

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
(MESTRADO E DOUTORADO)

MARIA DO CARMO FAUSTINO BORGES

**O MARAVILHOSO EM A *CANÇÃO DE ROLANDO***

MARINGÁ-PR  
2011

MARIA DO CARMO FAUSTINO BORGES

**O MARAVILHOSO EM A *CANÇÃO DE ROLANDO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Concentração Literatura e Historicidade.

Orientador(a) Dra. Clarice Zamonaro Cortez

MARINGÁ-PR  
2011

MARIA DO CARMO FAUSTINO BORGES

O MARAVILHOSO EM A *CANÇÃO DE ROLANDO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Concentração Literatura e Historicidade.

Orientador(a) Dra. Clarice Zamonaro Cortez

Aprovada em----- de -----de 2011

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)  
- Presidente -

---

Prof. Dr. Aécio Flávio de Carvalho  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Sodré  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Para meu pai,  
incentivador dos meus estudos.  
*(In memoriam)*

Para minha mãe,  
sustento moral em minha vida.  
*(In memoriam)*

Para meu marido,  
companheiro das horas mais difíceis.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pela luz que guiou minhas opções e meus caminhos.

À professora Clarice Zamonaro Cortez, por me orientar neste estudo, por me motivar a conhecer a Literatura Medieval desde a graduação e por me incentivar sempre a continuar os estudos.

Ao professor Paulo Roberto Sodré pelas considerações e esclarecimentos referentes à dissertação, assim como pela disponibilidade e atenção em participar da banca de defesa.

Ao professor Aécio Flávio de Carvalho, pelas orientações e apontamentos úteis à correção do texto.

Aos meus professores de Graduação e de Pós-Graduação, pelo carinho e incentivo.

Aos meus filhos, genro, nora e netos pela motivação, paciência e compreensão.

À Raquel, minha amiga e colaboradora nas discussões sobre os aspectos literários da obra.

À Cleide, minha amiga e companheira que também colaborou na troca de ideias, na estruturação e revisão final da dissertação.

“O maravilhoso é uma força de renovação comum a todos os homens, independente de sua cultura [...] ele permite vislumbrar um acordo íntimo, para além das fronteiras e dos interesses, uma fraternidade real que tem por língua universal a poesia e a arte verdadeiras.”  
(Pierre Mabilie)

## RESUMO

O texto anônimo de *A Canção de Rolando* é expressão da cultura medieval do Ocidente europeu entre os séculos VIII e início do século XII, considerando-se que o autor criou uma história de ficção em que o tempo e o espaço desses dois períodos desapareceram para contextualizar o herói idealizado e o cavaleiro das Cruzadas. Optamos por uma abordagem do maravilhoso na referida obra, uma vez que a mesma e o tema despertaram entusiasmo ao encontramos espaço para discussões acerca do assunto. Para atingir o objetivo de compreender o maravilhoso cristão, conforme algumas leituras, e perceber o maravilhoso em diferentes modalidades, pela proposta moderna, uma pesquisa bibliográfica foi desenvolvida em diferentes perspectivas teóricas do gênero em autores como Aristóteles, Jolles, Todorov, Bessière, Chiampi, Le Goff, Poirion e outros. Fundamentamo-nos ainda em dados históricos coletados de renomados autores, a saber, Franco Jr., Le Goff, Grimberg, entre outros, cujos pressupostos teóricos prestaram bases à nossa leitura analítica do texto de *A Canção de Rolando*. Tal procedimento favoreceu a compreensão das relações entre o texto literário e a História; entre o herói que intitula a obra e o mito do herói que origina a gesta. A nossa leitura permitiu abordar o maravilhoso na obra por diferentes classificações do gênero, assim como observou o contexto de sua criação. Concluímos, assim, que a obra comporta dois enfoques de leitura: uma textualista, a partir do próprio discurso; outra contextualista, apoiados em elementos político e socioculturais, voltados sempre à construção do maravilhoso. A dissertação buscou, ainda, preservar a memória dessa obra-prima e incentivar novos estudos, especialmente aqueles direcionados à área de literatura, visto que ainda há muito a ser pesquisado e estudado.

Palavras-chave: *A Canção de Rolando*; Herói; Maravilhoso.

## ABSTRACT

The anonymous text of *The Song of Roland* is the expression of European Medieval west, between the VIII and beginnings of XII centuries, considering that the author has created a fictional history, in which the time and the space of these two periods have disappeared to give context to the idealized hero and the Crusades knight. We chose for an approach about the marvelous in the referred literary work, once this work and this theme awakened us enthusiasm when we realized that there was an appropriated “space” for some discussions about the subject. To achieve the aim to understand the Christian marvelous, according to some readings, and perceive the marvelous in different statements, by modern purposes, a bibliography search was developed in different theoretical perspectives of the genre in authors like Aristóteles, Jolles, Todorov, Bessière, Chiampi, Le Goff, Poirion and others. We are yet based on historical data collected in renowned authors, as Franco Jr., Le Goff, Grimberg, among others, which theoretical pre-suppositions were material to our analytic reading of the text *The Song of Roland*. This proceeding helped the comprehension of the relations between the literary text and History; between the hero that entitles the literary work and the hero of the myth who gives origin to the *Song*. Our reading found possibilities to approach the marvelous in the text by different statements of the genre, and observed the context social and cultural of its creation. We concluded, in this sense, that the text of the *Song* gives support to a double focus of reading: one is from the text, the discourse itself; another from the context, based on political, social and cultural elements, turned to the construction of the marvelous. Through this dissertation we aimed, too, to preserve the memory of this masterpiece and stimulate to new studies, especially those ones directed to literature, as there is much more things to be searched and studied.

Key-words: *The Song of Roland*; Hero; Marvelous.



## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....                             | 09 |
| <b>1 TEORIAS DO MARAVILHOSO</b> .....               | 20 |
| 1.1 MARAVILHOSO .....                               | 21 |
| 1.2 MARAVILHO E FANTÁSTICO .....                    | 24 |
| 1.3 MARAVILHOSO MEDIEVAL.....                       | 31 |
| <b>2 O MARAVILHOSO EM A CANÇÃO DE ROLANDO</b> ..... | 40 |
| 2.1 FÁBULA .....                                    | 43 |
| 2.2 HISTÓRIA E FICÇÃO .....                         | 44 |
| 2.3 ANACRONISMOS E HOMOLOGIAS .....                 | 45 |
| 2.4 HERÓI DO DISCURSO MARAVILHOSO.....              | 52 |
| 2.5 MARAVILHOSO CRISTÃO .....                       | 63 |
| 2.6 SIMBOLOGIA E IMAGINÁRIO .....                   | 70 |
| 2.7 MARAVILHOSO INSTRUMENTAL .....                  | 77 |
| 2.8 MARAVILHOSO HIPERBÓLICO .....                   | 80 |
| 2.9 GÊNERO MARAVILHOSO E SEUS DISCURSOS .....       | 83 |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....                              | 94 |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> .....                           | 97 |

## INTRODUÇÃO

Propor um estudo sobre alguma obra de arte que se distancia da nossa realidade exige-nos mergulhar no contexto total de sua criação. Naquele das formas políticas, culturais e, sobretudo, dos elementos do mundo imaginário, cujas representações na mentalidade do povo influenciam decisões e produções materiais e intelectuais. As reflexões de Patlagean (2005, p. 401) coadunam-se ao nosso ponto de vista quando se refere a um estudo feito por Georges Duby sobre a arte e a sociedade do século X ao século XV: “Ele [Duby] o desenvolve em três níveis: mundo social das formas políticas inspiradoras das formas culturais; mundo imaginado, em que a sociedade projeta suas realidades e suas insatisfações; e, entre os dois, a mediação das formas e dos temas da arte”. Pressupomos, portanto, que eles se interseccionam.

O maravilhoso é um dos artifícios presente na literatura de todos os tempos e que colabora para o seu estatuto de arte. Em nossa pesquisa de mestrado, objetivamos demonstrar como o maravilhoso se constrói diante dos olhos do leitor/ouvinte, quando este compactua com o universo literário criado na canção de gesta, *A Canção de Rolando*.

As leituras iniciais da *Canção* logo nos sinalizaram o caminho a ser percorrido: a leitura e fruição da própria obra literária; a fundamentação teórica sobre o enfoque a ser feito: o maravilhoso, da mesma forma que o conhecimento e o entendimento do contexto histórico em que a obra foi imaginada.<sup>1</sup>

Em todos os momentos, pudemos visualizar a importância de unir os conhecimentos do universo literário ao do histórico, uma vez que é a partir de heranças culturais inerentes ao homem, que este mostra a continuidade de crenças, de ações, de resquícios de culturas anteriores e até de outras civilizações. O processo de transformação acontece de forma natural e contínua; e o homem adquire novos conhecimentos, novas formas de raciocínio, por meio dos quais ele consegue criticar, ponderar e comparar o seu *modus vivendi*.

O entendimento da cultura greco-romana e do início da Era Cristã possibilita-nos recuperar o significado e as ideias dos homens que viveram ambas as culturas e nelas se transformaram em cidadãos, exercendo politicamente seus papéis. A cultura greco-romana continua fonte e parâmetro do desenvolvimento de novas concepções e descobertas. Aquela

---

<sup>1</sup> Ao nos aventurarmos em pesquisas relativas à Literatura Medieval Francesa, uma das dificuldades encontradas é o idioma. Tanto as obras literárias quanto as de crítica literária se encontram muitas vezes em francês, sendo necessário ao pesquisador o domínio da respectiva língua. Em nossa pesquisa, a maior dificuldade foi conseguir acessar parte desse material.

civilização, de ideologia pagã, tinha nos mitos a explicação da ordem e dos fenômenos da natureza, assim como da existência do homem e da participação deste no mundo. Nela, os deuses atuavam como controladores da harmonia desse universo. Os valores culturais na Idade Média, por sua vez, construídos a partir do Cristianismo, rejeitam o paganismo, e as novas acepções contextualizam o mundo sobrenatural. Na sociedade teocentrista, a fé cristã era guiada pela dicotomia Bem *versus* Mal, Deus *versus* Diabo. A Europa Ocidental, regida por normas da Igreja e da monarquia, foi marcada por traços culturais voltados à obediência e à contemplação da “vida eterna”, interesses maniqueístas de reprimir os anseios, os impulsos de ação do homem medieval. O quadro político-social da época modifica-se e favorece a intervenção de grupos interessados no poder, cujas decisões e ações estavam firmadas na defesa do Cristianismo e da retomada dos territórios do antigo Império Romano.

Se a História narrou sua versão, a Literatura ocupou-se de presentear as futuras gerações com obras ficcionais, cujos textos documentam falares, costumes e valores de um período em que apenas a Bíblia era considerada fonte do saber. O estudo da Literatura Medieval, antes de tudo, deve estar voltado ao domínio particular, visto que as obras produzidas naquele período não correspondem a uma literatura principiante. As palavras de Brunel (1977, p. 9) confirmam: “[...] *Elle est tout au contraire la manifestation savante et concertée d’une authentique volonté esthétique, celle d’établir et d’approfondir dans l’univers du langage la rencontre de l’homme et du monde*”.<sup>2</sup>

A *Canção de Rolando* confere a afirmação anterior. Embora alguém possa esperar uma produção estilística de recursos reduzidos, tratando-se da primeira obra literária francesa da Idade Média, ela representa um marco para a literatura de todos os tempos. Escrita em dialeto anglo-normando, possivelmente no final do século XI, ou início do século XII, não tem autoria definida, pois a referência, no texto, a Tuoldus registra apenas um nome: “Aqui termina a gesta que Tuoldus declina”<sup>3</sup>.

A época feudal está refletida em *A Canção de Rolando* por constituir tempo, espaço e ambiente em que se desenvolvem as ações e, no qual, interagem as personagens como reflexo desta mesma sociedade. Tal período é definido por instituições políticas, ideias morais e culturais e formas literárias que transmitem, aprofundam os ideais vigentes e se estendem do século XI ao XIII, registrados em “[...] *une langue maîtrisée et enrichie permet d’exprimer*

---

<sup>2</sup> Ela é, ao contrário, a manifestação sábia e combinada de uma autêntica vontade estética, a de estabelecer e de aprofundar, no universo da linguagem, o reencontro do homem e do mundo. (Tradução nossa).

<sup>3</sup> A *Canção de Rolando*, p. 117.

*et de favoriser les conquêtes d'une civilisation sûre d'elle-même, fondée sur l'alliance de la foi chrétienne, de l'idéal chavalesque et des institutions de la féodalité*" (Brunel, 1977, p. 7)<sup>4</sup>. A manifestação cultural da época, segundo o referido autor, transcorria na convivência de uma sociedade erudita e outra popular. Os trovadores apresentavam-se tanto nos palácios quanto nas praças e nas rotas de peregrinação. Desta forma, faziam concessões aos diferentes públicos, cantando aquilo que as plateias gostavam de ouvir.

Com a unidade política entre Igreja e império, segundo Franco Jr. (1990), ocorreu a recuperação da economia, a expansão dos territórios cristãos e o surgimento das línguas vernáculas, as quais se sobrepuseram ao Latim do Império Romano, inclusive com o aparecimento dos primeiros textos literários em línguas neolatinas. O trabalho dos copistas, principalmente nos mosteiros, permitiu a manutenção de textos clássicos e o resguardo de textos medievos, impedindo que os conhecimentos adquiridos fossem extintos. Atualmente, estudiosos, principalmente de Literatura e de História, interessam-se em compreender e perceber o real valor da obra medieval tanto para aquela época quanto para a nossa.

As narrativas medievais têm sua primeira manifestação na forma oral, influenciadas pela ideologia daquele período.<sup>5</sup> A canção de gesta é um poema épico, típico de abordagens sobre as invasões da Alta Idade Média. Utiliza dados da realidade histórica, dentro do mundo cristão, "cujo tema respeita aos feitos históricos de povos e heróis, às guerras históricas e aos dramas lendários"<sup>6</sup>. Estas canções relatam sempre o confronto militar entre cristãos e pagãos, com a descrição dos equipamentos e detalhes dos golpes de lanças e de espadas, batalhas brutais e sangrentas, do francês *chanson de geste*, "[...] *ces oeuvres chantent les hauts faits des héros carolingiens ennoblis – ou inventés – par la légende [...]*" (BRUNEL, 1977, p. 12).<sup>7</sup> A difusão e adaptação das canções eram feitas principalmente pelos trovadores, ocorrendo, assim, transformações entre a criação e a escrita, esta acontecerá mais tarde.

É importante ressaltar que, quando revisitamos "antigas" obras ou temas, é preciso, também, reler e reinterpretar fontes conhecidas e consagradas, ora corroborando as assertivas, ora estudando-as de um ponto de vista novo. Neste contexto, as observações de Vassalo

<sup>4</sup> Uma língua, com maestria e enriquecida, que permite exprimir e favorecer as conquistas de uma civilização segura dela mesma, fundada sobre a aliança da fé cristã, do ideal cavaleiresco e das instituições da feudalidade.

<sup>5</sup> Segundo Plinval (1978), a poesia épica francesa é a obra dos trovadores do século XI. As peregrinações que se espalhavam pelas estradas da Alemanha, Roma e Santiago de Compostela, na busca de venerar as relíquias, atraíam comerciantes e todo tipo de profissão. Nessa confluência de culturas, os trovadores recolhiam e retocavam as tradições locais e as transmitiam ao público, fazendo vibrar os sentimentos que inspiravam esses poemas: a fé, o patriotismo e a lealdade feudal.

<sup>6</sup> CEIA, 2005. Disponível em: <http://fcs.unl.pt/invest/edtl/verbetes/H/heroi.html>. Acessado em: 20/07/2010, 19h02min.

<sup>7</sup> Estas obras cantam os grandes feitos dos nobres heróis carolíngios – ou inventados – pela lenda.

(1988) ajudam-nos a compreender que a canção de gesta e a epopeia são textos fundadores e que marcam o início desta mesma literatura. Ambas as composições apresentam-se em versos e enquadram-se nos moldes do gênero épico, diferenciando-se na visão de mundo abordada, uma vez que cada uma delas reflete tempo e sociedades diversas: Idade Média e Antiguidade/Renascimento, respectivamente.

Imprescindível é recorrer a Aristóteles (1979, p. 264), com destaque para quando o filósofo afirma que “[...] na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia [...]”. Na epopeia, de acordo com Machado (1962), convivem o passado e o presente, a tradição e o contemporâneo, aceitando as transfigurações dos eventos, com as glórias e com o patriotismo de cada nação.<sup>8</sup>

Tendo curiosidade em conhecer as primeiras obras literárias da Idade Média, deparamo-nos com *A Canção de Rolando*. Em um primeiro momento, ocorreu-nos o interesse em conhecer mais sobre a figura do cavaleiro, principalmente nas suas origens. A intensificação desse anseio levou-nos a investigar dados histórico-sociais, entre os séculos VIII e XII, espaço temporal compreendido na obra, para sondar possíveis relações entre realidade e ficção, presentes na *Canção*. Nesta sondagem, percebemos que o cavaleiro aparece em diferentes contextos no período medieval, com destaque para sua fase guerreira, nas Cruzadas.

A primeira leitura causou-nos estranhamento em relação à elaboração da linguagem, entretanto serviu de ponto de partida para esta pesquisa. A maneira como a figura do cavaleiro é apresentada na obra despertou-nos a atenção sobre as manifestações do maravilhoso refletidas no enredo. Passamos, em uma etapa seguinte, a estudar a função e a importância desse artifício literário. Guiamo-nos pelo estudo e tradução do francês para o português, de Ligia Vassalo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que vem acompanhado dos artigos: *A Canção de gesta, o Gênero épico*, e uma *Leitura histórico-social*. Essa tradução e as abordagens referidas, bem como o texto *A Narrativa Medieval*, da mesma autora, colaboraram, de forma fundamental, para a compreensão de muitos aspectos.

Dessas abordagens, outra questão surgiu: seria o maravilhoso medieval unicamente cristão ou poderia caracterizar outras modalidades do gênero, conforme as teorias modernas? Qual sua relevância e participação na literatura Medieval? Em um período teocêntrico, que

---

<sup>8</sup> “Então o passado se faz presente, o remoto se torna próximo, o símbolo transforma-se em entendimento, e a alegoria, de processo clássico, tem na expressão do artista, aquilo que de fato lhe pertence especificamente: retratar a ação unitária, íntegra e completa do herói” (MACHADO, 1962, p. 17).

rejeitava o politeísmo, como se explica um texto criado e construído pelo viés do maravilhoso? A dissertação atende também a tais questionamentos, respeitando-se o objetivo do trabalho e o acervo bibliográfico sobre o assunto. Haja vista boa parte do material pesquisado estar em língua francesa, houve a necessidade de tradução para a língua portuguesa, as quais são de nossa autoria.

As ações em *A Canção de Rolando* giram em torno e por causa da figura do herói, e neste particular, propusemo-nos a defender, em nosso estudo, a existência de dois heróis na canção de gesta: o próprio Rolando e Carlos Magno. Quando se fala em herói, conseqüentemente se pensa naquela personagem que é o centro das ações. O herói<sup>9</sup>, personagem adequada à canção de gesta, tem a glória decorrente do martírio na derrota, para ele valia a vitória espiritual, morrendo como um bravo. Segundo Brunel (1977), o herói guerreiro revela-se a serviço de seu povo e em prol da causa da fé cristã, tendo do outro lado as multidões pagãs. Ele sempre defende a coletividade em perigo. Esse herói possui virtudes tradicionais, força sobre-humana e coragem ímpar. Assim, é capaz de suportar sofrimentos físicos, psíquicos e morais, sem perder a valentia.

Ainda sobre o herói, acrescentamos a reflexão de Frye, (1973b, p. 34), no sentido de que “os mitos produzem deuses e heróis cultuados que têm alguma permanência, ao lado de uma personalidade que os distingue o suficiente para merecerem estátuas e hinos de louvor”. Com efeito, o herói da canção de gesta permanece como referencial do cavaleiro cristão medieval, tendo seu nome proclamado por toda uma civilização, além de servir de modelo de herói em muitas obras literárias, posteriores ao seu tempo.<sup>10</sup>

A definição de herói ajuda-nos a confirmar o valor da tradição oral, e, acentuadamente, sua importância para os estudiosos de Literatura, da tradição exercida pelos trovadores medievais que fizeram da cultura oral um mecanismo de transmissão da memória, a qual encerra a vivência, as crenças e o conhecimento daquelas populações. Deste modo, concluímos que o herói é a personagem que representa o ideal supremo do homem comum, marcado por virtudes que podem exaltar o espírito patriótico de um povo, justificando-se

---

<sup>9</sup>De acordo com Ceia (2005), “nas canções de gesta, o herói carolíngio recebe a sua glorificação do martírio, numa transformação do insucesso em vitória espiritual e temporal, na metamorfose da fatalidade em providência”.

Disponível em: <http://fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/H/heroi.html>. Acessado em: 20/07/2010. 19h02min.

<sup>10</sup> Na epopeia, “[...] os heróis eram os heróis nacionais de cada povo e resultado de sua história e de sua fantasia. Os heróis não pertencem à história humana, ao concerto dos fatos reais; são verossímeis e apartam-se da historicidade do homem. O relato de suas façanhas e de suas ações surgiu obscuramente, em épocas remotas, e foi sendo tecido e transmitido anonimamente pelos filhos mais imaginosos do povo, os aedos, e rapsodos, contadores de história” (MACHADO, 1962, p. 33).

primariamente a defesa do nosso ponto de vista da existência de dois heróis na gesta estudada. Particularmente em relação ao herói das gestas, ao patriotismo somam-se as questões da fé e da lealdade feudal.

Considerando a necessidade de nos inteirarmos sobre o conteúdo de textos que se referem à obra literária para a qual converge o *corpus* de nossa pesquisa, assim como à teoria a ser explanada, o maravilhoso, desde então, já entrevimos a complexidade em se discutir a teoria sobre o maravilhoso tanto do ponto de vista conteudístico quanto da bibliografia rara que se refere especificamente à obra *A Canção de Rolando*. Procedemos, dessa forma, em uma primeira etapa, ao levantamento da fortuna crítica referente à obra literária, acentuando a dificuldade de se encontrar e a escassez de obras que se debruçam no estudo sistemático da *Canção*, inclusive no meio acadêmico, quer em nível de graduação ou de pós-graduação. Indiscutível é destacar a importância do material a que tivemos acesso no desenvolvimento das considerações defendidas no contexto de nosso estudo, em razão desta mesma carência.

Damos sequência, expondo um prévio conhecimento sobre as referências e/ou obras a que tivemos acesso. Em *La Chanson de Roland* (1935), adaptação, André Cordier dedica o livro especificamente à apresentação do texto completo e à análise de alguns aspectos da obra *A Canção de Rolando*. Expõe uma versão em francês atual, precedida de informações sobre o contexto histórico quando da composição; refere-se à descoberta da obra e sua gênese. O autor também discorre sobre algumas teorias da matéria da *Canção* e finaliza seu texto, acrescentando julgamentos e questionamentos. Metodologia semelhante encontramos na obra de Guillaume Picot, *La Chanson de Roland* (1972), Tomo 1 e 2, que também aborda a gênese da *Canção*, esclarecendo dados sobre lugares e documentos temáticos relativos à referida obra literária.

*La Chanson de Roland* (1966), de Pierre de Beaumont, adaptação, compreende a transcrição do texto e algumas ilustrações explicativas nas últimas páginas. Não há, entretanto, discussões sobre o conteúdo ou interpretação de fatos ou da própria obra literária.

O texto, em inglês, *Teaching the Song of Roland as Oral Poetry: Phonetics and Metrics*, artigo de Alice M. Colby-Hall, publicado, em 2006, na *Modern Language Association of America*, cujo título remete-nos a um estudo voltado para a estética do texto.

A Tese de Doutorado *Manifestações do Sagrado na épica medieval: um recorte em três textos: La Chanson de Roland, El Cantar de Mio Cid e das Nebelungenlied*, defendida por Sérgio Rubens Barbosa de Almeida, em 1988, sinalizava-nos uma opção interessante de

leitura e consulta, entretanto, inacessível. O resumo disponível orienta-nos que o autor analisa e compara as três obras literárias no contexto social e no diálogo entre arte e sociedade.<sup>11</sup>

Dois artigos também despertaram-nos a curiosidade com base no título, a fim de sustentar ou contrapor nossos apontamentos. Os artigos foram apresentados no *Actes du XVe Congrès international Rencesvals: Motivations religieuses dans la Chanson de Roland: Ganelon comme anti-saint.* e *Chanson de Roland: A Beleza como Paradigma da Moralidade na Idade Média* Bianciotto, Gabriel (ed.) Galderisi, Claudio (ed.) and Guidot, Bernard (foreword), publicado em 2000.<sup>12</sup>

*Pagans Are Wrong and Christians Are Right': Alterity, Gender, and Nation in the Chanson de Roland* (2001), artigo de Sharon Kinoshita, publicado em *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, texto em inglês, reflete sobre a temática da alteridade, gênero e nação, em *A Canção de Rolando*, cujo conteúdo não foi explorado por não ir ao encontro de nossa tematização, uma vez que a autora tece considerações sobre temas da literatura Pós-colonialista.

A obra de Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez, *O Caminho de Santiago: uma via para o Maravilhoso e o cotidiano* (1996), centrada na área de História e cujo conteúdo está contemplado no capítulo teórico e em parte da análise, alicerçou os apontamentos de que Literatura e História são campos de uma via de mão dupla, portanto, não se excluem.

Do levantamento da fortuna crítica sobre *A Canção de Rolando*, resultaram dois achados preciosos em razão da função pedagógica que acompanha a divulgação da referida obra literária. Destacamos aqui a importância de produções como a de Faustino (2001) para a permanência e atualidade da canção de gesta que só não é mais conhecida no meio estudantil, por não se oportunizar instrumentos como a obra de Evandro Faustino, *A mentalidade medieval*, que interpreta a “Canção de Rolando”, apresenta a história da canção, simplificada, em prosa e com ilustrações, adaptando-a para o Ensino Fundamental.

Outra matéria encontrada se trata de *La Chanson de Roland. Lectures facilitées. Livres d'activité* (2003), de Francine Martini, em francês, que se compõe de excertos da canção, adaptados em prosa e exercícios de vocabulário e de compreensão de texto. Os estudos a que tivemos acesso revelam importância por tratar da teoria do maravilhoso, como gênero literário moderno, do maravilhoso cristão e da sua contextualização na Alta Idade Média, período do nosso estudo. Outros, ainda, trazem informações históricas, políticas, sociais e religiosas que favorecem a compreensão de questões relacionadas à obra literária. Há, também, uma

<sup>11</sup> Tese não disponibilizada no *site*, tampouco na Biblioteca da UFRJ.

<sup>12</sup> Idem.



variedade de trabalhos que utilizam o *corpus* da *Canção* como norteamo em discussões e abordagens pedagógico-estruturalistas, no ensino de literatura, de poesia épica, na perspectiva da crítica textual, na relação com a Igreja Cristã, com a moralidade, a abordagem do herói, a crítica Pós-colonialista e outros, dados que postulamos a partir dos títulos dos mesmos.

De acordo com os estudos que encontramos ainda nos portais de pesquisa, não apreendemos uma relação temática direta com o nosso estudo, porém muitos dados neles contidos ampliaram a nossa visão sobre a teoria e sobre o nosso objeto de estudo.

É *mister* evidenciar que a ênfase teórica – a teorização, o questionamento, a definição e o entendimento – recairá ou convergirá sempre para a temática do maravilhoso, inclusive é essencial registrar, neste ínterim, que quanto à presença do maravilhoso na obra *A Canção de Rolando*, tivemos menor êxito na pesquisa. O tema não foi encontrado em estudo especificamente relacionado à *Canção*. As obras a que tivemos acesso tratam do tema maravilhoso, ora como assunto central, como em *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Age* (1982), de Daniel Poirion, ora como apontamentos em um contexto maior, não diretamente ligado à obra literária. Do mesmo modo, ocorre com as demais obras estudadas para a construção da análise do maravilhoso.

Em Poirion (1982), sustentamos a nossa visão de maravilhoso na Literatura da Idade Média, fundamentada na interpretação e na estratificação das culturas. Suas considerações contribuíram de maneira fundamental para este estudo, visto que se trata de um teórico francês e de Literatura Francesa.

A dissertação de Mestrado de Luís Cláudio Kinker Caliendo, *Orelhas de elefante, olhos de coruja, dentes de javali: maravilhoso e descritivo em Yvain ou le Chevalier au Lion, de Chrétien de Troyes* (2009), corresponde a um estudo da literatura medieval sobre a operação discursiva do maravilhoso no texto poético, como resultado do discurso.

O artigo de Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez, *O caminho de Santiago: uma via para o maravilhoso e o cotidiano* (1996), volta-se para o maravilhoso medieval em apreciação a uma obra da área de História. Caliendo (2009) passa a constituir ferramenta que nos apoiou em considerações como a de que o maravilhoso se registra na descrição, portanto, no próprio texto. Na obra de Sanchez (1996), fortalecemos nossa perspectiva em abordar a parte sociocultural explícita ou implicitamente em uma determinada obra literária, ou seja, o maravilhoso também se constrói por meio das vivências do homem inserido em um contexto histórico.

O texto de Irène Bessière, *Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette* (1974) - *O relato fantástico, forma mista do caso e da adivinha* – franqueou-nos a incursão

por ponderações como a de que realidade e sobrenatural passam por uma relação ética entre leitor e texto, sem questionar o que está representado no texto; sinalizando-nos, assim, a forma como deveríamos encarar o estudo da obra literária.

A *Canção de Rolando* é também tratada amplamente na História, área que estuda outros aspectos do texto. Nesta série de assuntos diferenciados e estudados que dizem respeito à obra, percebemos a riqueza cultural nela encerrada, uma literatura viva. Assim, recorremos a Jacques Le Goff, com destaque aqui às obras *O imaginário medieval* (1994) e *A civilização do ocidente medieval* (2005), ambas de fundamental importância para a abordagem do universo temporal contemporâneo ao da *Canção*, a fim de nos inteirarmos dos acontecimentos e da importância destes na elaboração da obra e da perpetuação do mito Carlos Magno.

Escusamo-nos, nesta introdução, por não referenciar alguns livros em detrimento de outros, contudo outras obras de não somenos importância foram estudadas e cujas ideias também ajudaram a sustentar e a formar as bases de nossas conclusões, as quais serão abordadas no decorrer dos capítulos seguintes.

Voltando ao enfoque de *A Canção de Rolando*, a obra narra a história de um herói lendário, Rolando, e ressalta a sociedade guerreira medieval, associada ao período das conquistas de Carlos Magno. Evidencia a presença da fé cristã em todos os segmentos da sociedade, como também reproduz o papel do cavaleiro, especificamente aquele do período das Cruzadas. Segundo a lenda, Rolando seria sobrinho de Carlos Magno, o grande imperador da Idade Média. Não há provas de que isso seja verídico, ou mesmo de que Rolando tenha existido, possivelmente se trata de uma criação do poeta.

Retiramos os excertos para as citações da versão da obra em francês *La Chanson de Roland*, Manuscrit d'Oxford I e II, (1940) Bibliotheca Augustana<sup>13</sup>. Recorremos, também, à tradução para o português, de Lígia Vassalo (1988). Utilizamos, ainda, a seguinte edição francesa: *La Chanson de Roland*, Larousse, 1972, em dois volumes, Coleção Nouveaux Classiques Larousse; organizada, traduzida e com anotações por Guillaume Picot, como subsídio para a leitura do texto Manuscrit d'Oxford. Segundo Vassalo (1988), esta canção é uma das primeiras obras da era cristã em língua vulgar. O manuscrito integral encontra-se na Biblioteca de Oxford – Grã-Bretanha.

Cabe ressaltar que a edição traduzida por Lígia Vassalo traz uma referência intitulada *A presença de Rolando no Brasil*, abordagem da utilização da gesta carolíngia (Carlos Magno

---

<sup>13</sup>Disponível em:

[http://WWW.hsaugusburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol\\_ch00.html](http://WWW.hsaugusburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol_ch00.html). Acessado em: 02/02/2011.

e os Doze Pares) na literatura oral nordestina. Tal tradição cultural europeia chegou ao Brasil, de Lisboa, no século XVIII, traduzida por Jerônimo Moreira de Carvalho e influenciou a nossa literatura de cordel.

