com medo (laisse 63), a sua imagem fica totalmente denegrida. Os próprios infantes, depois de tudo o que dizem, são risíveis na cena do leão e mostram fraqueza e covardia nos duelos.

No *Cantar de mio Cid* dá-se uma grande importância à barba: a do conde, desonrada, opõe-se à de Ruy Díaz que, como vimos, está imaculada (laisse 133 e 142). Já na II parte foi mencionada a recorrência deste tema. Podemos considerar a barba como símbolo da honra do Canpeador pois o seu crescimento acompanha a elevação do Çid (laisse 76, 86...). As suas menções no texto surgem frequentemente sob a forma de sinédoques: quando o Çid ganha Colada diz-se que honra a barba (laisse 59) ou quando se afirma "*cómmo es alegre la barba velida*" (CC, v.930). No momento em que a afronta lança uma sombra sobre a honra do Çid ele ata solenemente a barba com um cordão (laisse 139), só a desatando depois das cortes (laisse 151). É ainda notório como o Canpeador jura pela barba, como se fosse uma relíquia (laisse 133). Carlemagne também faz juramentos semelhantes (laisse 17, 18...). É no entanto em combate que a barba de Carles adquire um significado particular. Quando é efectuado o maior ataque às tropas de Baligant, o imperador coloca a sua barba para fora da armadura e avança à frente da 10ª escala que parece ser toda formada por sócias seus uma vez que todos os guerreiros expõem as suas longas barbas brancas (laisse 227). No *Cantar* (laisse 40), também se alude à beleza da barba do Çid quando ele é descrito em plena batalha. Nas civilizações mais arcaicas, o cabelo costuma ser considerado um dos locais onde reside a força vital, esta atitude do imperador pode ser portanto interpretada como uma exibição de força. Atentar contra os cabelos terá o significado inverso ou seja, que se tira a força e o poder a outrém. De acordo com

⁷⁶ Nomeadamente canções da segunda metade do séc XII em diante como afirma DESSAU, A., "L'idée de trahison au moyen âge [...]", in *C.C.M.*, tomo III, pp.25-6.

⁷⁷ DANTE ALIGHIERI, *The Divine Comedy*, Inferno, canto 32, v.122.

esta simbologia podemos encontrar um sentido para o castigo de Guenes, onde lhe é pelada a barba, para a desistência de Diego González quando Antolínez lhe atinge o cabelo (laisse 152) ou para a aflição de Aliaumes quando Gautiers corta alguns cabelos a Bernier (laisse 208). Estamos pois perante o que se costuma denominar feridas simbólicas. Estas são feridas que, mesmo quando aparentemente leves, têm por trás uma carga afectiva que as torna semelhantes à morte⁷⁸. A simbologia deste tipo de ferida é ainda mais marcada no segundo duelo onde Bernier perde a orelha (laisse 231), pois leva Gautiers a dizer: *"Dites ma taie qe j'ai fait de Bernier:/ Mais en sa vie n'avra home mestier:/ G'en pris l'orelle a l'espée d'acier"* (RC, vv.5238-40). No entanto, nos contextos de Bernier sobressai a ausência deste campo semântico. Pensamos que seja uma tentativa propositada de minorar o facto para que esta personagem, na 2ª parte do livro, possa surgir como um guerreiro completo e belo. Esta interpretação é corroborada não só pelos contextos onde os nomes disfóricos diminuem em prol de expressões que atribuem a Bernier títulos nobiliários mas também quando vemos Bernier ser reconhecido por uma pequena cicatriz sob o olho em vez da ausência da orelha (laisse 298 e 314). O mesmo já não acontece com o punho de Ernaut de Doai que até é integrado nos seus epítetos. Na *Chanson de Roland* encontramos situações semelhantes: o tema da ferida na orelha emerge no 2º sonho de Carlemagne (laisse 57) e o punho decepado surge com Marsilies, impedindo-o de governar, pois é por causa do punho que ele tem que recusar a luva da Baligant e encarregá-lo da sua vingança como se de um vassalo morto se tratasse.

Na *Chanson de Roland* e no *Cantar de mio Cid* a luta privada é sobreposta à justiça régia, uma vez que é apresentada como justa. No *Raoul de Cambrai* já temos uma situação diversa e com fronteiras muito menos marcadas pois o ponto de vista muda da 1ª para a 2ª parte, como já vimos.

No caso de Raoul, a guerra privada é condenável porque ele comete um erro básico. Em vez de lutar contra Giboïn, o traidor, aquele que influenciou mal o rei e tomou para si a terra que pertencia a outrém, como a sua mãe o aconselha, entra em guerra contra um ciã que devia ser seu aliado. O antigo chefe (Hernaut) fora amigo do seu pai (Taillefer). Esta identidade entre os dois chefes primordiais dos ciãs, reflete-se na amizade entre Bernier e Raoul, o que, *"à priori"*, devia impedir quaisquer hostilidades entre as famílias. Por outro lado, como vimos na II parte, os filhos de Hernaut, além do mal que os de Cambrisis dizem deles, têm campos semânticos elogiosos, muito mais raros nos contextos por exemplo de Herchanbaus ou de Garçia. Os de Vermandois procuram sempre a paz e até propõem aliar-se a Raoul para combaterem o seu verdadeiro inimigo Giboïn (laisse 104). Raoul recusa e, ao recusar, apesar de ter por si uma razão justa (direito à reparação pela perda da sua herança), comete igual injustiça, perdendo todo o direito e entrando na via

⁷⁸ Sobre este assunto consultar BETTELHEIM, B., *Les blessures symboliques* e ainda WALTER, J.-J., *Psychanalyse des rites*, p. 427 para a noção em como a força reside nos cabelos e p. 433 sobre a castração como substituto da morte.

da degradação e violência progressivas. Raoul é apresentado como uma personagem com os nervos à flor da pele, um colérico que vai de falta em falta rompendo as tréguas e a paz de Deus, ofendendo os ideais cavaleirescos e praticando diversas impiedades até renegar a Divindade. Ao excluir-se da comunidade dos crentes, torna-se um bastardo de Deus. Só lhe resta a morte⁷⁹.

É aqui que Raoul se diferencia de Rollant. Raoul é desmesurado, isola-se nos seus interesses enquanto Rollant se excede mas por uma boa causa: a luta contra os infiéis e o desejo de não querer envergonhar os seus. Além disso, no fim, Rollant toma consciência do seu erro e arrepende-se. Raoul, pelo contrário, à hora da morte, pede a salvação mas nem sequer se arrepende do que fez quando para se redimir de tudo teria que se submeter a uma penitência exemplar⁸⁰.

No *Raoul de Cambrai* a guerra contra o traidor só se dá quando os dois clãs se unem para defrontar o rei. Um dos deveres do soberano é a manutenção da paz entre os nobres que povoam o seu reino. O rei também não deve prejudicar os seus súbditos, como aconselha Carlemagne ao seu filho no *Le couronnement de Louis*: "*Ne orfe enfant por retolir son fié, / Ne veve fame tolir quatre deniers; / Ainz deit les torz abatre soz ses piez,*" (vv.178-80)⁸¹. Loëys nunca age assim, o que lhe traz o ódio da parte prejudicada dos seus vassallos, donde os insultos tão frequentes nos contextos e a guerra a que já aludimos. Este rei só pode ser atacado de forma quase impune porque as suas atitudes para com os súbditos são traidoras na medida em que lesa uns em favor de outros, agindo não como pai mas como padrasto.

2.2. A guerra contra o infiel.

Os contextos referentes às personagens infiéis são, de um modo geral, predominantemente disfóricos. Ao defender este ponto de vista, a literatura colabora com os ideais defendidos pela classe religiosa que coroou a sua condenação da guerra interna com as cruzadas que, a partir da segunda metade do séc. XI, dirigem para fora da comunidade cristã o excesso de energia bélica dos

⁷⁹ Sobre a problemática da relação entre o herói de desmesura e a morte consultar LEGROS, H., "Raoul de Cambrai et Dom Juan: Héros luciférien ou personnage écartelé entre deux ordres moraux" in AAVV, *La chanson de geste et le mythe carolingien - Mélanges René Louis*, pp.1021-32 e ainda COMBARIEU DU GRES, M. de, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste: des origines à 1250*, pp.645-55.

⁸⁰ Quanto às semelhanças e diferenças entre Raoul e Rollant, consultar BLUM, C., "L'espace imaginaire de la mort dans les chansons de geste des origines à 1250" in AAVV, *La chanson de geste et le mythe carolingien - Mélanges René Louis*, pp.627-64; BEZZOLA, R. R., "De Roland à Raoul de Cambrai" in *Mélanges [...] offerts à Ernest Hoepffner*, pp. 195-213 ou in *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, II partie, pp.495-517 e ainda COMBARIEU DU GRES, M. de, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste: des origines à 1250*, pp.627-64.

⁸¹ LANGLOIS, E. (ed.), *Le couronnement de Louis*, pp.6-7.

seus guerreiros.

A divisão principal do mundo Medieval ocidental é aquela que separa a comunidade dos cristãos (os irmãos, filhos de Deus) dos outros. Os outros são, numa primeira fase, os infiéis (e por infiéis entenda-se todos os não cristãos que nas gestas surgem aglutinados numa massa indistinta e confusa tão depressa chamados árabes como pagãos). Num segundo nível estão os ímpios, os exilados e ainda, de certo modo, os orgulhosos, que se auto-excluem.

Para a comunidade cristã, tudo o que lhe era estranho era assimilado ao mal, às trevas e à desordem, como se verifica, por exemplo, na descrição do país de Chernuble: "*Icele tere, ço dit, dun il esteit, / Soleill n'i luist ne blet n'i poet pas creistre, / Pluie n'i chet, rusee n'i adeseit, / Piere n'i ad que tute ne seit neire: / Dient alquanz que diables i meignent.*" (CR, vv.979-83). A civilização cristã medieval assume-se como partidária da claridade. Deus é fonte de luz, cor, proporção e ordem. Portanto, só isso é belo, o resto é escuro e temível. O maniqueísmo cristãos/pagãos desdobra-se assim na antítese luz/escuridão. Este antagonismo atinge toda a sua expressão com os muçulmanos, podendo ser emblematizado pelo símbolo desta civilização, o crescente. O próprio calendário, de base lunar, indica como estas populações vivem muito mais viradas para a noite. Na *Chanson de Roland* podemos ver como o sol age a favor dos intentos dos cristãos permitindo a sua vingança enquanto que à morte de Rollant se eclipsa pois então a noite obtivera uma vitória. Na própria imagem geral do exército cristão, nomeadamente da 10ª escala onde os barões de França cavalgam com as suas longas barbas de fora, predomina o branco (laisse 238). Simetricamente, e ainda na *Chanson de Roland*, há que referir a aflição de Rollant que acredita na sua morte quando vê o exército de Marganices, composto por homens negros (laisse 144). Nesta obra, ainda podemos falar da questão da harmonia pois, como vimos na II parte, enquanto os cristãos se ligam mais à música guerreira e aos respectivos instrumentos, os pagãos vivem de gritos desordenados. Também várias personagens de *Raoul de Cambrai* estão marcadas pelo grito o que, juntamente com as expressões de irascibilidade mostram a tendência daquelas figuras para a desmesura. Como maus cristãos que são, pois pecam lutando entre si, assemelham-se aos infiéis. Outra característica dos infiéis que se reflete na dualidade básica dos mundos cristão e pagão é a identidade com os animais: nos contextos de Marsilies surgem diversas criaturas, quer reais como as que dá de presente (laisse 13 e 68) quer imaginárias como o dragão do seu estandarte (laisse 113). Esta animalidade vai-se refletir nos sonhos emblemáticos do imperador onde os diversos perigos surgem sob a forma de animais ameaçadores. Esta analogia pode ser estendida aos excluídos quando vemos Guenes, o traidor, ser torturado como um animal (como um urso) ou o Çid, o exilado, na hora do perdão, agir como um animal, comendo as ervas do campo, como adiante trataremos em maior detalhe.

Estas diversas oposições conduzem-nos a uma imagem dos infiéis como seres pertencentes a um mundo antitético do dos cristãos. Com efeito, nas canções de gesta em geral, mas com especial incidência para a *Chanson de Roland*,

podemos ver como o mundo infiel é construído como uma imagem invertida do mundo cristão no intuito de reforçar a noção geral de que "*Païen unt tort e chrestiens unt dreit.*", tão acentuada em toda a *Chanson* (laisses 79, 93, 119...).

A principal diferença que distingue os infiéis dos cristãos é a fé, como a sua denominação indica. Esta fé, no entanto, não se limita à fé em Deus. Com base nesta decorrem todas as outras faltas. Os infiéis são assim vistos como um povo traidor por natureza, não podendo por isso ser bons vassallos que honrem a palavra empenhada. Esta característica está bem representada na *Chanson de Roland* onde vemos Marsilies faltar ao compromisso que estabeleceu com Carlemagne (laisse 6), Oliver ser atingido nas costas por Marganices (laisse 145) ou Turpin, ferido de longe por uma imensidão de dardos (laisse 154). Toda a visão do universo baseia-se pois nesta dicotomia: Satã tralua Deus. Do seu lado estão os sarracenos e traidores contra os fiéis de Deus. Os infiéis, sobretudo os muçulmanos, são pois os inimigos de eleição do imaginário das canções de gesta, mesmo quando na realidade era frequente uma certa coexistência pacífica acompanhada por trocas comerciais.

Os sarracenos não são vistos na sua realidade histórica mas como uma sociedade cristã invertida⁸². É criado um mundo fictício onde não há diferenças nas atitudes para com a guerra, na estrutura social, na honra... Os valores são os mesmos, a personalidade dos elementos é que difere, pois os infiéis não conseguem estar à altura dos valores que os cristãos respeitam e que, na ficção, os fazem respeitar. Sabemos que os muçulmanos obedecem aos mesmos valores porque acabam por reconhecer os seus erros, como Baligant, ao ver cair o seu porta estandarte (laisse 257) ou Bramimunde que, face à derrota do marido, chefia o grupo que depõe os deuses, também eles traidores porque não ajudam os seus na batalha. Os deuses são acusados precisamente de pagar mal a devoção que lhes é prestada: "*Ki mult te sert, malvais luer l'en dunes!*" (CR, v.2584), como qualquer vassallo pode acusar o seu senhor, como Bernier acusa Raoul. Esta noção vai-se espelhar na noção medieval de Deus como o melhor dos suseranos. Seguidamente, na *Chanson*, as imagens são depostas e torturadas, de forma semelhante ao tratamento dado a Guenes pela sua traição. Como os deuses são tirados do pedestal, batidos e lançados aos animais, também Guenes fora deposto do seu lugar na corte, batido e tratado como um urso.

Os deuses são outro exemplo de infidelidade histórica, praticada para permitir uma correlação mais estreita entre os esquemas cristãos e os pagãos. À todo poderosa trindade cristã contrapõe-se "*Mahumet*", "*Apolin*" e "*Tervagan*", um politeísmo estranho onde a realidade muçulmana se confunde com reminiscências pagãs. Estes deuses são meros fantoches que só servem para provar que o Deus cristão está certo.

A justeza da guerra contra o infiel é tanto mais acentuada quanto temos a presença de membros do clero no exército. Enquanto os pagãos maldizem os seus

⁸² Sobre a questão da não historicidade da representação dos sarracenos nas canções de gesta, consultar DANIEL, N., *Heroes and Saracens*.

deuses traidores, Turpin ou Iherónimo absolvem os soldados garantindo o paraíso aos que morrerem em combate (CR, laisses 89, 90, 115; CC, laisse 94). Estes prelados acentuam ainda mais a sua posição na medida em que participam nas batalhas. No entanto, a maior certeza vem do aval divino explícito às atitudes tomadas, como vimos no início desta III parte.

A missão dos cavaleiros é precisamente a de lutar pelas forças luminosas do bem e triunfar sobre os poderes obscuros do mal. Já o Çid diz que ganha o pão em luta com os mouros, e que este é o melhor meio de alcançar a honra. Também Guillelmes no *Le Charroi de Nîmes*, após recusar uma série de terras que tinham herdeiros legítimos, pede ao rei que lhe atribua um feudo para conquistar aos sarracenos em nome do rei, pois essas terras não têm herdeiro legítimo⁸³.

É contra os muçulmanos que o Çid ganha toda a sua fortuna. Como vimos, os árabes que defrontam o Canpeador são meros fantoches, meros objectos para o engrandecimento de Ruy Diaz. Podemos portanto considerar as diversas batalhas ganhas pelo Çid aos mouros como os degraus da sua reabilitação pois é com o saque dessas conquistas que ele pode "comprar" a sua remissão.

Além de engrandecer o herói ao permitir a sua glória, o inimigo permite a entrada do maravilhoso oriental. É o caso da tenda do rei de Marrocos (CC, laisse 95) e das riquezas de Marsilies (laisses 3, 9...), nomeadamente as que ele envia a Carlomagno para de certo modo também "comprar" a sua retirada, como é insinuado pelos pagãos em Roncesvales (laisses 93 e 145). O facto do projecto de enviar presentes ter sido aconselhado por Guenes (laisse 43) e que o imperador tenha aceite as ofertas apesar de uma certa apreensão (laisse 13) pode ainda ajudar a lançar uma última sombra sobre a figura deste rei que não é tão inocente da desgraça dos seus como se afirma com tanta insistência ao longo da *Chanson*. Com efeito, a noção medieval de traição consiste numa compra pelos inimigos a fim de prejudicar alguém a quem se deve fidelidade.

O maravilhoso também se reflete nas imagens dos portentos que povoam as hostes pagãs. Estes são a imagem mais fiel do pagão típico do imaginário medieval, um portador de características demoníacas⁸⁴. Assim, o exército de Baligant tem uma escala de gigantes (laisse 236) e no exército de Marsilies encontramos vários elementos com disproporções físicas como Falsaron, o irmão de Marsilies que é um gigante (laisse 94), Malprimis que corre como um cavalo e Chernubles que consegue carregar mais peso que quatro mulas. Estes dois últimos inserem-se também no campo da animalidade própria deste mundo (laisses 71 e 78). À fealdade pagã corresponde a beleza dos cristãos como Rollant (laisse 91). Também existem alguns pagãos belos e valentes, no entanto, na *Chanson de Roland* é sempre acentuado que lhes falta a fé cristã para serem realmente bons cavaleiros, como é o caso do "amurafles" de Balaguez (laisse 72) ou de Margariz

⁸³ PERRIER, J.-L. (ed.), *Le Charroi de Nîmes*, pp.10-2 e 26.

⁸⁴ Relativamente à assimilação entre bom-belo e mau-feio, remetemos para ECO, U., *Arte e beleza na estética medieval* e LE GOFF, J., *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*.

(laisse 77). De notar que Guenes é colocado a par deles quando se diz "*Cors ad gaillard, el vis gente color; S'il fust leials, ben resemblast barun.*" (CR, vv.3763-4). Os infiéis também apresentam uma vertente de ligações ctónicas como Corsalis (laisse 71) ou Siglorel (laisse 108). Os demónios surgem frequentemente neste campo para levar as almas pecadoras como as de Gerins (laisse 96), Climborins (laisse 117) ou Marsilies (laisse 264), em oposição à de Rollant, levada pelos anjos (laisse 176).

Já foi dito, a propósito do *Cantar de mio Cid* que os inimigos só existem em função dos heróis. Este facto evidencia-se na *Chanson de Roland* quando se nota a identidade estrutural que se estabelece entre o mundo cristão e o mundo antagónico infiel. Todos os guerreiros têm um ou dois duplos no mundo de quiasmo que é o exército muçulmano.