Focalizar o uso do elemento maravilhoso na construção da narrativa, enquanto elemento de transformação de um relato em texto literário é resultado de um percurso de leituras e de estudos de textos literários medievais, realizados, principalmente, durante a graduação, aspecto que influenciou decisivamente a escolha do assunto a ser desenvolvido no Mestrado. Além das experiências de leituras, temos o gosto pelos temas daquele período, tanto que participamos de um grupo de estudos, trabalhando um projeto científico intitulado “As Cantigas de Amigo galego-portuguesas: um estudo lexicográfico como subsídio para uma revisão do perfil feminino e do quadro lírico do cotidiano medieval”, orientado pela professora Dr<sup>a</sup>. Clarice Zamonaro Cortez.

O trabalho é de caráter bibliográfico, realizado pela leitura e resenha de livros, artigos, e demais materiais encontrados sobre o assunto de interesse da pesquisa, disponíveis em bibliotecas, *sites*, instituições de fomento à pesquisa nas áreas de História e de Estudos Literários. Vale resgatar que o objetivo maior deste estudo é o de refletir o maravilhoso na *Canção* e, deste modo, valemo-nos de abordagens referentes à obra e ao tema, os quais possibilitaram a leitura e a compreensão do maravilhoso na narrativa por diferentes aspectos.

A tradução das citações extraídas dos textos teóricos é de nossa autoria e constará de notas de rodapé. As citações extraídas da obra literária serão transcritas no corpo do texto, em francês arcaico, com respectiva tradução, também em nota de rodapé. Sistematizamos as referências da obra da seguinte forma: a versão em português pelo número das páginas (Vassalo, 1988) e em francês arcaico pelos números dos versos de Manuscrito d’Oxford (1940), a fim de simplificar o registro dos excertos ilustrativos da análise.

Outras notas de rodapé, constantes neste capítulo, atendem à necessidade da recapitulação de dados históricos referentes ao estudo do texto literário, para trazer ao leitor o conhecimento do espaço e do tempo narrados, além de um aprofundamento dos elementos que se somam a outros da análise. Tal procedimento deu suporte à compreensão dos percursos narrativos do maravilhoso, visto que tais elementos estabelecem questões de intertextualidade entre o texto histórico e o de ficção.

Dessa maneira, para alcançar nosso objetivo, apresentamos dados históricos aos quais a canção de gesta se refere, assim como trechos da obra para exemplificação, a fim de facilitar a compreensão e a interpretação de suas finalidades, ou de incongruências entre história e

ficção. Pressupomos, assim, habilitar o leitor de nossa pesquisa às inferências cabíveis, situando-o dentro da obra.

A dissertação divide-se em dois momentos. O primeiro, *Teorias do Maravilhoso*, apresenta abordagens sobre o maravilhoso a partir de Aristóteles, enfatizado na epopeia; o maravilhoso e o fantástico, com teorias do maravilhoso, desenvolvidas no século XX a partir de Todorov (1975), Bessière (1974) e outros autores, fundamentados em Jolles (1976) e Vladimir Propp (1984); e o maravilhoso medieval de Le Goff (1974), Poirion (1982) e outros autores.

O segundo momento, *O maravilhoso em A Canção de Rolando*, consiste na análise propriamente dita. Nele elaboramos considerações sobre Fábula; História e ficção; Anacronismos e homologias; O herói do discurso maravilhoso; Maravilhoso cristão; Simbologia e imaginário; Maravilhoso instrumental; Maravilhoso hiperbólico; O gênero maravilhoso e seus discursos.

Com esse percurso, firmamos, assim, que atingimos o objetivo maior: alcançar resultados e conclusões, com ênfase no maravilhoso como elemento de destaque em *A Canção de Rolando*. Entretanto, não consideramos que essa dissertação para conclusão de Mestrado contempla um estudo finalizado, fazendo-se necessários outros complementares.

Acreditamos que esta pesquisa colabora para a preservação da memória e da importância da *Canção*, considerada um dos pilares culturais sobre o qual podem ser observados conhecimentos e práticas da atualidade, na área da Literatura, da Religião e da História.

## 1 TEORIAS DO MARAVILHOSO

A cultura Greco-Romana, herança assimilada pelo mundo ocidental, favoreceu a nossa percepção acerca do homem daquele período na busca de conhecer o espaço em que vivia e a si próprio, apoiado em crenças pagãs. Por meio dos mitos, a sociedade definia a compreensão do Universo e de seus fenômenos; os deuses e semideuses eram humanizados e explicavam o estabelecimento da ordem do mundo. Na Literatura, tais fatos são narrados na *Iliada* e *Odisséia*, de Homero, e em *Os trabalhos e os dias* e *Teogonia*, de Hesíodo. O contexto das obras de Homero reproduz a vida e o mundo da aristocracia; as de Hesíodo, das camadas populares. O primeiro associava a noção de homem às virtudes e à honradez, qualidades inatas e pressupostas aos nobres; o segundo distinguia a noção de virtude pelo trabalho, para uma existência digna e pelo direito de justiça. Fundamentada neste pensamento, a poética clássica, principalmente no teatro e na epopeia, permeada de seres e de acontecimentos sobrenaturais, em um mundo fantástico e enigmático, traduz a mentalidade da sociedade daquela época.

A Idade Média no ocidente, também herdeira do mundo greco-romano, mas voltada ao teocentrismo, desaprovou explicações herdadas das culturas que a antecederam, por entender que o conhecimento se encerrava nas proposições da Igreja, reveladas por Deus. Assim, a cultura medieval do Ocidente tem referência primordial a partir da Bíblia, e as camadas e setores dessa sociedade passaram a absorver todo um sistema derivado da Teologia. Desta sociedade, principalmente a Alta Idade Média, apreendemos um discurso de tendência constante em mostrar a espiritualidade do homem medieval, com ênfase na vida após a morte, para quem, nas palavras de Ferreira (19-- , p. 30), “[...] o sobrenatural constitui a verdadeira realidade [...] momento da passagem para a verdadeira vida [...]”.

Com o Cristianismo, a sociedade conheceu os valores cristãos, o monoteísmo, rejeitando o politeísmo e o paganismo, além de desprezar alguns conhecimentos adquiridos na Antiguidade. Ao mesmo tempo, às vezes, fenômenos da natureza e a condição humana receberam atribuições e explicações (alegóricas) por meio de elementos do mundo sobrenatural. Também influenciada, a literatura tem na fé uma das fontes de inspiração dos primeiros poemas. Tal contexto cultural insinua-se à temática de nosso objeto de estudo, *A Canção de Rolando*, somado ao patriotismo, à lealdade feudal e ao ideal do cavaleiro.

O evento mais importante da obra literária em estudo é a Batalha de Roncesvales (778, século VIII), entre cristãos e pagãos, pelo domínio territorial da região de Saragoça. O texto,

uma canção de gesta, relata a bravura e a morte do herói Rolando, revelando-se uma literatura típica do feudalismo guerreiro, fruto do imaginário da Alta Idade Média, nos séculos VIII a X (Dinastia Carolíngia) até a Idade Média Central, séculos XI a XII (Feudalismo e o Movimento das Cruzadas). Os trovadores do século XI (pressupõe-se) conceberam uma lenda com base no evento da referida batalha, associando-o às aventuras dos cavaleiros das Cruzadas. Deste modo, o texto constitui-se de muitos anacronismos, homologias, metáforas, que nos facilitam observar, em vários espaços, o talento do poeta na utilização do maravilhoso como instrumento de criação.

*A Canção de Rolando* é um poema épico, anônimo, que expõe as façanhas geralmente idealizadas do herói lendário, cujas qualidades se assentam em valores sócio-político-culturais daqueles dois períodos, enfatizando sempre a supremacia e a ideologia daqueles que detinham o poder. Esta contextualização faz-se necessária em razão de nos inteirarmos da realidade social e intelectual da época em que se insere a obra. A fé cristã baseava-se na superioridade de Deus sobre o Diabo, do Bem sobre o Mal, dicotomia que facilitava manipular sobremaneira as camadas populares, norteando as leis que desprezavam o conhecimento antigo e regiam aquela sociedade por uma nova perspectiva.

Como o nosso objetivo é estudar e refletir o maravilhoso em *A Canção de Rolando*, este capítulo é dedicado à discussão teórica do gênero e as relações deste com o texto literário, por meio de apontamentos dos teóricos abordados a seguir.

## 1.1 MARAVILHOSO

Na Antiguidade Clássica, Aristóteles (1979, p. 265) já relacionava o termo maravilhoso à literatura da época: “O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso [...]”. Para o filósofo, aquilo que não pertencia ao plano real era considerado maravilhoso tal como deuses, fenômenos sobrenaturais absurdos e eventos ilógicos.

Desde Aristóteles (1979, p. 249), quando se refletiu sobre a necessidade de o acontecimento ser verossímil, possível de existência no mundo real, criou-se uma convenção que perdura por séculos. O pensador registra que “[...] não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível

segundo a verossimilhança e a necessidade [...]”. Segundo Rodrigues (1988, p. 20), o fantástico e o maravilhoso estavam atrelados à referida convenção, e exigia coerência, “[...] ainda que seja um personagem absurdo, fora do comum em relação ao dado externo [...]”. Esta racionalização literária não impediu a liberdade criativa em relação ao maravilhoso que, a exemplo da Idade Média, vinculou-se à religião e a ensinamentos comportamentais, e que, conseqüentemente, criasse ligação com o mundo externo. O entendimento do termo “maravilhoso”, a partir de Aristóteles, sofre mudanças ao longo dos séculos com as transformações na arte literária e no próprio modo com que o maravilhoso vai se apresentar, ao ponto de ser tomado por um gênero.

Na nossa contemporaneidade, o conceito de verossímil perde-se ante a perspectiva de que aquilo que é real poder mudar. De acordo com Rodrigues (1988, p. 25), o real não depende mais de convenções, mas do ponto de vista pelo qual é observado, relativizado pela subjetividade e pelo aspecto cultural. A autora afirma que “Temos de reconhecer que o real é mutável, historicamente relativo, inconscientemente resvaladiço, difícil de ser apreendido pelo discurso humano [...]”. A criação literária, portanto, encontra, no maravilhoso, artifícios para transformar e transgredir a realidade, trazendo ao leitor a possibilidade de interagir com o texto por meio do sobrenatural, do extraordinário, do incrível, sem, no entanto, questionar a sua natureza.

Outro crítico contemporâneo, Frye (1973a, p.78), explica a relação de verossimilhança pela apreensão do real, condicionada ao intuito do indivíduo ou da obra, portanto o verossímil teria um sentido hipotético: “Em literatura as questões de fato ou verdade subordinam-se ao objetivo literário precípua de produzir uma estrutura de palavra em razão dela própria, e os valores de signo dos símbolos subordinam-se à sua importância como estrutura de motivos interligados [...]”. Portanto, depreendemos que a obra tem em si a sua existência enquanto arte, compreensível ao leitor por meio dos signos, relativos e arbitrários, como reflexo ou representação do homem na sociedade, em um determinado tempo e espaço. Formas diversas, usadas por diferentes sociedades, dependem da adaptação ao contexto dos novos grupos sociais. Ao leitor de épocas posteriores, cabe pesquisar o envolvimento que tais signos desempenham na obra.

As modernas interpretações do texto de Aristóteles não negam a necessidade de os acontecimentos serem verossímeis na obra e defendem que, no universo fantástico do maravilhoso (irracional), objetos, símbolos, crenças, elementos das mais variadas culturas podem ser utilizados na estruturação, na tessitura do texto. O poeta, por meio da linguagem, simula o verossímil associado à contemporaneidade de sua criação. Na epopeia, a teoria de

Aristóteles pressupõe a existência de exageros e que a narração descritiva dos elementos se aduna ao caráter maravilhoso dos mesmos. O teórico propõe que é preferível as coisas impossíveis, absurdas, mas críveis, coerentes com o objeto narrado. Nas palavras de Aristóteles (1979, p. 265), “[...] na epopeia, tudo passa despercebido. Grato, porém é o maravilhoso; prova é que todos, quando narram alguma coisa, amplificam a narrativa para que haja mais interesse”. O aspecto literário da epopeia estaria, assim, vinculado ao exercício do maravilhoso, em que a realidade é subvertida, extrapolada.

Na produção oral, as composições eram construídas para um público ouvinte e cantadas pelos trovadores. Muitos dos elementos dessas composições constituíam-se inverossímeis, mas geralmente passavam despercebidos. Na realidade, os ouvintes precisavam memorizar apenas o essencial, sem preocupação com detalhes do conteúdo do texto. Pierre Brunel (1977, p.14) reforça-nos essa ideia, ao afirmar que “[...] *l’art des jongleurs préfère la vigueur à la nuance. Les facilités, les invraisemblances que relève le lecteur attentif, échappaient à un public qui ne pouvait retenir que l’essentiel et dont le chanteur obtenait vite la complicité émue*”<sup>14</sup>. Tal procedimento alcançava o objetivo maior da arte, assegurar a adesão do público.

O caráter clássico atribuído à obra *A Canção de Rolando* deriva justamente dos recursos da linguagem que apontam para o maravilhoso, visto que o impossível, o absurdo e o sobrenatural são valorizados nas obras e na mentalidade medievais. Neste particular, o nosso estudo encontra respaldo nas teorias a serem apresentadas, as quais categorizam diferentes tipos de maravilhoso, assim como propõem novas abordagens. Por conseguinte, não podemos desprezar ou ignorar a presença de um discurso que destaca cenas, cria atmosferas, prolonga nossa impressão, surpreende nosso espírito, enfim, transporta-nos à elaboração descritiva oferecida pelo texto.

Nas variadas identificações do maravilhoso que conhecemos no percurso dos estudos da História Literária, sua relevância desperta atração por estudos que discutem sua pertinência e deslocamentos como componente nas narrativas, desde a Antiguidade até nossos dias. As teorizações modernas como as de Todorov, Bessière, Chiampi partem do gênero mais amplo, o fantástico, para apontar observações e estabelecer fronteiras com o maravilhoso.

---

<sup>14</sup> “[...] a arte dos trovadores prefere o vigor à gradação. As facilidades, as inverossimilhanças, que despertam o leitor atento, escapam a um público que podia guardar apenas o essencial e do qual o cantor obtinha rápido a complicitade comovida” (BRUNEL, 1972, p. 14).



## 1.2 MARAVILHOSO E FANTÁSTICO

Tzevetan Todorov (1975) reflete sobre a teoria da literatura fantástica em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, cujas observações são discutidas sobre gênero com base em Northrop Frye (1973a, p. 242-3) com a justificação de que “[...] O fundamento das distinções de gênero em literatura parece ser o princípio da apresentação [...] as distinções de gênero estão entre os modos com que as obras literárias são idealmente apresentadas, quaisquer que sejam as realidades [...]”.

De acordo com Todorov (1975, p. 53 e 51), o fantástico imbrica-se com o *maravilhoso* e o *estranho*, localizando-se no limite desses dois subgêneros. O primeiro “[...] caracteriza-se pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens [...]”; o segundo, por “[...] acontecimentos que parecem sobrenaturais ao longo de toda a história, no fim recebem uma explicação racional [...]”. O crítico designa, também, de maravilhoso o gênero que inclui as obras que apresentam fenômenos sobrenaturais, sem uma possível explicação racional, porém aceitos pelo leitor com naturalidade (sem surpresa). De acordo com o referido escritor, se “[...] o leitor [...] decide que se devem admitir novas leis da natureza<sup>15</sup>, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso”. Em contrapartida, se o leitor perceber ou decidir sobre os acontecimentos e as ações como impossíveis de realização, estes são incluídos no efeito estranho. Complementa-se o raciocínio com a explicação de que o maravilhoso:

[...] implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso [...]. O movimento da narrativa consiste em nos obrigar a ver quão próximos realmente estão de nós esses elementos maravilhosos, até que ponto eles estão presentes em nossa vida [...], [mas também reconhecê-los como parte de outras culturas.] (TODOROV, 1975, p. 48 e 180).

A nossa opção em convergir parte da fundamentação teórica para a obra de Todorov justifica-se pela reflexão que o escritor faz do maravilhoso em diferentes aspectos, alguns dos quais se fazem presentes ao longo do texto literário ora abordado, conforme demonstraremos no decorrer deste estudo.

---

<sup>15</sup> Chiampi (1980, p. 54) detém-se mais especificamente em determinar fatores que compõem tais leis da natureza. “O policiamento da razão tem como eixo a noção empírica de mundo real, a opinião corrente das leis da causalidade, do espaço e do tempo [...] o bom senso, a convenção social [...]”.

Conforme Todorov (1975), o maravilhoso pode ser classificado em: *maravilhoso hiperbólico*, cujos fenômenos são sobrenaturais em razão das dimensões superiores àquelas que nos são familiares; *maravilhoso exótico*, no qual os acontecimentos sobrenaturais transcorrem sem que sejam apresentados como tais, supõe-se que o leitor desconheça os lugares onde eles acontecem, por isso não questiona; *maravilhoso instrumental*, em que os instrumentos do engenho humano, frequentemente semelhantes na aparência, mas de origem mágica, servem de comunicação com outros níveis, com outros mundos; *maravilhoso científico*<sup>16</sup>, explicado racionalmente, mas por meio de leis que a ciência contemporânea não conhece; o escritor conclui que a tais modalidades de maravilhoso “justificado” se opõe o *maravilhoso puro*, que não se explica de maneira alguma, pois, nesse caso, o maravilhoso caracteriza-se na própria natureza dos acontecimentos. Para o crítico, o maravilhoso puro desenvolve-se e aparece de modo natural no texto, como parte do enredo. Não há questionamentos, nem qualquer surpresa para a personagem ou para o leitor “implícito”.

Já, o mundo fantástico é o mesmo em que vivemos e conhecemos, sem elementos sobrenaturais; mas, ao serem produzidos nele acontecimentos inexplicáveis pelas leis naturais, “Somos transportados ao âmago do fantástico [...]”, que ocorre na incerteza, e o leitor tem que escolher: se os acontecimentos é produto da imaginação e as leis do mundo continuam as mesmas ou se os fatos são verídicos e eram desconhecidos do leitor. Ainda em conformidade com Todorov (1975, p. 30-1), “[...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural”, de modo que o leitor tem que se integrar ao mundo das personagens; sua percepção deve estar incluída no texto, tendo, desta maneira, um saber ambíguo dos acontecimentos narrados. Ao sobrenatural, são atribuídas a função literária e a função social<sup>17</sup>. A função literária compreende a criação de elementos considerados irrealis ou loucura, que se tornam possíveis e aceitáveis mediante o gênero. Todorov articula o sobrenatural às seguintes funções:

[...] pragmática: o sobrenatural emociona, assusta, ou simplesmente mantém em suspense o leitor. Uma função semântica: o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma autodesignação. Enfim, uma função sintática: ele entra, dissemos, no desenvolvimento da narrativa (TODOROV, 1975, p. 171).

<sup>16</sup> Em nossa leitura analítica, não identificamos essa variedade definida por Todorov (1975).

<sup>17</sup> Fundamentando-se em Peter Penzoldt, Todorov assim define função social: “Para muitos autores, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas.” Conforme o escritor, “o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre” (TODOROV, 1975, p. 167). Em razão de privilegiarmos as manifestações do maravilhoso, no *corpus* de análise de nosso estudo, por meio de fatos, objetos e/ou aspectos da realidade, transformados em sobrenatural, não nos deteremos à abordagem da função social do referido teórico, uma vez que o enfoque do estudo é literário e não sócio-histórico. O maravilhoso, por si, como recurso literário, encarrega-se de descrever o social.

O autor ainda pondera que um gênero apenas situa o leitor defronte a uma estrutura, à soma de características literárias possíveis de uma obra, em direções às quais se tenta aproximar o leitor para qualquer consideração. Podemos apreender que tal conjectura se encontra na compreensão de que os gêneros não têm uma fórmula para cada obra, pois, se, por um lado, cada uma delas é única; por outro, elas constituem-se de “propriedades literárias virtuais” e de suas transformações. Por esta perspectiva, podemos compreender as dificuldades em se demarcar as fronteiras do gênero, previstas e constatadas pelos estudiosos.

Irène Bessière, na obra *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine* (1974), aborda também questões da literatura e da escrita fantástica, voltando-se ao social, suas transformações e ao universo mental. No capítulo “O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha” discute conceitos que envolvem o relato fantástico. Vejamos um excerto:

Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas ele supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 1974, n.p.).

A autora, assim entendemos, demonstra uma reflexão semelhante à de Todorov acerca da heterogeneidade dos textos que se enquadram no fator sobrenatural. Embora o fantástico seja construído linguisticamente em um texto, estes mesmos elementos linguísticos não permitem a definição de fantástico como gênero, ou seja, uma definição não daria conta de ler todas as obras, assim como no relato fantástico a questão semântica não se deve vincular a concepções de elementos extraordinários, nem ao conhecimento de mundo, uma vez que o fantástico “[...] é comandado do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor” (BESSIÈRE, 1974, n.p.). Depreendemos que a ficção envolve as convicções e ideologias do tempo exposto pelo artista, isto é, oriundo do mundo real, mas elaborando um mundo “outro”, por meio de palavras. As ilustrações que as palavras representam são apenas os objetos designados, entretanto o jogo de imagens e de elementos do imaginário criado permite um índice de possibilidades:

[...] O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época [...] (BESSIÈRE, 1974, n.p.).

Ao contemplar o relato fantástico, Bessière oferece-nos observações ampliadas às de Todorov, que colaboram para o entendimento de “fantástico”, diferenciado de “maravilhoso”: no primeiro, os fatos contados são concebíveis no próprio relato, impedidos, assim, de se referir ao universo; o maravilhoso estaria em relação ao conto, que, separado da realidade, relata o “dever-ser” e se permite expressar de forma absoluta. Tal teoria presume que o fantástico, “histórica e tipologicamente”, somente pode ser compreendido em oposição ao conto.

A fundamentação de Bessière iniciada nessa acepção encontra-se em André Jolles, na obra *Formas Simples* (1976, p. 191), quando se refere ao conto: “[...] o Conto é uma forma de arte em que se reúnem e podem ser satisfeitas em conjunto duas tendências opostas da natureza humana, que são a tendência para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e ao natural [...]”. A abordagem da autora estende-se a outros apontamentos daquele teórico, considerando que o conto se opõe ao universo da realidade, visto que a disposição mental do conto, embora tomando e compreendendo o universo que recusa e que não corresponde ao acontecimento, propõe e adota um universo outro que satisfaz às exigências da “moral ingênua”, isto é, reproduzindo a ideia da autora, da ética do acontecimento. Segundo Jolles (1976), tal enfrentamento e absorção, feitos pelo conto, conservam a mobilidade, a generalidade e a pluralidade desse universo.

Dessa maneira, Bessière (1974), ao tratar do assunto “Universalidade do maravilhoso, singularidade do fantástico”, afirma que o maravilhoso é resultado da passagem da atuação ao acontecimento, tornando universalmente válidos os marcos sócio-cognitivos, fora de sua atuação espacial e temporal, propostos pela História. Pondera ainda que o conto maravilhoso reflete e anula a desordem do cotidiano. O maravilhoso como marco sócio-cultural “redime o universo real rebelde”, transformando-o de modo a ser entendido como representante do homem universal e do coletivo. Entendemos, assim, que o maravilhoso é atualizado e definido de acordo com a contemporaneidade de sua produção, ou seja, reflete o homem no contexto da sociedade em que vive, mas nada impede que as culturas posteriores façam a própria leitura.

Consideramos importante a observação da autora em relação à *performance* do conto, que, diferente do fantástico, constitui a escrita como o lugar da verdade; e o real, o da mentira. Para Bessière (1974, n.p.), “[...] A relação entre o evidente – o chinelo, os farrapos de Cinderela – e o insólito é sempre legível: é uma relação ética. [...]”, a ação provocada por um evento ou um elemento insólito passa, assim, para o plano legível; “real” e “mentira” assumem uma relação que não pode se dissociar.

Para Jolles (1976, p. 202), “[...] no Conto, o prodígio do maravilhoso é a única possibilidade que se tem de estarmos seguros de que deixou de existir a imoralidade da realidade [...]”. A realidade é transgredida, e o natural seria que o prodígio não acontecesse, porém não seria maravilhoso, ou seja, pelas leis da natureza o extraordinário, o admirável e tudo o que excede o natural não seriam aceitos “moralmente”, mas o maravilhoso possibilita a intercorrência. Por fim, Bessièrre (1974) expõe o que poderia definir as questões supracitadas entre o fantástico e o maravilhoso:

O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde esta se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (BESSIÈRE, 1974, n.p.).

Essa asserção permite-nos afirmar que a teoria da autora sobre o maravilhoso não se distancia daquela de Todorov. O poeta, ao transportar para a poética do maravilhoso as experiências do homem na sociedade, recria o mundo real por meio do elemento sobrenatural, com a cumplicidade do leitor.

Irlemar Chiampi (1980) desenvolve o tema do Realismo Maravilhoso com base no romance hispano-americano, no livro *O Realismo Maravilhoso*. Ao abordar teorias da literatura fantástica, a autora apresenta contrapontos à obra de Todorov. Para ela, o fantástico define-se pela fantasticidade, pela percepção do estético: efeito sobre o leitor de uma inquietação física (medo) ou intelectual (dúvida). Porém, não contentaria a extensão das discussões que envolvem o gênero, porque o medo aqui é entendido como “efeito discursivo”, isto é, o modo como o narrador elabora o discurso de um acontecimento de referenciais natural e sobrenatural.

O ponto de vista da autora contraria a asserção de Todorov, principalmente quando a teoria deste crítico subdivide o fantástico em subgêneros, estranho e maravilhoso, com base na interpretação racional do acontecimento narrativo. Segundo Chiampi (1980, p. 55), “[...] Todorov descarta a inquietação emotiva do leitor, para favorecer a intelectual (a vacilação), diante de um acontecimento de dupla explicação (natural e sobrenatural) [...]”. Destarte, ela acrescenta que a falha do crítico estaria em prestigiar o relato em detrimento do discurso, perdendo-se a noção da relação entre ambos. A relação entre a escrita e aquilo que o discurso traz nas entrelinhas, portanto, só pode ser apreendida em conjunto.

O maravilhoso, para a autora, configura-se a partir de três aspectos: lexical, poético e histórico. Cabe destacar aqui o lexical, visto que este se constitui um instrumento a mais para a nossa análise. Assim, segundo Chiampi (1980, p. 48), “Maravilhoso é o que contém a *maravilha*, do latim, *mirabilia*”: coisas admiráveis pelo olhar (ver através) com intensidade, na densidade em que os fatos ou os objetos excedem às leis naturais, “uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens”. Ainda no campo léxico, a autora reflete o maravilhoso como tudo o que é produzido pela intervenção de seres sobrenaturais.<sup>18</sup>

O realismo maravilhoso, segundo a autora, propõe um “reconhecimento inquietante”, recobrando o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia, das tradições populares, reprimidos pela racionalidade e traz de volta a função comunitária da leitura, por meio do efeito de encantamento, “[...] ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor”. No realismo maravilhoso, desfaz-se qualquer medo ou terror ao acontecimento insólito, dando lugar ao encantamento criado pelo efeito do discurso. O objetivo é, pois, não somente romper com a realidade, mas “[...] tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade, como membro de uma (desejável) comunidade sem valores unitários e hierarquizados [...]” (CHIAMPI, 1980, p. 69). Tal processo aproxima-se de uma abordagem em que o leitor, de posse de seu domínio ao imaginário, recoloca o racional e o irracional em igualdade.

A dissertação de Mestrado de Luís Cláudio Kinker Caliendo, intitulada *Orelhas de elefante, olhos de coruja, dentes de javali: maravilhoso e descritivo em Yvain ou le Chevalier au Lion, de Chrétien de Troyes* (2009), mostra-se-nos um estudo de relevantes observações e inovações em relação à operação discursiva do maravilhoso no texto poético. Os apontamentos negativos do autor sobre as teorias existentes repousam na maneira com que a crítica literária trata o maravilhoso, de um modo geral: “[...] como soma de motivos definidos por sua íntima relação com o sobrenatural [...]” (CALIENDO, 2009, p.134).

No referido estudo, Caliendo (2009, p. 134) prioriza o maravilhoso pela descrição, pela construção de um discurso “[...] que irrompe na narrativa, trazendo o incomum, o admirável, em sua *textualidade* [...]”. Este fazer poético teria previsão, acima de tudo, na recepção, uma vez que o leitor não estaria preso às coisas do imaginário, das crenças, do cotidiano e de outros motivos para ler o maravilhoso no texto literário. Assim, o autor sugere

---

<sup>18</sup> Os outros dois aspectos são: poético – o maravilhoso incorpora-se à Literatura, à Poética e à História Literária de todos os tempos, desde as obras de Homero, *Ilíada* e *Odisséia* até nossos dias; histórico – está presente nos estudos e tratados de poética desde Aristóteles.

uma redefinição ao que as convenções literárias chamam de “maravilhoso” com referências no sobrenatural. A proposta seria ler o texto com enfoque para o plano descritivo, com um *efeito de maravilhoso*. Desta feita, o leitor/ouvinte forma uma imagem, estimulada pela descrição, sem preocupação em distinguir os elementos do plano real ou do plano fantasioso.

A nossa posição diante da perspectiva de Caliendo, em relação à proposta de estudar o maravilhoso em *A Canção de Rolando*, é a de que, em muitos momentos do texto, tal procedimento é possível, visto que o discurso em si é maravilhoso, ou seja, a descrição proporciona ao leitor aquilo que a crítica moderna, como a de Blanchot (1987)<sup>19</sup>, em *O espaço literário*, propõe: um afastamento do mundo real para aproveitar apenas das imagens que esse discurso opera em nossa imaginação, sem a preocupação com o tempo ou o espaço, ou ainda com o sentido que os signos linguísticos possam suscitar. Assim entendemos essa projeção do maravilhoso que também coincide com exemplos em versos da *Canção*, a serem mostrados e comentados no capítulo seguinte.

Reiteramos que recorreremos a outras teorias de base, que, como a de Todorov (1975), separa os diferentes aspectos em que podemos estudar o maravilhoso; a de Le Goff (1994), que situa os elementos relacionados ao maravilhoso medieval, posto que apelamos a dados históricos e socioculturais dos períodos que se sugestionam no texto de *A Canção de Rolando*; a de Poirion (1982), que nos fundamenta na asserção do maravilhoso como uma ideia de alteridade, do efeito como recepção de uma cultura pela outra, enfim, como contempla Chiampi (1980), o maravilhoso, tradicionalmente, é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, legendários ou divinos e que podem provocar admiração, surpresa, espanto no ouvinte/leitor e, no século XX.

Ainda segundo a mesma autora definiu-se o maravilhoso numa perspectiva ética, com André Jolles (1930), e morfológica com Vladimir Propp (1928), que explica a ocorrência dos mesmos esquemas narrativos entre povos que não tiveram contato entre si. Por estas acepções, o maravilhoso passou a ser estudado como um relato de estrutura que comporta outras

---

<sup>19</sup> O maravilhoso, nessa perspectiva, é o artifício que nos permite, por meio da escrita, perceber a arte e o talento, pelas imagens que ela nos proporciona, uma re(elaboração) do universo: “O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem. O que nos fascina, arrebatava o nosso poder de atribuir um sentido, abandona a sua natureza ‘sensível’, abandona o mundo, retira-se para aquém do mundo e nos atrai, já não se nos revela e, no entanto, afirma-se numa presença estranha ao presente do tempo e à presença no espaço [...] o fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável [...] quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, mas ao meio indeterminado da fascinação [...] onde soçobram os objetos quando se distanciam de seus respectivos sentidos, quando se desintegram em suas imagens” (BLANCHOT, 1987, p. 23).

modalidades narrativas. Deste modo, entendemos que há a possibilidade de explorar e adequar História e ficção na compreensão, aceitação e fruição do maravilhoso.<sup>20</sup>

### 1.3 MARAVILHOSO MEDIEVAL

Le Goff (1994), historiador francês, ao abordar a Literatura de produção medieval, também discute o maravilhoso presente nas obras literárias medievais. De sua perspectiva, a abordagem do maravilhoso feita por Todorov (1975) não se aplica aos textos daquele período, os quais, impessoais, excluíam um leitor implícito, elemento da teoria moderna da recepção, afinal tais obras eram produzidas considerando a coletividade.

O autor pondera que o maravilhoso deve ser tratado em seu campo semântico, relacionado à sociedade, à civilização da qual a obra faz parte. Destarte, entendemos que se faz necessário apresentar algumas observações à terminologia “maravilhoso”. Segundo Le Goff (1994), não havia, nas línguas vernáculas, um termo para designar uma categoria intelectual, estética, científica ou mental daquilo que conhecemos como “maravilhoso”. No século XI, o adjetivo *mirabilis* do latim, *merveillos* em francês antigo, presente no texto de *A Canção de Rolando*, ou *merveillable*, referindo-se à pessoa, objeto ou fenômeno, introduzia-se à categoria do maravilhoso. O latim erudito, utilizado pelos clérigos medievais, designava o que nós chamamos “o maravilhoso”, pelo termo *mirabilia*. Entretanto, para a realidade da época, este compreendia:

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

Em relação ao Ocidente medieval, o maravilhoso revela-se pela questão da herança, daquilo que os povos medievais herdaram da Antiguidade e de civilizações anteriores com suas produções literárias consideradas pagãs. Le Goff (1994, p. 47) refere ainda que “[...] o

---

<sup>20</sup> Os argumentos de Caliendo parecem-nos bastante coerentes àquilo que defende em seu estudo, partindo do pressuposto de um leitor da atualidade. Ocorre, porém, que *A Canção de Rolando*, criada a partir de fatos históricos, supõe um leitor interado destes mesmos acontecimentos. Desta maneira, ele perceberá com maior facilidade o conteúdo da obra e aquilo que se pode inferir das entrelinhas.



maravilhoso, mais que outros elementos da cultura e da mentalidade, pertence precisamente às camadas antigas [...]”. Como sabemos, a Idade Média foi marcada pelo Cristianismo; e o maravilhoso, naquele período, estava construído em relação ao sobrenatural e ao miraculoso. Entretanto, ele não conseguiu fugir das raízes pagãs.

Nesse sentido, o mesmo autor registra que “O maravilhoso medieval – assim como outros domínios da religião e da cultura – acolhe fontes diversas, anteriores ou exteriores à Cristandade, para aprisioná-las e cristianizá-las em intensidades variadas” (LE GOFF, 2002, p.108). As referências ao maravilhoso medieval podem ser apreendidas como uma retomada do paganismo bárbaro das mitologias germânica, escandinava e celta (seres encantados, objetos mágicos) e das maravilhas do Oriente como as antigas, as imperiais e as relíquias (os metais preciosos, as riquezas animais e naturais). Assim ocorre com a fonte bíblica do Antigo e do Novo Testamento. O maravilhoso, para o homem medieval, tem a função de realização<sup>21</sup>.

Aprendemos que o maravilhoso medieval se fundamenta nos elementos herdados de outras culturas e, deste modo, o imaginário e o cotidiano são fontes importantes para estudarmos um texto literário por meio do maravilhoso. O que alimenta o maravilhoso das culturas ulteriores são, sem dúvida, os hábitos, os costumes. A respeito deste aspecto, Le Goff (1994, p. 47) assim se posiciona: “[...] vejo na herança um conjunto que de certo modo se impõe (encontramos uma herança, não a criamos); [...]”. Essas heranças resistem através das gerações e, principalmente pela cultura oral; os elementos podem envelhecer, podem mudar suas cores e formas, entretanto permanecem vivos na mentalidade de novas populações, garantindo sempre a influência entre os homens.

Na Alta Idade Média, segundo o referido autor, há uma repressão ao maravilhoso pagão. Por preocupação e ao qualificá-lo como elemento originário do mundo politeísta, a Igreja defendia que o maravilhoso oferecia perigo para a cultura contemporânea. Com o Cristianismo, na cultura do Ocidente Europeu, havia uma proposta de mudanças na história do imaginário, visto que um mundo teocentrista se instalava aos poucos. Com isso, foi necessário modificar, recriar e construir uma nova literatura, a fim de transmitir as ideologias, as crenças, enfim, a cultura cristã. O maravilhoso foi adaptado, problematizando ainda mais a questão, pois:

---

<sup>21</sup> O processo de realização ocorre ao homem medieval, quando “[...] Ele dilata o mundo e a psique até as fronteiras do risco e do desconhecido. Inserindo-se no natural e no real, ele o amplia e o complementa. Faz do surpreendente e do extraordinário o motor do saber, da cultura e da estética da Idade Média. Estimula a abrir bem os olhos para a criação e o imaginário. Inspira uma cultura do surpreendente. Faz acreditar na criatividade e audácia infinitas de Deus e de sua criatura, o homem [...]” (LE GOFF, 2002, p 119).

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

Pelo viés do divino, o historiador conclui que há um processo de esvaziamento do maravilhoso; a partir do momento em que todas as fontes e resoluções se resumem em um único elemento, um Deus único, criando-se uma regularidade, conseqüentemente se quebra a imprevisibilidade particular do maravilhoso. Derivando-se dessa concepção de tudo convergindo para Deus, percebemos a presença constante e quase que única do milagre e do milagroso para constituir o “maravilhoso cristão”. O milagre, no entanto, representa uma parte restrita e menor dentro do maravilhoso, mesmo sendo um de seus elementos. Ora, na Idade Média, o maravilhoso exerceu a função de resistir e de subverter a ideologia dominante e oficial do Cristianismo, um meio de preservar a cultura herdada. Do ponto de vista de Le Goff (1994, p. 62), “[...] no <<verdadeiro>> maravilhoso há realmente qualquer coisa que não se contenta em ultrapassar a natureza, mas que está contra a ordem da natureza [...]”. Cabe lembrar que não se tratava apenas da cultura latina, mas, igualmente, da herança cultural e de crenças dos anglo-franco-saxões.

Em relação ao termo “maravilhoso cristão”, o próprio escritor o questiona, por haver entre os clérigos a oposição ao maravilhoso como anteriormente referido. Isso definiria a criação de uma variedade do gênero, que utiliza motivos cristãos para desviar a atenção da coletividade das crenças pagãs. Há um ponto dessa discussão no qual Le Goff (1994) dialoga com Todorov (1975) sobre o maravilhoso enquanto gênero: este não existe de modo *puro*, mas afirma que está permeado por outros, e que suas fronteiras não se limitam, mas se estendem a proporções até extravagantes. É o caso de dois aspectos do maravilhoso levantados por Le Goff: o maravilhoso *político* e o maravilhoso *cotidiano*, típicos da Idade Média. O primeiro manifesta-se por intermédio dos dirigentes medievais, quando utilizam personagens míticas para explicar e defender interesses políticos e de poder; o segundo, nem sempre relacionado à realidade cotidiana, porém surge no meio dela.

Como podemos observar até esse ponto da abordagem teórica, o maravilhoso envolve-se e desenvolve-se no campo do sobrenatural em seu amplo sentido. Embora a Igreja desencorajasse as antigas práticas pagãs, manifestações consideradas diabólicas, portanto

inimigas de Deus, as crenças, hábitos populares e o folclore foram instrumentos que favoreceram o desenvolvimento do maravilhoso.

Daniel Poirion, no livro *Le merveilleux dans la littérature française du moyen age* (1982), confirma-nos a ideia de que a literatura medieval está permeada de referências da Antiguidade, confirmando a noção de que o maravilhoso cristão assimila muitos elementos do politeísmo ao monoteísmo teocêntrico, também as formas textuais como as da epopeia, a literatura em versos, mostrando que os clérigos e os eruditos não se interessaram por uma ruptura real com a tradição Greco-Romana, mas aproveitaram muito de suas formas e conteúdos:

*La littérature latine du Moyen Age, qu'elle soit religieuse, philosophique ou simplement grammaticale, c'est-à-dire scolaire, est toute chargée des références et de citations empruntées aux grands classiques latins. Mais il s'y manifeste, évidemment, une certaine sélection, et une adaptation des signes et des significations aux intentions des nouveaux auteurs*<sup>22</sup> (POIRION, 1982, p. 33).

Ao considerar o fenômeno no texto literário em questão, Poirion (1982) pondera que o surgimento do maravilhoso no interior da ficção provoca a ruptura que prepara e fundamenta o efeito de maravilhoso que a obra produz em seu público. O maravilhoso, assim, empresta o objeto de um desejo de determinada tradição à outra cultura, em outro espaço e em outro tempo. As formas de maravilha, advindas daquela cultura, instalam-se na cultura que a atualiza, porém com olhar crítico de outro sistema cultural. Portanto, é a “distância cultural entre valores de referência” que define o maravilhoso, argumento justificado em função de as crenças que definiam *natural* e *normal* em obras primitivas serem diferentes para a contemporaneidade.

O afastamento ou a degradação, decorrentes das diferenças e das transformações dos valores nas sociedades, recusam ou reprimem as coisas; e o poeta, por meio do discurso, recupera as tradições de um povo, de um determinado lugar, de um ambiente social. Os mitos, os símbolos, os sonhos e todo um imaginário que representam tal cultura, dentro do espaço literário, marcam a diferença na recepção dessa cultura por outra. Na Literatura medieval, o maravilhoso desempenha o papel de reorganizador do imaginário provocado pelo estranhamento:

*[...] l'étonnement naît de la rencontre avec l'objet d'un désir ou d'une crainte, que la réalité ne peut offrir habituellement. Le merveilleux est donc*

---

<sup>22</sup> “A literatura latina da Idade Média, seja ela religiosa, filosófica ou simplesmente gramatical, isto é, escolar, está muito carregada de referências e citações emprestadas dos grandes clássicos latinos. Mas, manifesta-se, evidentemente, uma seleção e uma adaptação de signos e de significações às intenções dos novos autores”.

*lié à l'étrangeté d'un désir, la crainte littéraire nous renvoyant à un désir de crainte [...] L'étrangeté du désir saisi dans la projection imaginaire du merveilleux se confond avec la figure de l'autre, de l'étranger, d'une creature d'un autre monde, de l'Autre Monde [...] (POIRION, 1982, p 4).<sup>23</sup>*

O maravilhoso procede, assim, pela inquietação provocada na recepção da outra cultura. Como já comentado anteriormente, ocorreu sobre a sociedade medieva a influência de várias outras culturas. O conteúdo de suas representações somente pode ser compreendido, mesmo que superficialmente, se questionarmos e pesquisarmos os elementos e os processos de formação da referida cultura e, por conseguinte, de seu imaginário e de sua literatura. Por esta razão, no caso de *A Canção de Rolando*, justifica-se a abordagem do contexto sociocultural do período de Carlos Magno (mito imperial), da estrutura feudal e de alguns aspectos das Cruzadas, associando-os às várias modalidades do maravilhoso, na tentativa de nos aproximarmos de toda a riqueza cultural que envolve o texto literário. O parecer de Poirion sobre o assunto reforça a nossa proposição:

*[...] pour bien interpréter le merveilleux d'une littérature comme celle du Moyen Age, nous devons interroger la stratification des cultures, l'acculturation qui fait de l'histoire des moeurs, de la mentalité et de la spiritualité un processus d'évolution, sinon toujours continu et progressif, du moins toujours en équilibre instable<sup>24</sup> (POIRION, 1982, p. 5).*

O autor assevera que nas canções de gesta “o reencontro com países longínquos” é o elemento decisivo na fabricação do maravilhoso, principalmente no tempo das Cruzadas. O estranhamento acontece em relação ao mundo dos Sarracenos e o maravilhoso, neste caso, é denominado *exótico*, por explorar as imagens do estrangeiro e interpretá-las como inexplicáveis (naturalmente). Tal concepção complementa a definição de maravilhoso *exótico* de Todorov (1975) e nos leva a interpretar muitos elementos discursivos do texto literário. Aborda, também, o maravilhoso pela noção de *hiperbólico*, em que as proezas é objeto da surpresa, do estranhamento.

<sup>23</sup> “O estranhamento nasce do encontro com o objeto de um desejo (estado) ou de uma inquietação que a realidade não pode oferecer habitualmente. O maravilhoso é, então, ligado à estranheza de um desejo, a inquietação literária nos remetendo a um desejo de inquietação [...] A estranheza do desejo compreendido na proteção imaginária do maravilhoso confunde-se com a figura (imagem) do *outro*, do estrangeiro, de uma criatura de outro mundo, de *Outro Mundo* [...]”.

<sup>24</sup> “[...] para melhor interpretar o maravilhoso de uma literatura, como o da Idade Média, devemos interrogar a estratificação das culturas, a aculturação que fez da história dos costumes, da mentalidade e da espiritualidade um processo de evolução, se não sempre contínuo e progressivo, pelo menos sempre em equilíbrio instável” (POIRION, 1982, p. 5).

A hipérbole é utilizada para o engrandecimento das cenas, geralmente no confronto de uma cultura autóctone e outra exótica, como na obra *A Canção de Rolando*, a do Ocidente e a do Oriente, respectivamente. O autor considera que o maravilhoso cristão se desenvolve no espaço entre a imaginação épica e a doutrina religiosa, ficando por conta do poeta a articulação e o desenvolvimento desse jogo literário. Comenta também sobre o sistema dos objetos mágicos na produção dos efeitos do maravilhoso: “[...] *Dans l’oeuvre littéraire la qualité “merveilleuse” du personnage est surtout rendue significative par le recours à des objets magiques qui lui sont attribués [...]*”<sup>25</sup>, o que podemos observar em nosso objeto de estudo em relação à trompa e à espada de Rolando; à espada de Carlos Magno; e outros (POIRION, 1982, p. 101).

Maria Guadalupe Pedrero-Sánchez<sup>26</sup> desenvolveu um estudo voltado à área de História, intitulado *O Caminho de Santiago: uma via para o maravilhoso e o cotidiano* (1996), no qual dá enfoque às manifestações do maravilhoso e do cotidiano da Idade Média, a partir da obra *Pícaros y picaresca en el Camino de Santiago*, de Arribas Briones (1993). Baseada na teoria do maravilhoso medieval de Le Goff, *mirabilia*, a autora aborda o maravilhoso cristão, o maravilhoso político e o maravilhoso cotidiano, partindo da observação do homem medieval e do universo em que vivia.

O Caminho de Santiago era um dos objetos do maravilhoso cristão na mentalidade daquela sociedade. Segundo Pedrero-Sánchez, a invenção das relíquias e o mito de Santiago encontram explicações no Livro dos Milagres (*Líber sancti Jacobi ou Codex Calixtinus*, século XII). Tido como manual das peregrinações, o texto mostra os objetivos, a importância, o percurso e outros assuntos relativos à romaria a Compostela. A *mirabilia*, pois, estava no Caminho de Santiago: “[...] que exercia sobre os espíritos uma evidente sedução e por isso mesmo constituía uma função singular na cultura e na sociedade [...]” (PEDRERO-SÁNCHEZ, 1996, p. 144).

As outras duas espécies de maravilhoso (político e cotidiano) estariam na esfera do concreto e, deste modo, a busca pelas relíquias e a criação do mito do apóstolo Santiago estavam ligadas ao momento político.<sup>27</sup> Pelo viés da Literatura, Pedrero-Sánchez encontra

<sup>25</sup> “[...] na obra literária a qualidade ‘maravilhosa’ da personagem é produzida significativamente, sobretudo, pelo recurso dos objetos mágicos que lhe são atribuídos [...]”.

<sup>26</sup> A inserção da autora e respectivo estudo justificam-se em razão do nosso ponto de vista por não descartar os aspectos socioculturais na análise de uma obra literária. Portanto, os apontamentos encontrados corroboram o processo de análise a ser desenvolvido em *A Canção de Rolando*.

<sup>27</sup> A obra documentária estudada por Pedrero-Sánchez ilustra tempo e espaço definidos: “[...] o reino de Astúrias e Galiza, por volta de (794-800) [que] atinge sua plenitude no século XI, quando a cristandade se prepara para sair de seus limites geográficos e culturais” (PEDRERO-SÁNCHEZ, 1996, p. 144). A expansão demográfica e a Reforma Gregoriana são fatores que definem o Caminho de Santiago.

meios de relacionar a História ao contexto sociocultural de um período medieval, insinuados na obra documentária de Briones. A autora conclui que o Caminho de Santiago proporcionou trocas comerciais, culturais, artísticas e literárias, assim como a mistura de peregrinos devotos e penitentes, trovadores e todos os tipos de representantes daquela sociedade. Nas palavras da referida escritora (1996, p. 158), o Caminho constituía “[...] Espaço propício para o maravilhoso e o cotidiano, e uma trilha ideal para os pícaros de todas as espécies”.

As ponderações da pesquisa de Pedrero-Sánchez reforçam a nossa perspectiva e as possibilidades em estudar uma obra literária medieval, apoiada no contexto político e sociocultural do período em que foi escrita, uma vez que autores modernos não descartam a influência que o meio social exerce sobre o poeta, pois ele é fruto da cultura e do ambiente em que vive.

Em razão das considerações teóricas até aqui contempladas, cumpre-nos ainda recorrer às reflexões de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (1985), para tratarmos de fatores que orientam a criação da obra literária. Para o autor, os mitos e as lendas somente podem ser compreendidos de acordo com os documentos que temos ao nosso alcance, ou seja, entendendo o contexto total em que o social, a ciência do folclore e a análise literária formam o conjunto necessário à compreensão do complexo que organiza a sociedade. Tal procedimento, orientado por Candido, parece-nos indispensável à investigação de aspectos e conceitos necessários à leitura que propomos na obra *A Canção de Rolando*.

Candido teoriza três funções na obra literária: a *função social*, que reforça a noção dos valores sociais, e isso acontece quando a obra retrata as relações estabelecidas na comunidade, a partir das bases do imaginário com as quais os indivíduos comungam, acrescentando também a organização em que essa sociedade se constitui (necessidades espirituais e materiais). Decorrente da criação (poeta) e da recepção<sup>28</sup> (público), enquanto significado da obra, situa-se outra função, a *ideológica*, que constitui a manifestação da vontade de ambos: o primeiro tende a mostrar uma ideia ilusória, fictícia da realidade; o segundo, a captar algum aspecto da realidade. A *função total*, desligada dos aspectos tempo e lugar, prende-se à atemporalidade e à universalidade da obra. Seus temas podem ser trazidos para a atualidade, disfarçados por motivos e referenciais próprios de sua contemporaneidade. No caso das obras antigas, medievais. Segundo Candido (1985, p. 14), “[...] o fator social é invocado para

---

<sup>28</sup> Vale ressaltar que, no contexto de produção da obra, as noções e teorização de recepção (Yauss, Iser, por exemplo) ainda não existiam. Tal observação faz-se necessária, visto que o tempo histórico em que a obra literária em análise se insere remonta a um momento em que a recepção não assumia o papel social e artístico que tem atualmente.

explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e efeito sobre nós [...]”.

A literatura popular-oral, vinculada ao contexto social, à cultura local, a hábitos e a costumes, utiliza o metafórico e o estético como recursos discursivos que podem ser até *nonsense* para nós, mas que têm sentido para a comunidade que o produziu. De acordo com Candido (1985, p. 43 e 44): “[...] se a mentalidade do homem é basicamente a mesma, e as diferenças ocorrem, sobretudo, nas manifestações, estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural [...]”.

A literatura medieval, na sua maioria centrada na mentalidade cristã, nos fatos históricos e na organização social, deixa certos valores em plano inferior, atualmente postos em destaque, como as emoções, as paixões ou os conflitos do homem. Na literatura iletrada da época, a relação com a concepção de natureza e meio social correspondia à visão de mundo da coletividade, daí a leitura de muitas obras se voltar ao sociocultural. Notamos que as características estruturais, contextuais e semânticas em *A Canção de Rolando*, apoiando-nos em Candido (1985, p. 48-9 e 46), pelo aspecto coletivo da criação, carecem de um estudioso que vá além dos aspectos literários, que conheça os elementos culturais, históricos e sociais: as produções antigas, na sua totalidade; reforçando com palavras do próprio escritor, “[...] não podem ser desligadas do *contexto*, - isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas [...]”.

Complementamos os apontamentos anteriores de Candido com considerações de D’Onofrio (1990) quanto à importância de se conhecer o contexto sócio-político-econômico de uma determinada época histórica, a fim de analisar uma obra literária específica. A observação deste escritor recai diretamente sobre *A Canção de Rolando*, afirmando que no período histórico em que a obra foi escrita ocorreram expedições para libertar Saragoça e todo o vale do Rio Ebro do jugo muçulmano. A obra literária registra o caráter político, a expulsão dos mouros do território espanhol e o religioso, visto que a Igreja organizava e apoiava tais lutas com o objetivo de derrotar os infiéis.

Justificamos a escolha das teorias como as de Aristóteles, Todorov, Bessière, Le Goff, Poirion e de outros autores, como suporte para nossas ponderações do elemento maravilhoso na obra *A Canção de Rolando*. A análise comporta uma visão textualista e também forma a base teórica para a análise, embora o enfoque recaia na visão contextualista, uma vez que os apontamentos e as reflexões sobre o assunto nos proporcionam um estudo aproximativo dos elementos socioculturais.

Não queremos, com isso, que o nosso estudo pareça uma abordagem em que recolhemos objetos, ideologias, crenças e costumes de uma sociedade para enquadrá-los em uma teoria literária, ao contrário, o tempo que nos separa da criação da obra e a pertinência do medieval em nossa herança cultural e literária não nos permite apenas observar e reconhecer que se trata de um discurso maravilhoso, ficcional, por conseguinte estão presentes fatores sobrenaturais que permeiam e participam do desenvolvimento narrativo.



## 2 O MARAVILHOSO EM A CANÇÃO DE ROLANDO

A *Canção de Rolando* corresponde à primeira obra literária da Idade Média em língua francesa de que temos conhecimento. O manuscrito de Oxford, segundo Vassalo (1988), é uma das versões desta *Canção* mais acessível ao público; sem autoria, escrita em dialeto anglo-normando, possivelmente no final do século XI, ou início do século XII.<sup>29</sup> Segundo Cordier (1935, p. 11), a eclosão da *Canção* coincide com várias expedições francesas à Espanha:

*C'est alors, en effet, que se place une série d'expéditions menées en Espagne par les Français, les uns barons du Midi, les autres, aussi nombreux, seigneurs du Nord, avec leurs contingents normands, champenois ou francs-comtois: quatorze d'elles ont eu lieu de 1018 à 1100, six autres de 1100 à 1120; leur but était de délivrer du joug sarrasin Saragosse et toute la vallée de l'Èbre; les papes interviennent et transforment ces expéditions militaires en de véritables croisades saintes; des conciles les organisent; des abbés, des prélats, des évêques y prennent part [...].*

O poema, uma canção de gesta, elaborado a partir de eventos históricos, com personagens históricas e fictícias, tem como referência central a Batalha de Roncesvales, em 778, Alta Idade Média, ciclo de Carlos Magno. Como em outras canções de gesta, ocorre a exaltação das proezas do herói e o ideal do cavaleiro, em um mundo cristão e de guerra. Difundidas pelos jograis nas aldeias, nas peregrinações, nas feiras, nos castelos, tais obras documentam o estilo épico-oral.

De acordo com Grimberg (1940), Carlos Magno foi coroado rei da Dinastia dos Carolíngios em 771 e imperador, em 800. Ele expandiu as fronteiras dos territórios francos, desenvolveu políticas econômicas e culturais, cuja repercussão mais tarde conferiu características míticas à sua figura. A *Canção* faz referências, também, a acontecimentos que ocorreram aproximadamente três séculos mais tarde, como se pertencessem ao mesmo espaço e tempo do período carolíngio. Por esta razão, apresentamos dados históricos e socioculturais, abordando, de forma concatenada, os eventos e o diálogo entre estes e a ficção, de modo a mostrar sua respectiva importância à leitura analítica. Limitamo-nos ao contexto político-

---

<sup>29</sup> “Nesse momento, de fato, em que acontece uma série de expedições conduzidas pelos franceses na Espanha, alguns barões do Sul, outros, também numerosos, senhores do Norte, com seus contingentes normandos, camponeses ou condes francos: quatorze delas aconteceram de 1018 a 1100, seis outras de 1100 a 1120; seu objetivo era livrar Saragoça e todo o vale do Ebro do jugo sarraceno; os papas intervêm e transformam essas expedições militares em verdadeiras cruzadas santas; concílios as organizam; abades, prelados, bispos tomam parte nelas.”

social a partir de Carlos Martel (732-741); de Pepino, o Breve (741-768); e de Carlos Magno (768-814)<sup>30</sup>: avô, pai e filho, respectivamente, assim como do período feudal e das Cruzadas, nos quais encontramos representatividade maior para o nosso estudo.

Com o enfraquecimento e a degeneração da dinastia dos Merovíngios, a nobreza assumiu o poder e o meio que encontraram para não perder tudo foi atrair partidários, pessoas em quem pudessem confiar. Assim, concederam terras a título de feudos em troca de fidelidade.<sup>31</sup> Carlos Magno herdou o trono em 768, dando sequência aos objetivos e conquistas empreendidas pelo avô e pelo pai. Retomou a luta contra os Saxões, conseguiu anexar tribos germânicas a seu reino, ao Sul conquistou a Baviera e levou seu domínio até a Península Ibérica.

Segundo Le Goff (2009, p. 80), em razão das conquistas, criou-se o mito sobre a trajetória histórica de Carlos Magno que se desenvolveu por toda a Idade Média. O mundo das Cruzadas absorveu e favoreceu a consolidação do mito, como observado em *A Canção de Rolando* e em outras obras literárias. Ainda nas palavras do referido autor: “Do final do século XI até o século XIII, Carlos Magno foi um dos chefes, um dos protetores da aventura dos cruzados cristãos.” Tal afirmação comprova-se com as várias histórias ficcionais criadas nos séculos posteriores a partir da imagem do herói, que se mantém viva, servindo de exemplo a novos heróis.

Três séculos mais tarde, período das Cruzadas e da sociedade feudal estabelecida, outros fatos e documentos dão continuidade ao material que expomos, ressaltando-se sempre que a História apenas serve de subsídio às referências em *A Canção de Rolando*, uma vez que as alterações no contexto sociocultural entre os dois períodos fundamentam os anacronismos do texto literário, transformando e recriando a história.

---

<sup>30</sup> A Dinastia Carolíngia tem origem no exercício da função de prefeito do palácio, criada para administração do reino no período dos reis Merovíngios. Este cargo era de caráter hereditário como categoria de primeiro-ministro, o que correspondia ao mais alto posto da corte dos Francos. Incumbiam-lhe todas as decisões internas e externas do palácio. O evento que dá início ao poderio franco, na Europa Ocidental, ocorre quando eles vencem os árabes em Poitiers, no ano de 732, sob a liderança de Carlos Martel. Pepino, o Breve, em 741, assumiu, com energia e autoridade, toda a administração do reino. Ele conseguia os triunfos nas guerras e nos assuntos de interesse dos Francos. Como os Lombardos ameaçavam invadir Roma, o Papa solicita ajuda a Pepino, que barganha favores, pedindo em troca a sua coroação como rei dos Francos. Essa dupla necessidade de cooperação firmou-se com a decisão papal, que, em documento oficial, deu a Pepino o direito de ser eleito rei dos Francos (GRIMBERG, 1940).

<sup>31</sup> “Os bens da coroa que desta maneira recebiam não lhes eram concedidos a título hereditário, mas como alódios francos. O vassalo usufruía os rendimentos desses bens enquanto permanecesse fiel ao seu suserano. Se faltasse ao juramento de obediência, o suserano tinha o direito de lhe retomar o feudo, no caso de ser capaz de fazê-lo, evidentemente” (GRIMBERG, 1940, p. 117 e 118). (Cf. MENDONÇA, 1985, p. 12 – “alódios”: terras livres pertencentes aos camponeses germanos.)

O capítulo teórico fornece a base conjuntural necessária à leitura de *A Canção de Rolando* a partir da nossa proposta de estudo. Da teoria literária, tomamos os conceitos e as noções estilísticas para compreender e fundamentar alguns recursos utilizados pelo poeta na criação e na construção da narrativa. Embora concebamos a Literatura separada da História, sabemos que a arte reproduz sempre o homem e a sociedade, elementos que fazem a História, por isso a Literatura Medieval nos estimula a buscar subsídios em dados socioculturais, para melhor compreendermos suas manifestações:

[...] O que interessa de fato é a combinação da análise estrutural com a da função social, pois a literatura dos grupos iletrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais *comuns* do que *personais*, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos (CANDIDO, 1985, p. 48).

Aprendemos, desse modo, que em uma sociedade, na qual o pensamento é coletivo, a literatura vai ser resultado de uma produção social, sintetizando a vivência e os conhecimentos do próprio grupo (hábitos, costumes, crenças e a cultura de modo geral), acrescentando-se possíveis transformações a cada versão de um texto. Tal literatura, teoricamente, não permitiria outras leituras, já que a interpretação era delimitada pelos poetas e por aqueles que liam em voz alta, como o exemplo dos jograis. Neste caso, a própria entonação demarcada pelos versos facilitava memorizar o ritmo do discurso. Assim, os jograis identificavam-se com a necessidade que essa população tinha de inscrever a cultura, pois eles tinham habilidades com a fala poética, além de conhecer elementos de outras culturas.<sup>32</sup>

*A Canção de Rolando* é composta de 4.002 versos decassílabos assonânticos, estruturados em 291 estrofes (*laissez*). As partes temáticas estão divididas em: “A Traição” (versos 1 a 1016), “A Batalha” (versos 1017 a 2396), “O Castigo dos Pagãos” (versos 2397 a 3674), “O Castigo de Ganelão” (versos 3675 a 4002). A versão escrita originou-se, possivelmente, de uma ou mais versões orais, posto que no decurso de mais de três séculos que separam o reinado de Carlos Magno e o texto escrito, várias gerações, mudanças sociais e

---

<sup>32</sup> Torna-se muito importante a reflexão de Frye (1973b, p. 38), quando descreve o poeta oral: “[...] o poeta é um professor, porque é um homem que sabe [...] que transmite lembranças e, conseqüentemente, conhece as formas tradicionais e apropriadas de sabedoria. Ele sabe o nome dos deuses, sua genealogia e suas relações com os homens; sabe os nomes dos reis e as lendas tribais, as histórias de batalhas vencidas e inimigos conquistados, a sabedoria popular dos provérbios e a sabedoria esotérica dos oráculos, o calendário e as estações, os dias auspiciosos e os infaustos, as fases da Lua, amuletos, e palavras mágicas, métodos certos de sacrifício, rezas apropriadas e fórmulas para saudar estranhos. Em suma, ele conhece tipo de coisas que permanecem por trás da poesia de Homero, de Hesíodo e da poesia heróica do Norte, e que sobrevivem nas baladas populares e na épica folclórica dos países eslavos e da Ásia Central.”

culturais aconteceram e, assim, as transformações deram à lenda, ao herói, às personagens e ao cenário um conjunto recriado, que propagou, entre diferentes populações, uma narrativa enriquecida por novos elementos (VASSALO, 1988, p. 6). Esta refacção proporcionou à obra um construto anacrônico acerca do perfil de Carlos Magno, da sociedade e dos ideais dos tempos carolíngios, o que vem confirmar o caráter dessa literatura como resposta ao sentimento de uma coletividade e não como expressão individual.

## 2.1. FÁBULA

*A Canção de Rolando* narra a lenda do herói Rolando, sobrinho de Carlos Magno e principal cavaleiro de seu exército, com sua participação na Batalha de Roncevaux. Marsílio, rei dos sarracenos, havia tomado Saragoça; após decisão em assembléia, mandou alguns de seus homens até Carlos Magno, cujo exército ocupava então o território espanhol, há sete anos. Seus emissários chegaram prometendo bens, presentes e a conversão ao Cristianismo, embora Marsílio já tivesse traído a confiança dos francos em outras oportunidades. Não era provável que pretendesse cumprir o trato. Rolando pediu a seu rei que desconfiasse, mas Ganelão e outros acataram a proposta e convenceram o rei franco, que mandou comunicar o aceite da proposta. Rolando apontou seu padrao, Ganelão, para a tarefa de mensageiro, o qual ficou enfurecido e quis se vingar do herói, pois se sentiu ameaçado; Ganelão, o nobre e orgulhoso cavaleiro francês, deixou-se levar pelo rancor, entrou em acordo com Blancandrin, emissário dos sarracenos, e traiu o rei Carlos.