Rollant tem Aelroth, o sobrinho de Marsilies com quem inicia as hostilidades em Roncesvales (laisse 93). Aelroth recebe a luva de Marsilies (laisse 69) que assim delega nele a função de matar Rollant. Portanto, com a sua morte começa a morte de Marsilies. Marsilies é o duplo mais perfeito de Rollant, pois, como diz Guenes, partilharia com ele o governo da Espanha (laisse 36). Rollant mata-o simbolicamente cortando-lhe o punho, o que, na sua acepção de ferida simbólica, o impede de governar. Quando Marsilies fica incapacitado (laisse 142) é substituído por outros dois pagãos: o seu tio, o "*algalifes*" Marganices (laisse 143), pouco mencionado como vimos mas importante pela sua função na narrativa e Baligant a quem ele cede a luva. Rollant por seu turno entrega a luva a Deus e é substituído por Carlemagne que se encarrega da sua vingança. Assim podemos também considerar que o imperador tem dois duplos no mundo antagónico pagão: Marganices e Baligant. Apesar de Marganices matar Oliver e ser por ele morto (laisse 146), pode ser considerado duplo do imperador se se considerar como Carlemagne o deseja por refém (laisse 37) e como depois é ele quem arrasa o seu exército, afogando-o no Ebro. Além disso, Marsilies, apesar de ser duplo de Rollant só acaba de ser morto por Carles, quando este aniquila a sua última esperança: Baligant (laisse 262).

Baligant, é outro caso de um pagão belo, apesar de gigantesco (laisse 228), e aparentemente correcto, pois não ataca de surpresa, como um covarde, mas faz-se anunciar (laisse 214) e pretende vingar um vassalo, como é suposto um bom suserano fazer. No entanto, falta-lhe Deus, daí que não possa vencer o duelo com Carlemagne, pois como vimos, este confronto assume-se como um duelo judiciário universal entre duas forças primordiais: o bem e o mal.

No entanto, não são só as personagens que são duplicadas. Também encontramos equivalências no que diz respeito a certas funções como a do conselheiro, e até no que diz respeito à dicotomia entre o mau e o bom conselheiro. Do mesmo modo que Neimes se opunha a Guenes também Blancandrins se opõe a Jangleu. Enquanto Blancandrins, é um ser de palavra que se adapta ao que os interlocutores querem ouvir como quando elogia Carlemagne e os franceses

(laisse 28-9) e acusa Rollant (laisse 30) a fim de obter a confiança de Guenes, Jangleu, pelo contrário, informa Baligant da sua derrota e é um dos primeiros a tomar consciência da fraqueza dos seus deuses (laisse 254).

Além da identidade de funções e estruturas, encontramos ainda identidade de situações e ideias como quando os pagãos escolhem 12 pares para defrontarem os cristãos (laisse 70-8) ou quando vemos que o exército de Baligant tem a mesma estrutura do cristão só se diferenciando nas dimensões (laisse 232 e sgts.). Também é interessante ver como no texto esta identidade é feita de modo consciente pois assume-se que Baligant chama "*Preciuse*" à sua espada para imitar Carlemagne (laisse 228) e é por essa mesma razão que na batalha coloca a barba de fora (laisse 255), ajudando a que o duelo entre os dois pareça ser efectuado ao espelho.

Também no *Raoul de Cambrai*, o mundo pagão surge como um reflexo do cristão. Os infiéis lutam entre si: Corsubles é atacado pelo "*amassor*" e por Aucibier como o clã de Vermandois é acometido por Raoul e Gautiers. Trata-se de uma transferência, pois Bernier, que no seu mundo nunca consegue vencer totalmente os oponentes, quando transita para o território infiel vence os inimigos de Corsubles (laisse 296 e 326-7) que deste modo funciona como seu duplo.

Os pagãos ainda são vistos como negativos, se bem que já não com a intensidade da *Chanson de Roland*. No entanto, ainda encontramos um caso onde a alma de um pagão é levada por diabos (laisse 283) e a excelência de Corsabrés é uma prova em como ele não pertence ali. O sangue não mente e Julien-Corsabrés ao ser confrontado com as suas verdadeiras raízes deseja voltar à antiga fé, provando assim que o efeito do baptismo perdura apesar da educação muçulmana (laisse 328). Também o seu educador, como é um bom homem, não hesita em converter-se e adoptar um nome bem cristão, Aingeler (laisse 329). Na II parte foi ainda mencionada a ligação dos infiéis ao mundo obscuro e negativo das prisões: Corsubles é aquele que prende tanto Bernier como o seu filho enquanto Corsabrés. A primeira visão que se tem dos pagãos é negativa pois vemo-los a roubar e a incendiar uma terra cristã (laisse 283). Isto acontece porque os cristãos estão demasiado ocupados a lutar entre si para manter os infiéis na sua zona.

Porém, a função do herói mais do que manter os infiéis na sua terra é a de conquistar o seu território e propagar aí a fé. Como se vê na cena da entrada em Saragossa, é defendida a ideia de que para o infiel só resta a opção entre a violência física com a morte ou a moral com o baptismo forçado. No entanto, e contrariamente ao que se podia pensar se considerássemos a canção de gesta como um género totalmente maniqueísta, nem sempre as situações estão tão bem definidas.

2.3. Os casos intermédios.

Enquanto na *Chanson de Roland* os campos estão de um modo geral bem delimitados e definidos veiculando a ideia de que os pagãos nunca podem ser

totalmente bons enquanto são infiéis, o mesmo já não está tão claro nem no *Raoul de Cambrai* nem no *Cantar de mio Cid*⁸⁵. Na própria *Chanson*, por vezes temos indícios de que os muçulmanos nem sempre são tão maus nem os cristãos tão bons.

Rollant, apresenta ocasionalmente características disproporcionadas como por exemplo na narração de Guenes onde "*Ja prist il Naples seinz le vostre comant;/ [...] Puis od les ewes lavat les prez del sanc;/ Pur cel le fist ne fust ...arissant.*" (CR, vv.1775-9), o que é uma obra ciclópica, própria de gigantes. Do mesmo modo, os pagãos ao fugirem de Rollant dizem que ele "*Ja n'ert vencut pur nul hume carnel.*" (CR, v.2153), sendo a sua força excepcional notória nos golpes que dá em batalha. Ainda nalgumas lendas, Rollant surge como um gigante destruidor em luta permanente contra os seus inimigos⁸⁶. Grandes trabalhos provocam grande exaustão e aqui podemos falar da sede, só mencionada na *Chanson* (laisse 165), mas que nalgumas versões do *Pseudo-Turpin* é apresentada como a causa da morte de Rollant. Isto implica que ele morra do calor da batalha como Gautiers no *Raoul de Cambrai* morre de exaustão, o que é uma das facetas que a desmesura pode tomar.

Ainda na *Chanson de Roland*, apesar da maioria dos pagãos belos surgirem com o senão da religião, por vezes encontramos elogios de admiração sincera como "*Paien chevalchent en guise de produme.*" (CR, v.3264). Também no *Ronsasvals* provençal, como vimos, Rollant agoniza entre o bom e o mau pagão⁸⁷. Portanto, mesmo nas obras mais arcaicas a visão do outro nem sempre é tão parcial como pode parecer.

Os sarracenos merecem respeito quando são dignos adversários de batalha como é o caso de Fierabras⁸⁸. No *Cantar de mio Cid*, a maioria dos mouros preenche precisamente esta função e são respeitados como tal. No entanto, encontramos também a figura de Avegalvón que é mouro e nunca dá indícios de querer mudar de religião. Apesar disto, é apresentado como um amigo sincero do Çid e como ele vítima das tramas dos de Carrión (laisse 128-9). Este mouro, apesar de se ligar às riquezas eleva-se porque não apresenta sentimentos mesquinhos mostrando-se sempre bom hospedeiro e pródigo no dar, o que se opõe à

⁸⁵ Sobre este assunto, veja-se o esquema que ZUMTHOR, P. apresenta no *Essai de Poétique Médiévale*, p. 326, onde se coloca em perspectiva o bom e mau cristão e o bom e mau pagão, afirmando-se então que só é possível as personagens transitarem entre os campos "bom" e "mau" quando são arrependidos ou pagãos de boa natureza ou então cristãos de má índole. É o que acontece na CR onde Guenes, o mau cristão se alia aos pagãos e os habitantes de Saragossa que apresentam um bom fundo conconvertem-se milagrosamente. No entanto, nem todas as canções apresentam esta limpidez de posições.

⁸⁶ Sobre este assunto consultar SHOLOD, B., *Charlemagne in Spain: the cultural legacy of Roncesvalles*, pp.213-6 e 230.

⁸⁷ ROQUES, M. (ed.), "Ronsasvals" in *Romania*, tomo 58, p.175.

⁸⁸ BRANDIN, L. (ed.), "La destruction de Rome et Fierabras", in *Romania*, tomo 65.

imagem geral dos muçulmanos como meramente ligados à matéria e ao mundo animal. Do mesmo modo, enquanto os nomes dos pagãos na *Chanson de Roland* e no *Raoul de Cambrai* surgem sempre com matizes negativos devido a partículas como "mal" (Malprimis) ou "cors" (Corsubles, Corsabrés), indiciadoras de uma ligação ao mal ou ao corpo que, para a mentalidade cristã medieval era um elemento negativo porque material, Avegalvón ostenta a partícula "Ave", indicio de uma ligação ao superior. O seu nome é quase tão elevado como o de Aingeler no *Raoul de Cambrai* com a diferença que Avegalvón continua sempre mouro.

O Çid, nas conquistas que faz, nunca é visto a tentar converter os muçulmanos, pelo contrário, parece dar-se bem, sendo por eles abençoado como um bom governante (à saída de Casteión, *laisse* 26 e de Alcoçer, *laisse* 46). Com efeito, ao conquistar Alcoçer Rodrigo dá mostras de grande tolerância ao afirmar que não ganham nada em chacinar a população (*laisse* 31) e posteriormente não se inibe de negociar com os mouros a venda dessa mesma cidade (*laisse* 44). Existe mais respeito para com os mouros do que para com os judeus. A mentalidade medieval via com muito maus olhos os usurários, e Raquel e Vidas, tão ligados aos bens terrenos, surgem como contraponto a Avegalvón, o bom mouro (*laisse* 83)⁸⁹.

Esta tolerância podia ser vista apenas como uma particularidade peninsular devida às condições de coexistência que ocorriam na época. No entanto, também nos surge um caso ambíguo no *Raoul de Cambrai*. Os infiéis surgem só na 2ª parte, a mais recente, mais romanceada. Já vimos como aqui o mundo muçulmano é uma projecção da desordem do reino cristão. O rei mouro, no entanto, além de se ligar à prisão, como vimos, liga-se também à justiça: é um rei justiceiro e castigador, apresentando o que falta a Loey: o sentido da justiça. Simultaneamente Corsubles mostra-se capaz de ser amigo de Bernier, vestindo-o ricamente (v.6948) e "*Plus li dona que ces sires ne dit*" (RC, v.7053), o que o torna de longe superior aos suseranos cristãos. A justeza de Corsubles é ainda acentuada quando Bernier lhe pede algo que vai contra a sua vontade. O rei não gosta mas cumpre porque tinha prometido (*laisse* 328). Corsubles é um rei íntegro sem que para isso mude ou dê mostras de querer mudar de religião. Apesar de nos seus contextos serem feitas poucas referências religiosas, elas não deixam de fazer a sua aparição e indicam sempre a crença muçulmana.

Corsubles pode ser assim visto quer como duplo simétrico de Bernier enquanto senhor cujo território é invadido quer como duplo antitético de Loey enquanto rei. No entanto, neste poema, a maioria dos duplos encontra-se entre os cristãos pois aí é que se dão os embates mais violentos. Como já vimos, existem pares antitéticos entre jovens e velhos, mas também se podem estabelecer simetrias a nível de elementos da mesma geração, como Gueris/filhos de Herbert

⁸⁹ Sobre este assunto consultar MCGRADY, D "Did the Cid repay the jews? A reconsideration" in *Romania*, tomo 106, onde se defende que o CC reflete uma tensão latente contra os judeus, vistos como exploradores dos necessitados. Os dois judeus são traidores pois, apesar de jurarem não ver o interior das arcas, pretendem não cumprir o prometido, daí que se torne lícito que o Çid, podendo saldar a dívida no prazo dado, também não cumpra o compromisso que assumiu para com eles.

(laisse 162) para os mais velhos, Raoul/Bernier para a geração central e Gautiers/Savaris/Julien (laisse 341-2) para os mais novos. Dentro do mesmo clã também podemos circunscrever duplos substitutivos como Aliaumes que se limita a morrer num duelo enquanto substituto simbólico de Bernier que só perde algum cabelo (laisse 217). Aliaumes preenche o espaço em branco da função de sobrinho, sendo posteriormente substituído por Savaris que também duplica Bernier como quando se encarrega de cuidar de Biautris. Porém, os duplos mais acentuados são aqueles onde ocorrem diferenças de idades como o par Gueris/Bernier que se defronta variadíssimas vezes (laisse 162, 170...). Bernier é ainda duplo de Gautiers. Relativamente a estas personagens podemos identificar situações de grande simetria como quando são assumidos como herdeiros das suas respectivas famílias (laisse 194-5) ou quando se preparam para o primeiro duelo (laisse 201-2), situação que decorre verdadeiramente em espelho. Finalmente, um último duplo de Bernier é Herchanbaus, porque ambos disputam a mesma mulher, alternando na sua posse. Bernier, quando volta rico da sua primeira estadia com os pagãos onde passara por uma fase negativa, (o que se reflete na pobreza dos seus homens, laisse 298), descobre que perdera também a sua mulher. Prepara então um estratagema para recuperar Biautris. Herchanbaus é assim vítima de um engano nitidamente romanesco (laisse 315-7) semelhante a um conto do *Deccameron* ou a um *Fabliau*.

No entanto, aqui, à excepção talvez do conjunto Bernier/Gautiers, já é mais difícil encontrar simetrias idênticas às da *Chanson de Roland*. Pensamos que esta multiplicidade se deve à complexidade do enredo de *Raoul de Cambrai* que, ao apresentar diversas gerações obriga a estabelecer relações entre elas, de tal modo que a certa altura quase todas as personagens podem ser consideradas duplos umas das outras em situações determinadas. O quiasmo é pois mais perfeito a nível de traços gerais como entre a ordem e a desordem ou entre o rei justiceiro que recompensa quem o serve e o ignóbil que rouba os vassallos das suas heranças.

O facto de encontrarmos geminalidades também entre cristãos vem minar a concepção que restringe a dualidade à oposição cristãos / muçulmanos. Este facto leva-nos a considerar que, à semelhança das outras imagens que temos vindo a apontar, também esta noção da geminalidade entre dois mundos simultaneamente idênticos e opostos tem na sua base crenças mais antigas às quais foram sobrepostos os valores religiosos. Estes dois mundos alternam em fases positivas e negativas, lutando entre si pela posse das terras, das riquezas e das mulheres de cada uma das partes, pois esses elementos são a chave da fertilidade a que cada lado da alternância aspira.

2.4. As fronteiras.

Os dois mundos antagónicos estão geralmente separados por fronteiras nitidas. Cada lado pretende vencer o outro para se apossar da sua terra e,

consequentemente, do lado positivo da alternância. O herói, na sua fase fértil, é, pois, aquele que luta contra os inimigos, que os expulsa e exila do local que habitavam para estabelecer aí a sua ordem. A primeira fase da conquista da terra do outro implica a sua devastação. É o que o Çid faz na zona árabe, que o "amassor" e Aucibier fazem ao reino de Corsubles, que os de Vermandois fazem aos de Cambrisis e vice versa, pondo a terra a ferro e fogo. É ainda o que os cristãos fazem a Espanha na *Chanson de Roland* e que os doze pares pagãos prometem inverter. A devastação implica também a morte da geração mais nova que deveria herdar a terra (o que também é uma figuração da alternância, enquanto substituição), como lamenta Marsilies nas laisses 197-8 ou, do lado francês, Rollant (laisse 148) e Carlemagne (laisse 209). A devastação do adversário dá-se pois a dois níveis: terrestre (esterilização dos terrenos anteriormente férteis) e humano com o genocídio daqueles a quem caberia a continuação da vida.

Nas três canções em estudo encontramos fronteiras terrestres que separam os reinos cristão do muçulmano. Estas fronteiras são atravessadas quando há uma intenção bélica relativamente à outra parte como acontece na *Chanson de Roland* com a invasão de Carlemagne a Espanha, no *Cantar de mio Çid* com a saída do Çid do mundo cristão e no *Raoul de Cambrai* com a investida de Corsubles sobre S. Gile. Caso contrário, os dois mundos não se misturam. As comunicações são mantidas por alguns elementos a que já aludimos e que se caracterizam pela livre circulação nas fronteiras. Assim, a escolta de Alfonsso só acompanha Minaya e as damas até à fronteira com os muçulmanos (laisse 82) e Bernier, ao chegar à fronteira de França despede a escolta de Corsubles que o acompanhara até ali (laisse 328). Por outro lado, o Çid não vai até Carrión para os duelos e Bernier só se aventura na terra de Herchanbaus disfarçado de peregrino e transfigurado pelo poder de umas ervas (laisse 300).

Também encontramos fronteiras entre cristãos sempre que há luta e desejo de obter a terra de outrém. É o que acontece entre o Vermandois e o Cambrisis como se pode observar nalgumas alusões (laisse 78). No entanto, esta fronteira é mais difusa do que as outras que estão sempre assinaladas, por vezes de modo assustador. A zona de Roncesvales, na fronteira entre a França e a Espanha, é uma zona sinistra, estéril, que oscila entre o muito alto e o muito baixo: "*Passent cez puis e cez roches plus haltes, / Cez vals parfanz, cez destreiz anguisables, / Issent des porz e de la tere guaste,*" (CR, vv.3125-7). No *Cantar de mio Çid* a fronteira também se apresenta inóspita, gasta ("*La tierra es angosta e sobeiana de mala,*", CC, v.838) e marcada por uma serra (laisse 97).

O Çid permanece algum tempo a guerrear na terra de ninguém. Posteriormente afasta-se para oriente onde toma Valência e se fixa (laisse 74). Valência passa a ser parte integrante do Canpeador e ele só de lá sai para o perdão real e para as cortes. É curioso notar como relativamente a esta cidade predominam as indicações de altitude, nomeadamente relativamente ao alcáçar, no cimo do qual o Çid coloca a sua bandeira (laisse 75) ou se agradecem os favores de Deus (laisse 87). Na *Chanson de Roland* também encontramos esta preocupação

relativamente a Saragossa ("*ki est en une muntaigne*" , CR, v.6 e tem torres, laisse 265) e a Aix onde Carlemagne mantém o seu "*paleis halçur*" (CR, v.3698).

Podemos pois considerar que, enquanto as fronteiras são áreas de esterilidade e instabilidade, as cabeças das diversas zonas são sempre vistas como lugares elevados, logo especiais, com torres altas que podem, pela sua localização, ser vistas como centros dos seus mundos⁹⁰. As personagens deslocam-se entre os diversos centros em percursos frequentemente significantes como é o caso do Çid que vai de Castela para Valência em crescendo de glória, caminho este que depois será invertido pelos infantes de Carrión que voltam a Castela num percurso onde perdem o que restava da sua honra. Também significativo é o retorno de Julien/Corsabrés ao mundo cristão que inverte o percurso dos seus pais quando o perderam (laisse 328), não faltando sequer o encontro dos viajantes com a sua própria história no mosteiro de S. Gile (laisse 329). Na análise dos contextos de cada personagem foi sempre assinalada a sua ligação a um determinado território. É o caso de Marsilies que se liga a Saragossa e a Espanha, o Çid a Valência, Raoul a Cambrai ou Carlemagne que circula entre Saragossa e Aix. Tratam-se pois dos centros lógicos de cada um, sua origem ou seus domínios, por isso tão frequentemente inseridos nos próprios nomes.