Aliado aos pagãos propôs uma emboscada a Rolando, sabendo que Carlos Magno voltaria à França e que Rolando, com alguns cavaleiros, ficariam na retaguarda. Na ocasião, os sarracenos os atacariam nos desfiladeiros, em Roncevaux. Como nos planos, os guerreiros de Marsílio esperaram o rei franco afastar-se e atacaram o grupo dos guerreiros francos. Travou-se um sangrento combate, mas Rolando colocou o orgulho e sua honra acima dos riscos que corriam e recusou tocar a trompa para pedir ajuda a Carlos Magno. Preocupado com sua glória, o herói Rolando tentou sustentar a batalha, mas estava em desigualdade em relação ao enorme exército inimigo.

Há uma rica e emocionante descrição dos elementos bélicos, dos ataques e dos golpes desferidos pelos guerreiros com suas espadas. Rolando, ferido de morte, chamou pelo rei, mas era demasiado tarde. Morreram por último Olivier, o sábio, o arcebispo Turpin e Rolando, que

antes de expirar ainda recolheu os cadáveres de seus amigos, despediu-se de sua espada Durindana e morreu com sua luva estendida para o alto. Foram encontrados mortos por Carlos. O rei prometeu vingá-los e a batalha continuou. Marsílio, que havia sido ferido por Rolando, fugira para Saragoça, assim Carlos e seu exército rumaram para lá. No rio Ebro, a milícia de Carlos Magno afundou as tropas pagãs. Marsílio pediu ajuda a Baligante, o emir da Babilônia.

Carlos formou um exército de dez corpos de batalha a partir de seus marquesados para combatê-lo, assim como aos demais grupos de sarracenos. O emir também formou dez corpos de batalha de seu lado, mas foi derrotado e morto por Carlos. Vencidos os Sarracenos, Bramimonda entregou Saragoça a Carlos, que tomou a cidade e mandou destruir as estátuas e os ídolos. Por causa da traição, Ganelão foi levado a julgamento diante de uma assembleia dividida. Aconteceu, então, um duelo entre Pinabel e Thierry, defensores, respectivamente, de Ganelão e do rei. Thierry venceu e honrou o rei. Assim, Ganelão foi sentenciado à morte (enforcamento) por traição, juntamente com os seus familiares que o defenderam.

## 2.2 HISTÓRIA E FICÇÃO

A importância dessa obra para a sociedade medieval ocidental foi a de manter viva a memória de Carlos Magno, como também de reviver, em seus versos, os ideais que sustentaram por séculos uma coletividade iletrada, reforçando seus valores sociais, transmitindo suas crenças, seus sentimentos e sua cultura. Para a Literatura de um modo geral tornou-se um dos pilares da forma épica. Depreendemos essas ideias pelo modo como o poeta organizou os eventos dentro da narrativa, pois, se a História nos confirma que Carlos Magno não conquistou Saragoça e que seu exército foi dizimado em Roncesvales<sup>33</sup>, a ficção vai dar continuidade, acrescentar e transformar o acontecimento.

De acordo com Aristóteles (1979, p. 263), “[...] a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor não uma ação única, mas um tempo

<sup>33</sup> “Nem sempre os carolíngios tiveram êxito na luta contra os muçulmanos e contra os povos pirenaicos. Em 778, Carlos Magno tomou Pampeluna, mas não atacou Saragoça [...] montanheseiros bascos armaram uma emboscada contra a retaguarda dos Francos para apropriar-se de seus pertences. Em 15/8/778, no desfiladeiro de Roncesvales, os Bascos massacraram as tropas comandadas pelo senescal Eggiharde, o conde palatino Anselmo e o prefeito da Marca da Bretanha chamado Rolando. Os *Anais Reais* carolíngios não mencionam uma palavra a respeito da derrota; um dos compositores dos anais anota para 778: ‘Neste ano o senhor rei Carlos foi à Espanha e sofreu um grande desastre’. Os vencidos foram transformados em mártires e os seus nomes perpetuaram-se” (LE GOFF, 2005, p. 43 e 44).

único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou a várias personagens [...]”. A narrativa épica em *A Canção de Rolando* aborda acontecimentos do período Feudal e das Cruzadas, imbricados ao reinado de Carlos Magno, transformados em uma ação maior: a Batalha de Roncesvales. Este processo de criação desperta o interesse do ouvinte/leitor e enriquece a matéria com diferentes contextos. Nesta obra, cria-se Rolando, um herói que morre no combate, mas mantém-se Carlos Magno, o qual volta a Roncesvales para vingar Rolando: “*Dient F[r]anceis: Sempreis murrez, glutun! De vos seit hoi male confusiun! Li nostre Deu, garantisez Carlun! Ceste bataille seit ju(ic)get en sun num*”<sup>34</sup> (v. 3275-78).

O acontecimento histórico transformado, recriado pelo discurso maravilhoso, possibilita a expressão de uma fantasia, a vitória desejada pelo povo francês. Para Le Goff (2009, p.12 e 14), “[...] o imaginário constrói e alimenta lendas e mitos [...] trata-se de uma história da criação e do uso de imagens que fazem uma sociedade agir e pensar, visto que resultam da mentalidade, da sensibilidade e da cultura que as impregnam e animam [...]”. Os franceses, cristãos, alcançam a vitória sobre pagãos na Espanha (Saragoça), concluindo-se na lenda aquilo que era uma ambição fantasiosa para os francos, uma vez que tinham um exército temido pelos outros povos. Expressa-se, aí, também, a força do nacionalismo, comum nas canções de gesta.

A linguagem poética serve à elaboração do enredo, e mais especificamente, a presença do maravilhoso favorece a criação e o desenvolvimento da narrativa e de suas personagens. As considerações sobre o enredo veiculam-se a acontecimentos locais e a personagens entre os séculos VIII e XII. Como obra de ficção, o texto permite que todos esses elementos convivam dentro de um mesmo espaço e de um mesmo tempo, pois ambos não correspondem ao mundo real. Essa fábula, portanto, não faz distinção da cronologia; a ordem natural dos acontecimentos é suspensa e as personagens recriadas.

### 2.3 ANACRONISMOS E HOMOLOGIAS

Dentro do contexto de História e de ficção, os anacronismos, os desencontros dos nomes de personagens, dos deuses, dos lugares, como também algumas figuras de linguagem,

---

<sup>34</sup> “Os franceses dizem: Morrereis imediatamente, bandidos! Este dia verá vossa perda! Protegei Carlos, ó nosso Deus! Que a decisão desta batalha seja resolvida em nome dele!” (p. 99).

os símbolos, a personificação de objetos e de animais, juntos, constroem a narrativa. A *Canção de Rolando* constitui-se de um discurso maravilhoso em si mesmo, no qual o trabalho do poeta destitui qualquer vestígio exterior ao objetivo do texto, pois a questão histórica se desvanece na reconstrução de uma história ficcional, cujos elementos geradores do texto se distanciam por mais de três séculos. De acordo com Picot (1972, p. 121. v. 2), “[...] *au point de vue purement littéraire, il faudra souligner l’art de la description, en pensant que toute épopée était faite d’abord pour être lue ou chantée devant un auditoire important, donc frapper les imaginations et attirer l’attention [...]*”<sup>35</sup>.

Essa elaboração, pensando como Candido (1985, p. 55), “[...] é superior à sua realidade presente, ainda não compreendida, e cuja compreensão requer a própria poesia, que a antecipa de maneira fantasiosa [...] mas só por meio dessa ilusão pode ser trazida à existência uma realidade que de outra maneira não existiria”. Não obstante, criação e construção estéticas estão ligadas aos costumes, à organização social, às tradições, aos valores morais, enfim, à vida de uma sociedade. Buscamos, assim, aproximar-nos do contexto de sua criação, descartando a possibilidade de leitura de a *Canção* ser compatível com aquela que faziam seus contemporâneos. Para tanto, acompanhados das informações adquiridas, propomos a nos envolver por aquilo que os versos desvendam a cada leitura, maravilhando-nos pelas imagens que se nos projetam nesse processo.

Em Vassalo (1988), na seção das notas, há um elenco de dados sobre os quais a autora faz considerações, atribuindo ao poeta alguma ignorância sobre os mesmos, como as homologias<sup>36</sup>. Um exemplo são as referências às assembleias das cortes: a dos franceses e a dos muçulmanos, apresentadas de forma idêntica, circunstância que indicaria que o poeta desconhecia o sistema social, religioso e militar dos árabes. A autora pondera também que este mesmo poeta não conhecia o território dos muçulmanos por causa da imprecisão dos nomes de lugares aos quais se reporta.

Outra observação é relativa ao culto às imagens como peculiar à religião mulçumana, erroneamente: “*En Sarraguce fait suner ses taburs; Mahumet levent en la plus halte tur.*”<sup>37</sup> (v. 52-53). Também é válida a seguinte passagem: “*Li amiralz recleimet Apolin,/ E Tervagan e Mahumet altres!:/ ‘Mi Damnedeu, jo vos ai mult servit! Tutes les ymagenes ferai d’or*

<sup>35</sup> “[...] do ponto de vista puramente literário, precisará destacar a arte da descrição, pensando que toda epopeia era feita, primeiro para ser lida e cantada, diante de um auditório importante, com a finalidade de surpreender a imaginação e de chamar a atenção [...]”

<sup>36</sup> De acordo com Saussure, “a homologia é uma relação de não arbitrariedade estabelecida entre signos linguísticos (articulação de significante + significado) ou entre partes desses signos, sobretudo os significados, sempre que duas estruturas se correspondam.” (*homologia/linguística*). Porto: Porto Editora, 2003-2011. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$homologia-\(linguistica\)>](http://www.infopedia.pt/$homologia-(linguistica)>).

<sup>37</sup> “Em Saragoça soam os tambores e sobre a mais alta torre expõe-se a imagem de Maomé” (p. 40).

*fin.*”<sup>38</sup> (v. 3490-93). Na obra, ocorrem alusões a uma trindade “sagrada” em relação aos pagãos: Tervagante, Maomé e Apolo, a qual, por homologia, remete-nos à Trindade Santa dos cristãos: Pai, Filho e Espírito Santo. Compreendemos que aquela trindade pode se tratar de uma apropriação, representação de diferentes crenças pagãs da época. Nessa perspectiva, poderia até representar uma perseguição ao paganismo.

Assim, a associação das entidades sagradas pode ser observada não como um registro de desconhecimento por parte do poeta, mas, antes, como o advir do maravilhoso, da outra cultura, criando-se uma maneira de ressaltar elementos de crença envolvidos no contexto de produção. Ora, dos três nomes próprios: o primeiro não existe; o segundo é um profeta de Alá; e o terceiro, um deus grego. Além desta incongruência, Vassalo (1988) aponta a questão da hierarquia dos cristãos, transportada aos árabes: “*Li reis Marsilie esteit en Sarraguçe [...] / Il en apelet e ses dux e ses cuntet.*”<sup>39</sup> (v. 852-53), sendo que tais títulos de nobreza não correspondem à estrutura sociopolítica do povo árabe.

A autora enfatiza também a manifestação de anacronismos<sup>40</sup> na obra, o que possibilita a confluência entre os diferentes espaços de tempo (durante mais de três séculos). Encontramos exemplos como a barba longa de Blancandrino: “*Dist Blancandins: ‘Pa[r] ceste meie destre, / E par la barbe ki al piz me ventelet.*”<sup>41</sup> (v. 47 e 48), ou a referência à barba de Carlos Magno: “*Blanche ad la barbe e tut flurit le chef, / Gent ad le cors e le cuntenant fier*” (v. 117-18). O uso da barba, tanto entre os muçulmanos, quanto entre os cristãos era um costume dos séculos XI e XII, época da escrita da *Canção*, sendo que no século VIII os homens mantinham os bigodes. Acrescentamos, ainda, os versos: “*De Carlemagne vos voeill oïr parler. / Il est mult vielz, si ad sun tens uset; / Men escient dous cenz anz ad passet.*”<sup>42</sup> (v. 522-24), nos quais se observam dois dados anacrônicos: a idade do herói (mais de duzentos anos), sendo ele jovem no período da Batalha de Roncesvales, 778, como também o título de “Magno”, que lhe foi atribuído muito tempo mais tarde, no século XI. Anacrônico, ainda, é o exemplo que registramos em: “*Tant chevalcherent que en Sarraguçe sunt. / Passent .X. portes,*

<sup>38</sup> “O emir invoca Apolo, Tervagante e também Maomé. ‘Senhores deuses meus, tenho-vos servido bastante. Farei todas as vossas estátuas de ouro fino’” (p.105).

<sup>39</sup> “O rei Marsílio estava em Saragoça [...] ele convoca seus condes e duques” (p. 19).

<sup>40</sup> “Anacronismo é a falta contra a cronologia. É um erro na data dos acontecimentos que consiste em atribuir a uma época, a um personagem da história, sentimentos, costumes que são de outra época. Falta de alinhamento, consonância com um determinado período de tempo, com uma época.” (Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/definicao.php?palavra=anacronismo&id=15764>).

<sup>41</sup> “Blancandrino disse: ‘Por esta minha mão direita e pela barba que cai em meu peito [...]. Ele tem a barba branca e a cabeça florida, o corpo belo, o porte altivo [...]’ (p. 20 e 22).

<sup>42</sup> “Quero vos ouvir falar de Carlos Magno; ele tem mais de duzentos anos!” (p. 32).



*traversent .IIII. punz,/ Tutes les rues u li burgeis estunt*<sup>43</sup> (v. 2689-91). A classe social burguesa consolida-se política e economicamente somente no século XI e, deste modo, percebemos que a recorrência ao social contribui do mesmo modo para a construção do aspecto extraordinário do texto.

O objetivo das guerras, no tempo de Carlos Magno, a Reconquista daquilo que fora território do Império Romano, além do interesse econômico da Igreja e do próprio Império, saqueando os povos dominados ou derrotados: “*Mult grant eschech en unt si chevaler,/ D’or e d’argent e de garnemenz chers*”<sup>44</sup> (v. 99 e 100). Mas, no texto literário em questão, somam-se a evangelização e a propagação do Cristianismo. Este motivo na fase carolíngia não se caracterizava pelo confronto de religiões<sup>45</sup>, o que confirma mais um anacronismo, indicado nos versos: “*En la citet nen ad remes paien,/ Ne seit ocis, u devient chrestien*”<sup>46</sup> (v. 101 e 102). Os clérigos também não participavam dos campos de batalha no tempo de Carlos Magno: “*Li emper[er]es s’em vait desuz un pin./ Ses baruns mandet pur sun cunseill fenir:/ Le duc Oger, (e) l’arcevesque Turpin,*”<sup>47</sup> (v.168-70). Segundo a História, a ideologia de guerra não incluía motivos religiosos, nem os clérigos participavam como guerreiros nas batalhas. Somente no século XI tal cenário histórico se consolidará, quando ocorre a militarização da sociedade feudal.

Considerando a Batalha de Roncevaux, 778, conferimos anacronismo em relação ao título de imperador a Carlos Magno: “*Carles se dort, li empereres riches*”<sup>48</sup> (v. 56), sendo que esta condecoração lhe foi concedida, historicamente, vinte e dois anos mais tarde, em 800, pelo Papa Leão III. Assim acontece com a palavra *Monjoie* que aparece algumas vezes usada pelos guerreiros Francos e por Carlos Magno. Tal termo teria sua origem na espada de Carlos, *Joyeuse*, (*joie* remete à graça), conotação dada por ela ter, no seu punho, o ferro da lança que perfurou Nosso Senhor Jesus Cristo, mas tornou-se *Monjoie Saint Denis* após 1076, como o grito de guerra dos reis de França: “*Pur ceste honur e pur ceste bontet,/ Li numis Joiuse l’espee fut duned./ Baruns franceis nel deivent ublier:/ Enseigne en unt de ‘Munjoie’ crier;*”<sup>49</sup> (v. 2507-510).

<sup>43</sup>“Eles cavalgam tanto que chegam a Saragoça. Passam por dez pórticos, atravessam quatro pontes e todas as ruas onde moram os burgueses” (p. 85).

<sup>44</sup> “Um imenso saque está nas mãos de seus cavaleiros: ouro, prata, preciosas armaduras” (p. 21).

<sup>45</sup> “Desde a metade do século 11, a Reconquista espanhola trazia consigo um clima de guerra religiosa (algo desconhecido até aquele momento) [...]” (LE GOFF, 2005, p. 64).

<sup>46</sup> “Na cidade não restou nenhum pagão que não tivesse sido morto ou feito cristão” (p. 21).

<sup>47</sup> “O imperador foi para debaixo de um pinheiro, ele convoca seus barões para uma assembléia da Corte, o duque Ogier e o arcebispo Turpino,” (p. 23).

<sup>48</sup> “Carlos, o poderoso imperador, adormece” (p. 37).

<sup>49</sup> “A espada foi chamada de Joyeuse por causa desta graça. Os barões franceses não devem esquecer isto; do nome dela tiraram seu grito de guerra: Monjoie!” (p. 81).

Outro anacronismo apontado por Vassalo (1988) relaciona-se à cavalaria<sup>50</sup>, instituição que toma forma na época dos primeiros reis Capetúngios, século X. O termo cavalaria é bastante discutido e como expressão militar aparece somente a partir do século XII, quando esta instituição ficou no controle e comando da nobreza. A autora, por sua vez, afirma que a lamentação faz parte do ritual da cavalaria, que remonta a tempos posteriores a Carlos Magno: “*Amis Rollant, de teia it Deus mercit!/ Unques nuls hom tel chevaler ne vit,/ Por granz batailles juster e defenir./ La meie honor est turnet en declin*”<sup>51</sup> (v. 2887-90). É anacrônica, também, a referência feita por Carlos Magno a Laon (Aix-la-Chapelle): “*Ami Rollant, jo m’en irai en France./ Cum jo serai a Loün, en ma chambre*”<sup>52</sup> (v. 2908-09). Entretanto, de acordo com as notas de Vassalo (1988, p. 125), “Aix-la-Chapelle<sup>53</sup> tornou-se residência e capital de Carlos somente em 795”, capital do Sacro Império Romano-Germânico, anos depois do evento de Roncevaux.

Como em algumas situações já mencionadas, acontecem outras homologias. A obra expõe referências aos Doze Pares de França<sup>54</sup>. A convocação ao serviço militar era característica do sistema feudal entre os francos, e no texto literário estende-se aos Sarracenos. A formação dos doze pares na obra é atribuída também aos guerreiros pagãos, portanto, doze pares de cada exército. Na obra, a homologia evidencia-se nos versos em que Chernuble, cavaleiro de Marsílio, declara: “*Franceis murrunt e France en ert deserte,/ A icez moz li .XII. [per] s’alient;/ Itels.C. milie Sarrazins od els meinent,/ Ki de bataille s’argüent,e*

<sup>50</sup> No tempo de Carlos Magno, a cavalaria compreendia “[...] essencialmente um grupo profissional, o dos guerreiros de elite atacando impetuosamente, de lança ou espada em punho, em todos os campos de batalha da Europa medieval [...]”. A partir do momento em que a Literatura se apropria do ideário que envolve a figura do cavaleiro, transfigurou-o “[...] pouco a pouco, através de heróis emblemáticos como Rolando ou Lancelote do Lago, Alexandre ou o rei Artur; sonho e realidade misturam-se assim para formar nos espíritos uma cavalaria que, mais que corporação ou confraria, torna-se uma instituição, um modo de viver e de pensar, reflexo de uma civilização idealizada. [...]” (LE GOFF; SCHMITT, 2002, p. 186. v. 1).

<sup>51</sup> “Amigo Rolando, que Deus tenha misericórdia de ti! Jamais se viu cavaleiro semelhante para travar e ganhar grandes batalhas. Ah! Minha honra vai declinando!” (p. 89).

<sup>52</sup> “Amigo Rolando, vou voltar para a França e quando estiver em Laon, na minha propriedade particular” (p. 90).

<sup>53</sup> “Esta cidade, hoje, situada na Alemanha, na fronteira da Bélgica e dos Países Baixos, tem o nome de Aachen, além de Aquisgrano, do latim *Aquis-granum*, onde estão os restos mortais de Carlos Magno”.

<sup>54</sup> Com o objetivo de cristianizar os pagãos, “Los Doce pares de Francia” es un Auto Sacramental, entendido como obra literaria, en que los personajes son abstracciones moralizadoras. Este género, de temas bíblicos, hagiográficos (vida de los santos), alegóricos o morales tiene la finalidad de educar en la Fe, comenzó a extenderse por toda Europa desde el Siglo X, presentándose en iglesias, atrios o plazas y solares abiertos.” (Disponível em: <http://www.oem.com.mx/elsoldelbajo/notas/n1076789.htm>). “Os Doze Pares de França é um Auto Sacramental, considerado obra literária, no qual as personagens têm caráter moralizador. Este gênero, de temas bíblicos, hagiográficos (vida dos santos), alegóricos ou moralizantes, possui a finalidade de educar na Fé, e foi divulgado por toda a Europa desde o século X, sendo representado em igrejas, em praças ou em lugares abertos.” (tradução nossa). A partir desta informação, entendemos a utilização de Os Dozes Pares de França na construção do maravilhoso em *A Canção de Rolando*.

*hasteient*:<sup>55</sup> (v. 989-92). A referida instituição não é verídica, não existiu nem mesmo no tempo de Carlos Magno. Assim como Rolando, foram criados na obra literária. Supõe-se que a homologia se estende também ao campo religioso, correspondendo aos Doze Apóstolos de Cristo.

Outro fragmento que caracteriza a homologia é o tratamento pessoal “rei, emir”, atribuído a Marsílio: “*Li reis Marsilie, cum il veit Baligant,/ Dunc apelat dui Sarrazin espans:/ [...] / Ço dist Marsilie: ‘Sire reis, amiralz,/ Teres tutes ici [...] rengnes vos rendemas/ E Sarraguce e l’onur qu’i apent*”<sup>56</sup> (v. 2827-28; 2831-33). Entre os árabes, os títulos aristocráticos eram emir, califa, e não rei.

Ainda nas notas de Vassalo (1988), observamos nomes de lugares expostos no excerto a seguir, os quais seriam extensão às conquistas de Carlos Magno. Por homologia, tais territórios são identificados aos francos, porém, na realidade, tal fato nunca se concretizou, pois o rei e seu exército haviam conquistado apenas as regiões dos Pirineus ao Ebro e do Tibre ao mar do Norte. Estas alegações a Carlos Magno justificam-se na obra, segundo Aristóteles (1979), quando este afirma que na epopeia, para que haja mais interesse, amplia-se aquilo que narra. Vejamos versos da *Canção* que cujo conteúdo vai ao encontro das ideias do filósofo: “*Dist Blancandrin: ‘Merveilus hom est Charles,/ Ki cunquist Puille e trestute Calabre;/ Vers Engleterre passat Il la mer salse,/ Ad oes seint Perre e cunquist le chevage:*”<sup>57</sup> (v. 370-3).

Os fragmentos do texto apresentados como anacronismos e homologias servem à construção ficcional, e, considerando a nossa proposta de estudo, compreendemos que se trata de mais uma subversão do poeta como recurso do maravilhoso. Sua utilização, desse modo, apresenta uma sequência na narrativa que não corresponde à História. A morte de Carlos Magno, em 814, não extingue sua figura, perpetuada no mito. Considerado herói nacional naquela sociedade, permanece vivo, como também a lembrança de seus feitos. A cultura popular é mantida viva pelas gerações, assim, ele continua o imperador, o Magno, independentemente da data em que lhe foram atribuídos os títulos e os feitos heroicos. Importa aquilo que é válido para o povo, aquilo que reflete seus valores, sua cultura, sua

<sup>55</sup> “Os Franceses vão morrer e a França ficará sem eles. Com estas palavras, os doze pares se reúnem. Com eles, levam cem mil Sarracenos que ardem por combater e se apressam” (p. 44).

<sup>56</sup> “Quando o rei Marsílio vê Baligante chama dois Sarracenos de Espanha [...] Marsílio diz: ‘Senhor rei, emir, entrego-vos toda a terra em que estamos, e Saragoça, e o feudo que depende dela’” (p. 88).

<sup>57</sup> “Diz Blancandrino: ‘Ele conquistou a Apúlia e a Calábria, atravessou o mar salgado e ganhou para São Pedro o tributo da Inglaterra’” (p. 28). Paralelo à homologia, o poeta faz a intertextualidade do Mar Vermelho com “mar salgado”, a partir do texto bíblico: “Os filhos de Israel entraram pelo mar a pé enxuto, e as águas formaram duas muralhas, à esquerda e à direita” (Êxodo 14:22).

herança. Desta forma, o trabalho talentoso do poeta foi o de tomar elementos do real e os transportar para o mundo fantasioso, criando e construindo uma nova história, compreendidos na Literatura:

[...] a literatura é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração [...] (CANDIDO, 1985, p. 53).

Temos, portanto, que as conjecturas de Vassalo (1988) sobre os anacronismos, as homologias, os nomes de lugares criados ou os lugares que nunca foram conquistados pelos francos, a identificação das religiões que se misturam, pressupostos como desconhecimentos do poeta, têm a sua validade enquanto fatos históricos não confirmados e servem para um estudo de História. Porém, ao abordá-los como elementos de apropriação do poeta na tessitura do texto, dentro das características pertinentes ao estudo da Literatura, podemos admiti-las como liberdade poética, o que permite ao autor criar, inventar e transformar e, no caso desta obra literária, ao gosto daquela sociedade.

Embora pareça contraditório, uma vez que enfatizamos uma análise contextualista, mas pensando em termos de liberdade poética, excertos da *Canção* permitem uma leitura despojada dos elementos históricos exteriores à obra. Desta forma, complementamos nosso raciocínio com Frye (1973a), ao escritor explicar que a literatura não tem comprometimento com o relato histórico, nem obrigação de relatar a verdade, o que, para Todorov (1975), é designado como “acontecimentos” literários, possibilitando, assim, uma leitura textualista.

No caso de nosso objeto de estudo, o referencial histórico transfigurado não representa o mundo externo (História), mas unicamente tem uma sequência significativa para a *Canção*. Ela tem explicação por si própria, derrubando, desta maneira, o conceito de homologia e anacronismo como elementos históricos. Estes são transformados em uma face do maravilhoso, ou seja, o recurso da mímese possibilita a leitura do racional e do irracional em igualdade: “[...] tudo é possível na mímese<sup>58</sup>, até o inverossímil, desde que motivado, isto é, simulado como admissível [...]”<sup>59</sup>.

Segundo Machado (1962), a epopeia requer um distanciamento cronológico entre o fato e a escrita do poema. Em *A Canção de Rolando* observamos que o poeta alcançou grande

<sup>58</sup> “Do gr. *mímesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a acção ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte.” Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/M/mimesis.htm>

<sup>59</sup> COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles**. Mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1982. p. 54.

efeito ao criar a narrativa a partir de elementos socioculturais de diferentes épocas; um trabalho de intertextualidade com acontecimentos relacionados ao herói nacional (Carlos Magno) e ao período feudal e das Cruzadas, do qual se ressaltam o papel da aventura desempenhado pelo cavaleiro (Rolando) e o ideal cristão daquela sociedade. Deste modo, as observações de Vassalo (1974) facilitam-nos perfilar dados importantes para refletir sobre as estratégias criativas utilizadas pelo poeta.

## 2.4 HERÓI DO DISCURSO MARAVILHOSO

Nesse plano de representação, encontramos a figura do herói. Em *A Canção de Rolando*, identificam-se duas personagens distintas: Carlos Magno e Rolando. O primeiro, maior imperador da Idade Média, é apresentado como um homem de mais de duzentos anos, com barbas brancas e floridas. Rolando é o protagonista da lenda, a personagem marcada por sua valentia, lealdade e honra.

O título “Magno”, atribuído a Carlos no século XI, não se fez apenas por méritos, dada à sua capacidade pessoal de empreender as batalhas e alcançar as conquistas territoriais, mas também por seus anseios de uma civilização que retomasse os conhecimentos da Antiguidade e das Letras e, finalmente, pela criação de leis que vigoraram na administração e na organização do império dos Francos. Para Grimberg (1940, p.148), Carlos Magno foi o modelo do imperador cristão aos homens de seu tempo; sua figura centraliza as lendas e as canções de gesta e, por toda parte, “[...] a sua imponente personalidade excitou a imaginação dos povos, que lhe atribuíam qualidades sobrenaturais”. Cabe, pois, perguntar se ele foi mesmo uma figura histórica exponencial ou se é uma criação de Engihardo, seu biógrafo, ou ainda de outros letrados e clérigos que frequentavam a corte:

[Criou-se o mito de Carlos Magno nos domínios] do espaço, tendo em vista a extraordinária extensão de seu império; no das instituições, em especial pela instauração de leis válidas em todo o império, as capitulares, e pela criação de representantes itinerantes do soberano, os *missi dominici*; e na cultura, um elemento secundário, pelo estabelecimento de escolas para os futuros monges e filhos da aristocracia, que deviam adquirir, bem mais tarde uma importância propriamente mítica (LE GOFF, 2009, p.72).

Na obra *a Vida de Carlos Magno*, de Eginardo (840), em função do patriotismo e da liberdade poética, o autor descreve a imagem física de Carlos como a de um homem de bela aparência: “[...] o alto da cabeça redondo, olhos grandes e brilhantes, o nariz ultrapassando um pouco o tamanho médio, belos cabelos brancos, a expressão animada e alegre”. Entretanto, ele mesmo revela que, na realidade, o imperador era um homem de pescoço gordo e curto, barrigudo e de voz fraca. Tal reconstrução da figura de Carlos justifica-se pela necessidade de criar o perfil característico do herói (LE GOFF, 2009, p. 73).

Nessas circunstâncias, é interessante salientar o que Le Goff (2009) reflete sobre o imaginário popular, quando se constrói o mito do herói, como resultado da cultura do Ocidente europeu. O mesmo autor (1994, p. 48) afirma que “[...] O maravilhoso estava profundamente integrado na busca de identidade, individual e coletiva, do cavaleiro idealizado [...]”. As características físicas de Carlos Magno seriam, ao mesmo tempo, ainda de um jovem, forte e combatente, como aquelas típicas do herói, as quais podem ser observadas no excerto em que Baligante sabe da morte do filho por Gemalfino: “*A dous Franceis belement en avint./ Li empereres en est l'uns, ço m'est vis:/ Granz ad le cors, ben resenblet marchis;/ Blanc[he] ad la barbe cume flur en avrill*”<sup>60</sup> (v. 3500-03). Já, a “barba” é poesia, branca como as flores na primavera, elemento que o individualiza na obra como um ser do mundo maravilhoso, destacando-se dos outros homens. A essa descrição associamos outra que revela suas habilidades e disposição. O herói Carlos Magno, com mais de duzentos anos, não estaria vivo e, portanto, impossibilitado de praticar tais atitudes, tampouco apresentaria características físicas próprias de um jovem: “*Muntet li reis en sun cheval curant;/ L'estreu li tindrent Neimes e Jocerans;/ Prent sun escut e sun espiet trenchant./ Gent ad le cors, gaillart e ben seant,/ Cler le visage e de bon cuntenant*”<sup>61</sup> (v. 3112-16).

Para o leitor do século XXI, poderia ter ocorrido um caso de inverossimilhança, entretanto como essa literatura nos convida a recuar no tempo e desfrutarmos daquilo que o texto suscita, apoiamo-nos em Rodrigues (1988), quando reflete sobre o conceito de verossímil como aquilo que é real passa a ter relação com a subjetividade e com o aspecto cultural. Deste modo, a linguagem do cotidiano não consegue expressar satisfatoriamente a literariedade e a criação que se interligam no discurso poético. Já o discurso maravilhoso pode, em um primeiro momento, causar estranhamento ao leitor, mas, em seguida, há a aceitação, ao compartilhar a fantasia, ao debruçar-se sobre o imaginário que lhe dá forma.

<sup>60</sup> “Dois Franceses tiveram a felicidade de vencê-lo; um deles é o imperador, acho. Ele é bem alto, tem a aparência de um chefe. Tem a barba branca como flor em abril” (p. 105).

<sup>61</sup> “O rei monta em seu cavalo rápido. Naimes e Jozeran lhe seguram o estribo. Ele pega o escudo e a espada cortante. Seu corpo é nobre, galhardo, e de bela aparência; ele tem o rosto claro e confiante” (p. 95e 96).

Recorremos às questões da Retórica, com o objetivo de fundamentar os recursos estilísticos que colaboram para a construção do herói no discurso maravilhoso (Rolando e Carlos Magno), em *A Canção de Rolando*. Reboul (2000) auxilia-nos a elaborar a noção retórica de *laudatio* (elogio, depoimento), artifício discursivo que enriquece e acentua as qualidades das duas personagens e da base discursiva do texto literário, a hipérbole. Para o autor, Aristóteles provocou mudanças na retórica, instituindo um sistema para se compor um discurso, o qual compreendia quatro partes: a invenção, a disposição, a elocução e a ação. Porém, sugere que, antes de pensar sobre o sistema, é preciso saber sobre qual assunto o discurso se propõe versar.