Sintetizando o que vimos até ao momento, podemos dizer que sempre que há uma fronteira, esta pode implicar três consequências: que do outro lado está uma terra passível de ser conquistada; que essa fronteira funciona como uma linha de água pois o seu reflexo dá origem aos duplos que temos vindo a observar e que esses duplos se degladiam pela fase positiva da alternância.

Esta imagem do espelho de água é importante. A estrutura mental que cria os duplos e governa a alternância baseia-se na especularidade. A noção é ainda intensificada quando vemos a água funcionar como o segundo tipo de fronteira de que nos damos conta nestas obras. A maioria dos invasores árabes vem de além-mar para atacar o lado cristão do espelho. É o que acontece na *Chanson de Roland* com Baligant que vem de Babilónia, sendo o seu conselheiro Jangleu apelidado "*l'Ultramarin*". Outra figura ligada às águas é Marganices, senhor de terras de além-mar como Kartagena e outros locais malditos habitados por portentos. Isto indica-nos que, de acordo com este imaginário, as terras do outro lado do espelho são o berço dos monstros quer sob a forma de criaturas como os povos governados pelos familiares de Marsilies (e a sua própria família não escapa a este estigma) quer pela fama que têm como Babilónia, a terra de onde vem Baligant, tradicionalmente considerada uma terra de perdição. Marganices também se liga ao mar devido à ficção que Guenes cria a seu respeito segundo a qual se teria afogado juntamente com os seus quando tentava voltar para as suas terras (laisse 54). Posteriormente, Carlemagne destrói o seu exército, ironicamente, por afogamento (laisse 180). Finalmente, na *Chanson de Roland*, temos ainda a personagem de

⁹⁰ Sobre esta questão consultar DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 142 ou 392 onde se discute a questão da árvore cósmica e sobretudo ELIADE, M., *O sagrado e o profano*.

Valdabrun, qualificado como senhor de navios e marinheiros (laisse 118).

No *Cantar de mio Cid* voltamos a encontrar diversos reis árabes ligados ao mar na medida em que o atravessam para guerrear o Canpeador, Canpeador este que também lança tropas muçulmanas num rio (laisse 75). Como já se disse, após uma primeira fase de lutas na terra de ninguém (Alcocer, Castéion, terras de don Remont), o Çid toma um outro rumo: "*contra la mar salada conpeçó de guerrear;/ a orient exe el sol, e tornós' a essa part.*" (CC, vv.1090-1). Em Valência encontramos uma segunda fase de batalhas onde defronta reis de além-mar como Yuçef com as suas "*yentes descreydas*" (CC, v.1631) e Búcar que, curiosamente, quando perseguido, foge para o mar que assim funcionaria como o seu elemento de protecção, onde ele estaria seguro, porque na sua zona, ou pelo menos mais perto do seu lado do espelho (laisse 118). Estes mouros que vêm do outro lado do mar são os piores e por conseguinte aqueles com quem é mais glorioso lutar. Os mouros autóctones já são vistos de forma diferente. Estabelece-se deste modo uma gradação dos diversos tipos de árabes: o amigo, Avegalvon, contra quem é um crime atentar como planeiam fazer os infantes, os adversários contra quem é lícito guerrear para ganhar o pão mas com quem se pode ter outros contactos como por exemplo comerciais e finalmente os terríveis mouros de além-mar que só merecem a morte.

É ainda curioso que Raoul, ao perseguir os de Vermandois, use expressões como "*Outre la mer les en ferai naigier.*" (RC, v.1636), equivalentes de "*Li quens R. qí nos vieut essillier*" (RC, v.1852). O que se pretende do inimigo será pois a conquista da sua terra e o seu exílio para outra dimensão, para além de uma fronteira que o separe realmente.

O exílio, na sua primeira acepção significa banimento, expulsão de um território. Trata-se portanto de um desterro civil do mesmo modo que a escomunhão era um desterro religioso, a expulsão da comunidade cristã. O exílio era um substituto da pena de morte, aplicado a quem cometera faltas graves contra a sociedade e que por isso é colocado à sua margem. Este castigo era tanto mais dramático quanto nos lembrarmos da importância que a comunidade teve durante toda a Idade Média.

No início do *Cantar*, o Çid surge precisamente como um desterrado que tem que abandonar o solo pátrio. Sobre ele pesa o "*interditio aquae et ignis*" que significa "*a perda dos benefícios de residência ou de hospitalidade, simbolizados pela impossibilidade de matar a sede ou de se aquecer*"⁹¹. Só Martín Antolínez tem coragem para quebrar esta imposição régia, acto logo seguido por outros, o que, como veremos é essencial para impedir o descalabro moral do Çid. Daí virá também a preocupação em arranjar virtualhas como se constatou na II parte. O corte da comida e da água é também o acto do inimigo que cerca alguém, como o Çid faz em Alcocer e posteriormente Ihe fazem.

Ao escorraçar uma pessoa, passa-se a tratá-la como um animal, também ele

⁹¹ GEREMEK, B., "O marginal" in LE GOFF, J. et alii, *O homem medieval*, p.235.

excluído dos grupos humanos: *"O exílio é, portanto, exclusão do direito à paz e significa despojar o homem dos seus direitos naturais, privá-lo da sua verdadeira condição. A Lex Salica (55,2) determina que o exilado 'vagus sit', o que quer dizer que é tratado como um lobo e, por conseguinte, escorraçado da colectividade humana; matá-lo seria um acto de legítima defesa."*⁹². A animalidade será pois característica do expulso como parece ser do traidor se nos lembrarmos de Guenes.

O que mais caracteriza o Çid, pelo contrário, é a sua resistência a transformar-se num animal selvagem, dominado pelos instintos como outras personagens que temos vindo a apontar. O Çid prevalece sensato. Isto acontece, pensamos nós, porque nunca deixa de ser gregário, mantendo sempre as suas "mesnadas" numa relação particularmente estreita. Quando abandona Castela, não vai sozinho, acompanham-no alguns familiares e bons amigos, posteriormente, graças aos presentes que periodicamente envia ao rei, vai recuperando lentamente a sua comunidade. Na 1ª embaixada aumenta o número dos seus seguidores, que depois continuam sempre a afluir. Na 2ª, recupera o seu núcleo familiar estreito (a mulher e as filhas) e finalmente, após a 3ª, é reintegrado na comunidade do seu reino. Volta assim à sociedade invertendo o que também pode ser considerado como uma alternância entre os maus conselheiros que provocaram a sua expulsão e ele próprio que, para o fim do poema passa a exercer uma certa influência sobre as atitudes do rei.

É interessante observar o gestual da humilhação do Çid a partir deste ponto de vista e à luz da carga simbólica do exílio. Se não pertence à sociedade, se era um pária, assimilado aos animais, a sua atitude, *"Los ynoios e las manos en tierra los fincó, / las yervas del campo a dientes las tomó,"* (CC, vv.2021-2), além de denotar uma extrema humildade é o gesto de um animal, de um ruminante. Depois, começa por beijar os pés do rei até que ele o levante, ou seja, que o eleve da condição animal até à de membro da sociedade humana, altura em que o rei lhe dá a mão a beijar, juntamente com o seu amor e um livre trânsito pelo reino: *"aquí vos perdono e dovos my amor, / e'n todo myo reyno parte desde oy."* (CC, vv.2034-5).

O outro lado da fronteira é pois o lugar por excelência dos inimigos. Quer sejam inimigos reais e declarados quer sejam vassallos leais injustiçados. Com este problema levanta-se a questão da linha ténue que separa o bom vassallo do traidor, reflexo da questão do bom e mau pagão, onde para se ser "bom" nem sempre é preciso ser cristão. Também se recoloca aqui a questão do pretensso maniqueísmo que é hábito atribuir à mentalidade das canções de gesta, dada a quantidade de casos nebulosos enunciados, pois, se os territórios de um e doutro lado estão bem definidos, as personagens nem sempre estão tão marcadas.

⁹² GEREMEK, B., "O marginal" in LE GOFF, J. et alii, *O homem medieval*, p.235.

*"Na Idade Heróica muitas catástrofes se devem às mulheres,
ainda quando ostensivamente passivas"*

Arnold J. Toynbee, *Um estudo de História*, p.583.

3. As mulheres.

3.1. A pluralidade das faces.

O tema mais tratado nas canções de gesta é o heroísmo. Na sua base estão a força, a violência e a guerra, não o amor como no romance cortês. São por isso histórias predominantemente masculinas. As figuras femininas, pelo contrário, ligam-se ao lar e à família, ou seja ao ponto de onde o guerreiro partiu e para onde nem sempre regressa.

Apesar das gestas serem predominantemente masculinas vemos ao longo das três obras estudadas um aumento progressivo do papel do feminino. No entanto, mesmo quando o seu papel é importante, as suas referências são escassas. Esta questão já foi tratada na II parte do trabalho quando vimos os contextos das mulheres. A sua nomeação é preterida a favor da acentuação das suas relações com os homens que as possuem: doña Elvira e doña Sol são as filhas do Çid, Alde é a irmã de Oliver, Aalais é a mãe de Raoul, Marsent a de Bernier e Heluís a noiva de Raoul. O exemplo mais flagrante é no entanto Biautris (filha de Gueris, mulher de Bernier ou de Herchanbaus) pois a sua função na narrativa é muito importante e este tipo de tratamento contrasta com as suas atitudes libertas, mesmo ousadas. As formas de tratamento refletem a realidade da época, pois, como diz, J. Le Goff, "*a mulher não é definida por distinções profissionais, mas pelo seu corpo, pelo seu sexo, pelas suas relações com determinados grupos. A mulher define-se como esposa, viúva ou virgem*"⁹³. Por isso, passam a sua vida em obediência, primeiro ao pai ou tutor e depois ao marido, posse que S^{to} Isidoro justificava aludindo à leveza do seu espírito⁹⁴.

Do mesmo modo, as mulheres descritas nestas canções de gesta são, fisicamente, todas semelhantes. Desde as fórmulas gerais de beleza, vistas na II parte, até às descrições um pouco mais desenvolvidas ("*Vairs ot les ex, ce samble toz jors rie./ Par ces espaules ot jetée sa crine/ Que ele avoit bele et blonde et trecie.*" RC,vv.5568-70), todas obedecem aos ensinamentos dos tratados de retórica. Nos seus actos, pelo contrário, já se constata divergências.

Na análise destas canções, distinguimos quatro tipos básicos de mulher. Categorias que, acentuamos, não são estanques tendo-se constatado algumas mudanças de posição, o que prova que, apesar da presença das mulheres nestas

⁹³ LE GOFF, J., *O homem medieval*, p.22.

⁹⁴ ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologias*, IX, 7, 30.

gestas ser diminuta, não estamos só perante figuras lineares mas temos também algumas personagens que evoluem ao longo do texto.

O primeiro tipo de mulher de que podemos falar e de que encontramos exemplos na *Chanson de Roland* e no *Raoul de Cambrai* é o da santa. Referimo-nos a Alde e a Heluís. Estas duas figuras estão marcadas primeiro pela ausência dos seus homens (Rollant e Raoul) que se separaram delas para partirem para a guerra. Só surgem quando eles já morreram para chorarem a sua morte, retirando-se seguidamente da acção. Esta retirada toma na *Chanson de Roland* uma forma mais trágica (a morte: CR, v.3723) enquanto que no *Raoul de Cambrai* se limita a uma solidão voluntária. No entanto, ambas retiram-se do mundo dos homens, optando por uma vida estéril, tendo para isso que recusar os possíveis maridos que lhes são oferecidos ("*Biax dox amis, dist la bele en plorant, /N'avrai signor en trestout mon vivant;*" , RC, vv.3713-4), por mais vantajoso que seja esse partido ("*Jo t'en durai mult esforcet eschange: /Ço est Loewis, mielz ne sai a parler; /Il est mes filz e si tendrat mes marches.*" , CR, vv.3714-6).

Em contraste com a santa, a mulher que se encerra e vive estéril, temos a sedutora. Mesmo esta oposição básica não é estanque, pois em *Raoul de Cambrai* encontramos uma personagem como Marsent que sabemos ter sido uma sedutora, pelas insinuações à bastardia de Bernier ou quando Raoul lhe chama "*putain chanberiere*" (RC, v.1329), mas que, após ter dado à luz um filho ilegítimo, encerra-se num convento, como abadessa, acabando por ser aí queimada. Este fogo que percorre os contextos de Marcent de parceria com termos religiosos pode ser encarado de duas formas. Tanto pode ser uma imagem da paixão que um dia a consumiu como, aquando do incêndio, um reflexo da sua expiação. O fogo da abadia, ao imolar Marsent, lava-a dos seus pecados, reduzindo-os a cinzas. O mesmo lume que antes a fizera decair nos valores sociais volta agora sobre a forma de penitência e redime a chama antiga, elevando-a acima da sociedade, santificando-a e aproximando-a de uma figura emblemática como a de Maria Madalena⁹⁵.

A mulher sedutora representa a face da Eva maligna, que na Idade Média é sobejamente criticada não só por se perder mas por também perder os outros. Na *Chanson de Roland* encontramos uma significativa associação entre a luxúria e as gentes infiéis quando Baligant promete mulheres como recompensa aos guerreiros (CR, v.3398). No *Pseudo-Turpin*, obra de longe mais religiosa que a *Chanson*, este ponto é acentuado afirmando-se que os cristãos foram derrotados em Roncesvales porque pecaram: "*Et por ce que acun en la nuit devant se furent enivré dou vin sarrazenois, et acun avoien atochié per luxure les paines et lé crestienes qu'il avoient amenees avec as de France, il encorrent la mort*"⁹⁶.

Em *Raoul de Cambrai*, a figura mais marcadamente sedutora é Biautris. Esta personagem tem atitudes de grande ousadia. É ela quem se declara a Bernier e faz o

⁹⁵ Para a questão da simbologia do fogo consultar DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 381 e sgts.

⁹⁶ WALPOLE, R. N. (ed.), "The burgundian translation of the 'Pseudo-Turpin Chronicle'", in *Rom. Ph.*, vol. 2, p.201.

seu próprio elogio: *"Veés mon cors com est amanevis:/Mamele dure, blanc le col, cler le vis;/Et car me baise, frans chevalier gentis;/Si fai de moi trestot a ton devis"* (RC, v.5699-5702). Perante isto, Bernier alega que é de baixa linhagem e não a merece, mas Biautris não desiste e, graças a uma promessa de Gueris, consegue obrigá-lo a aceitar a sua união com Bernier (laisse 256). Biautris também não se preocupa muito em esconder a sua libido quer na descrição do seu marido ideal (*"Mari vos qier por mon cors deporter;"*, RC, v.5789), quer aquando do seu reencontro com Bernier: *"Baisiés moi, sire, por Dieu qui ne menti;/ Plus le desir que riens que Diex fesist. /Et dist B.: 'J'an ai molt grant desir/Mais de baisier n'est il mie or loisir."* (RC, vv.6498-6501).

Esta, é uma personagem da 2ª parte, marcada pelo advento do romance, aparente no vocabulário mais cortês que a cerca. No entanto, a dependência dos sentidos pode aproximá-la do seu pai, Gueris, também ele muito ligado à irascibilidade e aos instintos. Biautris combina em si duas tendências. Por um lado protagoniza cenas típicas dos romances de cavalaria, por outro tem uma faceta desmesurada que a aproxima das outras figuras desta canção. Uma cena exemplar é aquela onde pega num tronco de macieira para atacar Bernier disfarçado de peregrino porque ele parece querer desmascará-la face a Herchanbaus (RC, laisse 306). Se a cena nos seus traços gerais se assemelha por exemplo às *Folies Tristan*, o tipo de violência empregue não se coaduna com uma gentil heroína de romance.

Biautris tem um percurso na obra. A partir do seu casamento mescla a sua faceta de sedutora com o que podemos considerar um terceiro tipo de mulher: a esposa ou o garante do lar. Uma vez casada, apresenta as qualidades principais da esposa medieval: fidelidade ao negar-se a Herchanbaus; companheirismo quando, como Enide no romance *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, acompanha o seu marido numa viagem expiatória (peregrinação até S. Gile, RC, laisse 282) e fertilidade ao dar-lhe dois filhos (laisses 282 e 319).

As outras personagens que funcionam como garantes da solidariedade familiar são Aalais em *Raoul de Cambrai* e Ximena no *Cantar de mio Cid*.

Aalais é uma personagem que precisa sempre de algum familiar por perto. Vimos na II parte como ela mantém um relacionamento muito estreito com Raoul (*"Dame A., a la clere façon,/Son filz baise la bouche et le menton."*, RC, vv.962-3) e com Gautiers (*"Doucement l'a baisié et acolé"*, RC, v.3766).

Aalais é a mulher sensata que aconselha o filho Raoul a associar-se aos antigos aliados de seu pai, os de Vermandois, em vez de os guerrear para que, juntos, possam vencer o *"mancel"*. Tenta assim evitar o grande erro de Raoul. Como não o consegue, o desespero faz sobressair em si a faceta violenta que já tivemos ocasião de observar em Biautris, e maldiz o filho. Apesar de se arrepender de seguida, Aalais terá sempre uma parcela de responsabilidade na morte de Raoul. Do mesmo modo, apesar da faceta de mãe ciosa e amante dos seus, Aalais é quem incita Gautiers a vingar o tio. Lembra-o do feudo, como Gueris anteriormente

fizera com Raoul e só toma Gautiers por herdeiro quando Gueris o elogia por ele ter ferido Bernier (laisse 193).

A ambiguidade deste tipo de mulher sobressai quando Aalais age como pacificadora, pois é ela a obreira da paz entre os dois clãs. Tendo hipóteses de matar Bernier não o consegue fazer por ternura para com aquele que também criara (laisse 237). Depois desta primeira cedência, o caminho fica aberto para a reconciliação entre os guerreiros.

A paz era uma das funções da mulher na Idade Média. Nesta época, ela era frequentemente usada como moeda de troca nas alianças que punham fim às guerras: *"Na Idade Média, a relação de aliança pelo matrimónio tem, na sua origem, uma 'paz'. No final de um processo de rivalidade, por vezes mesmo de guerra declarada entre famílias, o matrimónio instaura e sela a paz."*⁹⁷. Biautris também lacra uma paz entre dois clãs, tendo ela própria consciência dessa função pois é um dos argumentos que usa para convencer Bernier a casar (*"Se m'as a feme, frans chevalier oneste, / En tel maniere i puet bien la pais estre, / E remanra a tos jors mais la guere."*, RC, vv.5724-6). Gueris também reconhece que este casamento porá fim à guerra (laisse 256) e Ybers, perante a notícia acredita igualmente que acabaram as hostilidades e confirma Bernier como seu herdeiro (laisse 257).

A mulher nobre casada é considerada como alguém que deve fidelidade a dois clãs, pois faz a ponte entre duas casas que passam a ter relações muito estreitas, tanto mais que, quando se efectua uma aliança, a linhagem do marido é geralmente de condição inferior⁹⁸. Aalais, no entanto, não tem uma relação pacífica com o rei, seu irmão e em parte educador de Raoul, ralhando com ele e ofendendo-o por não ter hostilizado Bernier (laisse 237). Também nem sempre é agradável para o outro tio do filho: Gueris, pois acusa-o de o ter deixado matar (laisse 177).

Os casamentos não parecem ser aqui suficientes para efectuar uma pacificação total. Do mesmo modo que o clã de Cambrisis entra em guerra com o rei por instigação de Aalais, o casamento de Biautris com Bernier também não evita futuros derramamentos de sangue. Biautris não se dá bem com o chefe do seu clã, declarando-se totalmente do lado do seu marido, sendo a primeira a avisá-lo contra seu pai, o guardião da velha ordem, da velha violência, típica da gesta. Existe uma desconfiança latente e permanente de Biautris relativamente a Gueris: ela teme que o pai a pretenda dar a outro homem que não Bernier (laisse 265), o que realmente acaba por acontecer (laisse 287). Este caso acarreta uma profunda hostilidade por parte de Biautris que a leva a avisar Bernier dos perigos de uma amizade com o sogro (laisse 334), amizade essa que efectivamente acaba mal, com

97 KLAPISCH-ZUBER, C., "A mulher e a família", in LE GOFF, J. et alii, *O homem medieval*, p.194.

98 "A mulher é uma personagem fundamental das alianças que se contraem no interior da aristocracia feudal. Oportunidade de ascensão social para o marido, vê-se, em geral, relegada para uma condição inferior à que possuía em virtude dos casamentos resultantes dessa estratégia." LE GOFF, J., *O homem medieval*, p.22.

a morte de Bernier (laisse 337). Apesar de não conseguir ter para com Gueris um ódio total ("*S'or ne m'eüsse[s] de ta char engénrée/ Grant maliçon t'eüsse ja donée.*" , RC, vv.8508-9), Biautris anseia por ver o seu afastamento: "*Ne l'ociés, ne faites detrainchier./ An vo prison le faites [lors] lancier;/ N'an isse mais a nul jor desos ciel*" (RC, vv.8559-61). A sua relação com Loeys, outra das entidades parentais "eternas" desta obra também não é pacífica. O rei rapta-a no dia do seu casamento (laisse 266) e quer-lhe dar outro marido (laisse 270). Nesta primeira tentativa de casamento com Herchanbaus, perante a recusa de Biautris, que argumenta já ter estado com Bernier, o rei é particularmente violento com ela: "*De ne la face livrer mes esquiers;/ Par les fosez l'enmenront tout a pié;/ Et si en facent tout canque bon lor iert./ En haut escrie: 'Ou sont mi escuier?'/ Plus de .xl. en sont saillis en piés/ Des licheors qui en furent molt liés./ Voit le la dame, si cuida marvoier./ Pasmée chiet par desor le plainchier./ A une table se huerta de son chief/ Si que le sanc en convint jus glacier;*" (RC, vv.6247-56), o que nos faz lembrar, em *Tristão e Isolda*, a cena onde Isolda é dada por Marc aos leprosos.

Outra característica das guardiãs da chama familiar é a sua relação com o sagrado. Biautris, quando se sente ameaçada, foge para junto da prioressa (laisse 308) e Aalais, após ter maldito o filho, corre arrependida para o mosteiro (laisse 55). Anteriormente foi dito que estas são as únicas personagens que têm visões do futuro no *Raoul de Cambrai*, falta-nos fazer a sua aproximação com as santas, pois Alde, em algumas versões da *Chanson de Roland* tem uma visão, um sonho sobre a morte de Rollant. Esta cena tocou de tal modo o público que foi bastante aumentada nas versões rimadas e circulou como romance⁹⁹.

Ximena também é uma guardiã do fogo do lar. Liga-se ao sagrado devido aos tempos que passou no mosteiro de San Pero de Cardaña, rezando pelo seu marido (CC, laisse 18), antes dele conseguir a sua reunião. No mosteiro, caracteriza-se pela espera paciente até à libertação. De certo modo, esta estadia é equivalente ao desterro do Çid pois também se trata de um afastamento do mundo, como o exílio é uma expulsão da sociedade, o que faz com que ela tenha um percurso idêntico se bem que separado, apresentando por isso características de companheirismo. Ximena dá igualmente provas de ser de pacificadora. Segundo certos textos posteriores ao *Cantar*, conta-se como o seu casamento foi realizado por sua iniciativa como reparação pela morte do pai: "*Llegava a Zamora,/ do la corte del rey está/ llorando de los ojos/ e pediéndol piedat:/ 'Rey, dueña so lazrada,/ et áveme piedat;/ orphanilla finqué pequeña/ de la condessa mi madre;/ fiijo de Diego Laynez/ fizome mucho mal:/ príssome mis hermanos,/ e matóme a mi padre;/ a vos que sodes rey/ véngome a querellar;/ señor, por merçed,/ derecho me mandat dar' [...] datme a Rodrigo por marido,/ aquel que mató a mi padre*"¹⁰⁰.

⁹⁹ ROQUES, M. (ed.), "Ronsasvals" in *Romania*, tomo 58, pp.182-3, onde Auda conta o sonho às suas donzelas, num ambiente de nítida influência cortês e MENENDEZ Y PELAYO, M. (ed.), *Antologia de poetas líricos castellanos*, vol. IX, p. 109: edição do "Romance de doña Alda" (nº184), onde também se alude ao seu sonho.

Doña Ximena, no *Cantar de mio Cid* aparece frequentemente em conjunto com as filhas, como se viu na II parte. O laço que une os diversos membros desta família é muito acentuado sendo aqui de salientar a imagem da separação como "*la uña de la carne*" (CC, vv.375 e 2642) pois, além da dor de arrancar uma unha, mesmo quando separadas, a unha e a carne não deixam ambas de pertencer ao mesmo corpo. Este facto é acentuado pela tristeza da despedida pautada por expressões de pesar como "*que partir nos emos en vida;*" (CC, v.280).

Em contraste com a sua solidariedade passiva e com as atitudes humildes de que nos apercebemos na II parte, Ximena é de enorme importância para o Çid. Além de pagar para a servirem, o Canpeador anseia sempre pela sua reunião pois, como vimos, esse é um passo importante para a sua reabilitação. Ximena é "*la mugier que vale algo*" (CC, v.1758) e o Çid, tudo o que faz e alcança, diz que o faz por elas, como é o caso da conquista de Valência (laisse 86). A maior preocupação do Canpeador é a de casar bem as filhas por sua mão, desejo expresso logo na cena de separação (laisse 16) e após a afronta de Corpes (laisse 133). As batalhas contra os mouros vão precisamente no sentido de as dotar quer de dinheiro (laisse 41) quer de "*prez*" (laisse 95), sendo aqui de salientar a relação que faz com que a bravura e destreza do Çid em combate tenha por consequência o aumento do "*prez*" das filhas. Num clã, as qualidades de cada um membro refletem-se em todo o grupo familiar.

Dada esta identidade, pensamos ser importante uma análise mais detalhada da cena do reencontro do Çid com os seus. À chegada a Valência após o espetáculo de destreza equestre dado pelo Çid para mostrar a sua felicidade (laisse 86), as mulheres são levadas para o alto do alcáçar. Na II parte vimos como o Çid, além de se ligar a Valência ligava-se sobretudo ao seu alcáçar. É também daí que elas assistem à batalha contra Yuçef, onde o Canpeador ganha o seu "*prez*" (laisse 90). Este é um local privilegiado donde se domina tudo em volta: "*Adelinó Myo Çid con ellas al alcáçar, / alá las subie en el más alto logar. / Oios velidos catan a todas partes: / miran Valença, cómmo iaze la çibdad, / e del otra parte a oio han el mar; / miran la huerta, espessa es e grand. / Alçan las manos pora Dios rogar / desta ganancia cómmo es buena e grand.*" (vv. 1610-7). A torre, além de marca de prestígio e símbolo de poder económico, pode ser vista aqui como uma imagem da subida que o Çid conseguiu efectuar desde o desterro até à sua reunião com a célula base da sociedade que é o grupo familiar. Mais ainda, a torre é o local donde se domina a terra, o mar e o céu, operando por isso uma ligação entre estes diversos elementos, em simultâneo com a união entre Rodrigo e a sua família.

As filhas de Ruy Díaz também, em princípio, seriam mulheres garantes do lar pois o seu 1º casamento visa estabelecer a paz entre o grupo dos nobres negativos e o Çid, por eles desprezado. No entanto, sobrevivem a afronta de Corpes e o subsequente julgamento. Aí, apesar da acusação as tentar colocar na classe das sedutoras ("*Los de Carrión son de natura ta[n] [alta], / non ge las devien querer sus fijas por varraganas,*" , vv.3275-6), graças aos duelos judiciais são reabilitadas

100 MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.), *Reliquias de la poesia épica española*, pp.268-9.

entrando posteriormente na quarta e última categoria de que nos apercebemos: a realeza, devido aos seus casamentos com os infantes de Navarra e Aragão. Do mesmo modo que os infantes tentaram diminuir o valor das filhas do Çid, Minaya, após o segundo pedido de casamento acentua a nova elevação das suas primas: *"antes las aviedes pareias pora en braços las tener [vós],/ agora besaredes sus manos e lamarlas hedes señoras;/ aver las hedes a servir mal que vos pese a vós."* (vv.3449-51). Do mesmo modo que o "prez" das mulheres estava directamente ligado ao valor do Çid, assim a honra do Canpeador cresce com a das filhas: *iVed quál ondra creçe al que en buen hora naçió,/ quando señoras son sus fijas de Navarra e de Aragón!/ Oy los reyes d'España sos parientes son."* (vv.3722-4). Sendo a família um prolongamento do Çid, podemos dizer que esta frase marca o culminar da sua evolução. Também aqui temos um caso de honra mútua: é digno para o Çid ser ascendente de reis, mas para os reis não é menos prestigiante serem descendentes de uma figura heróica como o Canpeador. Na II parte vimos que as filhas do Çid nunca se dissociam uma da outra, sendo quase sempre denominadas relativamente ao seu pai. O facto de nem se saber qual casa com que infante é indicação bastante para concluirmos que estas personagens existem exclusivamente em função do Çid como veículos de atitudes e acções que visam quer atacar (afronta de Corpes) quer glorificar (segundos casamentos) o Canpeador.

As rainhas de facto que encontramos nas gestas analisadas são Bramimunde e a esposa do rei Loeys. Este grupo participa também da função anterior pois a rainha, à semelhança da guardiã do lar, é o garante do reino, aquela que mantém a sua chama acesa.

O ponto comum entre estas duas figuras é a sua disponibilidade para serem conquistadas pelos inimigos dos maridos. Bramimunde é conquistada por Carlemagne e convertida *"par amur"* ao cristianismo, chegando mesmo a mudar de nome. A mulher do rei Loeys é capturada por Gueris quando os dois clãs se unem e se revoltam contra a realeza (laisse 281).

Parecem, no entanto, forçadas nas suas condições de esposas. Vimos como o ambiente que circunda a rainha em *Raoul de Cambrai* era de prisão e de recolhimento: é ela quem guarda Biautris prisioneira (laisse 272), mas também quem a protege contra o rei que a pretendia entregar aos escudeiros: *"Et la roïne fors d'unne chambre vient:/ A haute vois commença a huchier:/ Por quoi le fais, malvais rois losaingier?/ Ne place a Dieu qi tot a a bailler/ Que cest an past ne soies marvoiés,/ Et si te vaigne issi grant destorbier,/ Tuit ti ami i aient a vaingier:/ Li rois s'en rit entre ses chevalliers./ Et la roïne ne s'i vaut atargier,/ Dedens sa chanbre mainne la dame arier."* (vv.6259-68). A rainha tenta aqui moderar os excessos do rei, mas não obtém resultados criando-se por isso um clima bastante tenso. Bramimunde é também a primeira a revoltar-se contra os deuses infiéis e a comandar a destruição daqueles que eram o anterior garante místico da nação que o marido governava.

Estas atitudes que opõem as rainhas aos seus esposos, do mesmo modo que

as atitudes negativas de certas personagens femininas relativamente a alguns familiares como os filhos, os pais ou outras personagens de cariz parental, espelham uma visão dualista da mulher. Na Idade Média, a figura feminina oscila entre duas concepções extremas: por um lado é a filha de Eva, a introdutora do pecado, a bruxa má, a mulher impúdica carregada de malignidade, origem de conflitos que merece todos os castigos e toda a desconfiança. Por outro lado, pode aproximar-se da Virgem Maria, a Ave, ou seja o oposto e a redenção de Eva. Esta é a figura da mulher sem pecado, a serva do divino e a boa mediadora que pede a Deus pelos Homens. No entanto, apesar de algumas personagens se mostrarem quase totalmente "Evas" e outras "santas", na sua maioria, as mulheres, nas gestas em análise, apresentam as duas vertentes: uma faceta negativa destruidora coexiste com um lado pacífico e fecundo. Esta imagem ambivalente, além de se opor ao maniqueísmo cristão, reflete uma figura mental mais complexa: a imagem universal do feminino geralmente representada na figura da Grande Deusa: *"c'est la Grande Déesse, la 'Magna Mater Deorum' des Romains, c'est-à-dire la grande mère des dieux. Ses deux principaux caractères sont la maternité et la mort. Par sa maternité, elle est liée à la sexualité, à l'amour, à la prostitution sacrée. Par la mort, à la guerre, à l'enfer, aux défunts. Par les deux, à la terre, qui est à la fois ce qui donne la vie aux plantes, et l'endroit où l'on enfouit les défunts."*¹⁰¹.

3.2. A mulher causadora de conflitos.

Apesar das canções de gesta se desenvolverem sob o signo do pai e da lei o que se pode aproximar da imagem mítica do Grande Deus, a figura arquetipal do feminino não está ausente. Esta imagem representa a mulher superior, resumo de todo o feminino, figuração mítica da terra e da sua fertilidade ou infertilidade e, consoante a fase em que está (negativa ou positiva), capaz de dar riqueza e fecundidade ou pobreza e esterilidade. Nas canções de gesta analisadas, a imagem da mulher surge sobretudo ligada a estas duas características: a alternância cíclica entre atitudes positivas e negativas e a ligação ou sobreposição à terra. Das várias personagens analisadas, nem todas assumem completamente a figura da Grande Deusa alternante entre duas figuras geminais de sentido oposto¹⁰². No entanto, quer o faça quer não, a mulher é quase sempre uma causadora de conflitos.

A tensão de base entre Rollant e Guenes prende-se com a alternância da mãe de Rollant (Gille ou posteriormente, em Itália, Berta) entre o pai dele e Guenes. O casamento com a irmã do rei proporcionava uma posição dominante na corte. Um segundo casamento pode significar que dois clãs, duas parentelas, disputam o poder. Rollant é o fruto de uma fase da alternância de sua mãe e Guenes é o outro lado. Sempre que ocorre uma dualidade deste tipo, cada um dos lados deseja eliminar o outro a fim de evitar a entrada na fase negativa quando se der a

¹⁰¹ WALTER, J.-J., *Psychanalyse des rites*, p.25.

¹⁰² Sobre este assunto consultar WALTER, J.-J., *Psychanalyse des rites*, p.50 e sgts

mudança seguinte, daí a inimizade básica a que já aludimos.

Bramimunde é outra mulher que alterna. Passa para as mãos de Carlemagne juntamente com o seu reino com o qual se identifica. Na II parte vimos como ela alternava entre as torres (o alto) e a prisão (geralmente associado a baixo), imagem que pode reflectir a sua dicotomia principal. É importante por isso que seja Bramimunde a entregar as torres de Saragossa a Carlemagne (laisse 265), sinal que lhe está a atribuir o lugar cimeiro, logo positivo, do seu ciclo. Também já vimos como Bramimunde não está satisfeita com Marsilies pois revolta-se contra os seus deuses (laisse 187 e 195), ao mesmo tempo que exprime admiração pela grandeza de Carlemagne (laisse 196), acabando por se converter à sua religião e mudar de nome. Relativamente ao nome da rainha de Sevilha, Barton Sholod diz: "*In the Roland, 'Bramimonde', protected by Charles, is eventually baptized with the name 'Juliane' which, after all, is not a far cry from 'Julienne', 'Galiene' or 'Galiana', as Mainet's lover is known in some Spanish versions of the Mainet legend. In both the French and Spanish tales, 'Galiene' is also called 'Séville' or 'Sevilla' (also 'la reine Séville' or 'la reina Sevilla'); this would have been a most fitting name for the princess who was married to the heir of the throne of Seville.*"¹⁰³. Bramimunde pode pois ser vista não como uma simples figura mas uma síntese do feminino. A rainha de Sevilha, Bramimunde, Juliane, Galiana ou Séville, podem ser todas consideradas como uma só com diversas formas e caras. Assim sendo, esta é uma das imagens mais fiéis da Grande Deusa, imortal e jovem que se entrega ciclicamente a uma dupla de reis inimigos, brindando-os periodicamente com riqueza, fertilidade e soberania sobre a terra.

No entanto, segundo a lógica da alternância, a Grande Deusa deve dar-se sempre a jovens, não a velhos. Ela foi de Carlemagne jovem enquanto Galiana, agora devia dar-se àquele que derrotou o seu marido, Rollant. Existe uma tradição que faz de Rollant o par de Bramimunde. No *Rollant à Saragosse*, a rainha Blaslimonde ouviu falar tanto dos feitos de Rollant que lhe propõe uma aventura: ir a Saragoça falar com ela. Aquando do encontro, Blaslimonde segura o cavalo de Rollant e diz que ele é seu prisioneiro (vv.581-2). Além da nítida influência cortês, podemos ver aqui um reflexo da cena, na *Chanson de Roland*, onde Bramimunde entra na prisão de Carlemagne que não lhe quer fazer senão bem (laisse 267). Ainda no encontro, Blaslimonde diz que gostaria de entregar o campo sarraceno a Rollant, o que poria Marsilies muito triste ("*Vos en rendria dels Sarrazins lo camp/ El rey Marcili en fora tot dolans.*" , vv.627-8¹⁰⁴) e entrega-lhe o seu manto (vv.609-15) para provar a Carlemagne que fez a proeza de entrar em Saragoça. Rollant traz o manto a Charles que o guarda (vv.1284-5). Esta situação assemelha-se à intriga de *Tristão e Isolda* e de tantas outras obras, onde uma mulher vive entre um homem velho e o seu sobrinho jovem. Dado que, na *Chanson de Roland*, Marsilies era o duplo de Rollant, Bramimunde seria mulher não para Carlemagne mas para o seu sobrinho. O

¹⁰³ SHOLOD, B., *Charlemagne in Spain*, p.174.

¹⁰⁴ ROQUES, M. (ed.), "Roland à Saragosse poème épique provençal", in *Romania*, tomo 67, p.308

facto do imperador a tomar a si para a converter "*par amur*" (CR, v.3674) enquanto todos os outros infiéis eram convertidos à força ou mortos (laisse 266) é uma prova em como Carlemagne assumiu as funções de Rollant juntamente com as que tinha delegado nele, vencendo assim o processo cíclico que o encaminharia para a decadência. Podemos agora relembrar e reforçar as conclusões enunciadas relativamente a esta questão. Carles, na *Chanson de Roland*, ao tomar as funções de Roland, consegue evitar a fase negativa. Passa da fase positiva onde conquista a maior parte da Espanha para uma outra fase positiva onde acaba a conquista do território e obtém a mulher, sem que entre estas duas fases tenha vivido um período negativo. Esta passagem ocorre graças à forma habilidosa como se move por entre as diversas intrigas que o cercam, diferindo para os seus diversos delegados a morte que lhe estaria destinada¹⁰⁵.

No *Cantar de mio Cid*, voltamos a deparar com um caso de alternância. Falamos das filhas do Canpeador que casam por duas vezes. Há no entanto uma diferença de qualidade entre os primeiros e os segundos maridos. Os primeiros casam por mero interesse pecuniário, o que negativiza o seu casamento, característica acentuada quando estes as abandonam e fogem com os dons do Canpeador. Esta separação acarreta o seu castigo nas cortes e posteriores duelos. Para os segundos casamentos já não se alude a interesses mesquinhos e a última referência à descendência marca-os como alianças positivas.

No *Raoul de Cambrai*, a alternância é subvertida. O rei quer dispor das esposas e dos territórios dos seus vassallos, no entanto, elas recusam-se-lhe. Deste modo, dissocia-se o que deveria coincidir: a mulher e a terra, o que dá origem a conflitos pois, enquanto um clã guarda a mulher (caso, por exemplo, do clã de Gueris e Raoul), o outro guarda a terra (Giboïn).