O discurso antigo caracterizava-se em três gêneros: o judiciário, o político e o epidíctico<sup>62</sup>, que precisavam também ser adaptados ao público a quem eram dirigidos. Na *Canção*, o gênero que nos importa discutir é o epidíctico, cujas características de discurso de aparato, entre outras, fundamentam a questão dos depoimentos e elogios que o poeta faz aos heróis. Tal discurso “[...] louva ora um homem ou uma categoria de homens, como os mortos na guerra, ora uma cidade, ora seres lendários [...]” (REBOUL, 2000, p. 45).

O referido discurso distinguir-se-ia, ainda, conforme reflexões de Aristóteles, de acordo com o tempo. De acordo com Reboul (2000, p. 45 e 46), “[...] o epidíctico refere-se ao presente, pois o orador propõe-se à admiração dos espectadores, ainda que extraia argumentos do passado e do futuro”. Os valores do nobre e do vil inspiram este discurso, que “[...] recorre sobretudo à amplificação, pois os fatos são conhecidos pelo público, e cumpre ao orador dar-lhes valor, mostrando sua importância e sua nobreza.” A persuasão é também uma das características do epidíctico, porém, ao narrar questões que não exigem decisões imediatas, a longo prazo reforça o sentimento cívico e patriótico, por meio da exaltação do herói.

Partindo do pressuposto de que o maravilhoso “se caracteriza pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais”, tomamos aqui a definição do termo sobrenatural<sup>63</sup>, utilizado por Todorov (1975) e por Le Goff (1994), ao delinear e delimitar o maravilhoso, dentro do gênero fantástico e o maravilhoso cristão, respectivamente. Compreendemos que o termo

<sup>62</sup> “Com Górgias (485?-376 a.C), surge uma nova fonte da retórica: estética e propriamente literária. [...] Górgias [é] um dos fundadores do discurso epidíctico, ou seja, elogio público, [...]. Mas sua idéia de prosa ‘tão bela quanto a poesia’ impôs-se a todos os escritores gregos [...]. Górgias pôs a retórica a serviço do belo” (REBOUL, 2000, p. 4 e 6).

<sup>63</sup> Acreditamos, assim, ser necessário apresentar o que é definido por sobrenatural: *adj m+f (sobre+natural)* 1 Que excede as forças da natureza; fora do natural ou do comum; fora das leis naturais; extranatural. 2 Excessivo, extraordinário, muito grande. 3 Que não é conhecido senão pela fé. [...] *sm* 1 Aquilo que é superior às forças da natureza. 2 Aquilo que é muito extraordinário ou maravilhoso. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobrenatural>. Acessado em: 04/11/2010.

sobrenatural não tem conotação referente apenas àquilo que está fora do mundo real, no mundo místico ou no imaginário, mas também àquilo que excede o natural. Esta definição leva-nos a perceber que podemos analisar a utilização do maravilhoso na criação de *A Canção de Rolando* em diferentes associações, e que a obra não se restringe ao maravilhoso cristão, como é observada por muitos autores e críticos. Retomando a construção da personagem Carlos Magno e a edificação de sua imagem, na fala de Ganelão há uma *laudatio* ao herói, que o evidencia como um homem que até Deus distingue dos demais:

*N'est hom kil veit e conuistre le set  
Que ço ne diet que l'emperere est ber.  
Tant nel vos sai ne preiser ne loer  
Que plus n'i ad d'onur e de bontet.  
Sa grant valor, kil purreit acunter?  
De tel barnage l'ad Deus enluminet,  
Meilz voelt murir que guerpìr sun barnet.  
(v. 531-36)<sup>64</sup>*

Nesse sentido, dotado de virtudes extraordinárias, não comuns ou naturais ao humano, o herói é um ser maravilhoso que observamos a partir do elogio, da mentalidade coletiva. O maravilhoso, assim, emancipa a representação do mundo real e leva o leitor à sua adesão, uma vez que aquilo que é real e o que é mentira não se desassociam, como afirma Bessière (1974). Outro depoimento por parte de Baligante confirma a admiração geral pelo herói: “*Dist Baligant: ‘Oïl, car mult est proz./ En plusurs gestes de lui sunt granz honurs*”<sup>65</sup> (v. 3180-01). Trata-se de um homem do bem, consolidado como herói, como mito por gerações, graças, inclusive, ao discurso de exaltação elaborado pelo poeta. Também Marsílio diz:

*Dist li paiens: «Mult me puis merveiller  
De Carlemagne, ki est canuz e vielz!  
Men escientre dous cenz anz ad e mierz.  
Par tantes teres ad sun cors traveillet,  
Tanz colz ad pris de lances e d'espiet,  
Tanz riches reis cunduiiz a mendistiet:  
(v. 537-42)<sup>66</sup>*

Os versos anteriores narram a força sobre-humana desse herói; superior como outros heróis, mas superior ao nível humano, aquilo que excede a excelência humana, daí o seu

<sup>64</sup> “[...] o imperador é um bravo. Eu não saberia elogiá-lo e louvá-lo o bastante diante de vós, pois em lugar algum existe maior honra nem maior bondade. Quem poderia descrever seu grande valor? Deus o distingue com tal virtude que ele preferiria morrer a faltar a seus barões (p. 32).

<sup>65</sup> “Nós o veremos, sim, pois é muito bravo. Muitas histórias fazem grandes elogios a ele” (p. 97).

<sup>66</sup> “Carlos Magno é para mim causa de grande encantamento; ele está velho e encanecido, que eu saiba ele tem duzentos e tantos anos! Ele atormentou seu corpo por tantas terras! Recebeu tantos golpes de lança e de maça! Reduziu tantos reis à mendicância!” (p. 32).



padrão de maravilhoso. A descrição desta personagem com mais de duzentos anos corrobora e reforça o caráter lendário da personagem, pois Carlos Magno permanece vivo no imaginário coletivo, daí um ser maravilhoso. O discurso epidíctico, assim, objetiva convencer um leitor atemporal, embora descrevendo fatos e ações do passado. A narrativa exercita o imaginário e enobrece a personagem, eleva a sua figura para além do homem comum, à condição de herói em um jogo entre o leitor e a linguagem; Carlos Magno encanta e gera respeito até aos seus inimigos, a fala de Bramimonda exemplifica a assertiva:

*Li emperere od la barbe flurie,  
Vasselage ad e mult grant estultie;  
S'il ad bataill(i)e, il ne s'en fuirat mie.  
[...]  
Li emperere par sa grant poestet,  
.VII. anz tuz plens ad en Espaigne estet;  
Prent i chastels e alquantes citez.  
(v. 2605-07; 09-11)<sup>67</sup>*

*Li emperere est ber e cumbatant:  
Meilz voel murir que ja fuiet de camp;  
Suz ciel n'ad rei qu'il prist a un enfant.  
Carles ne creint nuls hom ki seit vivant.»  
(v. 2737-38-39-40)<sup>68</sup>*

Tais prodígios sustentaram a ação guerreira do herói e ele tornou-se famoso, popular, uma personagem lendária. No maravilhoso, expresso por um discurso que produz o efeito daquilo que a obra busca sobre seu público, a personagem ganha qualidades e proporções cada vez mais contundentes à figura do herói maravilhoso; produz encantamento, é superior e excede ao construto do mundo natural. Como apreendemos em Todorov (1985), Carlos Magno é, assim, um dos elementos do maravilhoso dentro da obra, porque suas ações, de caráter sobrenatural, embora impossíveis de acontecer, “satisfaz às exigências da moral ingênua” (BESSIÈRE, 1974, n.p.), ou seja, são aceitas a partir de novas leis (não racionalmente naturais) pelo leitor.

Essas constatações abrem-nos a possibilidade de fazer um paralelo entre o herói clássico e o das canções de gesta. Os múltiplos heróis da Antiguidade pagã haviam sido banidos do imaginário medieval. Urgia construir um modelo de herói por outro viés, a partir

<sup>67</sup> “O imperador de barba florida é valente e cheio de temeridade. Se houver batalha, ele não fugirá [...] Graças a sua grande força, o imperador permaneceu na Espanha sete anos completos. Tomou castelos e muitas cidades;” (p. 83).

<sup>68</sup> “O imperador é nobre e ousado: preferiria morrer a abandonar um campo de batalha; debaixo do céu não há rei que ele não considere como uma criança. Carlos não teme nenhum homem vivo” (p. 86).

do Cristianismo e do nacionalismo dos povos bárbaros e das populações remanescentes do Império Romano do Ocidente, que passaram a conviver dentro do novo império. Com efeito, a cultura popular da Idade Média tinha elementos para lendarizar a figura histórica de Carlos Magno e associá-lo às suas glórias, passando-lhe o papel de herói nacional dos povos germânicos cristãos.<sup>69</sup>

Rolando é igualmente importante para a construção da narrativa e também associado à noção de herói. A partir do mito de Carlos Magno a lenda (*A Canção de Rolando*) cria outro herói, o qual representa o espírito nobre e guerreiro da época, protagonizado pelas características de lealdade, de fé e de patriotismo, o cavaleiro idealizado. A força conferida ao seu caráter épico permite que ele suporte a dor física, psíquica ou moral, mantendo-se como um bravo, preferindo morrer a cometer um ato de covardia.

Semelhantemente à construção feita em torno da figura de Carlos Magno, o poeta glorifica Rolando como o mais bravo de todos. Por sua valentia e astúcia é respeitado por seus companheiros e adversários: “[...] É por isso que Rolando se tornou o símbolo de uma concepção de vida e o culto de sua personalidade mítica atravessou as fronteiras do tempo e do espaço” (D’ONOFRIO, 1990, p. 160). Essa referência remonta a produções literárias mais antigas, de heróis pagãos, trazida pelo discurso maravilhoso. Assim diz Ganelão: “*N’at tel vassal suz la cape del ciel*”<sup>70</sup> (v. 545). Essa característica é comum ao herói da gesta, sempre voltado às questões da guerra. Como cavaleiro, revela-se prodigioso ao seu suserano, Carlos Magno, conquistando muitos territórios e arrecadando muitas riquezas para os francos:

*Si l'en cunquis e Peitou e le Maine;  
Jo l'en cunquis Normendie la franche,  
Si l'en cunquis Provence e Equitaigne  
E Lumbardie e trestute (r)Romaine;  
Jo l'en cunquis Baiver e tute Flandres,  
E Burguigne e trestute Puillanie,  
Costentinnoble, dunt il out la fiance,  
E en Saisonie fait il ço, qu'il demandet;  
Jo l'en cunquis e Escoce e Vales Islonde  
E Engletere, que il teneit sa cambre;  
(v. 2323-29)<sup>71</sup>*

<sup>69</sup> A perpetuação do mito Carlos Magno é comprovada por acontecimentos históricos, como o de sua coroação em Roma, lugar relegado às cerimônias papais, sendo que ficava em Aquisgrana o palácio real e imperial, onde os imperadores germânicos foram coroados até 1530. Outro fato que reforça essa reverência, de acordo com Le Goff (2009), é o culto à sua sepultura, algumas vezes aberta. “[...] A fascinação pelo corpo de Carlos Magno foi tamanha e parece ter aumentado de tal forma o poder do exumador que a tumba foi aberta talvez no ano 1000, sem dúvida em 1165 e em diversas ocasiões no século XX, sendo a última em 1998 [...]” (LE GOFF, 2009, p.75).

<sup>70</sup> “Debaixo do céu, ninguém é tão bravo; é um verdadeiro bravo, [...]” (p. 32).

<sup>71</sup> “[...] conquistei para ele o Poitou e o Maine; com ela conquistei para ele a Normandia livre; com ela conquistei para ele a Provença e Aquitânia, e a Lombardia e toda a România. Com ela conquistei a Baviera e toda a Flandres e a Borgonha e toda a Polônia, e Constantinopla que lhe prestou homenagem, e Saxe, onde ele faz o que

A sequência de nomes que se lê não é verdadeira, mas existente apenas na ficção. O maravilhoso criou lugares que a História não confirma, mas que o leitor acolhe como acontecimentos no plano do sobrenatural, prova do poder de combate e de conquistas, típicos desse herói. Nos versos “*Encoi avrum un eschec bel e gent:/ Nuls reis de France n’out unkes si vaillant.*”<sup>72</sup> (v. 1167-68), a fala de Rolando revela uma linguagem definida por adjetivos que despertam a imaginação: “nobres”, “ricos”, “valiosos”, e ressaltam aos olhos do leitor as qualidades dos elementos do discurso, expressas muitas vezes na forma do superlativo. As posses, os objetos dos homens do Oriente representavam o *desconhecido* para os francos, portanto, elementos de cobiça. Estes adquirem, assim, um engrandecimento adequado ao maravilhoso, e como pondera Bessièrre (1974), a narrativa fantástica reflete em um jogo de linguagem, de aparência inventiva, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.

O protagonista é dotado de força superior à natureza humana, como depreendemos na sua atitude quando já se encontrava muito ferido e recolhe os corpos de seus companheiros: “*Par uns e uns les ad pris le barun,/ A l’arcevesque en est venuz a tut,/ Sis mist en reng dedevant sés genuilz*”<sup>73</sup> (2190-92). Trata-se de um fenômeno sobrenatural, pois ninguém em tais condições suportaria qualquer esforço, entretanto o leitor imerso no mundo maravilhoso remete-se ao contexto com naturalidade pelo fascínio provocado pela cena. Outro exemplo de força está na passagem em que Rolando, já cego, sente que lhe tomam a espada. Ele percebe que se trata de um pagão, então, “*Sil fiert en l’elme, ki gemmet fut a or:/ Fruisset l’acer e la teste e les ós,/ Amdous les oilz del chef li ad mis fors;/ Jus a sés piez si l’ad tresturnet mort*”<sup>74</sup> (v. 2288-91). Sua força gigantesca, sua tenacidade e sensibilidade levam-no a praticar o inacreditável, o sofrimento sobre-humano.<sup>75</sup> Além dos acontecimentos maravilhosos, a descrição dos equipamentos, dos detalhes da ação, tudo constitui a arte literária. Concordamos com Caliendo (2009, p. 138) ao afirmar que se trata do “[...] fruto de um árduo trabalho

---

quer; com ela conquistei a Escócia, a Islândia, a Inglaterra, que ele tinha como sua propriedade particular; [...]” (p. 76).

<sup>72</sup> “Hoje nós teremos despojos ricos e nobres. Jamais um rei de França fez outros mais valiosos” (p. 48).

<sup>73</sup> “O valente pegou um por um e com todos eles voltou até o arcebispo, colocou-os numa fila diante dos seus joelhos” (p. 73).

<sup>74</sup> “[...] golpeia o elmo coberto de ouro: quebra o aço, a cabeça e os ossos. Faz os dois olhos saltarem da cabeça. Diante de seus pés derruba-o morto” (p.75-6).

<sup>75</sup> Cabe lembrar, nessa passagem, o que observa Vauchez (1995, p. 60) acerca da espiritualidade da época feudal: “[...] o sofrimento voluntário permite efetivamente ao homem recuperar, a partir de sua vida terrena o estado primordial de inocência, degradado pelo pecado, e aceder à liberdade espiritual”. Assim, o herói medieval busca sua salvação no martírio.

escritural, de um lado, e, de outro, de um trabalho intelectual de reescritura por parte do leitor [...]”.

De acordo com Le Goff (2005, p. 340), “o culto da força física encontra-se evidentemente mais entre os membros da aristocracia militar, entre os cavaleiros, para quem a guerra era uma paixão”. Rolando, parte desse grupo de elite, apresenta condições extraordinárias, que o colocam famoso, figura prestigiada e honrada em seu país, na “Doce França”. Ele é também o herói que conquistou a confiança e o respeito de todos, como se comprova ao Blancandrino dizer:

*Dist Blancandrins: «Mult est pesmes Rollant,  
Ki tute gent voelt faire recreant,  
E tutes teres met en chalengement!  
Par quele gent quiet il espleiter tant?»  
Guenes respunt: «Par la franceise gent.  
Il l'a[i]ment tant ne li faldrunt nient;  
Or e argent lur met tant en present,  
Muls e destrers, e palies e guarnemenz;  
L'emperere meïsmes ad tut a sun talent.  
Cunquerrat li les teres d'ici qu'en Orient.»  
(v. 392-401)<sup>76</sup>*

A descrição de tais proezas, uma *laudatio* ao heroísmo de Rolando, reforça a ideia da importância que sua figura teria aos olhos de todos; e também causa fascinação ao ouvinte/leitor, uma vez que joga com a imaginação, com aquilo que ultrapassa os limites da capacidade humana, criando imagens que transportam ao plano do maravilhoso. Elas talvez causem estranhamento ao leitor, mas, ao mesmo tempo, conduzem-no a perscrutar a memória coletiva de uma cultura muito distante, que o obriga a sondar outros sistemas, outros valores, como propõe Candido (1985) para se compreender a obra na sua totalidade.

Também o lado patriótico de Rolando é destacado na *Canção*, quando: “*Ço dist Rollant: ‘Ci recevrums ma[r]tyrie,/ [...] / Ferez, seignurs, des espees furbies,/ Si calengez e voz (e) mors e voz viés! / Que Dulce France par nus ne seit hunie!’*”<sup>77</sup> (v. 1922; 25-27). A devoção à França, sua pátria, que deve ser honrada pela vida ou pela morte de seus guerreiros, constitui parte desse patriotismo, situado no âmbito do maravilhoso: “Doce França”, amada e respeitada pelos Francos.

<sup>76</sup> “Rolando é tão terrível que quer reduzir à sua mercê todas as nações e reivindicar todas as terras. Com quem conta ele para querer fazer tanto? – Ganelão responde: ‘Com os Franceses! Eles o amam tanto que jamais lhe faltarão. Ele lhes dá tanto ouro e prata, tantos mulos, corcéis, tecidos de seda e armaduras! O próprio imperador tem tudo o que quer. Ele conquistará a terra daqui até o Oriente’” (p. 29).

<sup>77</sup> “Aqui receberemos o martírio [...]. Atacai senhores com vossas espadas polidas e disputai vossas mortes e vossas vidas, para que a Doce França não seja por nós desonrada” (p. 66).

Rolando apresenta algumas características que o diferenciam de Carlos Magno. Embora amado e respeitado por seus vassallos e companheiros, algumas de suas ações o identificam como o herói trágico. Como apreendemos em Aristóteles (1979), a tragédia coloca o mundo em desequilíbrio por meio de um conflito. A trama desenvolve-se a partir da *hybris*, orgulho ou descomedimento do herói, precipitando outros eventos que desencadeiam a *hamartia*, o erro trágico, que é a evidência concreta de uma imperfeição do herói. Tal comportamento manifesta-se em Rolando de maneira enfática, quando Olivier lhe pede várias vezes para tocar o olifante<sup>78</sup> e ele não concorda: “*Respunt Rollant: ‘Jo fereie que fols! / En Dulce France en perdreie mun los’*”<sup>79</sup> (v. 1053-54). Olivier insiste: “*Kar vasselage par sens nen est folie; / Mielz valt mesure que ne fait estultie. / Franceis sunt morz par vostre legerie*”<sup>80</sup> (v. 1724-26). Rolando é um bravo, mas orgulhoso e obstinado. Não ouve os conselhos de Olivier e conduz todos os companheiros e ele próprio à morte, consequência do erro trágico.

De acordo com Aristóteles (1979, p. 264), “Efetivamente, na poesia épica também são necessários os reconhecimentos [...]”. Tal processo manifesta-se na obra, no momento em que Rolando sente a iminência da morte, bate no peito com uma das mãos e diz: “*Deus, meie culpe vers les tues vertuz / Des mes pecchez, des granz e des menuz / Que jo ai fait des l’ure que nez fui / Tresqu’a cest jur que ci sui consoüt*”<sup>81</sup> (v. 2369-72). No maravilhoso cristão, o reconhecimento nada mais é que a confissão do moribundo, na esperança da salvação. Deus, o Onipotente, tudo resolve, desde que o cristão se arrependa dos pecados. Os problemas do real seriam, assim, solucionados em um acontecimento sobrenatural.

Rolando retrata, ainda, a importância da honra da família, aspecto que denotamos destaque entre os medievos. Se ele vacilasse e pedisse ajuda a Carlos Magno, recairia a vergonha e a humilhação sobre sua família: “– *‘Ne placet Deu,’ ço li respunt Rollant, / ‘Que ço seit dit de nul hume vivant, / Ne pur paien, que ja seie cornant! / Ja n’en avrunt reproece mi parent!’*”<sup>82</sup> (v. 1073-76). Para compreendermos o maravilhoso da Idade Média, é preciso que busquemos conhecer a história de seus costumes, da sua mentalidade, a sua cultura em geral

<sup>78</sup>“Olifante é o nome de um instrumento sonoro da Idade Média, uma espécie de corneta feita de marfim de elefantes, donde provém seu nome [...]. Usualmente eram levados em batalhas pelos comandantes, para reunir ou avisar as tropas, sendo um dos emblemas do comando. Podiam ser ricamente decorados com entalhes ou aplicações de adornos em metal.”

Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Olifante\\_\(instrumento\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Olifante_(instrumento)) Acessado em 01/04/2011.

<sup>79</sup> “Isto seria loucura! Na Doce França eu perderia minha fama” (p.45).

<sup>80</sup> “A bravura sensata nada tem a ver com a loucura. O comedimento vale mais que a temeridade. Se os franceses morreram, foi por vossa imprudência” (p. 61-2).

<sup>81</sup> “Deus, por tua graça, *mea culpa* por meus pecados, grandes e pequenos, que cometi desde a hora em que nasci até este dia em que fui abatido!” (p. 77).

<sup>82</sup> “Não agrada a Deus, responde Rolando – que um homem vivo jamais possa dizer que eu toquei a trompa por causa de pagãos! Jamais se fará tal crítica a meus parentes” (p. 46).

para apreendermos as maravilhas que o texto nos oferece. Antes de tudo, Rolando pertencia a uma família e, na classe senhorial no Ocidente medieval, o cavaleiro tinha comprometimento rígido com a sociedade<sup>83</sup>. As questões imaginárias que envolvem o seu desempenho corroboram a construção do maravilhoso, dando cunho extraordinário ao acontecimento.

Considerando a questão de linhagem, outro excerto elucidava o assunto. Olivier pede a Rolando que toque a trompa, mas este responde: “*Respont Rollant: ‘E Deus la nus otreit! / Bem devuns ci estre pur nostre rei: / Pur sun seignor deit hom susfrir destreiz / E endurer e granz freiz / Sin deit hom perdre e del quir e del peil’*”<sup>84</sup> (v.1008-12). O discurso maravilhoso coloca o herói em condições extremas em favor do soberano, não importando a sua própria vida. Neste caso, há um vínculo não apenas de vassalagem e de lealdade, mas também de relações familiares; o envolvimento de Rolando com Carlos é familiar.

Segundo algumas versões, Rolando seria filho de um incesto entre Carlos e a irmã deste. Le Goff (2005, p. 284) registra que “a família agnática, [é] um laço especialmente importante que liga o tio ao sobrinho – mais precisamente, o irmão da mãe, o *avunculus*, ao filho dela”. Com efeito, tal comprometimento linhagístico impediria Rolando de tocar a trompa enquanto pudesse lutar. Ainda no mesmo excerto, podemos identificar outro aspecto refletido na construção do herói, a espiritualidade da época feudal, que se externa no esforço doloroso e na luta do cavaleiro. Toda essa contextualização nos transporta ao âmbito do maravilhoso, porque não buscamos uma explicação racional para o narrado, e, sim, nos surpreendemos e depois nos maravilhamos com aquilo que se empresta da História, da Religião, ou simplesmente se inventa.

A literatura medieval produziu um modelo de herói que, a exemplo do que propõe a teoria de Aristóteles (1979), é um indivíduo de caráter elevado, como um nobre, não mau, todavia ele comete um erro e cai na desdita, à semelhança do que ocorreu com Rolando. Também, no épico, o herói constitui-se de qualidades que o enobrecem em relação ao Outro. Em *A Canção de Rolando* apreendemos que Carlos Magno, o herói do mito central, em algumas passagens, deixa transparecer atitudes humanas e de honra aos seus vassallos, diante das situações difíceis, como seu choro ao ver seus pares dizimados pelos Sarracenos. O imperador encontra o corpo do sobrinho na relva e sente grande dor:

*Quant l’empereres vait querre sun nevold,*

<sup>83</sup> Para aquela sociedade, “[...] a linhagem impõe suas realidades, seus deveres e sua moral ao cavaleiro. A linhagem é uma comunidade de sangue composta de ‘parentes’ e de ‘amigos carnis’ [...] os membros da linhagem ligam-se pela solidariedade linhagística, que manifesta, sobretudo, no campo de batalha e no domínio da honra” (LE GOFF, 2005, p. 283).

<sup>84</sup> “Que Deus nos conceda! Devemos permanecer aqui por nosso rei. Por seu senhor deve-se sofrer desgraças e suportar o maior calor, o maior frio, deve-se perder o couro e o pêlo” (p. 44).

*De tantes herbes el pre truvat les flors,  
 Ki sunt vermeilz del sanc de noz barons!  
 Pitet en a, ne poet muer n'en plurt  
 [...]  
 Descent a pied, aled i est pleins curs  
 Entre ses mains ansdous prent le priest suus  
 Sur lui se pasmet, tant par est anguissus.  
 (v. 2878-80)<sup>85</sup>*

O choro e o compadecimento para com os seus cavaleiros elevam o caráter nobre. Por outro lado, a descrição é maravilhosa: o sangue dos barões cobre “inteiramente” a relva e as flores, não apenas parte do cenário; como um homem idoso poderia correr? Ou pegar outro homem no colo? Ou suportar uma angústia tão grande? O herói épico comporta essa força e essa bravura. Os pormenores narrados ampliam a narrativa e servem para torná-la mais interessante, o que colabora para o discurso maravilhoso (ARISTÓTELES, 1979).

Com Rolando acontecem situações semelhantes: “*Rollant regardet es munz e es lariz;/ De cels de France i veit tanz morz gesir!/ E il les pluret cum chevaler gentill.*”<sup>86</sup> (v. 1851-53). A cena de compadecimento revela e exalta suas qualidades, sua índole, seu feito moral. Tal discurso, segundo Reboul (2000), louva o ser lendário, conduzindo o leitor à construção do herói, enfatizada pelo poeta e acentua-lhe o caráter nobre. Observamos, ainda, a maneira de agir e reagir de Rolando com seus companheiros: “*Li quens Rollant, quant Il veit mort ses pers,/ E Oliver, qu’il tant poeit amer,/ Tendrur en out, cumencet a plurer./ En sun visage fut mult desculturez./ Si grant doel out que mais ne pout Ester;/ Voillet o nun, a tere chet pasmet*”<sup>87</sup> (v. 2215-20). Toda a descrição não somente enriquece o discurso, mas também confere a presença do maravilhoso, exacerbando o comportamento de Rolando<sup>88</sup>. Tal qual Carlos Magno, ele honra seus companheiros de combate. Nestas citações, “o choro”, “o desmaio” refletem aquilo que é próprio do épico e do medieval, também do *phatétique*, um modo maravilhoso de descrever, acentuando sempre a ação com detalhes, com superlativos:

<sup>85</sup> “Ao procurar o sobrinho, o imperador vê a relva e as flores dos prados inteiramente vermelhas de sangue de nossos barões; fica emocionado, não pode se impedir de chorar [...] Ele apeia, aproxima-se correndo, pega o conde no colo e desmaia em cima dele, de tão oprimido pela angústia!” (p. 89).

<sup>86</sup> “Com o olhar, Rolando percorre montes e colinas; vê tantos de França que jazem mortos e chora-os como um nobre cavaleiro!” (p. 65).

<sup>87</sup> “Quando o conde Rolando vê mortos seus pares, e Olivier que ele amava tanto, se entenece e começa a chorar. Em seu rosto apareceu uma grande palidez; sentiu uma dor tão grande que não pôde suportar; querendo ou não, cai no chão, desmaiado” (p. 74).

<sup>88</sup> Esse tipo de recurso estilístico corresponde em literatura ao *phatétique*, “2. N. m. *Littér: Caractère phatétique; expression de ce qui est prope à émouvoir fortement.*” (LE ROBERT MICRO, 1998, p. 951), ou seja, expressão daquilo que é próprio a emocionar fortemente.

“grande palidez”; “amava tanto”; “cai no chão desmaiado”, cuja intenção é comover o ouvinte/leitor.

Embora a canção de gesta e a epopeia tenham alguns pontos semelhantes tais como a base em fatos transformados em lendas, em mais de um herói e outros, estas composições apresentam também diferenças fundamentais, a começar pelas ideologias que as criam, sendo que se identificam de acordo com as crenças de cada sociedade. Para a epopeia, os deuses eram criados à imagem e semelhança do homem, que vivia sob certo destino, entretanto buscava conquistas por honras e méritos. Na gesta, o homem é criado à imagem e semelhança de Deus, devendo-Lhe devoção; o herói defende o Bem e luta para conquistar a salvação – a partir do Cristianismo. Os dois heróis aqui analisados são criações tipicamente da canção de gesta e correspondem ao perfil de herói que este modelo de composição poética traduz. Rolando é o exemplo de cavaleiro, caracterizado pela honra, pela lealdade e pela bravura, imortalizado pelo poeta nesta gesta. A obra e o herói servem inclusive de inspiração a novas criações como: *Orlando innamorato*, de Boiardo (entre 1476 e 1494); *Orlando furioso*, de Ariosto (entre 1516 e 1532).

Partindo do pressuposto de Todorov (1975) de que o maravilhoso tem suas características derivadas de acontecimentos sobrenaturais, como já pudemos contemplar nas abordagens sobre o herói maravilhoso e outros exemplos, apresentamos na sequência, alguns modelos do gênero. Observamos, ainda, outros tipos de maravilhoso abordados por Le Goff (1994), como por exemplo, o maravilhoso *cristão*.

## 2.5 MARAVILHOSO CRISTÃO

A Queda do Império Romano do Ocidente (476) foi determinante às transformações da Europa Ocidental. As questões políticas, sociais, econômicas e religiosas favoreceram os ataques e as invasões de povos germânicos<sup>89</sup>, dentre eles, os francos interessam ao nosso estudo, uma vez que se fixaram na região da Gália, atualmente a França. Tais grupos, denominados Bárbaros, tinham a superioridade militar, “[...] a cavalaria bárbara reforça a

---

<sup>89</sup> Essa seria uma das versões, visto que existe vasta historiografia que discute as possíveis causas do enfraquecimento e queda do Império Romano do Ocidente.



qualidade superior de suas armas [...] a espada longa, cortante, pontuda, cuja eficácia é a fonte real dos exageros literários da Idade Média” (LE GOFF, 2005, p. 24).

O Cristianismo, ainda em fase de sedimentação nesses espaços, norteou novos rumos à Europa Ocidental e à cultura de toda a sociedade medieval. No século V, com as invasões, a situação era caótica, e a Igreja ajudou a unificar as estruturas sociais, permeada por representações ideológicas e simbólicas, oriundas da sua leitura de mundo. O Latim, língua oficial da Igreja, torna-se o meio de instrumentação da cultura em (re)formação. A Literatura recebeu também esta influência. Embora suas origens estejam nas lendas e nos contos celtas e suas formas nos clássicos gregos e romanos, houve a tentativa de rupturas com o, então, mundo pagão herdado. As mudanças e transformações não foram suficientes para apagar toda a tradição existente. Isso seria impossível, uma vez que os conhecimentos e as teorias modernas que nos garantem que nada é novo em arte nos permitem afirmar que tudo é recriado. Como poderia ser diferente no período medieval, entre povos de culturas tão diversas, em um contexto quase selvagem como o das invasões bárbaras?

A Igreja, com o monopólio da cultura, influenciava as obras literárias. Em um primeiro momento as hagiografias, as crônicas, as canções de gesta, assim como as demais criações, durante toda a Idade Média. Todo o conhecimento passava pela concepção das Sagradas Escrituras. Compreendemos, deste modo, que o maravilhoso cristão tem, na Idade Média, o contexto favorável e produtivo à arte literária voltada ao ensino da fé cristã. Le Goff (1994, p. 54) reflete sobre este aspecto, destacando que “[...] a recuperação cristã arrastou o maravilhoso, por um lado, para o milagre e, por outro, para uma representação simbólica e moralizante”.