As mulheres, em *Raoul de Cambrai*, surgem sempre entre vários homens. Elas aceitam uns e têm filhos deles mas recusam outros, mostrando-se obstinadamente estéreis e prejudicando-os sempre que possível. Aalais está entre Raoul Taillefer de quem tem dois filhos (Raoul e a irmã, mãe de Gautiers) e Giboïn com quem recusa casar, bem como com qualquer outro (v.109 e laisse 15). Biautris está entre Bernier (de quem tem Julien e Henri) e Herchanbaus com quem consegue evitar a consumação do casamento graças a um estratagema de tipo romanesco: o uso de uma poção que reduz o marido à impotência (laisse 289). A recusa de Herchanbaus por parte de Biautris é de tal ordem que ela chega a desejar a sua morte: "*La gentil dame en apella B.:/Prenés, biax sire, ceste espée d'acier;/ Tout maintenant la teste li trainchiés.*" (vv.7537-9).

Marsent está entre o 1º marido, um guerreiro com quem viera da Baviera e que fora exilado por ter morto dois príncipes à frente do rei (laisse 81), Ybert (de quem tem Bernier) e Joifroi com quem recusa casar, optando pelo convento (laisse 83). Finalmente Alde está entre Harduïns de Nivele que a pedira estando ela noiva

¹⁰⁵ Sobre este assunto, consultar o artigo de GODINHO, H., "L'espace du personnage dans la 'Chanson de Roland'" in *Em torno da Idade Média*.

de Raoul ("*Puis me regist Harduins de Nivele/[...]/Mais nel presise por l'onnor de Tudele*", RC,vv.3685-7) e os que a desejam depois da sua morte ("*En Pontiu va Helu's au vis fier;/Molt la reqierent et haut home et princier,/Mais n'en vost nul ne prendre ne baillier.*", RC, vv.3729-31)

Estes casos apresentam-nos uma visão já modificada do processo que ainda se vislumbra com uma certa nitidez no caso de Bramimunde e sobretudo no da mãe de Rolland. A Grande Deusa típica domina um triângulo, alternando ciclicamente entre dois homens. Durante o período negativo de cada um dos seus companheiros este deve esperar fielmente enquanto o seu duplo possui a mulher e a soberania. Em épocas mais remotas, esta figura assumiu a forma tutelar de diversas deusas poderosas como Cibele ou Isis, inaceitáveis para a moralidade cristã. A existência destes mitos vai pois acentuar a convicção em como a mulher é um ser em quem não se pode confiar, pois o seu carácter é pérfido. A literatura menos arcaica (sobretudo o romance cortês) vai refletir esta condenação, esforçando-se por apresentar heroínas fieis. Surgem assim expedientes que vão minar as antigas lógicas. O melhor exemplo é o que se reporta a Biautris. Esta personagem usa um filtro que impede Herchanbaus de a possuir, criando uma situação semelhante à de *Cligès*, onde Fenice é uma mulher entre dois homens, mas que só um possui. Do mesmo modo, Bernier, ao disfarçar-se está a usar outro estratagema muito comum nos romances medievais e passível de inverter a alternância. Ao modificar o seu aspecto, assume outra personalidade e assim pode entrar no "outro mundo", que é o território do inimigo a fim de recuperar a sua mulher.

A alternância entre fases positivas e negativas vai-se pois limitar às relações das mulheres com os seus filhos. As mães, de um modo geral, são positivas como Aalais que trata Raoul e Gautiers com todo o amor mas podem também ser terríveis como a mesma Aalais que, quando Raoul lhe desobedece, o maldiz. Também Biautris prefere perder para sempre o seu filho Julien a arriscar ficar sem Bernier (*laisse* 320), posicionamento semelhante ao observado anteriormente quando os velhos preferem que os jovens morram a perderem as suas posses. No entanto, apesar destes casos de desmesura, as diversas mães sofrem todas pelos seus filhos e dão mostras de os amar¹⁰⁶.

É interessante ver quem propõe a alternância às mulheres (a que elas recusam). Giboïn é proposto pelo rei e aconselhado por Gueris. Biautris casa com Herchanbaus obrigada pelo rei e por Gueris. Ybers foi quem propôs Joifrois a Marcent.

As três personagens que defendem a alternância rígida (o rei, Ybers e Gueris) são as mesmas três personagens que surgem no início do poema e, até ao fim, não se alude à sua morte. São também os chefes dos seus clãs e, frequentemente, acusados de pertencerem aos velhos tempos e defenderem "*putes lois*". Estamos pois de novo perante o grupo das personagens catalizadoras e violentas que destroem o que as circunda mas sobrevivem sempre.

¹⁰⁶ Sobre o feminino simultaneamente materno e terrível, consultar DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 226, 260-3 e 268.

Finalmente cabe aludir às únicas formas de recusa de alternância que não têm como consequência a violência. Por um lado temos a fuga do mundo que já referimos com Heluís, Alde e Marcent que optam por sair do esquema terrestre entregando-se nos braços da divindade pela consagração, pela morte ou ainda por um celibato intencional.

O outro meio, também praticado no romance *Cligès*, é o encerramento, usado por Loeys relativamente à sua rainha. Na II parte vimos que o clima que a cercava era de reclusão. Loeys é um rei mau que não merece o país que tem e deve ser exilado. Por isso, também não devia merecer a mulher ou a descendência dela. No entanto, mantém-a consigo, recuperando-a mesmo quando raptada. A rainha é aqui o símbolo do país, também ele encerrado sob o domínio forçado de um rei prepotente

Podemos portanto concluir dizendo que nestas três canções de gesta, apesar de lidarmos com narrativas diversas, encontramos os mesmos esquemas mentais num processo de lenta modificação. A mulher amável e violenta, casta e sedutora reflete uma estrutura mental arcaica onde o feminino tinha um carácter dual, ao qual foi sobreposto o esquema cristão que divide a mulher entre a santa e a pérfida, sem que com isso conseguisse diluir completamente as noções mais antigas. No entanto, começa lentamente a arrastá-las para o esquecimento.

CONCLUSÃO

*"la distinction entre styles implique une distinction entre les qualités des personnes dont il s'agit [...] ce qui, pour les premiers critiques, était affaire de style est devenu, pour l'école du XI^e et du XIII^e siècle, affaire de dignité sociale: c'est la qualité des personnes, et non plus celle de l'élocution, qui fournit le principe de la classification."*¹. É assim que a Idade Média teoriza a sua literatura, acentuando a função das personagens. A dignidade do estilo épico assenta na elevação dos seus protagonistas. Torna-se pois pertinente o estudo do comportamento de algumas figuras das canções de gesta. Por outro lado, como pensamos que nenhum texto literário pode ser esgotado numa interpretação, em vez de tentarmos elaborar uma leitura pretensamente totalizante, optámos por identificar linhas de coerência interna que percorressem os três textos.

Decidimos considerar diversos tipos de relacionamento entre personagens. O que se estabelece com Deus apresenta uma evolução marcada, bem como aquele que visa os exércitos que cada guerreiro comanda. Nos dois casos, o cavaleiro ou o rei isola-se progressivamente. O mesmo acontece com as relações privilegiadas e com as amizades, que acabam por decair ou até desembocar em conflitos, aumentando as fricções, o tipo de relação mais comum nestas obras. O embate entre os guerreiros e os soberanos também não está isento de conflitos. O rei tenta sempre, de forma mais ou menos assumida, prejudicar os vassallos a fim de permanecer na posse do poder. No entanto, os heróis das três canções reagem de forma diversa. Enquanto Rollant se sacrifica estoicamente e Raoul se deixa arrastar para uma guerra suicida, o Çid já dá os primeiros passos para definir a sua própria individualidade, como Bernier, se bem que por meios violentos. Apesar destas personagens nunca deixarem de se definir nem de agir em função do rei centralizador, nota-se uma evolução no sentido da individualização progressiva, característica geralmente considerada apanágio do romance cortês.

Quando combate, o herói da canção de gesta, corre o grave risco de cair na desmesura, caso perca a noção dos limites e comece a agir contra o seu dever primeiro que é o de manter a ordem e a justiça na sociedade. Este tipo de alienação, geralmente apanágio dos jovens, tem como consequência a morte. No entanto, vimos como algumas das velhas figuras polares também são desmesuradas. Porém, esta desmesura, porque contrabalançada com sabedoria, provoca não a sua morte mas a daqueles que os cercam. Tanto Raoul como Rollant são apanhados nestes tentáculos. Relativamente ao Çid e a Bernier, o processo já não resulta nos mesmos moldes. O Canpeador é apresentado como um homem sábio, por isso, consegue diferir o mal que lhe é dirigido. Bernier, por seu lado, derrota

¹ FARAL, E., *Les arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle*, pp.87-8.

aquele que o tentara prejudicar.

O relacionamento do herói com os seus inimigos também é curioso. Por um lado encontramos os "clichés" maniqueístas que fazem de cada infiel um inimigo. Por outro lado, observamos a diluição das fronteiras que separam o bom do mau vassalo a par com a aceitação do "outro". Do mesmo modo que os de Cambrisis sofrem por uma injustiça que não cometeram ou o Çid é expulso sem razão, um muçulmano, como Corsubles, pode ser elogiado independentemente da religião que professa e um cristão como Raoul, porque desmesurado, merecer a morte.

Finalmente, quanto à presença das figuras femininas, constatou-se um aumento considerável da sua participação. Podem ser pouco nomeadas mas os textos não ficam indiferentes à sua presença. Trazem uma nova filosofia de vida à velha épica. Com algumas mulheres (e aqui não podemos deixar de pensar sobretudo em Biautris), irrompe o vocabulário cortês e uma nova acepção do feminino enquanto personagem agente da acção.

De acordo com as *Artes Poéticas* medievais, a descrição visa não pintar objectivamente as coisas, mas sim qualificá-las afectivamente enquanto positivas ou negativas². Esta característica foi apontada ao longo da análise de contextos, sendo posteriormente completada na III parte, onde considerámos o contexto mais alargado das diversas situações narrativas. No entanto, a base das conclusões aí enunciadas já se encontrava em potência nas listagens. Na III parte foram separadas noções relativas a mentalidades sobrepostas que nos contextos surgiam em campos semânticos paralelos. Anteriormente dissemos que cada personagem funcionava como o pólo de uma constelação. Agora podemos precisar que essas constelações têm umas estrelas mais recentes e outras mais arcaicas, brilhando com a mesma intensidade. Só pela consideração da lógica do fio narrativo é que se pode distinguir os tipos de mentalidade que se entrelaçam nas obras e possibilitam a sua leitura em diversos níveis.

Ao tentar decifrar os códigos simbólicos que as gestas apresentam, verificou-se que a acção obedece sempre ao mesmo móbil: a conquista de território. A terra está nas mãos de um inimigo e/ou sobreposta à mulher. O guerreiro tenta apoderar-se de ambas. Rollant e Raoul morrem enquanto conquistadores deixando as noivas estéreis. O Çid e Bernier já obtêm territórios e vivem na companhia das respectivas mulheres e família. A leitura desta situação, como de muitas outras, apontadas anteriormente, é dupla. Por um lado sobressai uma vertente cristã assumida que predica a luta contra o infiel. Por outro lado vislumbramos os velhos mitos e ritmos dualistas pagãos, um fundo antiquíssimo, onde se fundem as influências mais diversas e que, a certa altura, com a introdução do cristianismo, foram modificados mas não eliminados. Podemos pois falar de dois tecidos sobrepostos onde um deles, tributário da lógica cristã, assenta sobre o outro, que veicula conceitos mais arcaicos. Os planos são distintos mas encontram-se estreitamente imbricados, reflectindo ideias e figurações tanto da sociedade na qual foram produzidos como universais. É este fundo comum de

² FARAL, E., *Les arts poétiques du XI^e et du XII^e siècle*, p.76.

crenças e de sensibilidade que faz com que textos separados no tempo e no espaço, apesar de algumas diferenças pontuais, veiculem esquemas semelhantes, como a imagem da alternância entre dois mundos opostos, as figuras arquetipais do Grande Deus e da Grande Deusa enquanto forças primárias ou ainda uma série de oposições e analogias básicas, de acordo com as quais funciona o pensamento arcaico, como alto/baixo, bom/mau ou frenético/organizado³.

Na I parte vimos como as diversas teses sobre a gênese das canções de gesta se opõem. É pois possível (e os representantes das diversas teses bem o mostraram) identificar nos textos elementos tanto da Baixa como da Alta Idade Média, tanto arcaísmos como imagens mais recentes. No entanto, pensamos que nunca saberemos até que ponto esses elementos podem ser indicadores de uma época de feitura. A Idade Média foi uma era muito complexa, ao contrário do que por vezes se pensa. Foi uma Idade onde diversos esquemas mentais coexistiram e se mesclaram. A estrutura mais arcaica podia estar a iniciar a sua caminhada para o esquecimento (que ainda não se deu totalmente) e o esquema cristão, mais recente, a sobrepor-se-lhe e a modificá-la. No entanto, numa sociedade de rememoração e de oralidade como a medieval, era impensável criar algo em ruptura com um passado que ainda persistia. Do mesmo modo que é impossível fazer um corte rígido que separe um tipo de mentalidade de outro, também nem sempre se pode dizer que os vestígios de uma idade anterior são indicadores de maior ou menor antiguidade. Mesmo no nosso século, em determinadas regiões mais isoladas ainda se podem encontrar sobreposições semelhantes de imagens míticas e cristãs como vemos nas canções de gesta.

Ao levantarmos algumas analogias entre as figuras das gestas e certas imagens míticas, temos consciência de que essas analogias podem não ser conscientes, como certamente não o serão para a maioria das populações que ainda mantêm costumes e atitudes arquetipais. Nas obras não se mencionam explicitamente os ritmos que referimos, no entanto, mesmo se o sentido já se tivesse perdido, o mito persiste nas suas funções primordiais, pois, *"Two basic conditions can be stated for the existence of poetic myth, one social, the other structural. [...] In primitive society, as an imposing succession of investigators has shown, myth is originally the verbal concomitant of religious ritual, and that such rituals are, in part at least, concerned with the preservation of the economic, social and legal fabric of the community. [...] The second characteristic is the structural one. I use the word 'structural' here for want of a better one, for although a myth cannot be willed into existence by an act of conscious construction, myth nevertheless tends to crystallize into a significant structural pattern."*⁴. Estas *"patterns"* geralmente acabam por tomar a forma de *"topoi"*

³ Sobre este assunto, consultar GRISWARD, J. H., *Archéologie de l'épopée médiévale*, onde se faz um estudo do ciclo de Aymeri de Narbonne de acordo com as três funções das sociedades indo-europeias estudadas por Georges Dumézil, acentuando-se precisamente as características antitéticas que cada uma das três funções integra.

facilmente adaptáveis a situações verosímeis. A identidade de estruturas e de funções pode ser facilmente identificada, como tivemos ocasião de constatar ao longo da III parte deste trabalho. Os esquemas mentais tornam-se pois ciclos viciosos: a literatura, ao evocá-los dá forma a certas estruturas, fomentando a sua consolidação nas mentes, mas o seu surgimento na literatura é tributário de uma determinada mentalidade, própria de uma sociedade que aí se reflete enquanto metáfora mais arrumada, mais estereotipada, mais simétrica⁵.

Do mesmo modo que a literatura aproveitou imagens míticas mais antigas, também usou figuras históricas, rompendo não obstante com as suas amarras. É o caso de Carlemagne que surge num largo complexo de lendas em moldes bastante distantes dos da sua figura histórica. Também o rei Loëys, mais que Luís IV de Além-Mar, ou Luís filho de Carlos Magno é a figuração do rei ingrato. Não pensamos que o público da época se preocupasse em saber de que rei se falava. É a imagem mental, mais que a figura histórica que conta, como diz Cecil M. Bowra: *"L'épopée fournit plus un commentaire sur l'histoire que de l'histoire elle-même. Elle éclaire d'une lumière remarquable les sentiments d'un peuple à l'égard de son passé; elle est elle-même plus un événement historique qu'une chronique; elle montre comment l'imagination populaire, sous la pression des événements contemporains, choisit une époque du passé pour la glorifier, l'exalter et la transformer en un monde de l'esprit, qui se suffise à lui même"*⁶.

O pensamento de cada época reflete-se nas suas criações artísticas e a canção de gesta não é um género nem estático nem impermeável. Também se deixou influenciar pelas revoluções sociais e humanas, bem como por outros géneros literários. Falamos da introdução da cortesia, tributária do romance e das revoluções sociais dos sécs XII-XIII presente sobretudo em *Raoul de Cambrai*, mas já insinuada no *Cid*.

A primeira fase da canção de gesta é situável cerca do séc XI ou antes e caracteriza-se pela sua profunda ligação à oralidade, base da sociedade da época. A voz é percebida na sua totalidade, pois, como diz Zumthor, *"la voix ouvre l'accès au monde intérieur, qui est l'autre monde. Elle possède comme telle une vérité propre, confondue avec l'énergie vitale."*⁷. No direito, ela é poder, no ensino é rememoração, no espetáculo é entretenimento. Em qualquer destas situações é sempre base de coesão social. Inseridas neste contexto, as canções de gesta respondem a uma diversidade de funções. São sustentáculo da coesão social ou familiar na medida em que relembram os altos feitos de uma família ou de uma nação. Os seus heróis nunca esquecem esta característica e é frequente vê-los

⁴ DUNN, P. N., "Theme and myth in the 'Poema de mio Cid'", in *Romania*, tomo 83, pp.359-62.

⁵ Sobre as relações entre o mito enquanto fundo eterno e a literatura que em cada época o reinterpreta a seu modo, consultar DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 407 e sgts.

⁶ BOWRA, C. M., "L'épopée orale" in AAVY, *La table ronde*, nº132, p.41.

⁷ ZUMTHOR, P. "Pour une poétique de la voix", in *Poétique*, nº40, p.522.

preocupados com a fama que deixam (CR: laisses 79, 112 ou 115; CC: laisses 68, 119 ou 126; RC: laisse 194), pois, a memória é a salvação da inevitável decadência humana. Simultaneamente, são espetáculo, cumprindo assim uma função social de prazer estético, concomitante com a rememoração e com a solidariedade do grupo. Consequentemente, este género, na sua primeira fase, não apresenta factos novos ou inesperados. O prazer que provoca centra-se no relembrar daquilo que todos já conhecem. Na Idade Média, a ideia de plágio era inexistente. Uma das características base do estilo formulário que percorre as canções é precisamente a intertextualidade: *"Le 'style formulaire' peut être décrit, moins comme un type d'organisation que comme une stratégie discursive et intertextuelle: il enchâsse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre, en les y fonctionnalisant, des morceaux empruntés à d'autres énoncés préexistants, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est ainsi familier."*⁸. O prazer que proporciona liga-se pois ao reconhecimento da palavra familiar. O que cada um cria, cria-o enquanto membro de um conjunto, de uma sociedade onde se insere e que pretende não quebrar, mas perpetuar, graças à defesa dos seus valores.

No entanto, como já foi dito, a canção de gesta não é uma arte estática. Estabelece diálogos não só consigo mesma mas também com o que a rodeia como a sociedade e outras formas literárias. Os seus temas evoluem consoante os gostos do público que as consome, as suas formas mentais e visão do mundo.

Esta característica revela-se nomeadamente no que toca à revolução dos sécs. XII-XIII que trouxe grandes modificações à sociedade medieval. No séc. XI a Europa começara a desenvolver-se. Uma vez dominados os perigos das invasões pagãs e muçulmana, a estabilidade crescente permite o recomeço da vida urbana e das trocas comerciais. Nos sécs. XII-XIII este desenvolvimento acentua-se: a agricultura evolui, as populações crescem, surgem novas cidades e desenvolvem-se as antigas, aumenta o número de comerciantes e de artesãos, melhoram as comunicações e a terra deixa de ser o valor básico da economia.

A revolução dos sécs. XII-XIII não se dá só no que diz respeito ao nível de vida. A arte foi uma das áreas mais visadas. As igrejas abandonam o sombrio românico e, sobretudo no séc. XIII, idade de ouro do gótico, sobem, alongam-se, rasgam as paredes com vitrais e rosáceas a fim de deixar entrar a luz de Deus. À iconografia severa da época anterior onde predominavam as cenas do apocalipse e de um Deus justiceiro, substituem-se as figurações do Deus de amor e as Igrejas abrem-se ao culto mariano. As cidades ornaram-se com catedrais ao mesmo tempo que nas vielas aparecem os primeiros pregadores mendicantes e algumas heresias. Ainda no séc. XIII, o mundo aumenta com as viagens da família Polo. O optimismo reina. Presta-se mais atenção à educação. As escolas citadinas desenvolvem-se e surgem algumas universidades. O raciocínio escolástico e o método lógico consolidam-se exibindo Abelardo como figura de proa.

Todas estas mudanças dependem e provocam modificações na maneira de

⁸ ZUMTHOR, P. "Le discours de la poésie orale", in *Poétique*, nº52, pp.388-9.

estar, nos valores e no ideal humano da sociedade. O barão, profissional da guerra e bastião do seu grupo social vai ceder o lugar ao homem cortês, menos rude, já influenciado pelo "fin'amante" da sociedade occitânica. Sem no entanto se identificar com o homem do sul, o cavaleiro cortês alia às virtudes guerreiras o fino trato, a espiritualidade, a mesura. A sua maior característica é, no entanto, a disponibilidade como indivíduo. Ao invés do guerreiro que luta ingloriamente para modificar uma dada situação, o homem cortês tenta primeiro encontrar-se, demanda a sua verdade interior antes de se abalançar na modificação do mundo que o rodeia. Simultaneamente, pouco a pouco, a oralidade vai cedendo lugar à escrita e as gestas do primeiro período vão decaindo em prol do romance cortês⁹.

O romance surge enquanto género literário com o advento do homem cortês, exaltando ideais modernos como a aventura individual em oposição à acção colectiva, assumindo a sua ficcionalidade e afastando-se da rememoração veiculada pelas velhas fórmulas sempre idênticas.

A canção de gesta não fica insensível a estas mudanças. A partir do séc XII começa a integrar as novas tendências, processo que se vai acentuar durante todo o séc XIII. São passadas a escrito, o que, para alguns oralistas, equivale à sua morte. No entanto, não sabemos até que ponto é que se pode falar de morte e não de evolução quer nos temas quer na forma. Durante os sécs XII-XIII, a canção de gesta evolui muito, se bem que, nesta época, ainda se mantenha como género distinto do romance.

Os primeiros pergaminhos das gestas são os chamados "pergaminhos de jograis", simples auxiliares de memória usados pelos cantores e que, como tal, ainda mantêm a ligação com o canto mais antigo. No entanto, desde fins do séc XIII, surgem os manuscritos de amadores e de coleccionadores que rompem com a anterior oralidade e acentuam cada vez mais a aproximação entre este género e as técnicas do romance¹⁰. A evolução deu-se até no vocabulário, nomeadamente no que diz respeito aos campos semânticos. Como exemplo podemos citar os termos "amor" e "ami" que passam do campo das relações vassálicas e do companheirismo (aparente ainda na *Chanson de Roland*) ao campo amoroso, como se pode ver no *Raoul de Cambrai*¹¹.

Na I parte referimos o alongamento das laisses da *Chanson de Roland* ao *Raoul de Cambrai*. Esta é precisamente uma das evoluções formais que a canção de gesta sofre neste período de mudança. Enquanto as gestas da 1ª fase eram curtas e as laisses funcionavam como unidades narrativas, próprias para a transmissão

⁹ Esta posição em como o desenvolvimento da estrutura social trouxe grandes mudanças à literatura produzindo assim a decadência da épica é defendida nomeadamente por DESSAU, A, "L'idée de la trahison au moyen-âge [...]" in *C.C.M.*, tomo III, p.26.

¹⁰ Sobre este assunto consultar DE RIQUER, M., "Épopée jongleresque à écouter, épopée romanesque à lire" in *AAVV, La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège*, pp.75-82.

¹¹ Sobre este assunto consultar LEGROS, H., "Le vocabulaire de l'amitié, son évolution sémantique au cours du XII^e siècle", in *C.C.M.*, tomo XXIII.

oral, posteriormente alongam-se e versam diversos temas, aproximando-se assim da estrutura do romance, mais adaptada à leitura, se bem que ainda em voz alta. Uma das razões para o alongamento das *laissez* foi a modificação da assonância (como encontramos na *Chanson de Roland*) para a rima (como na 1ª parte do *Raoul de Cambrai*). A rima obrigou à inserção de mais versos em cada estrofe, o que implicou o alongamento geral do texto, também visível no *Raoul*. Este fenómeno não ocorre só a nível das estrofes, pois os versos tendem igualmente a aumentar¹². Por seu lado, as reformulações também não hesitam em cortar ou intercalar trechos e episódios a fim de adaptar as canções ao novo espírito.

Relativamente ao encadeamento da história, existem diversas analepses e prolepses (ex: CR: *laissez* 12 e 25, CC: *laissez* 48 e 107 e RC: *laissez* 35 e 121). Quanto à ligação entre *laissez*, e retomando a terminologia de Rychner, verifica-se que na *Chanson de Roland* predominam as *laissez* de retoma horizontal. Estas estrofes são geralmente usadas para efectuar um corte lírico na narrativa, graças ao qual se pode marcar o dramático de algumas cenas (ex: *laissez* 40-42, 48-50, 83-85, 100-2, 128-130, 171-3, 174-6, 207-10). No *Cantar de mio Cid* já encontramos menos paragens líricas (ex: *laissez* 50-1, 72-3, 128-9), e ainda menos no *Raoul de Cambrai* (ex: *laissez* 35-8), predominando aqui o encadeamento, ou seja, quando uma *laisse* repete a última ideia da anterior sem interromper notoriamente o fio narrativo (ex: *laissez* 223-4, 284-5).

Outra característica das canções mais antigas é o domínio da parataxe, ou seja, de uma estrutura em unidades encaixadas, semelhante à língua falada e que se opõe ao encavalgamento, próprio para a leitura. Nos primeiros textos, cada verso funciona como uma unidade veiculando uma ideia ou uma informação frequentemente de acordo com algum tipo de fórmula. Enquanto o cliché actualmente é negativo, a fórmula medieval é positiva. Por isso, como esperado, deparámos com diversas fórmulas ao longo dos contextos. Predominaram as que se ligam à palavra (disse A, diz B, C responde, D ouviu, E grita, F chama...), bem como as referentes à guerra, com especial incidência para a luta a cavalo, omnipresente nas três gestas e que se aplicam indiferentemente qualquer que seja a personagem ou a obra. Encontrámos ainda algumas fórmulas típicas de uma dada obra como por exemplo as que se referem à beleza feminina ou à ira guerreira, sobremaneira evidentes no *Raoul de Cambrai*. Estas fórmulas tornam-se banais devido à insistência com que surgem, o que contrasta com a maior profundidade das personagens pois enquanto algumas ainda apresentam atitudes sacrificiais, outras já buscam a sua salvação e a sua individualidade. Esta característica aponta para a tensão que decorre da influência de um género sobre outro. Por um lado tenta-se evoluir na forma mas sem romper demasiadamente com as velhas técnicas, por outro, emerge a nova mentalidade. Por um lado repisam-se os velhos temas e as velhas fórmulas até à exaustão, por outro, os protagonistas modificam o seu modo

¹² Sobre a evolução da *laisse* e do verso épico consultar MONTEVERDI, A., "La *laisse* épique" in AAVV, *La technique littéraire des chansons de geste - Colloque de Liège*, sobretudo pp. 136-138.

de estar perante a vida e o mundo. O mesmo acontece relativamente às personagens femininas. Graças ao tratamento informático a que foi submetido o texto, apercebemo-nos da tensão entre as formas de tratamento possessivas e o comportamento mais individualizado de determinadas figuras, indicio de que duas mentalidades se defrontam.

A par com as novas técnicas emergem pois novos temas, fruto da mudança do gosto do público por textos menos compactos, mais decorados, mais elaborados. As figuras femininas tomam cada vez um lugar maior como a devoção mariana (à qual já se alude em *Raoul de Cambrai*, nomeadamente na oração final de Raoul) se estende na sociedade humana. O homem novo, cortês, de que se falava há pouco, típico do romance, também já pode ser vislumbrado nalgumas figuras. A emoção e a violência da idade guerreira continuam, apresentadas nos seus moldes tradicionais, mas surgem as hesitações, as mudanças repentinas de ideias... Em *Raoul de Cambrai* já somos por vezes informados das razões psicológicas que levam uma determinada personagem a agir de certa maneira, quando antes as figuras eram apresentadas somente mediante as suas acções. Também no *Ronsasvals* provençal, Angelier diz que tem a melhor amiga do mundo, S^{ta} Maria¹³, o que denota a influência da poesia provençal tardia, quase exclusivamente dedicada ao amor religioso, e nos prova como a gesta não é estanque às influências dos diversos sítios onde floresce.

Perante esta miscigenação sentiu-se a necessidade de teorizar a diferenciação dos dois géneros que tendiam para a simbiose. A divisão entre matéria de França e da Bretanha, pretende precisamente efectuar a distinção entre um género que se supõe histórico e outro que se caracteriza pelo feérico. No entanto, apesar das personagens duma e doutra matéria quase nunca se misturarem, os processos, o imaginário e os temas continuam a aproximar-se indelevelmente. Teoricamente, nas gestas predomina o maravilhoso cristão, que se assume como verosímil, e no romance o pagão ou folclórico. No entanto, na prática, todas as gestas, a começar pela *Chanson de Roland*, apresentam elementos fééricos e os romances também não estão isentos de cenas religiosas.

Nos sécs XIII-XIV, a tendência para a união dos géneros defronta-se com aquela que pretende manter as antigas distinções. Adenet le Roi é o defensor da corrente verista que se opõe à inclusão do sobrenatural nas canções de gesta¹⁴ enquanto outros assumem o fictício e a influência cavaleiresca em toda a sua extensão. O estilo sobrenatural atinge o seu apogeu em canções como *Le Roman d'Auberon* ou *Huon de Bordeaux*. Outro fenómeno que se dá nesta época é o facto dos escritores não só escreverem para a leitura mas também se assumirem enquanto autores, caso de Adenet ou de Jean Bodel. Enquanto que nos primeiros textos não se pode identificar uma personalidade que faça a mediação entre a obra e o sistema mental da época, agora o artista liberta-se do estigma que marcava

¹³ ROQUES, M. (ed.), "Ronsasvals, poème épique provençal" in *Romania*, tomo 58, p. 17.

¹⁴ DICKMAN, A.-J., *Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, p. 12 e sgts.

todo aquele que se distinguia do grupo com o título de soberbo. Toma consciência do seu valor e começa a emancipar-se da sociedade indistinta, assumindo-se enquanto criador.

A partir do séc. XIV, a sociedade volta a sofrer grandes modificações. Com a peste negra, a Europa ocidental entra em crise. Face à regressão económica, à constante ameaça de morte, aos tumultos e revoltas, o optimismo dos séculos anteriores cede lugar a uma mística macabra. A religião prega a dor e a contrição, a iconografia multiplica as "*pietas*", a arquitectura centra-se no gótico flamejante, chamativo, exuberante, desesperado. A própria alegria assume-se enquanto "*carpe diem*", pois o futuro é incerto e há que optar entre o último gozo e a aposta na eternidade.

Os gostos do público também se modificam, mas nem por isso conseguem provocar o desaparecimento dos temas épicos. A tendência para o alongamento e para as reformulações, iniciada em fins do séc XII acentua-se cada vez mais e, tanto gestas como romances, vêm-se absorvidos por longos textos narrativos que contam detalhadamente as aventuras das diversas linhagens. No séc. XV surgem os últimos rejuvenescimentos, como é o caso das *Cronicques et Conquestes de Charlemagne*, prosificadas por David Aubert a pedido do duque da Borgonha. Como anteriormente se fizera a ordenação das diversas gestas por ciclos, agora esses grupos são refundidos em prosa talvez com menos paixão mas com muito mais religiosidade. Ao mesmo tempo aumentam as adaptações em línguas estrangeiras e a dispersão dos temas épicos por uma variedade de géneros, como se viu na I parte deste trabalho. Com base nisto, pode-se contestar a afirmação em como a canção de gesta morreu nos sécs XII-XIII. Ela sobrevive sempre, se bem que sob as mais variadas formas de acordo com a fragmentação das suas diversas características.

Se por um lado a vemos romper totalmente com a oralidade ao ser integrada nas crónicas e nos romances em prosa¹⁵, por outro lado observamos a sua libertação pelas ruas sob forma de romances populares e de peças teatrais. Se por um lado assistimos à preservação da sua vertente histórica nas crónicas, por outro lado vemos-la assumir a sua ficcionalidade nos novelas cavaleirescas, cada vez mais fantásticas. Finalmente, se a vemos enclausurar-se na erudição de pesados e luxuosos in-fólios, também a vemos pendurada em carrinhos enquanto romances de cordel.

Se a génese das canções de gesta é tão discutível, o seu ocaso não o é menos. Na realidade, pode-se falar tanto de continuidade como de acabamento. A canção de gesta típica liga-se a uma estrutura mental específica. Com o tempo, nomeadamente com a revolução a todos os níveis dos sécs XII-XIII essa estrutura modifica-se na população e a literatura evolui quanto à forma e aos temas. Esta evolução faz com que as canções de gesta mais recentes se distanciem das mais

¹⁵ Sobre a evolução das fórmulas que estabeleciam o contacto autor/auditor, consultar GALLAIS, P., "Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen-âge", in *C.C.M.*, tomo VII, sobretudo p.493.

arcaicas, o que pode ser encarado como o seu fim¹⁶. Por outro lado, também não se pode falar de divisões estanques mas sim de modificações graduais de mentalidades. Se acentuarmos a questão da gradualidade das mudanças temos que considerar o romance como o seguimento lógico da evolução da canção de gesta¹⁷. Se a grande inovação do romance é a individualidade, a busca de si, não podemos esquecer o percurso que a gesta faz nesta direcção, percurso este bem visível nas canções estudadas. Se na *Chanson de Roland* os heróis defendem não só os interesses do seu país mas de toda a cristandade, este grupo vai-se circunscrevendo gradualmente. Da cristandade e da nação passa-se à linhagem, à célula familiar e finalmente ao indivíduo. Do mesmo modo, o romance, no seu início, não rompe com a oralidade da gesta e, para o fim da Idade Média sofre as mesmas modificações das gestas sobreviventes, pois a literatura nunca cessa de se adaptar aos novos gostos e valores.

Os dois géneros inscrevem-se na literatura medieval e esta inscreve-se no todo que é a literatura. A literatura, por seu turno, faz parte da sociedade, evoluindo com ela de modo a colmatar os desejos, medos e anseios de todos aqueles que em cada época se regozijam na leitura. É claro que um romance de Chrétien de Troyes é diametralmente diferente da rudeza de uma *Chanson de Guillaume*, mas entre estas duas obras muitas modificações se deram aos mais variados níveis. Se considerarmos exemplos característicos, podemos apontar sempre grandes diferenças e falar numa oposição quase diametral entre os dois géneros. No entanto, o mesmo romance difere certamente tanto ou mais de alguns romances deste século ou do passado do que de uma canção de gesta do séc. XIII.

Os cortes drásticos são impossíveis, tanto mais numa época em que diversos quadros mentais coexistem. Ao mesmo tempo que em *Raoul de Cambrai* as personagens mais introspectivas agem ao lado dos representantes das velhas leis, também na literatura, também na sociedade os diversos valores se tocam, se degladiam, se transformam.

¹⁶ "Pendant la seconde moitié du XII^e siècle, on commence à élaborer des chansons de geste qui, étant entièrement le produit de la fantaisie de leurs auteurs, sont plutôt des romans héroïques que des chansons de geste. [...] A part l'élaboration toujours renouvelée du style épique, il semble que le développement du contenu des poèmes ne dépende pas seulement de l'inclusion plus ou moins arbitraire de certains épisodes ou motifs utilisés par les jongleurs, mais aussi et en premier lieu du développement de l'opinion du public épique qui, reflétant le développement social de celui-ci, exerce une influence décisive sur la structure des poèmes, laquelle, ainsi, se développe parallèlement à l'évolution de la société épique pour se dissoudre un jour avec elle.", DESSAU, A., "L'idée de la trahison au moyen âge [...]" in *C.C.M.*, tomo III, pp.25-26.

¹⁷ Esta posição em como é impossível separar completamente os géneros é defendida nomeadamente por THOMAS, J., "Epopée et Roman—contribution à une typologie des structures épiques" in GODINHO, H., et alii, *Em torno da Idade Média*, pp.95-117.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos

1.1. Textos estudiados.

- CATEDRA, Pedro M. (ed.), *Poema de mio Cid*, Barcelona, Planeta, 1985.
JONIN, Pierre (ed.), *La Chanson de Roland*, Paris, Gallimard, 1979.
LONGNON, Auguste e MEYER, Paul, (eds.), *Raoul de Cambrai - chanson de geste*, Paris, Societé des Anciens Textes Français, 1882.

1.2. Textos citados.

- BÉROUL, (ed. MURET, Ernest), *Le roman de Tristan*, Paris, Champion, 1962.
BOGDANOW, F. (ed.), "Un fragment méconnu de la 'Chanson de Roland' (version rimée)" in *Romania*, tomo 81, 1960, pp.500-520.
BRANDIN, Louis (ed.), "La Destruction de Rome et Fierabras" in *Romania*, tomo 65, 1938, pp.18-100.
CHRÉTIEN DE TROYES, (ed. ROQUES, Mario), *Erec et Enide*, Paris, Champion, 1981.
CHRÉTIEN DE TROYES, (ed. MICHA, Alexandre), *Cligés*, Paris, Champion, 1982.
DANTE ALIGHIERI, (ed. BICKERSTETH, Geoffrey L.), *The Divine Comedy*, Oxford-New York, Basil Blackwell, 1981.
FARAL, Edmond (ed.), *Les arts poétiques du XI^e et du XIII^e siècle*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1982.
GRÆBER, G. (ed.), "'La destruction de Rome', première branche de la chanson de geste 'Fierabras'" in *Romania*, tomo 2, 1873, pp.1-48.
ISIDORO DE SEVILLA, (ed. OROZ RETA, José), *Etimologias*, Madrid, B.A.C., 1982.
LANGLOIS, Ernest (ed.), *Le couronnement de Louis, chanson de geste du XI^e siècle*, Paris, Champion, 1984.
LAVERGNE, G. (ed.), "Fragment d'un nouveau ms. de la 'Chanson de Roland'" in *Romania*, tomo 35, 1906, pp.445-453.
LINDLEY CINTRA, Luis Filipe (ed.), *Crónica geral de Espanha de 1344*, Lisboa, I.N.-C.M., 1954.
MARIE DE FRANCE, (ed. RYCHNER, Jean), *Les lais de Marie de France*, Paris, Champion, 1983.
MENÉNDEZ PIDAL (ed.), Ramón, "'Roncesvalles' - un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII" in *Revista de Filología Española*, vol. IV, 1917, pp.105-204.
MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.), *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1951.
MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (ed.), *Antología de poetas líricos castellanos*,

- Madrid, Librería de Perlado, Páez y C.^a, 1914.
- MEYER, Paul (ed.), "Fragment d'Aspremont conservé aux archives du Puy-de-Dôme" *in Romania*, tomo 19, 1890, pp.201-236.
- MEYER, Paul (ed.), "Fragments de manuscrits français" *in Romania*, tomo 34, 1905, pp.429-457 e tomo 35, 1906, pp.22-67.
- MORF, H. (ed.), "La folie Tristan du manuscrit de Berne" *in Romania*, tomo 15, 1886, pp.558-574.
- MUSSAFIA, Ad. (ed.), "Berta de li gran pié" *in Romania*, tomo 3, 1874, pp.339-364 e tomo 4, 1875, pp.91-107.
- MUSSAFIA, A. (ed.), "Berta e Milone - Orlandino" *in Romania*, tomo 14, 1885, pp. 177-206.
- PARIS, Gaston (ed.), "'Mainet' fragments d'une chanson de geste du XII^e siècle" *in Romania*, tomo 4, 1875, pp.305-337.
- PERRIER, J.-L. (ed.), *Le charroi de Nîmes, chanson de geste du XI^e siècle*, Paris, Champion, 1966.
- PINTO-CORREIA, João David (ed.), *Romanceiro tradicional português*, Lisboa, Comunicação, 1984.
- ROQUES, Mario (ed.), "'Ronsasvals' poème épique provençal" *in Romania*, tomo 58, 1932, pp.1-28 e 161-189 e tomo 66, 1940-41, pp.433-480.
- ROQUES, Mario (ed.), "'Roland à Saragosse' poème épique provençal" *in Romania*, tomo 67, 1942-43, pp.289-330; tomo 68, 1944-45, pp.18-42 e tomo 69, 1946-47, pp.317-361.
- WALPOLE, Ronald N. (ed.), "The burgundian translation of the 'Pseudo-Turpin Chronicle' in Bibliothèque Nationale (French MS. 25438)" *in Romance Philology*, vol. II, 1948-49, pp.177-215 e vol.III, 1949-50, pp.83-116.