Em *A Canção de Rolando*, o maravilhoso cristão desempenha papel de destaque em diversas passagens como podemos observar na seguinte cena: “*Al matin, quant primes pert li albe / Esveillez est li e[m]perere Carles./ Sein Gabriel, ki de part Deu le garde./ Levet as main, sur lui fait sun signacle*”<sup>90</sup> (v. 2845-48). Na época carolíngia, “[...] todos os súditos do imperador cristão – exceção feita ao grupo restrito dos Judeus – deviam adorar o mesmo Deus que ele, pelo simples facto de se encontrarem submetidos à sua autoridade [...]” (VAUCHEZ, 1995, p. 18). Nos exemplos em que aparece um anjo para proteger, avisar, ou interceder, depreendemos o poder e a importância que as entidades divinas<sup>91</sup> desempenhavam

<sup>90</sup> “O imperador acordou de manhã, com a primeira luz da aurora. São Gabriel, que o vigia em nome de Deus, levanta a mão e faz sobre ele o sinal-da-cruz” (p. 88).

<sup>91</sup> No plano espiritual, os anjos e santos tiveram repercussão positiva, pois já havia a concepção de um Deus-Juiz e os anjos intercediam entre Deus e o homem, além de desempenharem a função de protetores: “[...] Os três

na mentalidade coletiva, correspondiam aos representantes de um Deus que se encontrava distante, embora fosse Onipresente. Os anjos, desta maneira, constituíam a segurança do homem nas horas difíceis.

O maravilhoso da Idade Média, no período da escrita da *Canção*, já não sofria toda a pressão da Igreja à sua irrupção. O maravilhoso cristão, vinculado ao sobrenatural propriamente cristão, o *miraculosus*, não dava conta de todos os elementos que compreendiam aquele universo. O termo *mirabilia*, no plural, encontra espaço a partir de uma correspondência para além do milagre, cujo contexto se expandia, pois, a outras forças e seres sobrenaturais no mundo dos objetos, da ação dos anjos, dos santos e de Deus, como criador Onipotente.

Consideramos, dessa maneira, que a previsão de eventos e de fenômenos sobrenaturais, pressupostos na teoria moderna do maravilhoso principalmente a partir de Todorov (1975), encontra respaldo para suas explicações nas diferentes manifestações encontradas na *Canção*. Ocorre, porém, que as origens pagãs (deuses, semideuses) não desapareceram na Idade Média. Foi criada a dicotomia Deus – Diabo e, a partir do Cristianismo, temos os milagres e as forças sobrenaturais regidas por Deus. O maravilhoso antigo aparece transportado para o contexto medieval com uma nova representação, a de um Deus único, do qual dependem todas as coisas.

As discussões de teóricos como Le Goff (1994, p. 25) sobre a questão de esse “subgênero” (derivado do fantástico) trazer alguns desfalques em relação às premissas do maravilhoso cristão têm fundamento, como no caso da imprevisibilidade, quando tudo se resolve e se explica a partir de Deus. Por outro lado, compreendemos que o maravilhoso cristão comporta outras asserções, mesmo em uma civilização em que o homem explicaria sua existência para Deus e o “paraíso” depois da morte.

A fala do arcebispo Turpino demonstra o jogo dessa ideologia: “*Pur Deu vos pri que ne seiez fuiant,/ que nulz prozdom malvaisement n’en chant./ Asez est mielz que moerium cumbatant./ [...] Mais d’une chose vos soi jo bem guarant:/ Seint pareis vos est abandunant;/ As Innocenz vos en serez seant*”<sup>92</sup> (v. 1516-18; 21-23), reiterando o Decreto do Papa Alexandre II de oferecer a absolvição dos pecados àqueles que morressem em combate pelo Cristianismo. Deste modo, o cavaleiro morreria, entretanto nunca se deixaria abater pela

---

anjos mais conhecidos, Miguel, Gabriel e Rafael eram honrados com um culto especial e podiam ser representados nas igrejas, [...]” (VAUCHEZ, 1994, p. 30).

<sup>92</sup> “Em nome de Deus não fugi, para que nenhum valente cante canções maldosas sobre nós. Mais vale, e de muito, morrer lutando [...] Mas posso garantir-vos uma coisa, que o santo paraíso vos espera e que ireis vos sentar entre os Inocentes!” (p. 56).

covardia, sendo que a recompensa o esperava após a morte. Consideramos que esse imaginário era o instrumento que os poetas utilizavam para melhor subverter o real. Se o mundo pagão era negado em favor do cristão, Deus, com a milícia celeste, passava a ser o artifício sobrenatural, o maravilhoso, que podia explicar e compensar o mundo e seus fenômenos.

Na ideologia cristã, os bons (cristãos) iam para o céu, protegidos de Deus; e os maus (pagãos), para o inferno, protegidos do Diabo; os cristãos são sempre vencedores e os pagãos os vencidos: “*Païen unt tort e chrestiens unt dreit;/ Malvaise essample n’en serat, ja de mei.*”<sup>93</sup> (v. 1015-16) – fala de Rolando. No plano do maravilhoso, percebemos vestígios do imaginário do povo francês no tempo histórico da *Canção*. A religião construía toda essa distinção, resultado da concepção da luta entre o Bem e o Mal, sustentáculo da criação do maravilhoso. O sobrenatural caracteriza-se pela fantasia criada pelos francos, a de ser um povo superior aos demais, conceito que não seria necessariamente aceito por outra cultura.

No texto literário, encontramos passagens que fortalecem tal objetivo ideológico e pedagógico, como no ataque de Rolando ao vingar o amigo, Engelier: “*Par grant vertut vait ferir le païen./ Brandist sun colp e li Sarrazins chiet;/ L’anme de lui en portent aversers*”<sup>94</sup> (v. 1551-53). A alma do pagão não tem salvação, é levada pela entidade do Mal. Também, no final da história, os pagãos perdem suas riquezas e Saragoça para os Franceses, porque os bons sempre prevalecem sobre os maus. De outro modo, mas não diferente, no caso de Bramimonda, esposa de Marsílio, ela continua viva porque aceitou o batismo e a fé cristã: “*Tant ad oït e sermuns e essamples,/ Creire voelt Deu, chrestientet demandet./ Baptizez la, pur quei Deus en ait l’anme./ Cil li respudent: ‘Or seit faite par marrenes: [...] La baptizent la reine d’Espagne.’*”<sup>95</sup> (v. 3979-82; 3985).

A lenda suscita um exemplo de orgulho e superioridade nacionalista no episódio em que Carlos Magno convoca os juízes para o julgamento de Ganelão: “*Alemans mandet, si mandet Borguignuns,/ E Peitevins e Normans e Bretuns,/ De cels de France des plus saives qui sunt*”<sup>96</sup> (v. 3701-03). Verificamos o discurso maravilhoso na ênfase dada pelo poeta, que, após listar os povos convocados, evidencia os franceses como os mais sábios. Neste caso, o modo como a fala foi organizada, destacando os franceses, revela-se atraente, causando admiração ao leitor.

<sup>93</sup> “Os pagãos estão no erro e os cristãos no bom direito. Jamais um mau exemplo virá de mim” (p. 44).

<sup>94</sup> “Com toda a força vai atacar o pagão. Sacode a lâmina: o pagão cai. Os demônios levam sua alma” (p. 57).

<sup>95</sup> “[...] ela ouviu tantos sermões e bons exemplos que quer acreditar em Deus e pede o batismo: batizai-a, para que Deus tenha sua alma. ‘– Assim seja, dizem os bispos, [...] batiza-se aí a rainha da Espanha’ [...]” (p. 117).

<sup>96</sup> “Convoca os Alemães, convoca os Borguinhões e Poitevinos, e Normandos e Bretões, e os de França, os mais sábios de todos” (p. 110).

O discurso maravilhoso apresenta o cristão como belo e o pagão como feio. Destacamos a descrição do herói Rolando: “*Cors ad mult gent, le vis cler e riant*”<sup>97</sup> (v. 1159), enquanto que Falseron, irmão de Marsílio é assim descrito: “*Suz cel nen at plus encrisme felun./ Entre les dous oilz mult out large le front,/ Grant demi pied mesurer i pout hom*”<sup>98</sup> (v. 1216-18). Nos versos referentes a Falseron, o uso da comparação metafórica entre “testa enorme” e “medir meio-pé”, aproximam elementos diferentes a partir do tamanho, um aspecto comum. O mesmo processo ocorre quanto às referências aos objetos. Um deles é o escudo de Malprimis de Brigal (pagão): “*Sis bons escuz un dener ne li valt:/ Tute li freint la bucle de cristal,/ L’une meitiet li turnet cuntreval;*”<sup>99</sup> (v. 1262-64), cujo valor é depreciado pelo comentário “não vale mais que um centavo”. Reafirma-se, assim, que a descrição é sempre depreciativa em relação aos pagãos, ao passo que, aos cristãos, são destacadas qualidades e virtudes. No excerto em que Olivier se enfurece com injúrias de Falseron se torna evidente a distinção: “*Le cheval brochet des oriez esperuns,/ Vait le ferir en guise de Baron.*”<sup>100</sup> (v. 1225-26), ou seja, Olivier estaria comportando-se como um nobre, mesmo atacando o outro.

Em *A Canção de Rolando*, o imaginário medieval é sustentado, ainda, em textos bíblicos. De acordo com o narrado na Bíblia, no dia da morte de Cristo, ao meio-dia, houve relâmpagos, trovões e trevas<sup>101</sup>. O poeta estabelece uma comparação entre tal evento e o da morte de Rolando:

*En France en ad mult merveillus turment;  
Orez I ad de turneire e de vent,  
Pluies e gresilz desmesurement;  
E terremoete ço i ad veirement.  
De seint Michel de(l) P(aris) [eril] josqu’as Seinz  
[...]  
Cuntre midi tenebres i ad granz;  
(v. 1422-28; 31)<sup>102</sup>*

No excerto anterior, ocorre uma intertextualidade, refletida em um discurso rico e fantasioso, que procurar comparar o herói a Jesus, a fim de exaltá-lo ao máximo diante da

<sup>97</sup> “Rolando tem o porte nobre, o rosto claro e sorridente” (p. 48).

<sup>98</sup> “[...] debaixo do céu não há maior infiel; entre os dois olhos ele tem uma testa enorme, onde se podia bem medir um meio-pé” (p. 49).

<sup>99</sup> “Seu belo escudo não vale mais que um centavo: ele quebra o centro de cristal. Metade cai no chão” (p. 50).

<sup>100</sup> “fustiga o cavalo com as duas esporas de ouro e vai dar em Falseron um golpe de verdadeiro barão” (p. 50).

<sup>101</sup> “Desde o meio-dia até as três horas da tarde houve escuridão sobre toda a terra. Imediatamente a cortina do santuário rasgou-se em duas partes, de alto a baixo; a terra tremeu e as pedras se partiram” (BÍBLIA SAGRADA, Mat. 26:45 e 51).

<sup>102</sup> “[...] na França há uma tormenta maravilhosa, tempestade de trovoada e vento, chuva e granizo em excesso, o raio cai a intervalos curtos e repetidos e, com toda a certeza toda a terra treme, de São Miguel do Perigo até Saints [...] em pleno meio-dia, surgem grandes trevas” (p. 54).

sociedade cristã. Esta comparação resultaria da imaginação, da subjetividade do poeta, transportando, mais uma vez, o herói à categoria de maravilhoso, quando compara o momento de sua morte ao da morte de Jesus Cristo. Em seguida, a obra mostra outra produção intertextual, a partir do livro do Apocalipse e de seu conteúdo, voltado ao Juízo Final<sup>103</sup>, em torno do qual ocorreram várias especulações. Uma delas referente ao ano 1000<sup>104</sup>, quando se previa o final do mundo: “*Hume nel veit, ki mult ne s’espavent./ Dient plusor: ‘Co est li definement,/ La fin del secle ki nus est en present’*”<sup>105</sup> (v. 1433-35). Apreendemos o maravilhoso como liberdade poética, para produzir efeito discursivo aos temas menores da *Canção* em estudo, porque, conforme Le Goff (1994, p. 56), “O que no maravilhoso causa espanto vem, para os homens da Idade Média, da tolerância do cristianismo, que lhe permite existir e manifestar-se”. O uso do texto bíblico serve para provocar, no leitor/ouvinte, em um jogo arbitrário, a reorganização do imaginário, pois a descrição da tempestade pode ser interpretada como o fim do mundo, em razão da densidade em que os fatos excedem o natural. A homologia do acontecimento ficcional tem, no fato histórico, o parâmetro para julgar o extraordinário.

O maravilhoso cristão, na *Canção*, identifica-se ainda em trechos com intervenções sobrenaturais dirigidas aos heróis. Os versos a seguir destacam a intervenção divina, provocando a mudança dos acontecimentos no desenvolvimento da narrativa, ou seja, o anjo intercede em favor de Carlos, mantendo a luz do dia, e os Sarracenos fogem. De acordo com Todorov (1975, p. 173), “O acontecimento sobrenatural intervém para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa busca do segundo equilíbrio”. Carlos e seu exército precisavam dessa ajuda para inverter a posição do combate que lhes fora desfavorável. O poeta deixa transparecer que, no imaginário dos medievos, cabia sempre a concessão dos eventos impossíveis, inacreditáveis, por intermédio da fé, aqui transformados pelo discurso maravilhoso<sup>106</sup>:

<sup>103</sup> “Quem não temeria, Senhor, e não glorificaria o Teu nome? Sim! Só Tu és santo! Todas as nações virão ajoelhar-se diante de Ti, porque Tuas justas decisões se tornaram manifestas!” (BIBLIA SAGRADA, Apocalipse 15:4).

<sup>104</sup> “[...] Perto do ano mil a atenção fixou-se, sobretudo no Anticristo, hidra de cem rostos que incessantemente renasce e cuja vinda o clero julgava reconhecer nas vicissitudes da história: invasões, calamidades diversas, aparecimento de heresias. [...]” (VAUCHEZ, 1995, p. 65).

<sup>105</sup> “Todos aqueles que vêem tais coisas se espantam, e alguns dizem: É o fim do mundo, a consumação dos séculos que chegou agora!” (p. 54).

<sup>106</sup> O discurso maravilhoso apossa-se de figuras e formas da Bíblia. Nesse caso, faz-se referência ao dia em que Javé entregou os amorreus aos israelitas (Josué 10:13-14). Deus sempre quis formar uma nação que O seguisse, que obedecesse à Sua vontade. Os israelitas eram incumbidos de atacar as cidades pagãs. Esse episódio ilustra a presença do maravilhoso no texto bíblico que dialoga com o texto da *Canção*, visto que o Deus cristão, segundo o relato, faz parar o Sol. Assim, a permanência do dia favorece a vitória do povo israelita, da mesma forma acontece com os franceses nesta gesta.

*Quant veit li reis le vespres decliner,  
 Sur l'erbe verte descent li reis en un pred,  
 Culchet sei a tere, si priet Damnedeu  
 Que li soleilz facet pur lui arester,  
 La nuit targer e le jur demurer.  
 Ais li un angle ki od lui soelt parler,  
 Isnelement si li ad comandet:  
 «Charle, chevalche, car tei ne faudrad clartet!  
 [...]»  
 Pur Karlemagne fist Deus vertuz mult granz,  
 Car li soleilz est remes en estant.  
 Paien s'en fuient, ben les chalcent Franc.  
 (v. 2447-54 e 2458-60)<sup>107</sup>*

Os exemplos de intercessão de anjos e de santos são próprios do maravilhoso cristão, uma vez que, como mensageiros de Deus, participam dos eventos sobrenaturais, geralmente com a função de operar e conceder graças e milagres. Poirion (1982, p. 9) afirma que “[...] *La Chanson de Roland emprunte à l’hagiographie, entre autres traits, le merveilleux de cette communication divine [...]*”<sup>108</sup>; a cena em que Rolando tenta quebrar sua espada Durindana e pede ajuda à Virgem Maria evidencia o que ora afirmamos: “*E! dist li quens, “sainte Marie, aiue!*”<sup>109</sup> (v. 2303). No mesmo sentido, temos o episódio do momento da morte deste herói, quando ofereceu sua luva direita a Deus, e os anjos vieram buscar sua alma:

*Seint Gabriel de sa main l’ad pris.  
 Desur sun braz teneit le chef enclin;  
 Juntas ses mains est alet a as fin.  
 Deus tramist sun angle Cherubin,  
 E seint Michel del Peril;  
 Ensembl’od els sent Gabriel i vint  
 L’anme del cunte portent en pareïs.  
 (v. 2390-96)<sup>110</sup>*

*Quant Carles oit la seinte voiz de l’angle,  
 N’en ad poür ne de murir dutance,  
 Repairet loi vigur e remembrance.  
 [...]»  
 Paiens s’en turnent, ne volt Deus qu’il i remainent.*

<sup>107</sup> “[Quando a tarde cai, o rei] desce à relva verde de um prado, deita-se na terra e pede a Nosso Senhor que pare para ele o curso do sol, retarde a noite e prolongue o dia. Então um anjo que costumava falar com ele deu-lhe logo voz de comando: ‘Cavalga Carlos, pois a ti a claridade não falta [...] para Carlos Magno Deus realizou uma grande maravilha: o Sol interrompe seu curso. Os pagãos fogem. Os Francos os perseguem com firmeza [...]’ (p. 79).

<sup>108</sup> “A *Canção de Rolando* empresta da hagiografia, entre outros traços, o maravilhoso dessa comunicação divina.”

<sup>109</sup> “Ah! Diz o conde “ajuda Virgem Maria!” (p. 76).

<sup>110</sup> “[...] São Gabriel pegou-a nas mãos. Sobre o braço mantinha a cabeça inclinada; com as mãos juntas chegou ao seu fim. Deus enviou seu anjo Querubim e São Miguel do Perigo; ao mesmo tempo que os outros, veio São Gabriel; levam a alma do conde ao Paraíso”. (p.78).

*Or sunt Franceis a icels qu'il demandent.*  
(v. 3612-14; 23-24)<sup>111</sup>

No último excerto anteriormente citado, a intervenção do anjo caracteriza a expressão do maravilhoso cristão. No domínio do divino, tais seres surpreendentes elevam o homem ao contato direto, embora simbólico, com Deus. Portanto, Carlos é vitorioso porque está do lado bom; ele obedece a Suas leis. Deprendemos, que em situações discursivas como esta, o maravilhoso cristão é previsível. Deus tudo resolve em favor do cristão, e neste ambiente a criação artística encontra seus instrumentos e artifícios para uma representação moralizante e simbólica.

## 2.6 SIMBOLOGIA E IMAGINÁRIO

O mundo dos símbolos teve papel importante no cotidiano dos medievos. Os objetos, os gestos, as fórmulas tornavam-se necessários às representações mentais daquelas pessoas. Levavam o homem a expressar seu mundo interior e a interpretar e buscar muitas explicações do mundo exterior e do desconhecido.

Desse universo imaginário, *A Canção de Rolando* sugere uma variedade de elementos que nos proporcionam conceber algumas ideias sobre os meios que o homem utilizava para explicar sua existência e o mundo em que vivia. Como toda explicação provinha do mundo cristão, a contextualização desse inventário remete-se ao plano divino, transformando-o em símbolos. Como já comentado, a mentalidade medieval estava voltada para Deus e para a Vida Eterna. Desta maneira, o que era instituído pela Igreja, a partir da fé cristã, alcançava o objetivo do controle e da manutenção da ordem pública:

[...] Porque o mundo oculto era um mundo sagrado, e o pensamento simbólico [...] era mais que a forma elaborada, decantada, no plano dos doutos, do pensamento mágico que impregnava a mentalidade comum [...], para a massa, as relíquias, sacramentos e preces eram seus equivalentes autorizados. Tratava-se sempre de encontrar as chaves que abrissem as portas do mundo sagrado, o mundo verdadeiro e eterno, aquele onde se podia encontrar a salvação [...] (LE GOFF, 2005, p. 337).

---

<sup>111</sup> “Quando Carlos ouve a voz do anjo, não tem mais medo, não mais receia morrer; recobra o vigor e os sentidos retornam [...] os pagãos fogem, Deus não quer que eles fiquem, e os Franceses obtêm então o resultado que desejavam” (p. 108).

A obra favorece-nos observar alguns vestígios daquela cultura, dentre eles, alguns ritos religiosos até hoje praticados, principalmente pela Igreja Católica. Por exemplo, o sinal-da-cruz, elemento simbólico gestual que coloca o homem em uma busca direta por Deus e, por consequência, o distanciamento do Mal, segundo a crença cristã, portanto, elemento do mundo sobrenatural. O imperador diz: “*Par ta mercit, se tei plaist, me cunsent/ Que mun nevoid pois(se) venger Rollant!/ Cum ad oret, si se drecet en estant,/ Seignat sun chef de la vertut poisant*” (v. 3108-11)<sup>112</sup>. Podemos identificar outros gestos simbólicos como a confissão que liberta a alma para a salvação e bater a mão no peito, como reconhecimento da culpa:

*Li quens Rollant revient de pasmeisuns:  
[...]  
La veit gesir le nobilie barun,  
Ço est l'arcevesque, que Deus mist en sun num.  
Cleimet sa culpe, si regardet amunt,  
Cuntre le ciel amsdous sés mains ad juinz,  
Si priet Deu que pareis li duinst.  
(v. 2233; 37-41)<sup>113</sup>*

*Cleimet sa culpe, si priet Deu mercit:  
“Veire Patene, ki unkes ne mentis,  
Seint Lazaron de mort resurrexis:  
E Daniel des leons guaresis,  
Guaris de mei l'anme de tuz perilz  
Pur les pecchez que en ma vie fis!  
(v. 2383-88)<sup>114</sup>*

Depreendemos que Carlos procura a intervenção do sobrenatural, o que concede ao maravilhoso seu espaço na construção literária. Também Rolando, em um momento crucial do combate, quando vê seus companheiros mortos e percebe que naquela batalha está derrotado, faz sua confissão e clama pela sua salvação, pelo perdão de seus pecados. O gesto de bater no peito representa que ele reconhece seus erros. Essas simbologias caracterizam o maravilhoso, apoiadas no acontecimento sobrenatural.

<sup>112</sup> “[...] Por tua graça, se te aprouver, concede-me o dom de vingar meu sobrinho Rolando! Assim ele rezou. Depois se levantou e, de pé, persignou-se com o sinal do poderoso [...]” (p. 95).

<sup>113</sup> “O conde volta a si do desmaio [...] vê caído o nobre barão, o arcebispo que Deus pôs na terra em Seu nome. Grita sua confissão, olha para o céu, estende para ele as duas mãos juntas e pede a Deus que lhe dê o Paraíso [...]” (p. 74).

<sup>114</sup> “[...] bate no peito e pede perdão a Deus: “Pai verdadeiro, que nunca mentiste, que ressuscitaste São Lázaro dentre os mortos, que preservaste Daniel dos leões, preserva a minha alma de todos os perigos, pelos pecados que cometi em vida! [...]” (p. 78).



A Literatura, por meio do discurso, torna verdade aquilo que estava na imaginação da coletividade, permitindo ao leitor atual concretizar o diálogo entre simbologias de dois tempos históricos distantes entre si. Os ritos e as simbologias, com o tempo, assumiram caráter místico, constituem elementos que interagem para construir o maravilhoso medieval e cristão na obra. Como pondera Le Goff (1994), o problema com o maravilhoso cristão está na convergência de todo o sobrenatural a um Deus único. No plano do maravilhoso cristão, o ritual do culto aos mortos<sup>115</sup> representava a extensão à Vida Eterna, praticado pelos vivos.

Por meio do maravilhoso, conseguimos estabelecer a justaposição entre o mundo em que primeiramente foram instituídos tais rituais e o mundo em que o ser humano se situa atualmente. De acordo com Poirion (1982, p. 10), “[...] *Par rapport à une mentalité plus primitive qui situe la force surnaturelle dans l'immanence, le merveilleux chrétien traduit une volonté d'épuration et de spiritualization en attribuant cette force à la transcendance divine [...]*”<sup>116</sup>. Compreendemos que o autor se refere a um comportamento característico e intransferível, que poderia ser associado ao sentimento “fé”, inquestionável do ponto de vista do ser humano que o pratica, o que se completa com a reflexão de Bessière (1974), de que o maravilhoso, por meio da representação literária, provoca a emancipação do mundo real e possibilita a adesão do leitor ao mundo representado. Os versos a seguir descrevem dois rituais em homenagem aos mortos:

*Tuz lur amis qu'il unt morz truvet,  
Ad un carne(l)(r) sempre les unt portet.  
[...]  
Si sunt asols e seigneur de part Deu.  
Mirre e timoine i firent alumer,  
Gaillardement tuz les unt encencez;  
A Grant honor pois les unt enterrez.  
(v. 2953-54, 5759)*<sup>117</sup>

*Li empere fait Rollant costeïr  
E Oliver e (e) l'arcevesque Turpin,  
Devant sei les ad fait tuz uvrir  
E tuz les quers en paile recuillir:*

<sup>115</sup> “[...] Por isso vemos a Igreja, durante muito tempo reservada relativamente a certas orientações da devoção popular, acolher, na época carolíngia, as que lhe parecem compatíveis com a doutrina cristã. Tomou particularmente a seu cargo o culto dos mortos, como o testemunha no século IX a instituição da festa de Todos-os-Santos, a qual veio satisfazer uma necessidade especial da piedade popular, sublinhando a vocação dos fiéis defuntos para a salvação [...]” (VAUCHEZ, 1995, p. 30).

<sup>116</sup> “[...] Em relação a uma mentalidade mais primitiva que situa a força sobrenatural na imanência, o maravilhoso cristão traduz uma vontade de purificação e de espiritualização atribuindo essa força à transcendência divina [...]”.

<sup>117</sup> “[...] e levam para uma mesma fossa todos os amigos que encontraram mortos [...] eles absolveram os mortos e os benzeram em nome de Deus; depois queimaram mirra e incenso, e todos com ardor incensaram os cadáveres; em seguida enterraram-nos com grande honra [...]” (p. 91).

*Un Blanc sarcou de marbre sunt enz mis;  
E puis les cors des barons si unt pris,  
En quirs de cerf les seignurs unt mis:  
Ben sunt lavez de piment e de vin  
(v. 2962-2969)<sup>118</sup>*

Desse modo, o maravilhoso é o recurso que veicula a percepção e a aceitação dessas crenças, dessa cultura, transportando-nos ao passado de forma natural, ao mundo que o poeta nos quer traduzir. Na realidade, nunca saberemos o que toda essa simbologia representava exatamente para aquela sociedade, porém, o discurso maravilhoso nos envolve e convida a interagir com o texto, ao deleite da descrição do acontecimento, sem, no entanto, levar-nos a questionar os significados. Nas palavras de Bessière (1974, n.p.), “[...] O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe. Neste sentido, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração [...]”. Entendemos, assim, que o maravilhoso mostra o acontecimento, a necessidade de sua presença no texto, sem, no entanto, relativizar o fato e suas consequências.

Em experiências de transcender o mundo real, a sociedade medieval procurava, ainda, por meio dos sonhos, das aparições, das visões<sup>119</sup>, buscar as graças que viessem amenizar as decepções da vida terrena e os desconfortos ante o desconhecido. No sonho tudo pode acontecer, ele é instável, não obedece à ordem do mundo natural, daí o seu caráter maravilhoso:

[...] Escapar deste mundo vão, decepcionante e ingrato era uma tentativa incessante em todas as instâncias da sociedade medieval [...] a vida dos homens da Idade Média era frequentada pelos sonhos [...] sonhos premonitórios, sonhos reveladores, sonhos instigadores, eles eram a própria trama, os estimulantes da vida mental [...] (LE GOFF, 2005, p. 342).<sup>120</sup>

Os sonhos estão incluídos na herança da cultura, principalmente a partir do Antigo Testamento, em que Javé tem os reis e os profetas beneficiários de visões ou de sonhos enigmáticos, portanto, parte do inventário maravilhoso dos medievos, segundo Le Goff

<sup>118</sup> “O imperador mandou conservar o corpo de Rolando, o de Olivier e o de Turpino. Diante de si manda abrir todos os três, para recolher os corações num tecido de seda, e manda colocá-los em alvos esquifes de mármore; em seguida pegaram os corpos dos barões, colocaram-nos em peles de cervos, depois de os lavarem bem com pimenta e vinho” (p. 91-92).

<sup>119</sup> Na Alta Idade Média, todos, leigos e clérigos, estão convencidos de que Deus intervém em seus destinos, dessa forma Ele não permite que o homem seja castigado contra sua justiça, por isso adverte-o por meio de visões e de milagres (VAUCHEZ, 1995).

<sup>120</sup> Ainda Le Goff, em *O imaginário medieval* (1994, p. 285), ao abordar o envolvimento dos sonhos no imaginário dos medievos, recorre à teoria de Artémidoro, na obra *Clef des songes* (1975), que agrupa os sonhos em teomáticos e alegóricos. Os primeiros são “aqueles cuja concretização tem plena semelhança com o que eles deram a ver”. Os últimos “significam certas coisas por meio de outras; nestes sonhos é a alma que, segundo certas leis naturais, deixa entender de modo obscuro o acontecimento”.

(1994). A cena a seguir, baseada em um sonho, corresponde ao momento em que Carlos e seu exército se preparam para retornar à França. Este excerto pode ser classificado como um sonho premonitório, em que o imperador deveria se precaver contra a traição de Ganelão e, neste caso, para evitar a desgraça que viria desta ação, comprovando as inquietações de Carlos a respeito do caráter daquele cavaleiro. A ação de Ganelão contra o imperador é enfatizada pelo discurso maravilhoso, por meio das palavras “furor” e “centelhas”:

*Carles se dort, li empereres riches.  
Sunjat qu'il eret al greignurs porz de Sizer,  
Entre ses poinz teneit sa hanste fraisnine.  
Guenes li quens l'ad sur lui saisie;  
Par tel air l'at estrussee e brandie,  
Qu'envers le cel en volent les escicles.  
(v. 718-23)<sup>121</sup>*

Em outro sonho de Carlos, também o maravilhoso manifesta-se no acontecimento sobrenatural em que o anjo Gabriel, enviado por Deus, vela pelo imperador à cabeceira deste. O maravilhoso cristão, nestes versos, desenvolve-se entre a fé cristã e a imaginação épica. Em “Carlos, um homem roído pela angústia” o discurso já antecede o épico. Este sonho sugere o caráter de revelação, de algo que está para acontecer; o anjo revela as dificuldades e a dureza da batalha que Carlos teria pela frente. Alguns elementos e entidades que povoavam o imaginário do homem medieval são também narrados como parte deste sonho:

*Karles se dort cum hume traveillet.  
Seint Gabriel li ad Deus enveiet:  
L'empereür li cumandet a garder.  
Li angles est tute noit a sun chef.  
Par avisiun li ad anunciet  
D'une bataille ki encuntre lui ert:  
Senefiance l'en demustrat mult gref.  
Carles guardat amunt envers le ciel,  
Veit les tuneires e les venz e les giels,  
E les orez, les merveillus tempez,  
E fous e flambes i est apareillez:  
Isnelement sur tute sa gent chet.  
Ardent cez hanstes de fraisne e de pumer  
E cez escuz, jusqu'as bucles d'or mier,  
Fruissent cez hanstes de cez trenchanz espiez,  
Cruissent osbercs e cez helmes d'acer.  
En grant dulong i veit ses chevalers.  
Urs e leuparz les voelent puis manger,  
Serpenz e guivres, dragun e averser;*

<sup>121</sup> “[...] Carlos, o poderoso imperador adormece. Sonha que está nos largos desfiladeiros de Ciza e que segura nas mãos a lança de freixo; e então o conde Ganelão a arranca, sacode-a e empurra-a com tal furor que as centelhas voam para o céu [...]” (p. 37).