2. Estudos.

2.1. Estudos de história.

- ARFEUILLES, Paul, *L'épopée chevaleresque - De l'ancien Iran aux Templiers*, Paris-Montréal, Bordas, 1972.
- BLOCH, Marc, *Mélanges Historiques*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1963.
- BLOCH, Marc, *Les rois thaumaturges - étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Paris, Gallimard, 1983.
- BLOCH, Marc, *A sociedade feudal*, Lisboa, ed. 70, 1987.
- BOURNAZEL, Éric e POLY, Jean-Pierre *El cambio feudal (siglos X al XII)*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1983.
- CALLCOTT, Frank, "The Cid as history records him" *in Hispania*, vol. XVII, 1934, pp.43-50.
- CARPENTIER, Elisabeth, "Structures féodales et féodalisme dans l'Occident

- méditerranéen (X^e - XIII^e s.)" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo XXVI, 1983, pp.141-146.
- DUBY, Georges, *Des sociétés médiévales*, Paris Gallimard, 1971.
- DUBY, Georges, LE GOFF, Jacques, et alii, *Famille et parenté dans l'occident médiéval*, L'école française de Rome, 1977.
- DUBY, Georges, *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*, Lisboa, Estampa, 1982.
- DUBY, Georges, *O cavaleiro, a mulher e o padre*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- DUBY, Georges, *A Europa na Idade Média*, Lisboa, Teorema, 1989.
- DUBY, Georges et alii, *História da vida privada*, vol.2 (*Da Europa feudal ao Renascimento*), Lisboa, Círculo de Leitores, 1990.
- FÉDOU, René, *L'état au moyen âge*, Paris, PUF, 1971.
- FLORI, Jean, *L'idéologie du glaive. Préhistoire de la chevalerie*, Genève, Droz, 1983.
- FOSSIER, Robert, *Enfance de l'Europe, aspects économiques et sociaux*, Paris, PUF, 1982.
- FOURQUIN, Guy, *Senhorio e feudalidade na Idade Média*, Lisboa, ed. 70, s/d.
- GUERREAU, Alain, *O feudalismo - um horizonte teórico*, Lisboa, ed. 70, s/d.
- LE GOFF, Jacques, DUBY, Georges, et alii, *Famille et parenté dans l'occident médiéval*, L'école française de Rome, 1977.
- LE GOFF, Jacques, *Para um novo conceito de Idade Média*, Lisboa, Estampa, 1979.
- LE GOFF, Jacques, *A Civilização do Ocidente Medieval*, Lisboa, Estampa, 1983.
- LE GOFF, Jacques, *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- LE GOFF, Jacques et alii, *O homem medieval*, Lisboa, Presença, 1989.
- LOT, Ferdinand, *La fin du monde antique et le début du moyen âge*, Paris, Albin Michel, 1968.
- MATTOSO, José, *Fragments de uma composição medieval*, Lisboa, Estampa, 1987.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1943.
- POLY, Jean-Pierre e BOURNAZEL, Éric, *El cambio feudal (siglos X al XII)*, Barcelona, Editorial Labor, S.A., 1983.
- TOYNBEE, Arnold J., *Le Monde et l'Occident*, Paris, Desclée de Brouwer, 1953.
- TOYNBEE, Arnold J., *Um estudo de história*, Lisboa, Ulisseia, 1964.
- TOYNBEE, Arnold J., *A Humanidade e a Mãe-Terra*, Rio de Janeiro, Zahar editores, 1979.

2.2. Estudos literários e outros.

- AAVV, *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal - miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Madrid, Hernando S.A., 1925.
- AAVV, *Etudes romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Droz, 1946.
- AAVV, *Mélanges de Philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest*

- Hoepffner, Paris, Les Belles Lettres, 1949.
- AAVV, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.
- AAVV, *La Table Ronde*, nº 132 (*L'épopée vivante*), 1958.
- AAVV, *La technique littéraire des chansons de geste - actes du colloque de Liège (septembre 1957)*, Paris, Les Belles Lettres, 1959.
- AAVV, "Congrès de la Société Rencesvals (21-25 juillet 1959)" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo III, 1960, pp.1-118.
- AAVV, *Studia Philologica, Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, Madrid, Gredos, 1963.
- AAVV, *Société Rencesvals - Pour l'étude des épopées romanes - VI congrès international - Aix-en-Provence, 29 août - 4 septembre 1973 - Actes*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1974.
- AAVV, *Société Rencesvals, Proceedings of the fifth international conference - Oxford 1970*, University of Salford, 1977.
- AAVV, *Charlemagne et l'épopée romane - Actes du VII congrès international de la Société Rencesvals - Liège, 28 août - 4 septembre 1976*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- AAVV, *La chanson de geste et le mythe carolingien - Mélanges René Louis - publié par ses collègues, ses amis et ses élèves à l'occasion de son 75º anniversaire*, Argenteuil, 1982.
- AAVV, *Sinal - audio/video/scripto*, nº2, 1985.
- AAVV, *Enciclopédia Einaudi*, Vol.11 (*Oral/escrito - argumentação*), Lisboa, I.N.-C.M., 1987.
- ADLER, Alfred, "La fille du comte de Pontieu et Herchanbaut de Pontif, personnage de 'Raoul de Cambrai'" in *Romania*, tomo 71, 1950, pp.108-112.
- ADLER, Alfred, "Guillaume et son cercle "dans" 'Raoul de Cambrai'" in *Romania*, tomo 93, 1972, pp.1-19.
- AEBISCHER, Paul, "Halt sunt li pui e li port tenebrus" in *Studi Medievali*, vol. XVIII, 1952, pp.1-22.
- AEBISCHER, Paul, *Rolandiana et Oliveriana - recueil d'études sur les chansons de geste*, Genève, Droz, 1967.
- ALONSO, Dámaso, *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, Revista de occidente, 1944.
- ALONSO, Dámaso, "La primitiva epica francesa a la luz de una 'nota emilianense'" in *Revista de Filología Española*, vol. XXXVII, 1953, pp.1-94.
- ARMISTEAD, Samuel G., "Las 'Mocedades de Rodrigo' según Lope de García de Salazar" in *Romania*, tomo 94, 1973, pp.303-319.
- BACELAR DO NASCIMENTO, Maria Fernanda, *Contribuição para um dicionário de verbos do português - novas perspectivas metodológicas*, Lisboa, CLUL/INIC, 1987.
- BADEL, Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du moyen âge*, Paris, Bordas, 1969.

- BEAUJOUAN, Guy, "Le symbolisme des nombres à l'époque romane" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo IV, 1961, pp.159-169.
- BEDIER, Joseph, "Les chansons de geste et les routes d'Italie" in *Romania*, tomo 36, 1907, pp. 161-183 e 337-360, tomo 37, 1908, pp.47-79.
- BEDIER, Joseph, "De la formation des chansons de geste" in *Romania*, tomo 41, 1912, pp. 5-31.
- BEDIER, Joseph, "De l'autorité du manuscrit d'Oxford pour l'établissement du texte de la 'Chanson de Roland'" in *Romania*, tomo 41, 1912, pp.331-345
- BEDIER, Joseph, *Les légendes épiques - recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 1914.
- BEDIER, Joseph, *La Chanson de Roland (commentaires)*, Paris, L'édition d'art, 1927.
- BEDIER, Joseph, "De l'édition princeps de la Chanson de Roland aux éditions plus récentes" in *Romania*, tomo 63, 1937, pp. 433-469 e tomo 64, 1938, pp.145-244.
- BETTELHEIM, Bruno, *Les blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971.
- BEZZOLA, Reto R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident (500-1200)*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1984.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Recherches en vue d'une théorie de la grammaire française - Essai d'application à la syntaxe des pronoms*, Paris, Champion, 1975.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, "L'importance du 'français parlé' pour la description du 'français tout court'" in *Recherches sur le français parlé*, n°5, 1983, pp.23-45.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, "'Une chose' dans la syntaxe verbale" in *Recherches sur le français parlé*, n°7, 1985, pp.141-168.
- BOISSONNADE, Prosper, *Du nouveau sur la Chanson de Roland*, Paris, Champion, 1923.
- BOWRA, Cecil Maurice, *Heroic Poetry*, London, MacMillan & Co. Ltd., 1952.
- BRAULT, Gérard J., "Ganelon et Roland" in *Romania*, tomo 92, 1971, pp. 392-405.
- BURGER, André, "La légende de Roncevaux avant la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 70, 1948-49, pp. 433-473.
- BURGER, André, "Sur les relations de la Chanson de Roland avec le récit du faux Turpin et celui du Guide du Pèlerin" in *Romania*, tomo 73, 1952, pp. 242-247.
- BURGER, André, "Sur la géographie du Roland et sa date" in *Romania*, tomo 74, 1953, pp. 158-171.
- BURGER, André, "La question rolandienne - Faits et hypothèses" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo IV, 1961, pp.269-291.
- BURGER, André, *Turold, poète de la fidélité - essai d'explication de la Chanson de Roland*, Genève, Droz, 1977.
- BUSCHINGER, Danielle, "Le curé Konrad, adaptateur de la 'Chanson de Roland'" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo XXVI, 1983, pp.95-115.
- CALIN, William C., *The epic quest - studies in four old french chansons de geste*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1966.
- CALIN, William C., "L'épopée dite vivante: réflexions sur le prétendu caractère oral

- des chansons de geste" in *Olifant*, vol. 8, 1981, pp.227-237.
- CARNOY, Henri, "Les légendes de Ganelon ou Ganelon" in *Romania*, tomo 11, 1882, pp.410-413.
- CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982.
- CHIRI, Giuseppe, *L'epica latina medioevale e la 'Chanson de Roland'*, Genève, Slatkine, 1974.
- COMBARIEU DU GRES, Micheline de, *L'idéal humain et l'expérience morale chez les héros des chansons de geste: des origines à 1250*, Aix-en-Provence-Paris, Publications Université de Provence-Champion, 1979.
- CORBIN, Solange, "'Musica' spéculative et 'cantus' pratique" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo V, 1962, pp.1-12.
- CORREA, Gustavo, "El tema de la honra en el poema del Cid" in *Hispanic Review*, volume XX, 1952, pp.185-199.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Mexico-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DANIEL, Norman, *Heroes and saracens - an interpretation of the 'chansons de geste'*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1984.
- DAVY, Marie-Madeleine, *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1977.
- DE CHASCA, Edmund, "The king-vassal relationship in el poema de mio Cid" in *Hispanic Review*, volume XXI, 1953, pp.183-192.
- DE CHASCA, Edmund, *El arte juglaresco en el "Cantar de mio Cid"*, Madrid, Gredos, 1967.
- DEFORNEAUX, Marcelin, *Les français en Espagne aux X^e et XI^e siècles*, Paris, PUF, 1949.
- DELBOUILLE, Maurice, *Sur la genèse de la 'Chanson de Roland' (travaux récents - propositions nouvelles)*, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, 1954.
- DE RIQUER, Martín, *Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*, Madrid, Gredos, 1952.
- DESSAU, Adalbert, "L'idée de la trahison au moyen âge et son rôle dans la motivation de quelques chansons de geste" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo III, 1960, pp.23-26.
- DESSAU, Adalbert, "P. MATARASSO - Recherches historiques et littéraires sur 'Raoul de Cambrai'" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VII, 1964, pp. 68-70.
- DEVOTO, Daniel "L'aoi' dans la 'Chanson de Roland'" in *Anuario de Estudios Medievales*, nº 5, 1968, pp.433-436.
- DICKMAN, Adolphe-Jacques, *Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste*, Genève, Slatkine, 1974.
- DONAIRE FERNANDEZ, Maria Luisa, *La mujer en la epica francesa*, Oviedo, Universidad de Oviedo - servicio de publicaciones, 1982.

- DONTENVILLE, Henri, *Mythologie française*, Paris, Payot, 1986.
- DUBY, Georges, "Matthias WALTZ. - Rolandslied - Wilhelmslied - Alexiuslied. Zur Struktur und geschichtlichen Bedeutung" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo X, 1967, pp.483-484.
- DUGGAN, Joseph J., "Formulas in the Couronnement de Louis" in *Romania*, tomo 87, 1966, pp. 315-344.
- DUGGAN, Joseph J., *The song of Roland - formulaic style and poetic craft*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1973.
- DUGGAN, Joseph J., *A guide to studies on the 'Chanson de Roland'*, London, Grant & Cutler Ltd., 1976.
- DUGGAN, Joseph J., "The generation of the Episode of Baligant" in *Romance Philology*, vol. XXX, 1976, pp.59-81.
- DUGGAN, Joseph J., "La théorie de la composition orale des chansons de geste: les faits et les interprétations" in *Olifant*, vol. 8, 1981, pp.238-255.
- DUGGAN, Joseph J., *The Cantar de mio Cid - poetic creation in its economic and social contexts*, Cambridge - New York - New Rochelle - Melbourne - Sydney, Cambridge University Press, 1989.
- DUNN, P. N., "Theme and myth in the 'Poema de mio Cid'" in *Romania*, tomo 83, 1962, pp.348-369.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- DURAND, Gilbert, *Mito e sociedade - a mitanálise e a sociologia das profundezas*, Lisboa, A regra do jogo, 1983.
- ECO, Umberto, *Arte e beleza na estética medieval*, Lisboa, Presença, 1989.
- ELIADE, Mircea, *O sagrado e o profano - a essência das religiões*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d.
- ENTWISTLE, William J., "Remarks concerning the order of the spanish cantares de gesta" in *Romance Philology*, vol. I, 1947, pp.113-123.
- FARAL, Edmond, *La 'Chanson de Roland', étude et analyse*, Paris, Mellottée, 1933.
- FAULHABER, Charles B., "Neo-traditionalism, formulism, individualism and recent studies on the spanish epic" in *Romance Philology*, vol. XXX, 1976, pp.83-101.
- FAVATI, Guido, "Il 'Voyage de Charlemagne en Orient'" in *Studi Mediolatini i Volgari*, vol. 10-11, 1962-63, pp.75-159.
- FAVIERE, Jean, "Montjoie et Moutjoie" in *Romania*, tomo 69, 1946-47, pp. 101-103.
- FAWTIER, Robert, *La Chanson de Roland, étude historique*, Paris, E. De Boccard, 1933.
- FINNEGAN, Ruth, *Oral poetry. Its nature, significance and social context*, Cambridge - London - New York - Melbourne, Cambridge University Press, 1977.
- FLORI, Jean, "L'idéologie aristocratique dans 'Aiol'" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo XXVII, 1984, pp.205-221.
- FOULET, Lucien, "Le français a la tête épique, par Maurice Wilmotte" in *Romania*,

tomo 45, 1918-19, pp. 534-535.

FOULET, Alfred, "Anouar HATEM, Les poèmes des Croisades: genèse, historicité, localisation. Essai sur l'activité littéraire dans les colonies franques de Syrie au moyen âge" in *Romania*, tomo 59, 1933, pp. 577-580.

FOULET, Alfred, "Is Roland guilty of 'desmesure'?" in *Romance Philology*, vol. X, 1957, pp. 145-148.

FRAPPIER, Jean, *Histoire, mythes et symboles, études de littérature française*, Genève, Droz, 1976.

GALLAIS, Pierre, "Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VII, 1964, pp. 479-493.

GAUTIER, Léon, *La chanson de Roland*, Tours, Alfred Mame et fils, s/d.

GHEERBRANT, Alain, e CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont - Jupiter, 1982.

GODINHO, Helder, *O mito e o estilo*, Lisboa, Presença, 1982.

GODINHO, Helder *et alii*, *Em torno da idade média*, Lisboa, U.N.L.- F.C.S.H., 1989.

GRISWARD, Joël H., "Alfred ADLER.-Rückzug in epischer Parade. Studien zu 'Les quatre fils Aymon', 'La chevalerie Ogier', 'Garin le Lorrain', 'Raoul de Cambrai', 'Aliscans', 'Hunon de Bordeaux'" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VII, 1964, pp. 497-504.

GRISWARD, Joël H., *Archéologie de l'épopée médiévale*, Paris, Payot, 1981.

GSTEIGER, Manfred, "Note sur les préambules des chansons de geste" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo II, 1959, pp. 213-220.

GUIETTE, Robert, "Chanson de geste, chronique et mise en prose" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VI, 1963, pp. 423-440.

GUIRAUD, Pierre, "L'expression du virtuel dans le 'Roland' d'Oxford" in *Romania*, tomo 83, 1962, pp. 289-302.

GUIRAUD, Pierre, "L'assiette du nom dans la 'Chanson de Roland'" in *Romania*, tomo 88, 1967, pp. 59-83.

GYORY, Jean, "George Fenwick JONES - The ethos of the Song of Roland" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VII, 1964, pp. 65-67.

HACKETT, W. Mary, "Le gant de Roland" in *Romania*, tomo 89, 1968, pp. 253-256.

HAGEGE, Claude, *L'homme de paroles - Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Folio, 1985.

HALL, Jr., Robert A., "Linguistic strata in the 'Chanson de Roland'" in *Romance Philology*, vol. XIII, 1959, pp. 156-161.

HAM, Edward B., "RYCHNER, Jean.- La Chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs" in *Romance Philology*, vol. XII, 1958, pp. 87-91.

HARRIS, Julian, "'Munjoie' and 'reconnaissance' in 'Chanson de Roland'" in *Romance Philology*, vol. X, 1957, pp. 168-173.

HEINEMANN, Edward A., "Composition stylisée et technique littéraire dans la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 94, 1973, pp. 1-28.

HEMMING, T. D., "Restrictions lexicales dans la chanson de geste" in *Romania*, tomo 89, 1968, pp. 96-105.

- HENRY, Albert, "Giuseppe CHIRI, L'epica latina medioevale e la Chanson de Roland" *in Romania*, tomo 63, 1937, pp. 267-268.
- HENRY, Albert, "Ruggero M. RUGGIERI, Il processo di Gano nella 'Chanson de Roland'" *in Romania*, tomo 63, 1937, pp. 405-410.
- HENRY, Albert, "Sur l'épisode du lion dans le 'Poema de myo Cid'", *in Romania*, tomo 65, 1939, pp.94-95.
- HILLS, E. C., "The unity of the poem of the Cid" *in Hispania*, volume XII, 1929, pp.113-118.
- HOEPFFNER, Ernest, "La Chanson de Roland (travaux récents)" *in Studi Medievali*, vol. VIII, 1935, pp.1-16.
- HOLLAND, Michael, "Gautier et Margarit: deux épisodes de la Chanson de Roland" *in Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo III, 1960, pp. 339-349.
- HOOK, David, "The legal basis of the Cid's agreement with abbot Sancho" *in Romania*, tomo 101, 1980, pp.517-526.
- HORRENT, Jules, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1951.
- HORRENT, Jules, "Tradition poétique du 'Cantar de mio Cid' au XII^e siècle" *in Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VII, 1964, pp. 451-477.
- HUET, G., "Charlemagne et Basin et les contes populaires" *in Romania*, tomo 45, 1918-19, pp.474-491.
- JAUSS, Hans-Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres" *in Poétique*, n°1, 1970, pp.79-101.
- JEANROY, A., "Robert FAWTIER, La Chanson de Roland, étude historique" *in Romania*, tomo 59, 1933, pp. 570-572.
- JONES, George Fenwick, *The ethos of the song of Roland*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1969.
- JONIN, Pierre, "Le climat de croisade des chansons de geste" *in Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VII, 1964, pp. 279-288.
- JULLIAN, Camille, "La tombe de Roland à Blaye" *in Romania*, tomo 25, 1896, pp.161-173.
- KAHANE, Henry & Renée, "Magic and gnosticism in the *Chanson de Roland*" *in Romance Philology*, volume XII, 1959, pp.216-231.
- KER, W.P., *Epic and romance - essays on medieval litterature*, New York, Dover publ., 1957.
- KNUDSON, Charles A., "Etudes sur la composition de la Chanson de Roland" *in Romania*, tomo 63, 1937, pp. 48-92.
- KNUDSON, Charles A., "The problem of the 'Chanson de Roland'" *in Romance Philology*, vol. IV, 1950, pp.1-15.
- LABANDE-MAILFERT, Y., "Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON.- La légende de Roland dans l'art du moyen âge" *in Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo IX, 1966, pp.417-421.
- LAMBERT, Elie, "L'Historia Rotholandi du Pseudo-Turpin et le Pèlerinage de

- Compostelle" in *Romania*, tomo 69, 1946-47, pp. 362-387.
- LEAVITT, Sturgis E., "Divine justice in the hazañas del Cid" in *Hispania*, volume XII, 1929, pp.141-146.
- LE BOURDELLES, Hubert, "Marie-Madeleine DAVY. - Initiation à la symbolique romane (XII^e siècle) in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VIII, 1965, pp.204-205.
- LECOY, Félix, "Le Chronicon Novaliciense et les 'Légendes Epiques'" in *Romania*, tomo 67, 1942-43, pp. 1-52.
- LECOY, Félix, "Rita LEJEUNE, Recherches sur le thème: les Chansons de geste et l'histoire" in *Romania*, tomo 73, 1952, pp. 412-419.
- LECOY, Félix, "Dámaso ALONSO, La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense" in *Romania*, tomo 76, 1955, pp. 254-269.
- LECOY, Félix, "Paul AEBISCHER, Rolandiana borealia" in *Romania*, tomo 76, 1955, pp. 386-397.
- LECOY, Félix, "Maurice DELBOUILLE, Sur la genèse de la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 76, 1955, pp. 531-534.
- LECOY, Félix, "Ramón MENÉNDEZ PIDAL, Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas" in *Romania*, tomo 80, 1959, pp.419-423.
- LECOY, Félix, "Ramón MENÉNDEZ PIDAL, La Chanson de Roland y el neotradicionalismo" in *Romania*, tomo 84, 1963, pp. 88-133.
- LECOY, Félix, "Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON, La légende de Roland dans l'art du moyen âge" in *Romania*, tomo 88, 1967, pp. 418-422.
- LE GENTIL, Pierre, "Teste et chef dans la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 71, 1950, pp. 49-65.
- LE GENTIL, Pierre, "A propos de 'La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs' de Ramón Menéndez Pidal" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo V, 1962, pp.323-333.
- LE GENTIL, Pierre, *La Chanson de Roland*, Paris, Hatier, 1967.
- LEGROS, Huguette, "Le vocabulaire de l'amitié, son évolution sémantique au cours du XII^e siècle" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo XXIII, 1980, pp.131-139.
- LEJEUNE, Rita, "Une allusion méconnue à une Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 75, 1954, pp. 145-164.
- LEJEUNE, Rita, "Le linteau d'Angoulême et la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 82, 1961, pp. 1-26.
- LEJEUNE, Rita e STIENNON, Jacques, *The legend of Roland in the middle ages*, London/New York, Phaidon, 1971.
- LERCH, Eugen, "Le 'verrat' de la *Chanson de Roland*: une correction inutile" in *Romania*, tomo 64, 1938, pp.398-405.
- LE VOT, Gérard, "Apprentissage coutumier et technique vocale au Moyen age" in *Le français aujourd'hui*, n^o88, Déc. 1989, pp.14-21.
- LONGNON, Auguste, "Nouvelles observations sur 'Raoul de Cambrai'" in *Romania*,

- tomo 37, 1908, pp.193-208.
- LONGNON, Auguste, "Encore quelques mots à propos de 'Raoul de Cambrai'" in *Romania*, tomo 37, 1908, pp.491-496.
- LONGNON, Auguste, "Nouvelles recherches sur les personnages de 'Raoul de Cambrai'" in *Romania*, tomo 38, 1909, pp.219-253.
- LOOMIS, Roger Sherman, "Ci fait la geste que Turolfus declinet" in *Romania*, tomo 72, 1951, pp. 371-373.
- LOT, Ferdinand, "Guenelon - Ganelon" in *Romania*, tomo 35, 1906, pp.100-102
- LOT, Ferdinand, "Joseph BÉDIER, Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste" in *Romania*, tomo 42, 1913, pp. 593-598.
- LOT, Ferdinand, *Études sur les légendes épiques françaises*, Paris, Champion, 1970.
- LOUIS, René, *L'épopée française est carolingienne*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1956.
- LUKMAN, Niels, "Jan DE VRIES - Heroic song and heroic legend" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo III, 1960, pp. 359-363.
- MANDACH, André de, *Naissance et développement de la chanson de geste en Europe (I: La geste de Charlemagne e de Roland)*, Genève - Paris, Droz - Minard, 1961.
- MARTIN, Jean-Pierre, "Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo XXX, 1987, pp.315-329.
- MARTINS, Mário, S. J., *Estudos de cultura medieval* (vol. III), Lisboa, Brotéria, 1983
- MCGRADY, Donald, "Did the Cid repay the jews? A reconsideration" in *Romania*, tomo 106, 1985, pp.518-527.
- MCMILLAN, Duncan, "Martín de RÍQUER, Los cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)" in *Romania*, tomo 75, 1954, pp. 255-262.
- MCMILLAN, Duncan, "A propos d'un travail de M. Delbouille sur 'Les chansons de geste et le livre'" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo IV, 1961, pp.47-54.
- MCMILLAN, Duncan, "La technique littéraire des chansons de geste" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo IV, 1961, pp.86-91.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "Poesía popular y romancero" in *Revista de Filología Española*, vol. I, 1914, pp.357-377 e vol. III, 1916, pp.233-289.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas - Centro de Estudios Históricos, 1924.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La epopeya castellana através de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1945.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "Fórmulas épicas en el Poema del Cid" in *Romance Philology*, volume VII, 1953-54, pp.261-267.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Los godos y la epopeya española - "chansons de geste" y baladas nórdicas*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1956.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, "Dos poetas en el 'Cantar de mio Cid'" in *Romania*, tomo 82, 1961, pp.145-200.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa Calpe S.A., 1977.
- MEYER, Paul, "Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste imprimées, par Ernest LANGLOIS", in *Romania*, tomo 35, 1906, pp. 130-132.
- MICHA, Alexandre, "Reto R. BEZZOLA.- Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo V, 1962, pp.205-207.
- MICHA, Alexandre, *De la chanson de geste au roman (études de littérature médiévale)*, Genève, Droz, 1976.
- MILA Y FONTANALS, D. Manuel, *De la poesía heróico-popular castellana*, Barcelona, Librería de Alvaro Verdaguer, 1874.
- MILES, Josephine, "The heroic style of the *Song of Roland*" in *Romance Philology*, volume XI, 1958, pp.356-362.
- MIREAUX, Emile, *La Chanson de Roland et l'histoire de France*, Paris, Albin Michel, 1943.
- MOISAN, André, "La mort de Roland selon les différentes versions de l'épopée" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo XXVIII, 1985, pp.101-132.
- MONFRIN, J., "Emile MIREAUX, La Chanson de Roland et l'histoire de France" in *Romania*, tomo 69, 1946-47, pp. 124-126.
- MONFRIN, J., "Ronald N. WALPOLE, Charlemagne and Roland, a study of the source of two Middle english metrical Romances" in *Romania*, tomo 69, 1946-47, pp. 548-549.
- MONTGOMERY, Thomas, "The Cid and the Count of Barcelona" in *Hispanic Review*, volume XXX, 1962, pp.1-11.
- MORGAN, Jr., Raleigh, "Old french *jogleor* and kindred terms" in *Romance Philology*, volume VII, 1953-54, pp.279-317.
- MÜNTZ, Eugène, "La légende de Charlemagne dans l'art du Moyen Age" in *Romania*, tomo 14, 1885, pp.321-342.
- NICHOLS, Jr., Stephen G., "The generative function of 'chant' and 'récit' in old french epic" in *Olifant*, vol. 6, 1979, pp.305-325.
- NITZE, William A., "Two Roland passages: verses 147 and 1723" in *Romance Philology*, vol. II, 1948-49, pp.233-237
- NITZE, William A., "Some remarks on the origin of french 'montjoie'" in *Romance Philology*, volume IX, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1955, pp.11-17.
- NOBLE, Peter, "Attitudes to social class as revealed by some of the older chansons de geste", in *Romania*, tomo 94, 1973, pp.359-385.
- NYKROG, Per, "La composition du Roland d'Oxford" in *Romania*, tomo 88, 1967, pp. 509-526.
- PANVINI, Bruno, "W. C. CALIN.- The old french epic of revolt 'Raoul de Cambrai', 'Renaud de Montauban', 'Gormond et Isembard'" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VII, 1964, pp.506-509.
- PARIS, Gaston, *La littérature française au moyen-âge (XI-XIV siècle)*, Paris,

Hachette, s/d.

PARIS, Gaston, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Librairie A. Franck, 1865.

PARIS, Gaston, "The english Charlemagne romances, edited by Sidney J. Herrtage" *in Romania*, tomo 11, 1882, pp.149-153.

PARIS, Gaston "Sur la date et la patrie de la 'Chanson de Rolland'" *in Romania*, tomo 11, 1882, pp.400-409.

PARIS, Gaston, "Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel,[...] von Eduard Koschwitz" *in Romania*, tomo 13, 1884, pp.126-133.

PARIS, Gaston, "Le origini dell'epopea francese, indagate da Pio Rajna" *in Romania*, tomo 13, 1884, pp.598-627.

PARIS, Gaston, "Etudes romanes dédiées à Gaston Paris" *in Romania*, tomo 22, 1893, pp.134-163.

PARIS, Gaston, "Histoire de la langue et de la littérature française, des origines à 1900, publiée sous la direction de M. Petit de Julleville" *in Romania*, tomo 25, 1896, pp.593-612.

PARIS, Gaston, *Mélanges de littérature française du moyen âge*, Paris, Champion, 1912.

PARIS, Gaston, *Esquisse historique de la littérature française au moyen âge*, Paris, Armand Colin, 1913.

PAUPHILET, Albert, "Sur la 'Chanson de Roland'" *in Romania*, tomo 59, 1933, pp.161-198.

PAYEN, J. C., "Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à Maurice Delbouille" *in Romania*, tomo 87, 1966, pp. 121-131.

PEI, Mario A., *French precursors of the Chanson de Roland*, New York, AMS Press INC., 1966.

PÉREZ, Elisa, "Algunos aspectos de la evolución del Romancero" *in Hispania*, vol.XVIII, 1935, pp.151-160

POLT, John H. R., "CHASCA, Edmund de - Estructura y forma en 'El poema de mio Cid'" *in Romance Philology*, vol. XI, 1958, pp.305-311.

RAJNA, Pio, "Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale" *in Romania*, tomo 14, 1885, pp.398-420; tomo 17, 1888, pp.161-185 e 355-365; tomo 18, 1889, pp.1-69; tomo 23, 1894, pp.36-61 e tomo 26, 1897, pp.34-73.

RENOIR, Alain, "Roland's lament: its meaning and function in the *Chanson de Roland*" *in Speculum*, nº35, 1960, pp.572-583.

REY, Agapito, "Las leyendas del ciclo carolingio en la 'Gran conquista de ultramar'" *in Romance Philology*, vol. III, 1949-50, pp.172-181.

RIBARD, Jacques, *Le moyen âge - Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 1984.

ROQUES, Mario, "L'attitude du héros mourant dans la 'Chanson de Roland'" *in Romania*, tomo 66, 1940-41, pp. 355-366.

ROQUES, Mario, "Publications relatives à la Chanson de Roland" *in Romania*, tomo 66, 1940-41, pp. 382-395.

- ROQUES, Mario, "Jacques CHAILLEY, Etudes musicales sur la chanson de geste et ses origines" in *Romania*, tomo 70, 1948-49, pp. 538-540.
- ROQUES, Mario, "Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario ROQUES" in *Romania*, tomo 74, 1953, pp. 515-521, tomo 75, 1954, pp. 116-122 e 535-539.
- ROSS, D. G. A., "L'originalité de 'Tuoldus': le maniement de la lance" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VI, 1963, pp. 127-138.
- ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'occident*, Paris, Plon - 10/18, 1972.
- ROY, Bruno, ZUMTHOR, Paul et alii, *Jeux de mémoire - aspects de la mnémotechnie médiévale*, Paris - Montréal, Vrin - Les presses de l'Université de Montréal, 1985.
- RUGGIERI, Ruggero M., *Il processo di Gano nella 'Chanson de Roland'*, Firenze, G. C. Sansoni editore, 1936.
- RYCHNER, Jean, "A propos de l'article de M. André Burger, La légende de Roncevaux avant la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 72, 1951, pp. 239-246.
- RYCHNER, Jean, *La chanson de geste - essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève - Lille, Droz - Giard, 1955.
- SALINAS, Pedro, *Ensayos de literatura hispanica (del 'Cantar de mio Cid' a Garcia Lorca)*, Madrid, Aguilar, 1967.
- SAMARAN, Charles, "Sur la date approximative du Roland d'Oxford" in *Romania*, tomo 94, 1973, pp. 523-527.
- SCHOLLER, Harald et alii, *The epic in medieval society, æsthetic and moral values*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1977.
- SCHWARTZ, J., "La laisse CLXXXVII de la Chanson de Roland" in *Romania*, tomo 69, 1946-47, pp. 520-524.
- SEGRE, Cesare, *La tradizione della 'Chanson de Roland'*, Milano/Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1974.
- SHOLOD, Barton, *Charlemagne in Spain: the cultural legacy of Roncesvalles*, Genève, Droz, 1966.
- SICILIANO, Italo, *Les origines des chansons de geste*, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1951.
- SICILIANO, Italo, *Les chansons de geste et l'épopée. Mythes - histoire - poèmes*, Genève, Slatkine, 1981.
- SINGLETON, Mack, "The two techniques of the 'Poema de mio Cid': an interpretative essay" in *Romance Philology*, vol. V, 1951-52, pp. 222-227.
- STIENNON, Jacques e LEJEUNE, Rita, *The legend of Roland in the middle ages*, London/New York, Phaidon, 1971.
- THOMAS, A., "Le père Menfouté et la 'mort de Roland'" in *Romania*, tomo 39, 1910, pp. 95-98.
- THOMPSON, Albert W., "Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques, tome I" in *Romance Philology*, vol. X, 1956, pp. 104-107.
- VAN EMDEN, W. G., "Rolandiana et Oliveriana: faits et hypothèses" in *Romania*,

- tomo 92, 1971, pp. 507-531.
- VINAVER, Eugène, "La mort de Roland" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo VII, 1964, pp. 133-143.
- VON RICHTHOFEN, Erich, "Problemas Rolandinos, almerienses y cidianos" in *Anuario de Estudios Medievales*, nº 5, 1968, pp.437-444.
- VON RICHTHOFEN, Erich, *Nuevos estudios épicos medievales*, Madrid, Gredos, 1970.
- VREDENBURGH, Clifford W., "Notas sobre el 'Poema de mio Cid'" in *Hispania*, vol. XXIII, 1940, pp.21-26
- WALPOLE, Ronald N., "Two comments on recent studies on the 'Chanson de Roland'" in *Romance Philology*, vol. VI, 1952, pp.34-44.
- WALPOLE, Ronald N., "HORRENT, Jules. La 'Chanson de Roland' dans les littératures française et espagnole au moyen âge" in *Romance Philology*, vol. VI, 1953, pp.337-348.
- WALPOLE, Ronald N., "Alonso, DAMASO. La primitiva épica francesa a la luz de una 'Nota Emilianense'" in *Romance Philology*, vol. IX, 1956, pp.370-381.
- WALPOLE, Ronald N. "The 'Nota Emilianense'- new light (but how much?) on the origins of the old french epic" in *Romance Philology*, vol. X, 1956, pp.1-18.
- WALTER, Jean-Jacques, *Psychanalyse des rites*, Paris, Denoël, 1977.
- WEINRICH, Harald, "Structures narratives du mythe" in *Poétique*, nº1, 1970, pp.25-34.
- WHITE, Julian Eugene, "La Chanson de Roland. Secular or religious inspiration?" in *Romania*, tomo 84, 1963, pp. 398-408.
- WILLIAMS, Harry F., "PEI, Mario A., French precursors of the 'Chanson de Roland'" in *Romance Philology*, vol. III, 1949-50, pp.221-223.
- WILLIAMS, Harry F., "Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques. Vol. II" in *Romance Philology*, vol. XII, 1958, pp.71-75.
- WILMOTTE, Maurice, "La Chanson de Roland et la Chançon de Willame" in *Romania*, tomo 44, 1915-17, pp.55-86.
- WILMOTTE, Maurice, "P. Boissonnade, Du nouveau sur la Chanson de Roland, la genèse historique, le cadre géographique, le milieu, les personnages, la date et l'auteur du poème" in *Romania*, tomo 49, 1923, pp.604-613.
- WILMOTTE, Maurice, *L'épopée française - origine et élaboration*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.
- WOLEDGE, B. *et alii*, "La déclinaison des substantifs dans la 'Chanson de Roland'. Recherches mécanographiques" in *Romania*, tomo 88, 1967, pp.145-174 e tomo 90, 1969, pp.174-201.
- ZINK, Michel, "Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle" in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, tomo XXIV, 1981, pp 3-27.
- ZUMTHOR, Paul, "Les planctus épiques" in *Romania*, tomo 84, 1963, pp. 61-69.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de Poétique Médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- ZUMTHOR, Paul, "Pour une poétique de la voix" in *Poétique*, nº40, 1979, pp.514-524.

ZUMTHOR, Paul, *Parler du moyen âge*, Paris, Minuit, 1980.

ZUMTHOR, Paul, "Le discours de la poésie orale" in *Poétique*, nº52, 1982, pp.387-401.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, P.U.F., 1984.

ZUMTHOR, Paul, ROY, Bruno *et alii*, *Jeux de mémoire - aspects de la mnémotechnie médiévale*, Paris - Montréal, Vrin - Les presses de l'Université de Montréal, 1985.

ZUMTHOR, Paul, "Litteratus/illitteratus remarques sur le contexte vocal de l'écriture médiévale" in *Romania*, tomo 106, 1985, pp.1-18.

ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix de la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