*Grifuns i ad, plus de trente millers:*  
(v. 2525-44)<sup>122</sup>

Baseada na fé e no referido mundo da imaginação, a descrição desse sonho remete-nos à busca de imagens, de figuras e formas no cotidiano daquele povo, que transporta o ouvinte/leitor à “realidade” da batalha. Deste modo, como explica Franco Jr. (1991), a presença da tempestade violenta, dos trovões e dos ventos representam as forças do Mal contra o exército franco, assim como animais ferozes e fabulosos, a exemplo do grifo – animal fabuloso com cabeça de águia e garras de leão – que o ameaçam, fazem parte dos símbolos, das formas de interpretar o mundo. Confirma Le Goff (2005, p. 334) que “O mundo animal era, sobretudo, o universo do mal [...] os animais fabulosos, como o áspide, o basilisco, o dragão e o grifo são satânicos, verdadeiras imagens do diabo”. O maravilhoso, portanto, encontra-se na natureza dessas criaturas ‘do mal’, quando a interpretação vai além do próprio campo linguístico e se instala no imaginário.

Outro sonho de Carlos exemplifica as visões e os milagres na obra, e acontece, também, no contexto dos cavaleiros e da guerra. Deste modo, o ambiente literário mostra um espaço primacial nos sentimentos de apreensão e alerta contra o inimigo. Embora o imperador tenha acolhido a proposta de paz por parte de Marsílio, nesta passagem, a visão dele é perturbadora e revela uma emboscada:

*Qu'il en France ert, a sa capele, ad Ais,  
El destre braz li morst uns vers si mals.  
Devers Ardene vit venir uns leuparz,  
Sun cors demenie mult fierement asalt.  
Dient Franceis, que grant bataille i ad;  
Il ne sevent, liquels d'els la veintrat.  
(v. 726 -735)<sup>123</sup>*

Observamos, mais uma vez, que o maravilhoso intersecciona com a ficção; embora os animais ali descritos pertençam ao mundo real, o modo como o poeta os coloca, adequados à situação que a narrativa desenvolve, esses elementos passam a pertencer ao mundo

<sup>122</sup> “Carlos adormece como um homem roído pela angústia. Deus lhe envia São Gabriel com a ordem de velar por ele. O anjo permanece toda a noite à sua cabeceira. Numa visão revelou-lhe uma batalha que ainda vai ser travada. Através do sonho mostrou-lhe o cruel significado dela. Carlos levantou os olhos para o céu, vê trovões, ventos, nevascas, borrascas, tempestades violentas, e chamas de fogo, está tudo ali e se abate sobre seu exército [...] em seguida, ursos e leopardos querem devorá-los, cobras e serpentes, dragões e demônios; há também grifos, mais de trinta mil [...]” (p. 81).

<sup>123</sup> “[...] está na França, em Aix, em sua capela; um urso cruel morde seu braço direito, e do lado das Ardenhas ele vê um leopardo que ousadamente ataca seu próprio corpo. Mas da sala corre um galgo, que chega até Carlos a galope e aos pulos, corta a orelha direita do urso e, cheio de cólera, agarra o leopardo. ‘Grande Batalha!’, dizem os Franceses, mas não sabem quem alcançará a vitória [...]” (p. 37).

maravilhoso. Carlos desconhecia os planos da traição, assim, essa visão nada significava naquele momento de paz com o inimigo, portanto ela serve apenas para despertar suspeitas e cautela. O sonho era um estímulo da vida mental, porque refletia pensamentos, anseios e medos do homem daquela sociedade.

Ainda no âmbito da simbologia, percebemos fragmentos textuais da comunicação medieval pelos gestos, que justificam uma sociedade em que a escrita ainda não estava ao alcance de todos, prevalecendo a oralidade e a gestualidade na comunicação da cultura e das lendas daquele povo. No Feudalismo, a partir do século XI, firmou-se o ritual da investidura<sup>124</sup> ao cavaleiro, gesto que marcou a Idade Média. Esta aliança significava o compromisso de fidelidade, a manutenção, a defesa contra os invasores ao reino franco por parte do vassalo como também do rei e a proteção aos seus súditos. Um exemplo desta comunicação acontece entre Ganelão e Carlos Magno. O rei diz:

*Ço dist li reis: «Guenes venez avant.  
Si recevez le bastun e le guant.  
[...]  
Li empereres li tent sun guant le destre;  
Mais li quens Guenes iloec ne volsist estre:  
Quant le dut prendre, si li caït a tere.”  
Dient Franceis: «Deus! que purrat ço estre?  
(v. 319-20; 331-34)<sup>125</sup>*

O texto confirma um sinal de mau presságio para os franceses, contudo podemos interpretar tal gesto como a traição de Ganelão ao suserano, a quebra de fidelidade, quando ele deixa a luva cair. Observamos que o maravilhoso, neste caso, usa o subterfúgio de narrar sobre o símbolo gestual para representar aquilo que a narrativa realista teria explicações (causa e efeito do gesto), o porquê deste costume daquela sociedade. Da parte do imperador também a resposta é feita por gesto: “*Ço dist li reis: ‘Al Jhesus e al mien!’/ De sa main destre l’ad asols e seignet,/ Puis li livrat le bastun e le bref*”<sup>126</sup> (v. 339-41). O sinal-da-cruz é feito tal como o pastor que abençoa a ovelha; a entrega do bastão e do breve (documento oficial), representando a autoridade que passava a Ganelão na missão que tinha a cumprir.

<sup>124</sup>A lealdade e a honra complementavam o tratado: “A concessão do feudo pelo senhor ao vassalo era feita numa cerimônia, a investidura, que consistia num ato simbólico, na entrega de um objeto (estandarte, cetro, vara, anel, faca, luva, pedaço de palha, etc. Em geral ela ocorria após o juramento de fidelidade e a homenagem [...]” (LE GOFF, 2005, p. 85).

<sup>125</sup> “[...] Ganelão, avança e recebi o bastão e a luva [...] o imperador estende a luva com sua mão direita, mas o conde bem que gostaria de não estar lá; no momento em que devia segurá-la, a luva cai no chão e os Franceses dizem: “Deus, que presságio é este? [...]” (p. 27).

<sup>126</sup> “[...] Ide, com a permissão de Jesus e a minha! Com a mão direita absolve-o e faz o sinal-da-cruz. Depois, dá-lhe o bastão e o breve” (p. 27).

Compreendemos, assim, que todo o ritual corresponde ao maravilhoso, cuja representatividade se manifesta no plano do sobrenatural.

Registramos semelhante ocorrência no gesto em que a barba exposta sobre o peito significava desafio. Tal atitude constitui mais um costume entre os medievos: “*Mult gentement li emperere chevalchet:/ Desur sa bronie fors ad mise sa barbe*”<sup>127</sup> (v. 3121-22). Concluimos que, além dos ritos da fé cristã que movia os ideais daquela sociedade, o imaginário era responsável por grande parte do comportamento social. A literatura, por sua vez, propicia a interpretação do maravilhoso construído com base em crenças populares, hábitos e costumes que determinavam uma postura existencial, favorecendo a construção deste mesmo maravilhoso.

Outros ritos eram praticados, possivelmente adquiridos de culturas mais antigas, de outras tradições épicas, para configurar hábitos, crenças e religiosidade, elementos de grande importância na criação do sobrenatural, que alimentam a mentalidade daquela sociedade. O maravilhoso encontra, neste tempo e espaço, material ideal para a criação e construção de uma obra-prima como *A Canção de Rolando*.

## 2.7 MARAVILHOSO INSTRUMENTAL

No pensamento medieval, segundo Le Goff (2005) cada objeto tinha uma configuração simbólica com correspondência em um plano mais elevado, em um mundo capaz de explicar as forças sobrenaturais relativas ao próprio objeto material.

Ao distinguir o maravilhoso puro de outras variedades, Todorov (1975) define maravilhoso instrumental como os objetos desencadeadores de fatos inacreditáveis, os quais o sobrenatural pode explicar a partir de leis muitas vezes não reconhecidas por outras culturas. Na gesta estudada, temos alguns objetos como elementos decisivos no desenvolvimento das ações<sup>128</sup>; um deles é a espada, instrumento principal de ataque, que passa ao campo do extraordinário: Durindana e Joyeuse, associadas ao divino.

A Bíblia era o texto que originava toda a concepção medieval teocentrista. Associados ao maniqueísmo da luta do Bem contra o Mal, das batalhas entre cristãos e pagãos, presentes

<sup>127</sup> “O imperador cavalga mui nobremente. Exibiu a barba sobre o peito, por fora da túnica de couro” (p. 96).

<sup>128</sup> Alguns dos objetos que serão analisados nesse item já serviram às argumentações anteriores neste mesmo capítulo o que confirma a importância do recurso para a presença do maravilhoso na *Canção*.

em *A Canção de Rolando*, os Salmos podem servir de homologias ao uso da espada pelos cristãos, arma de que dispunham e que cultuavam, atribuindo-lhe um significado no campo do maravilhoso. O Salmo 7:12, “Se não se convertem, ele afia a espada, estica o arco e aponta; prepara suas armas que matam, apontam suas flechas de fogo”; e o Salmo 17, com destaque para o versículo 13: “Levanta-te, Javé! Enfrenta-os! Que tua espada me liberte do injusto, e tua mão, Javé, os expulse da humanidade, para fora da humanidade e do mundo: seja essa a parte deles na vida”.

No mundo maravilhoso em que se projetam os franceses da gesta como defensores da Cristandade, pela espada eles querem eliminar os pagãos. As espadas de maior destaque são, sem dúvida, a Durindana, de Rolando; e Joyeuse, de Carlos Magno. Na lenda, a origem da Durindana associa-se ao mito principal, Carlos Magno, que a teria recebido das mãos de um anjo e doado a Rolando:

*«E! Durendal, cum es bele, e clere, e blanche!  
Cuntre soleill si luises e reflambes!  
Carles esteit es vals de Moriane,  
Quant Deus del cel li mandat par sun a[n]gle,  
Qu'il te dunast a un cunte cataignie:  
Dunc la me ceinst li gentilz reis, li magnes.”*  
(v. 2316-21)<sup>129</sup>

Dessa forma, ela se corresponde a um objeto maravilhoso, advindo do mundo sobrenatural, uma vez que Carlos Magno a recebe das mãos de um anjo. O maravilhoso completa-se pela descrição do objeto: a espada é clara, branca e reluzente. Além disso, ela é poderosa, extraordinária, indestrutível, portanto excede aos limites do natural. Rolando, já muito ferido, tenta destruí-la para que não caia nas mãos do inimigo: “*Rollant ferit el perrun de sardónie. / Cruist li acers, ne briset ne n'esgrunie./ Quant Il ço vit que n'en pout mie freindre./ A sei meïsmes la cumencet a pleindre:*”<sup>130</sup> (v. 2312-14). Além disso, trata-se de uma relíquia e nenhuma outra riqueza a supera aos olhos do guerreiro. Enquanto relíquia, aponta para o mito e se perpetua; todos a conhecem, todos a cultuam, principalmente os cavaleiros e os guerreiros cristãos. Rolando diz:

*«E! Durendal, cum es bele e seintisme!  
En l'oriet punt asez i ad reliques:  
La dent seint Perre e del sanc seint Basilie,*

<sup>129</sup>“Ah! Durindana! Como és bela! e clara! e branca! Como reluzes ao sol! Carlos estava nos vales de Maurienne quando Deus do céu pelo seu anjo mandou dar-te a um conde capitão: então o nobre, o grande rei com ela me cingiu! [...]” (p. 76).

<sup>130</sup>“Rolando bate no pórtico de ágata, o aço range, não se parte nem se racha. Quando vê que não pode quebrar a espada começa a lastimar-se [...]” (p.76).

*E des chevels mun seignor seint Denise,  
Del vestement i ad seinte Marie.  
Il nen est dreiz que paiens te baillisent;  
De chrestiens devez estre servie.  
(v. 2344-2350)<sup>131</sup>*

A espada de Carlos Magno, *Joyeuse*, é também um objeto do maravilhoso: “*Ceinte Joiuse unches ne fut sa per,/ Ki cascun jur muet .XXX. clartez*”<sup>132</sup> (v. 2501-02). Sua descrição ultrapassa o natural. Para o contexto da época, seria impossível tal fenômeno (mudar de reflexo trinta vezes ao dia), mas as técnicas da narrativa maravilhosa, aos poucos, conduzem o leitor ao mundo descrito, assim, tudo passa a ser comum dentro da narração. A espada possui os valores de uma relíquia, e sua graça é atribuída ao fato de trazer em seu punho o ferro da lança que perfurou Jesus Cristo: “*Pur ceste honur e pur ceste bontet,/ Li numms Joiuse l’espee fut dunes*”<sup>133</sup> (v. 2507). Mais ainda, ela deu origem ao grito de guerra dos reis de França: “*Baruns franceis nel deivent ublier:/ Enseigne en unt de ‘Munjoie!’ crier;/ Pur ço nes poet nule gent cuntrester.*”<sup>134</sup> (v. 2509-11). O discurso maravilhoso tem aqui sua manifestação no plano sobrenatural, pelo ferro do qual é forjada, pelo seu brilho extraordinário e pela própria simbologia de combate. Embora se trate de um anacronismo, pois a instituição do grito de guerra somente aconteceu depois do ano 1076, observamos que o poeta recorre, em um mesmo evento, a diferentes apelos do gênero literário para alcançar o efeito do mesmo, enfatizando a relíquia que ela contém, os reflexos que ela emana, sua força e simbologia entre os guerreiros.

O olifante desempenha, também, um papel destacado na obra como objeto maravilhoso, responsável pelo desdobramento da intriga, ou seja, não fosse Rolando tê-lo tocado, Carlos Magno e seu exército não teriam voltado e vencido a batalha final. Embora o maravilhoso resida no acontecimento, tal instrumento teria sua origem no paganismo bárbaro (mitologias germânica, escandinava e céltica), uma das fontes de maravilhoso da Idade Média e, tornou-se peça do folclore maravilhoso. Para Poirion (1982, p. 101), “[...] *Dans l’oeuvre littéraire la qualité “merveilleuse” du personnage est surtout rendue significative par le*

<sup>131</sup> “[...] Ah! Durindana, como és bela e santa! No teu punho há muitas relíquias, um dente de São Pedro, sangue de São Basílio, cabelos de São Dinis, um pedaço da roupa da Virgem Maria: não é justo que te possuam; só cristãos devem te guardar [...]” (p. 77).

<sup>132</sup> “[...] e cingiu *Joyeuse*, a inigualável, que cada dia muda de reflexo trinta vezes” (p. 80).

<sup>133</sup> “A espada foi chamada de *Joyeuse* por causa desta graça” (p. 81).

<sup>134</sup> “[...] os barões franceses não devem esquecer isto; do nome dela tiraram seu grito de guerra: *Monjoie!* Para que nenhum povo resista a eles” (p. 81).



*recours à des objets magiques qui lui sont attribués [...]*<sup>135</sup>, de modo que, por meio desses objetos, a personagem “desenvolve” maior poder de ataque e de defesa.

## 2.8. MARAVILHOSO HIPERBÓLICO

O termo hiperbólico, em relação ao maravilhoso, de acordo com a teoria de Todorov (1975), identifica fenômenos sobrenaturais, como aqueles que têm suas dimensões superiores ao natural. Encontramos passagens dentro da obra que têm caráter de sobrenatural, porém a partir de diferentes formas de exagero, denominadas hipérbole.

Retomando a reflexão aristotélica sobre o maravilhoso na epopeia, podemos compreender porque em *A Canção de Rolando* encontramos um discurso tão rico e elaborado em seus adjetivos e explicações. Segundo o teórico, a narrativa épica permite a amplificação descritiva dos elementos, e neste caso, seu(s) criador(es) souberam usar tal estratégia e criar cenas que despertam admiração, que surpreendem, tornando a leitura mais atraente. Os eventos não provêm necessariamente da intervenção divina, mas são criados artifícios “mágicos” que auxiliam a ação do herói.<sup>136</sup>

Dessa forma, uma série de episódios da obra ilustra esse maravilhoso “justificado”, como denomina Todorov (1975). Rolando, depois de rejeitar os insistentes apelos de Olivier para que tocasse o olifante, aquele responde que este verá sangue no aço da Durindana: “*Quant jo serai en la bataille grant/ E jo ferrai e mil colps e .VII. cenz./ De Durendal verrez l’acer sanglent*”<sup>137</sup> (v. 1077-79). Tal ato é inconcebível às dimensões humanas, nem por parte do herói, nem pela espada, porém é aceito enquanto discurso maravilhoso, porque surpreende e encanta o engrandecimento e o absurdo da cena. Também é excessivo o número de combatentes, retratados em outros dois excertos a seguir: “*Paien sunt morz a millers e a fuls:/ De cent millers n’en poent garir dous*”<sup>138</sup> (v. 1439-40). Nas ideias destes versos, primeiramente, percebemos um confronto com dados históricos, sendo que as grandes Cruzadas não ultrapassavam os 10.000 combatentes, e a gesta apresenta números

<sup>135</sup> “[...] Na obra literária a qualidade “maravilhosa” da personagem é, sobretudo, obtida pelo recurso dos objetos fantásticos que lhe são atribuídos [...]”.

<sup>136</sup> “[...] A arma das invasões é a espada longa, cortante e ponteaguda, cuja terrível eficácia é a fonte real dos exageros literários da Idade Média: capacetes cortados, cabeças e corpos partidos em dois, às vezes até o cavalo. [...]” (LE GOFF, 2005, p. 24).

<sup>137</sup> “[...] Quando eu estiver em plena batalha, darei mil e setecentos golpes, vereis o aço de Durindana todo ensangüentado [...]” (p. 46).

<sup>138</sup> “Os pagãos morreram aos magotes, aos milhares. Dentre os cem mil, nem dois se salvaram” (p. 55).

exorbitantes, contudo que servem à presença do maravilhoso hiperbólico<sup>139</sup> na elaboração da narrativa. Como explica Jolles (1976, p. 200), “[...] o Conto [fábula] opõe-se ao universo da ‘realidade’ [...] o universo em que o acontecimento contraria as exigências da moral ingênua, o universo que experimentamos como imoral [...]”. O autor leva-nos a entender que, na narrativa maravilhosa, o acontecimento não corresponde à nossa ética de julgamento em face ao acontecimento; por outro lado, ela apresenta um universo que satisfaz as exigências afetivas (um final justo), ou seja, aquilo que o leitor espera do desfecho da história.

Em relação às desproporções numéricas, outros fragmentos enriquecem o discurso maravilhoso na obra. Esses exemplos correspondem, antes de tudo, ao épico, às grandes façanhas; e, quanto ao maravilhoso, há uma descrição em linguagem exuberante, construída de tal modo que esta disfarça aquilo que exagera. Como comentado anteriormente, os números não coincidem com o registro histórico, porém, ao ser emprestado e adulterado pelo poeta, são devolvidos ao texto literário na forma de arte:

*.C. milie Francs pur lui unt grant tendrur,  
E de Rollant merveilluse pour.  
(v. 842-43)<sup>140</sup>*

*Mil Sarrazins I descendent a piet,  
E a cheval sunt .XL. millers  
(v. 2071-72)<sup>141</sup>*

*Seisante milie en i cornent si hault,  
Sunent li munt e respondent li val:  
(v. 2111-12)<sup>142</sup>*

*El plus espes ses rumpent e partissent:  
A icest colp en jetent mort .VII. milie.  
(v. 3529-30)<sup>143</sup>*

A obra oferece-nos, também, cenas de extrema violência nos combates corporais, próprias do épico, que podem ser agrupadas ao maravilhoso hiperbólico. A epopeia não inclui a representação cênica, como na tragédia, ou seja, não presenciamos a cena, mas podemos

<sup>139</sup> Há nesta passagem um terceiro ponto que pode ser ressaltado: tal exagero poderia representar a expressão da mentalidade coletiva, um sentimento diante da realidade, um desejo, uma ideia fantasiosa de obter riquezas e feudos no território dos muçulmanos e, essa emigração francesa aconteceu, sobretudo, na Espanha, segundo Le Goff (2005). Caberia, assim, a justificativa do uso do maravilhoso hiperbólico no sentido de expressar os anseios do imaginário dos franceses.

<sup>140</sup> “Cem mil Franceses tomam-se de ternura por ele e de um estranho temor por Rolando” (p. 40).

<sup>141</sup> “[...] mil Sarracenos apeiam, a cavalo há quarenta mil” (p. 70).

<sup>142</sup> “[...] sessenta mil clarins soam, tão alto que os montes ecoam e os vales respondem;” (p.71).

<sup>143</sup> “Rompem de tal maneira a espessa linha de combate e a dividem que de um só lance abatem sete mil.” (p. 106).

imaginá-la. Deste modo, o irracional chega a ser admissível (Aristóteles) e, desta subversão ao concebível pelo ouvinte/leitor, origina-se o maravilhoso. O ataque de Rolando contra Aelroth – sobrinho de Marsílio - é um exemplo bastante apropriado para essa teoria:

*L'escut li freint e l'osberc li desclot  
Trenchet le piz, si li briset les os,  
Tute l'eschine li desevert del dos,  
Od sun espriet l'anme li getet fors,  
(v.1199-1202)<sup>144</sup>*

A atuação guerreira e heróica do cavaleiro é sempre coroada de ações brutais, como no fragmento em que Grandoino é abatido por Rolando (v. 1199-202) ou naquele da morte do arcebispo Turpino, quando o sofrimento e a resistência humana alcançam níveis admiráveis, excedem à razão (v. 1644-49). A própria descrição, nestes dois excertos, é maravilhosa: ambas apresentam os acontecimentos de maneira gradativa, intensificando-os, produzindo, desta forma, emoções mais fortes no ouvinte/leitor. A primeira voltada aos instrumentos de guerra e ao modo cruel e violento de seu uso; a segunda, dramática e exuberante, explora as etapas da agonia e da morte do cavaleiro:

*Li quens le fiert tant vertuusement  
Tresqu'al naset tut le elme li fent,  
Trenchet le nes e la buche e les denz,  
Trestut le cors e l'osberc jazerenc  
De l'oree sele (se) [les] dous alves d'argent  
E al ceval le dos parfundement;  
(v.1644-49)<sup>145</sup>*

*Il est si fieble qu'il ne poet en avant;  
N'en ad vertut, trop ad perdut del sanc.  
[...]  
Falt li le coer, si est chaeit avant.  
[...]  
Defors sun cors veit gesir la buele;  
Desuz le frunt li buillit la cervele.  
(v. 2228-29-31-47-48)<sup>146</sup>*

<sup>144</sup> “[...] quebra-lhe o escudo, rasga-lhe a cota de malhas, abre-lhe o peito, quebra-lhe os ossos e separa toda a espinha das costas; com sua lança arranca a alma do corpo do pagão, enfia o ferro tão fundo que sacode o corpo; e com a lança inteira derruba do cavalo o pagão, cujo pescoço é cortado em duas metades” (p. 49).

<sup>145</sup> “[...] O conde o ataca com tanto vigor que lhe fende o elmo até o nasal, corta o nariz e a boca e os dentes e todo o tronco e toda a cota de malha e a seda dourada com dois arções e as costas do cavalo profundamente [...]” (p. 59).

<sup>146</sup> “[...] Está tão fraco que não pode avançar, não tem força, perdeu muito sangue [...] o coração desfalece e ele cai: [...] vê as entranhas saídas do corpo. Da testa escorrem miolos [...]” (p. 74).

Concluímos que os excertos aqui apresentados como maravilhoso hiperbólico provocam surpresa pela exuberância de descrição das proezas, pelas dimensões numéricas que os contingentes aparecem, pelo exagero da ação do guerreiro, identificados no gênero épico, de acordo com Aristóteles (1979). Além disso, o modo como os excessos e o extraordinário são elaborados suscitam espanto e admiração no ouvinte/leitor, e provoca certo deleite a partir do discurso. Para Chiampi (1980), nos contos maravilhosos, não existe o impossível, nem o escândalo da razão, e na narrativa maravilhosa tudo pode acontecer, porque o relato é real: “nesta forma, o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural” (ANDRÉ JOLLES, 1976, p. 202). Assim, o maravilhoso dos exageros, do inverossímil conquista o leitor, tornando-o cúmplice do texto.

## 2.9 GÊNERO MARAVILHOSO E SEUS DISCURSOS

Para a teoria de Todorov (1975), as variedades de maravilhoso anteriormente apresentadas não alcançam *status* de maravilhoso puro. Seriam incompletas ou explicáveis, e, quando se pode chegar a uma explicação ou razão do efeito sobrenatural, este perde seu caráter maravilhoso. O crítico considera que o verdadeiro maravilhoso é o puro, aquele que deriva da própria natureza dos acontecimentos narrados e pressupõe um leitor implícito. Aceito e apreendido, portanto, de modo natural, sem necessidade de justificativas. Este modelo de maravilhoso somente existiria a partir do século XIX, com o advento do Romantismo. Ainda de acordo com o estudioso, o fantástico-maravilhoso encontra-se:

[...] na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não-racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural. O limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou a ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir (TODOROV, 1975, p. 58).

Na *Canção* também há versos que correspondem à exemplificação desse maravilhoso. Resgatamos, assim, a passagem em que Rolando acata o conselho do companheiro Olivier e toca o olifante: o uso deste instrumento seria capaz de salvar o herói e seus companheiros do ataque sarraceno em Roncesvales, caso tivesse sido utilizado no momento adequado, uma vez

que Carlos teria vindo em socorro do herói. Porém, ao perceber que a batalha estava perdida, muito desgastado fisicamente, ferido de morte, Rolando tocou o olifante:

*Li quens Rollant, par peine e par ahans,  
Par grant dulator sunet sun olifan.  
Par mi la buche en salt fors li cler sancs.  
De sun cervel le temple en est rumpant.  
Del corn qu'il tient l'oïe en est mult grant:  
Karles l'entent, ki est as porz passant.  
Naimes li duc l'oïd, si l'escultent li Franc.  
(v. 1761-67)<sup>147</sup>*

A ação de Rolando e o som do olifante, embora participantes ativos, não caracterizam o maravilhoso puro. Depreendemos que, nesse episódio narrado, o maravilhoso manifesta-se no acontecimento sobrenatural: o fato de os franceses ouvirem o som do olifante, considerando que já estavam muito longe, na passagem dos desfiladeiros. As condições físicas em que Rolando se encontrava também não permitiriam que tivesse forças para fazer o objeto produzir tal som. Deste modo, não se trata da ação do herói, nem do poder do objeto, o maravilhoso ocorre no acontecimento em si (TODOROV, 1975).

Podemos considerar outros excertos como exemplos de maravilhoso puro. A cena em que os pagãos atacam Rolando. Do ponto de vista voltado ao real, ponderamos: “Seria possível alguém ser atacado com tantas armas, ter até a vestimenta (cota de malha) destruída e não ter o corpo ferido; ou, como as faíscas do encontro das espadas subiriam ao céu?” Portanto, somente no plano do maravilhoso poderíamos conceber tais ocorrências. Deste modo, o maravilhoso encontra-se na natureza do acontecimento. Para Bessière (1974, n.p.), o maravilhoso opera de forma mágica, contra as imperfeições do mundo, “[...] para que se exclua o que arruína a ordem tida por natural, ele coloca essa ordem natural sob o signo do prodígio”, quando tudo é possível. Na sequência transcrevemos versos que corroboram as assertivas anteriores:

*E il si firent darz e wigres asez,  
Espiez e lances e museraz enpennez;  
(Le) L'escut Rollant unt frait e estroet,  
E sun osberc rumput e desmailet;  
Mais enz el cors ne l'unt mie adeset.  
(v. 2155-59)<sup>148</sup>*

<sup>147</sup> “O conde Rolando, com grande dificuldade e grande esforço, com grande dor, toca o olifante. E de sua boca jorra o sangue claro e em sua testa e têmpora se rompe: mas o som da trompa que ele segura se espalha muito longe. Carlos ouve, na passagem dos desfiladeiros, Naimes ouve e todos os Franceses ouvem [...]” (p. 62-63).

<sup>148</sup> “[...] E fôï o que fizeram, com muitos dardos e flechas, estacas e lanças e azagaias emplumadas; quebraram e transpassaram o escudo de Rolando, romperam e desmalharam sua cota; mas não o atingiram no corpo [...]” (p. 72).

*De lur espees cumencent a capler  
Desur cez helmes, ki sunt a or gomez;  
Cuntre le ciel en voletli fous tuz clers,  
(v. 3910-12)<sup>149</sup>*

Os versos a seguir, que retratam o confronto dos franceses e sarracenos, apresentam-nos situações diferenciadas de maravilhoso, provocadas pelo próprio discurso. Para este fim, o poeta recorreu ao uso da anáfora: “quem visse”, “quem ouvisse”, o que imprime ao discurso o efeito maravilhoso, convidando o ouvinte/leitor a ouvir e a ver o que acontecia entre os guerreiros. Também os verbos “retinir”, “ranger”, “urrar” foram utilizados de forma a intensificar, despertar a imaginação e a atenção para a cena transcorrida. De acordo com Reboul (2000, p. 94), “[...] Uma argumentação oral deve combater dois inimigos: desatenção e esquecimento; e só pode fazer isso por meio de procedimentos oratórios”.

Outros versos se referem à passagem em que Marsílio elogia Carlos. As particularidades atribuídas ao mito Carlos Magno, visto que a personagem não viveu duzentos anos, localizam-se naturalmente no plano maravilhoso. Como ocorre nos contos de fada, o leitor compactua com o texto e não questiona a veracidade do conteúdo narrado. Seguem os versos com palavras de Marsílio:

*Ki dunc veïst cez escuz si malmis,  
Cez blancs osbercs ki dunc oïst fremir,  
E cez escuz sur cez helmes cruisir,  
Cez chevalers ki dunc veïst caïr  
E humes braire, contre tere murir,  
(v. 3483-87)<sup>150</sup>*

*De Carlemagne vos voeill oïr parler,  
Il est mult vielz, si ad sun tens uset;  
Men escient dous cenz anz ad passet.  
(v.522-23-24)<sup>151</sup>*

A descrição de personagens, lugares, ações e objetos propõem ao leitor uma “viagem” ao mundo fantástico, no qual os acontecimentos maravilhosos são extraordinários. A relação entre as palavras e os objetos representados tem, em um primeiro plano, valor metafórico.

<sup>149</sup> “[...] Recomeçam a se golpear mutuamente com as espadas, sobre os elmos enfeitados de ouro e pedrarias; faíscas voam até o céu [...]” (p. 115).

<sup>150</sup> “[...] Quem visse então esses escudos danificados, quem ouvisse o retinir das brancas cotas de malhas, o ranger dos escudos contra os elmos, quem visse estes cavaleiros tombarem, os homens urrarem de dor e morrerem no chão [...]” (p. 105).

<sup>151</sup> “[...] quero vos ouvir falar de Carlos Magno, ele tem mais de duzentos anos” (p. 32).

Enquanto linguagem, o texto conduz-nos à dimensão imaginária, portanto, aos eventos na sua criação. No discurso, os elementos do real ficam suspensos, para dar lugar ao que eles indicam: um acontecimento maravilhoso. Todorov (1975, p. 91) reflete que “[...] A linguagem literária é uma linguagem convencional em que a prova de verdade é impossível: a verdade é uma relação entre as palavras e as coisas que elas designam; [...]”. Neste particular, temos os seguintes excertos:

*Suz cel nen at plus encrisme felun.  
Entre les dous oilz mult out large le front,  
Grant demi pied mesurer I pout hom.*  
(v. 1216-17-18)<sup>152</sup>

*Od sun espriet l’anme li getet fors,*  
(v. 93)<sup>153</sup>

*Morz est de doel. Si cum pecchet l’encumbret,  
L’anme de lui as vifs diables dunet.*  
(v. 3646-47)<sup>154</sup>

*Hault sunt li puie tenebrus e grant,  
Li Val parfunt e les ewes curant.*  
(v.138)<sup>155</sup>

Completando a ideia que abarca os exemplos anteriores, recorremos a Bessière (1974). Além do metafórico para o qual as descrições apontam, há o que a escritora define como “máscara da universalidade”, assumida pela ideologia que esconde o maravilhoso. Palavras como “infiel, pagão, pecado e diabos” estão para o Mal, enquanto “lança” na mão do cristão e “arrancar a alma do corpo do pagão” está para o Bem.

A obra traz para seu enredo referências ao episódio “Os Doze pares de França”, como se esses cavaleiros de elite pertencessem ao período de Carlos Magno e cuja existência é duvidosa. Importa, porém, para o nosso estudo, o papel que desempenham na narrativa enquanto elemento do maravilhoso. Conforme as conotações atribuídas a eles no texto, estes possuem força, coragem, qualidades e comportamentos extraordinários, considerados seres incomuns. São admirados, os responsáveis pelas conquistas e, como amuletos mágicos,

<sup>152</sup> “[...] debaixo do céu não há maior infiel; entre os dois olhos ele tem uma testa enorme, onde se podia bem medir um meio-pé” (p. 49).

<sup>153</sup> “[...] com sua lança arranca a alma do corpo do pagão;” (p. 49).

<sup>154</sup> “Marsílio [...] está morto de dor! E como está cheio de pecados, entregou sua alma aos diabos espertos” (p. 109).

<sup>155</sup> “Altos, tenebrosos e grandes são os montes, e profundos os vales, rápidas as torrentes!” (p. 64).

realizam proezas e promovem a vitória, independente da força inimiga. Como nos contos de fadas, as espadas, as lanças, os escudos e outros, à semelhança de varinhas de condão, realizam ações que excedem as leis naturais, irrealizáveis no mundo real. Na narrativa de *A Canção de Rolando*, os doze pares também são capazes de prodígios, como podemos observar em vários trechos da obra, quando os cavaleiros desempenham suas funções. Citamos alguns deles:

*Turpins de Reims, quant se sent abatut,  
De .III. espiez par mil le cors ferut,  
Isnelement li ber resailit sus;  
[...]  
Il trait Almace, s'espee de acerb run,  
En la grant presse mil colps I fiert e plus,  
(v. 2083-4-5-9-90)<sup>156</sup>*

*E Olivier chevalchet par l'estor,  
Sa hanste est frait, n'en ad que un trunçon,  
E vait fer(en)[ir] un paien, Malun:  
[...]  
Forz de la teste li met les oilz ansdous,  
E la cervele li chet as piez desuz;  
Mort le tresturnet od tut.VII.C. des lur.  
(v. 1351-52-53-55-56-57)<sup>157</sup>*

*Les .XII. pers, que Carles ad tant chers,  
Funt les enguardes a .XX. milie chevaliers.  
Soïrs est Carles, que nuls home ne crent  
(v. 547-48-49)<sup>158</sup>*

*Li .XII. per sunt remes en Espagne.  
.XX. milie F(r)ancs unt en lurcompaigne,  
N'en unt pour ne de murir dutante.  
(v. 826-27-28)<sup>159</sup>*

Tais pares caracterizam-se como verdadeiros super-heróis, criados pela ficção. Os heroicos atos e personalidade deles ajudam na concretização do maravilhoso, embora em um

<sup>156</sup> “Quando Turpino de Reims se sente desmontado e com o corpo atravessado por quatro lanças, rapidamente se recompõe, como um valente [...] ele desembainha sua espada [...] no maior ardor da batalha, dá mais de mil golpes [...]” (p. 70).

<sup>157</sup> “Olivier cavalga através da linha de combate, sua lança quebrou, só resta um pedaço; ele vai atacar um pagão, Malon: [...] faz seus olhos saírem das órbitas e os miolos caem a seus pés: Olivier derruba-o morto entre setecentos outros [...]” (p. 53).

<sup>158</sup> “[...] os doze que Carlos tanto ama, formam a retaguarda com vinte mil cavaleiros. Carlos está tranqüilo, não teme homem algum” (p. 32).

<sup>159</sup> “Os doze pares ficaram na Espanha: vinte mil Franceses lhes fazem companhia: não têm medo nem temor da morte [...]” (p. 40).



contexto cristão, as ações resultam em eventos sobrenaturais. Observamos, assim, de acordo com Todorov (1975), o maravilhoso puro.

As figuras de linguagem, associadas ao maravilhoso, suscitam o elemento imagético do texto e produzem o efeito de maravilhoso sobre o ouvinte/leitor. Segundo Todorov (1975, p. 85), “[...] O sobrenatural nasce freqüentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra. De fato, as figuras retóricas estão ligadas ao fantástico de várias maneiras [...]”. Na obra literária em estudo, encontramos o pleonasma com intenção hiperbólica em versos como: “*Ploret des oilz, as blanche bar(b)e turet*” (v. 2943)<sup>160</sup>, o qual enfatiza a dor de Carlos pela morte do sobrinho, a ponto de ele mesmo preferir a própria morte. Os exemplos “*Tel ad ocis dunt al coer me regretre*” (v. 1609)<sup>161</sup> e “*Karles se dort cum hume traveillet*”<sup>162</sup>(v. 2525), construídos a partir de outras figuras, a sinédoque - “coração pranteia” ; a metáfora - “roído pela angústia”, respectivamente - destacam a angústia do imperador. Tais recursos argumentativos somam-se a outros aspectos e favorecem o imaginário do discurso maravilhoso.

O maravilhoso emerge do texto literário também a partir das adjetivações. O termo “maravilhoso”, usado no decorrer da narrativa, permite-nos um raciocínio sobre o efeito da metalinguagem, ou seja, a própria palavra “avisa” ao ouvinte/leitor que ele está em ambiente maravilhoso. Tudo o que o narrador percebe ou conta está no maravilhoso, não podendo ser negado, visto que as imagens deste discurso causam encantamento, fascínio e o reconhecimento de que *A Canção de Rolando* é maravilhosa:

*France Dulce*  
(v.16)<sup>163</sup>

*Dist Blancandrins: “Merveilus hom est Charles”*  
(v. 370)<sup>164</sup>

*Li miez guariz en unt boiid itant,*  
*Tuz sunt neiez par merveillus ahan.*  
(v. 2473-74)<sup>165</sup>

*La bataille est aduree endementres.*  
*Franc e paien mervelus colps i rendent.*  
(v. 1396-97)<sup>166</sup>

<sup>160</sup> “Ele chora com os dois olhos, puxa a barba branca [...]” (p. 91).

<sup>161</sup> “[...] Mataste um homem que meu coração pranteia [...]” (p. 58-9).

<sup>162</sup> “Carlos adormece como um homem roído pela angústia [...]” (p. 81).

<sup>163</sup> “Doce França” (p. 19).

<sup>164</sup> “[...] Carlos é um homem maravilhoso [...]” (p. 28).

<sup>165</sup> “[...] Os menos desgraçados beberam tanta água que se afogaram, em maravilhosa angústia [...]” (p. 80).

*La bataille est merveilluse e pesant;  
En France en ad mult merveillus torment  
(v. 1412-23)<sup>167</sup>*

A aventura, a guerra especificamente, é tida como maravilha no mundo medieval. A linguagem, criada para descrever, às vezes de maneira antitética e até alegórica, é uma escolha do poeta para atrair o leitor, que o transporta para o mundo fantástico, onde o sobrenatural se torna verossímil. Como poderíamos conceber a ideia de uma “batalha maravilhosa”, ou de uma “tormenta maravilhosa”, ou de “golpes maravilhosos”, tratando-se de uma guerra? Nas palavras de Poirion (1982, p. 4), este tipo de construção refere-se “[...] *implicitement à un regard qui voit, un esprit qui juge, un coeur qui s’éttone [...]*”<sup>168</sup>. É preciso, portanto, compreender o que essa literatura nos fala, o que se esconde nos vestígios que nos oferece neste jogo arbitrário da linguagem.

A maravilha em *A Canção de Rolando* é recorrente. Segundo Le Goff (1994), os *mirabilia* não se limitam a coisas que causam fascínio, admiração aos olhos, porém a partir desse olhar, há todo um imaginário. O mesmo autor afirma que o gosto “bárbaro” é conhecido pelas cores brilhantes, e ainda tem o belo como o rico, pelos objetos e pelos metais preciosos, como o ouro, a prata, as pedras preciosas e outros.<sup>169</sup> No texto da *Canção*, o Oriente é foco das descrições e abordagens, quer para ressaltar o belo ao se referir aos franceses, quer aos sarracenos. A descrição suntuosa dos armamentos, das vestes, dos cavalos parece representar o deslumbramento, a admiração que o Ocidente nutria pelos elementos do Oriente:

*Lacet sun elme, ki ad or est gemmet,  
[...]  
Pent a sun col un soen grant escut let:  
D’or est la buclée de cristal listet,  
La guise en est d’un bon palie roet;  
(v.3142; 49-51)<sup>170</sup>*

*Vait le ferir en l’escut amiracle:  
Pierres i ad, ametistes e topazes,  
Esterminals e carbuncles ki ardent;  
(v. 1497; 99-101)<sup>171</sup>*

<sup>166</sup> “[...] a batalha se tornou mais encarniçada! Os Franceses e os pagãos trocam golpes maravilhosos” (p. 54).

<sup>167</sup> “[...] a batalha está maravilhosa e dura [...] há uma tormenta maravilhosa” (p. 54).

<sup>168</sup> “[...] implicitamente a um olhar que vê, um espírito que julga, um coração que se surpreende [...]”.

<sup>169</sup> Na Idade Média, “[...] o Oriente é o grande horizonte onírico e mágico dos homens do Ocidente medieval porque é ele o verdadeiro estrangeiro e porque – pelo menos para os Gregos e para os Romanos – desempenhou, podemos dizer desde sempre, esse papel. Tudo vem do Oriente: o bom e o mau, as maravilhas e as heresias; e os homens do Ocidente ganham finalmente uma extrema consciência disso [...]” (LE GOFF, 1994, p. 62).

<sup>170</sup> “[...] Prende o elmo de ouro dourado [...]. Ao pescoço pendura um grande escudo largo: o centro é de ouro e a borda de cristal; a correia é de um bom tecido de seda brocado e enfeitado de rosáceas [...]” (p. 96).

*Luisent cil elme, ki ad or sunt gemmez,  
E cil escuz e cil osbercsafrez  
E cil espiez, cil gunfanun fermez.  
(v. 1031-33)<sup>172</sup>*

*Desuz um pin delez un eglenter  
Un faldestoed i unt fait tut d or mer,  
La siet li reis, ki dulce france tient.  
(v. 114-16)<sup>173</sup>*

*Un faldestoet out suz l'umbre d'un pin;  
Esvolupet fut d'un palie alexandrin:  
La fut li reis ki tut Espagne tint;  
(v. 407-09)<sup>174</sup>*

*De mun aveir vos voeill dunner grant masse:  
.X. muls chargez del plus fino or d'Arabe;  
(v. 651-52)<sup>175</sup>*

Nos excertos anteriores, a descrição da ostentação de riquezas representa o maravilhoso por meio do discurso. De acordo com Poirion (1982), a formação de um sistema social, no caso o dos medievos do Ocidente, assim como seus costumes, suas crenças e sua espiritualidade é resultado da conciliação com as culturas que a influenciaram: a Germânica, a Greco-latina e a Oriental. Os teóricos Todorov (1975) e Poirion (1982) referem-se ao *maravilhoso exótico*. O primeiro justifica-o como acontecimentos sobrenaturais sem que sejam apresentados como tais; o segundo afirma que este se origina nas canções de gesta a partir do estranhamento ao mundo dos Sarracenos, recusando uma interpretação natural. Desta forma, os elementos oriundos dessas culturas tornam-se maravilhosos na recepção da cultura que os acolhe. A *Canção* apresenta um discurso maravilhoso, que causa prazer ao leitor, a quem não interessa se tudo é verdadeiro ou não, mas se deixa envolver pelas imagens, pelo maravilhamento que este mesmo discurso descritivo provoca.

---

<sup>171</sup> “[...] ataca o escudo digno de um emir, onde brilham ametistas e topázios e pedras variadas e rubis [...]” (p. 56).

<sup>172</sup> “[...] Brilham os elmos com gemas de ouro, e os escudos, e as cotas de malhas bordadas de amarelo, e as lanças, e os estandartes presos às lanças [...]” (p. 45).

<sup>173</sup> “[...] Debaixo de um pinheiro, perto de uma roseira silvestre, instalaram um trono todo feito de ouro puro. Lá está sentado o rei que domina a Doce França [...]” (p. 22).

<sup>174</sup> “[...] À sombra de um pinheiro se encontra um trono recoberto de seda da Alexandria; lá está o rei que domina toda a Espanha; [...]” (p. 29).

<sup>175</sup> Marsílio a Ganelão: “[...] Quero vos dar grande quantidade dos meus bens, dez mulos carregados do mais fino ouro da Arábia; [...]” (p. 35).

A obra literária elenca lugares que Durindana teria ajudado Rolando a conquistar: a Normandia, a Escócia, a Islândia, a Inglaterra, a Polônia e Constantinopla. Entretanto, tais conquistas não aconteceram no tempo de Carlos Magno, apenas na ficção: “Carlos não conquistou todas essas regiões [...] o domínio sobre Constantinopla é uma lenda, cujo significado é atribuir a Carlos o poder de restaurar a unidade do Império Romano” (VASSALO, 1988, p. 124). O maravilhoso, neste caso, seria a manifestação do imaginário, da cobiça que o Oriente despertava no homem do Ocidente medieval. Segundo Le Goff (2005, p. 111), “[...] Este mesmo papel de tentação exercida pela maravilha na origem de ações guerreiras e políticas, como nas canções de gesta, onde certas cidades ([...] Saragoça, na *Canção de Rolando*) são apresentadas como presas sedutoras [...]”.

Ainda fundamentados nas notas de Vassalo (1988), temos referências a lugares no texto literário que seriam extensão às conquistas efetuadas por Carlos Magno, criados pelo poeta, êxitos que, na realidade, nunca se concretizaram, como se evidencia nos versos:

*Dist Blancandrin: Merveilus hom est Charles,  
Ki cunquist Puille e trestute Calabre;  
Vers Engletere passat Il la mer salse,  
Ad oes seint Perre e cunquist le chevage:  
(v. 370-3)<sup>176</sup>*

Trata-se aqui de mais uma criação fora da realidade, fruto do talento do poeta que contribui para o efeito de maravilhoso na obra, uma vez que de fato esses nunca foram territórios dos francos, ou seja, no tempo de Carlos Magno, seu exército havia chegado e conquistado apenas as regiões dos Pirineus ao Ebro e do Tibre ao mar do Norte. Lugares criados pela ficção como Califerne, “Val Sevrée”, Galne, Belferne, Cheriante e Val Marchis, entre outros, não são identificados geograficamente, todavia enriquecem o texto, permitindo e possibilitando ao leitor, por meio do imaginário, visitar lugares criados pelo discurso.

Entre os tipos de maravilhoso já apresentados, dois outros requerem também um espaço em nosso estudo, ambos classificados por Le Goff (1994): o maravilhoso *político* e o maravilhoso *cotidiano*, os quais se constituem em elementos narrativos em *A Canção de Rolando*. O reinado de Carlos Magno e toda a política que se desenvolveu a partir das guerras contra os invasores bárbaros no período da Dinastia Carolíngia estabelecem um marco político. Por extensão, o mito de Carlos Magno serviu de instrumento da política e do poder e

---

<sup>176</sup> “Diz Blancandrino: ele conquistou a Apúlia e a Calábria, atravessou o mar salgado e ganhou para São Pedro o tributo da Inglaterra” (p. 28). Paralelo ao anacronismo, o poeta constrói intertextualidade entre o Mar Vermelho e o “mar salgado” a partir do texto bíblico, em êxodo 14:22: “Os filhos de Israel entraram pelo mar a pé enxuto, e as águas formaram duas muralhas, à esquerda e à direita”.

de exemplo para outros dirigentes políticos. Deste modo, no caso da *Canção*, como entendemos em Pedrero-Sánchez (1996), o maravilhoso quotidiano envolve-se com o maravilhoso político no mesmo contexto: Carlos Magno e as constantes guerras contra os invasores, as expedições contra os sarracenos e o ideal do cavaleiro.

Na passagem referente à coroa de Carlos Magno, encontramos outro indício de maravilhoso *político* e de maravilhoso *cotidiano*. Le Goff (1994) e Sanchez (1996) pontuam que tais modalidades estariam no plano do concreto. Objeto de representatividade da reunificação do Império Romano do Ocidente e do Oriente<sup>177</sup>, a coroa seria a forma extrema de recuperação do maravilhoso, até mesmo “extravagante”, utilizado com finalidade política e de poder. Segundo Le Goff (1994, p. 53), “É bem sabido e tido como normal, como vulgar, que as dinastias reais procuraram descobrir origens míticas [...]” e, no caso de Carlos Magno, este seria o representante da Dinastia Carolíngia que conseguiu reunificar o Império Romano.

Entretanto, conforme Le Goff (2009), embora o mito do herói nacional tenha se estendido por toda a Idade Média, as regiões que acolheram Carlos Magno como imperador foi a França, a Alemanha e a Itália. Tal afirmação permite-nos inferir que a ideia da coroação feita pela Igreja não era agradável ao mundo árabe da época, aspecto que podemos observar no texto da obra literária, nos versos em que Baligante se pronuncia em relação a Carlos: “*S’en ma mercit ne se culzt a mes piez/ E ne guerpisset la lei de chrestiens,/ Jo li toldrai la co(r)rune del chef*”<sup>178</sup> (v. 2682-84). Aos mesmos versos, podemos associar a manifestação do maravilhoso cotidiano, uma vez que a coroa de imperador confere ainda as batalhas e vitórias atribuídas a Carlos Magno, um processo político que alterou toda a rotina e cultura de uma sociedade, misturando costumes, línguas e crenças. Ainda neste excerto, o maravilhoso expressa-se no discurso pela construção: “implorar meu perdão deitado a meus pés”, desdobrada em termos que intensificam a ideia do processo pelo qual o perdão deveria ser concedido, caracterizando uma hipérbole. Trata-se, portanto, de um discurso em si, maravilhoso.

Le Goff (1994) pondera, assim, que o gênero maravilhoso tem fronteiras permeáveis, de tal modo que surgem, nos textos, sempre originados na realidade quotidiana. Isso conduz-nos, portanto, a compreender que todo maravilhoso reflete também o contexto sociocultural de cada época em que ele é criado, ou de acordo com a “recepção” daquele momento. No caso do maravilhoso medieval, a ideologia cristã certamente é o grande *leitmotiv* dessa literatura.

<sup>177</sup> Na época de Carlos Magno os muçulmanos situados na Península Ibérica não concordavam com a apropriação usurpadora da coroa pelo imperador nem a sua amizade com Bizâncio (GRIMBERG, 1940).

<sup>178</sup> “[...] Se ele não implorar meu perdão deitado a meus pés e a menos que renegue a lei dos cristãos, eu lhe tirarei a coroa da cabeça [...]” (p. 85).

Por outro lado, pudemos constatar, em muitos versos, que não há qualquer referência à intervenção divina na realização do acontecimento maravilhoso. O maravilhamento religioso, no entanto, era o instrumento mais apropriado de que o poeta dispunha para produzir o efeito maravilhoso na obra, em um período de transição da Antiguidade clássica para uma civilização que se formava, de diferentes culturas e povos.

O fantástico-maravilhoso caracteriza-se por sugerir o sobrenatural, do qual apreendemos que ele comporta explicações pela fé, pelas dimensões incomuns dos elementos narrados, pelas simbologias representadas, pela natureza maravilhosa dos eventos e dos discursos. Segundo Pierre Mabille (1977, p. 56), “[...] a apetência do Maravilhoso emerge sempre: está presente desde a origem da história como o prova a inesgotável coleção de contos e lendas”. Tal afirmação nos permite observar que essas narrativas são sempre atuais e nos atraem, porque subvertem a realidade, embora se assemelhem nos diferentes momentos históricos que se manifestam.

Assim, a partir dos diferentes critérios de avaliação do gênero e dos respectivos excertos aqui transcritos, concluímos que o maravilhoso de *A Canção de Rolando* e a *Canção* em si é o reflexo de toda uma cultura. Antes de ser cristão, de ser milagre, ou de ser puro, é uma cultura do maravilhoso, a expressão da mesma pela arte, conforme Mabille (1977).

## CONCLUSÃO

O nosso estudo resumiu-se em uma abordagem do maravilhoso em *A Canção de Rolando*, diante das possíveis discussões que o tema e a obra nos permitem. Constatamos, em nossas pesquisas, que o maravilhoso é pouco discutido entre os estudiosos no Brasil, assim como o texto da obra referida.

A nossa investigação levou-nos a perceber que não se trata de um maravilhoso exclusivamente cristão em razão das reflexões da mentalidade cristã daquela época, nem do caráter épico do texto, nem do apelo do sobrenatural em diferentes circunstâncias, mas, sim, de um conjunto aliado ao discurso descritivo.

Justifica-se tal percepção em nosso estudo na apreciação do que Le Goff define como maravilhoso medieval: seres, objetos, fenômenos que surpreendem. O maravilhoso cristão projetou questões que envolvem políticas do Bem e do Mal, favorecendo sempre os cristãos em detrimento dos pagãos; já, as demais modalidades do gênero, quando descrevem os objetos, os seres e os fenômenos tendem a retratar o maravilhoso pela “recepção” de uma cultura, ou seja, remetem formas oriundas de outro sistema cultural, de heranças culturais que a influencia.

Compreendemos que não foi possível comparar tais asserções com o julgamento que fazemos hoje acerca das crenças, dos valores sociais e morais, todavia os elementos que julgamos maravilhosos na obra não deixam de nos causar estranhamento e admiração pelo olhar crítico de uma leitura atual, alcançando, assim, o efeito que a obra busca sobre seu público.

Observamos que *A Canção de Rolando* é um texto pleno de emoções, que desperta o espírito de leitura das lendas e dos contos maravilhosos, o mesmo espírito que fascina a infância e a adolescência, estilo tão valorizado em nossos dias entre os adultos. Mesmo sabendo que a tradução e a interpretação apresentada do texto literário estão muito longe de ser aquilo de sua essência e de seu contexto, pudemos conferir a arte do poeta na busca de louvar heróis, ressaltar valores e ideais daquela sociedade.

A obra de Chiampi (1974) proporcionou-nos compreender que foi a partir das reflexões de Jolles, que denominou “formas simples” às manifestações de linguagem em relação à visão do homem diante da vida e do mundo, e de Propp, sobre a estrutura do texto, que os estudiosos do século XX puderam teorizar o maravilhoso em diferentes narrativas.

Embora *A Canção de Rolando* pareça se limitar ao âmbito dos grupos que a produziram, podemos afirmar que nela encontramos um tema que atesta a sua intemporalidade, como o do poder que persegue o homem e sua vida social em todos os tempos. Reflexo disso, é que a *Canção* serviu de exemplo a muitas outras obras medievais e até nossos dias é objeto de fundamentação e comparação a estudos de Literatura, História, Música, principalmente.

Entendemos que esta obra literária pode ser lida por dois enfoques diferentes. Um deles, em que o leitor aceita a textualidade do texto e não questiona, desde o início até o fim da obra, qualquer explicação acerca da origem ou do motivo que fez com que as personagens e os acontecimentos fantásticos se sucedessem, aceitando os relatos e informações como se ele, o leitor, fosse contemporâneo ao poeta. Outro enfoque, neste por nós assumido em uma leitura contextualista e fundamentados em Candido, foi preciso que pesquisássemos sobre os fatos históricos e o contexto sociocultural da época com o objetivo de compreender a intertextualidade dos anacronismos, das homologias e das personagens. Os anacronismos favoreceram, sobremaneira, a percepção da pesquisa entre a História e a ficção. Neste percurso de leituras, encontramos, em *A Canção de Rolando*, registros de heranças da mitologia antiga e das crenças populares, entretanto transformadas no contexto monoteísta do Ocidente.

*A Canção*, antes de tudo, compreende um discurso que encanta o leitor, proporcionado pela beleza da criação e da construção artística, em um mundo de formas retóricas, por meio das quais tentamos entender, ou descobrir, vestígios da cultura medieval, para concluir que tudo reside no domínio do *Outro*, de outras tradições, de outras culturas.

Iniciamos a pesquisa com a evidência de que o maravilhoso existe desde que se produz literatura, pelo fato de lidar com aquilo que transcende a realidade. Isto nos orientou no estudo em aspectos tais que, na literatura da Idade Média, tudo se originava no Cristianismo, e de que a maioria das manifestações de maravilhoso, de acordo com as teorias modernas, seria adequada ao maravilhoso cristão, pois tudo se recuperava por meio do imaginário cristão.

O estudo desta *Canção*, entretanto, favoreceu-nos ainda conhecer outros caminhos que o poeta percorreu para a criação de uma narrativa atraente, tanto pela beleza e riqueza do discurso, quanto pela descrição de cenas e de eventos maravilhosos, refletidos no êxito artístico da recriação das heranças culturais, revelando-nos uma literatura coerente, madura, superando as fronteiras espaço-temporais e representando o homem e a sociedade de seu tempo.



Recorremos, finalmente, às ponderações de Segismundo Spina (1967), no sentido de que o maravilhoso ultrapassa a intervenção dos deuses no processo dos acontecimentos humanos; o imprevisto, o estranho, o surpreendente, o patético, os quais entendemos estar representados por formas literárias, retóricas que possibilitam exceder os limites das forças naturais que o homem conhece.

Assim, a retomada de personagens históricas, lendárias consiste em ponto de partida ao elemento maravilhoso na escrita de *A Canção de Rolando*. A literatura recorre ao elemento fantástico para chegar ao mito, e o maravilhoso é, portanto, o elemento que possibilita o elo permanente entre o mito e o fato (História). Tal meio estilístico retrata um espetáculo até mesmo monstruoso, que choca, perturba, porém articula os elementos de maneira verossímil ao que seriam os acontecimentos na época do fato acontecido – a Batalha de Roncesvales, evento memorável, recriado na obra literária em questão.

Desejamos que esse estudo, resultado de nossa dissertação, não seja restrito às teorias ora abordadas, ao contrário, ensejamos que o mesmo suscite outras pesquisas em Literatura e Teorias diferenciadas, permitindo-se que as reflexões desenvolvidas e aqui registradas sejam parcialmente ou totalmente negadas, assim como as nossas asserções concernentes a determinados aspectos teóricos consolidados na área literária.

## BIBLIOGRAFIA

**A CANÇÃO DE ROLANDO.** VASSALO, Lígia. (Trad. Not. Pref.). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

Apocalipse. Português. In: **Bíblia Sagrada.** Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1990. p. 1531. Edição Pastoral. Bíblia. N. T

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Abril Cultural. Eudoro de Souza (Trad.). Cap. XI; XXIII; XXIV. 1979.

BESSIÈRE, Irène. Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette. In: \_\_\_\_\_. **Le récit fantastique. La poétique de l'incertain.** Biagio D'Angelo (Trad.). Paris: Larousse, 1974, p. 9-29. Colaboração de Maria Rosa Duarte de Oliveira.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Álvaro Cabral (Trad.) Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

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

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade.** 7. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CALIENDO, Luís Cláudio Kinder. *Orelhas de elefante, olhos de coruja, dentes de javali: maravilhoso e descritivo em Yvain ou le Chevalier au Lion, de Chrétien de Troyes.* 2009. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo - USP, 2009.

CEIA, Carlos. Disponível em: <http://fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/H/heroi.html>.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso.** Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano. São Paulo: Perspectiva 1980.

D'ONOFRIO, Salvatore. A Era Medieval. In: \_\_\_\_\_. **Literatura ocidental**. Autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990. p. 149-214.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **As Cruzadas**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. Tudo é História. 34.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Péricles Eugênio da Silva Ramos (Trad.). São Paulo: Cultrix, 1973a.

\_\_\_\_\_. **O Caminho Crítico**: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Antônio Arnoni Prado (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1973b. Debates.

GRIMBERG, Carl. **História Universal**: das grandes invasões bárbaras às cruzadas. Jorge de Macedo (Trad.). Lisboa: Publicações Europa-América, v. 6, 1940.

JOLLES, André. **Formas simples**. Legenda. Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Álvaro Cabral (Trad.). São Paulo: Cultrix, 1976. p. 181-204.

**LA CHANSON DE ROLAND**. CORDIER, André. Chanson de Geste (extraits). Paris: Librairie Larousse, 1935.

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

\_\_\_\_\_. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Stephania Matousek. (Trad.) Petrópolis: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. Cavalaria. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. v.1. p. 185-199.

\_\_\_\_\_. Maravilhoso. In LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC, 2002. v.2. p. 105-120.

\_\_\_\_\_. **O imaginário medieval**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. Nova História, 13.

**Les Textes de la Chanson de Roland I** (Manuscrit d'Oxford) Ed.: Raoul Mortier, Paris, 1940.

Disponível em: [HTTP://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol\\_ch00.html](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/11siecle/Roland/rol_ch00.html). Acessado em: 02/02/2011. Biblioteca Augustana.

MABILLE, Pierre. **O Maravilhoso**. Judite Berkemeier (Trad.). Lisboa: Fenda, 1977.

MACHADO, Luis Toledo. **O Herói, o Mito e a Epopéia**. São Paulo: Alba, 1962.

Matheus. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1990. p. 1216. Edição Pastoral. Bíblia. N. T.

MENDONÇA, Sônia Regina de. **O Mundo Carolíngio**. São Paulo: Brasiliense, 1985. Tudo é História. 99.

PATLAGEAN, Evelyne et al. A História do imaginário. In.: LE GOFF, Jacques et al. **A História nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 393-420.

PEDRERO-SÁNCHEZ, Maria Guadalupe. O caminho de Santiago: uma via para o maravilhoso e o cotidiano. *Revista História de São Paulo*. UNESP – Assis, v. 15, p.143-159, 1996.

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

PLINVAL, História da literatura francesa. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

POIRION, Daniel. **Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Age**. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

REBOUL, Olivier. **Introdução à Retórica**. Ivone Castilho Benedetti (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. Rio de Janeiro: Ática, 1988. Série Princípios.

Salmos. Português. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1990. p. 642 e 650. Edição Pastoral. Bíblia. V. T

SPINA, Segismundo. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: FTD, 1967.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Maria Clara Correa Castello (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975. Coleção Debates.98.

VAUCHEZ, André. **A Espiritualidade da Idade Média Ocidental – Séc. VIII - XIII**.

Teresa Antunes Cardoso (Trad.). Lisboa: Editorial Estampa, 1995. Nova História, 26.

### LITERATURA DE APOIO

ALMEIDA, Sérgio Rubens Barbosa de. *Manifestações do Sagrado na épica medieval: um recorte em três textos: La Chanson de Roland, El Cantar de Mio Cid e das Nebelungenlied*. 1988. 266 f. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro – Letras (Ciência da Literatura), 1988.

ANDERY, Maria Amália et al. O Mito explica o mundo. In: \_\_\_\_\_. **Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; São Paulo: EDUC, 1988, p. 23-31.

BEAUMONT, Pierre (Adap.) **La Chanson de Roland**. Lire et Savoir. Paris: Didier, 1966.

BIANCIOOTTO, Gabriel ; GALDERISI, Claudio ; GUIDOT, Bernard. Motivations religieuses dans la Chanson de Roland: Ganelon comme anti-saint. Actes du XVe Congrès international Rencesvals, Poitiers, 21-27 août, 2000.

\_\_\_\_\_. A Beleza como Paradigma da Moralidade na Idade Média. Actes du XVe Congrès international Rencesvals, Poitiers, 21-27 août, 2000.

COLBY-HALL, Alice M. *Teaching the Song of Roland as Oral Poetry: Phonetics and Metrics*. New York, NY: Modern Language Association of America, 2006, p. 154-55.

CURTY, Marlene et al. **Apresentação de Trabalhos Acadêmicos, Dissertações e Teses**. 2. ed. Maringá: Dental Press Editora, 2006.

ESPINOSA, Fernanda. **Antologia de textos históricos medievais**. 2. ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1976.

FAUSTINO, Evandro. **A mentalidade medieval**. Interpretando a “Canção de Rolando”. São Paulo: Moderna, 2001.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha. (Sel. Intr. Notas.). **Poesia e prosa medievais**. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 19--.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **A Idade Média – Nascimento do Ocidente**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LESSA, Ana Cecília. **Figuras de linguagem**. Teoria e prática. São Paulo: Atual, 1988.

KINOSHITA, Sharon. Pagans are wrong and Christians are right. Alterity, Gender, and Nation in the Chanson de Roland. Santa Cruz, Califórnia. Disponível em: [http://muse.jhu.edu/journals/journal\\_of\\_medieval\\_and\\_early\\_modern\\_studies/v\)31/31.1kinoshita.html](http://muse.jhu.edu/journals/journal_of_medieval_and_early_modern_studies/v)31/31.1kinoshita.html).

MARTINI, Francine. **La Chanson de Roland**. Lectures Facilitées. Livre d’activité. Italie – Milan: Thechno Media Reference – *La Phiga Languages*, 2003.

MELLO, José Roberto. **O Império de Carlos Magno**. São Paulo: Ática, 1990. Série Princípios. 183.

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

VASSALO, Lígia et al. A narrativa medieval. In: \_\_\_\_\_. **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p. 47- 69.