



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Estudos da Linguagem

NATHÁLIA LEITE MUNARI

A MORTE DE AUDA E O TEMA DO AMOR NA CANÇÃO DE GESTA

CAMPINAS
2019

NATHÁLIA LEITE MUNARI

A MORTE DE AUDA E O TEMA DO AMOR NA CANÇÃO DE GESTA

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na Área de História e Historiografia Literária.

Orientador: Alexandre Soares Carneiro

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA
NATHÁLIA LEITE MUNARI, E
ORIENTADA PELO PROF. DR.
ALEXANDRE SOARES CARNEIRO.

CAMPINAS

2019

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 1662548

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

M92m Munari, Nathália Leite, 1991-
 A morte de Auda e o tema do amor na canção de gesta / Nathália Leite
 Munari. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Alexandre Soares Carneiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Literatura medieval. 2. Literatura francesa. 3. Morte na literatura. I.
Carneiro, Alexandre Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The death of Aude and the subject of love in the chanson de geste

Palavras-chave em inglês:

Medieval literature

French literature

Death in literature

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alexandre Soares Carneiro [Orientador]

Mario Luiz Frungillo

Néri de Barros Almeida

Data de defesa: 23-01-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Alexandre Soares Carneiro

Mario Luiz Frungillo

Neri de Barros Almeida

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

A meus pais e irmã, que me deram suporte mesmo estando distantes.

Aos amigos, especialmente às meninas com quem tive o prazer de morar durante o período de meu mestrado.

Ao meu orientador, Prof. Alexandre Soares Carneiro, pela paciência e dedicação com que me orientou.

Aos professores que aceitaram o convite para minha banca, Profa. Dra. Néri de Barros Almeida e Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo, agradeço a leitura, as críticas e sugestões.

À Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior - Brasil (CAPES), Código de Financiamento 001, pela bolsa concedida durante o período de minha pesquisa.

RESUMO

O episódio da morte de Auda na versão de Oxford da *Canção de Rolando* é apresentado em 29 versos. Ao saber da notícia da morte de seu noivo Rolando, Auda subitamente morre nos braços de Carlos Magno. Esse episódio ressurgiu desenvolvido em versões rimadas posteriores, criando-se o chamado *Roman de Belle Aude*. Partindo dessa diferença, o objetivo desse trabalho é compreender o processo de desenvolvimento do *Roman de Belle Aude* a partir da primeira representação de Auda no texto de Oxford, observando o contexto literário que permitiu essa mudança. A poesia narrativa medieval surgiu em um meio onde a escrita era escassa. Ela se desenvolveu prioritariamente através do trabalho dos jograis, que utilizavam a voz como forma de difusão do texto. O texto se modificava, tornando-se mais adequado ao seu público. Entre a versão de Oxford, de cerca de 1150, e as outras versões, criadas entre os séculos XIII e XV, ocorre o nascimento da cultura cortês na França. O amor é ali um dos temas preferidos, em composições criadas em torno da figura da dama, ou seja, de uma mulher. Enquanto o texto de Oxford não revela detalhes sobre as razões que levaram a moça à morte, as versões posteriores desenvolvem o tema da morte por amor.

Palavras-chave: Literatura Medieval; *Canção de Rolando*; Auda; Morte por amor.

ABSTRACT

The episode of Aude's death in the Oxford version of *The song of Roland* is presented in 29 verses. Upon learning of the news of her fiancé's death, Auda suddenly dies in Charlemagne's arms. This episode resurge developed in later rhymed versions, creating the *Roman of Belle Aude*. Based on this difference, the purpose of this work is to understand the process of development of the *Roman de Belle Aude* from the first representation of Aude in the Oxford text, observing the literary context that allowed this change. Medieval narrative poetry arose in an environment where writing was scarce. It developed primarily through the work of the jugglers, who used his voice as a way of diffuse the texts. The text was modified, becoming more appropriate to the public. Between the Oxford version, of about 1150, and the others versions, created between the thirteenth and fifteenth centuries, there is the birth of the courtly culture in France. Love is one of the favorite subject in many compositions created around the figure of the dame, that is, of a woman. While the Oxford text does not reveal details about the reasons that led the lady to her death, later versions develop the subject of death of love.

Keywords: Medieval Literature; *Song of Roland*; Aude; Death for love.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Manuscritos da <i>Canção de Rolando</i>	31
Figura 2 - Tradição épica dos textos rolandianos	32
Figura 3 - Miniatura do manuscrito de Karl der Grosse de Stricker.....	97
Figura 4 - Ilustração da edição de Léon Gautier.	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: A LENDA ROLANDIANA.....	14
HISTÓRIA DOS ESTUDOS ROLANDIANOS	16
ORIGEM E DIFUSÃO DA <i>CANÇÃO DE ROLANDO</i>	18
O TEXTO SE MOVE.....	23
MANUSCRITOS DA <i>CANÇÃO DE ROLANDO</i>	30
CAPÍTULO II: A MULHER DA “SOCIEDADE CAVALEIRESCA”	37
OS HUMORES DO SÉCULO XII	39
A INVENÇÃO DO AMOR OCIDENTAL.....	43
O FEMININO NA ESTÉTICA DO SÉCULO XII.....	47
CAPÍTULO III: MORTE DE AUDA NAS VERSÕES DA <i>CANÇÃO DE ROLANDO</i> ...	52
A VERSÃO DE OXFORD	53
ROLANDO, OLIVEIROS E AUDA.....	58
O CASAMENTO DE AUDA E ROLANDO	61
ESPAÇOS FEMININOS NA <i>CANÇÃO DE ROLANDO</i>	66
O <i>ROMAN DE BELLE AUDE</i>	75
A GESTA E O <i>ROMAN</i> DA <i>CANÇÃO DE ROLANDO</i>	86
CAPÍTULO IV: METAMORFOSES DA LENDA DE AUDA	93
AUDA NA CONTINUAÇÃO DO CICLO DE CARLOS MAGNO.....	94
DESDOBRAMENTOS DA MORTE DE AUDA NA ALEMANHA	98
MORTE DE AUDA NA TRADIÇÃO OCCITANA.....	101
MORTE DE ALDA NA TRADIÇÃO ITALIANA	104
SONHO E MORTE DE AUDA NO <i>ROMANCERO</i> HISPÂNICO.....	105
AUDA ROMÂNTICA.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
REFERÊNCIAS.....	116
ANEXOS	122

INTRODUÇÃO

Semper est morte. Assim é narrada a morte de Auda no manuscrito de Oxford da *Canção de Rolando*, subitamente, em poucas palavras, sem explicação alguma. O texto conta, em duas *laissez*, 29 versos, a cena da morte da noiva de Rolando: ela surge em cena, pergunta por Rolando, recebe de Carlos Magno a notícia da morte do herói, roga a Deus e imediatamente sucumbe. Em seguida, o corpo de Auda é levado para um convento onde ela seria enterrada com muitas honras. Podemos resumir dessa forma todos os acontecimentos que envolvem a presença da donzela na *Canção de Rolando* de Oxford. Nenhuma menção à *causa mortis* da moça é feita, mas entende-se que foi em razão de um grande abalo emocional.

A partir dessa lacuna, é natural que surjam indagações. Afinal, Auda parece ter sido acometida por uma sensação intensa provocada pela notícia da morte de Rolando. A noiva sabe que não pode viver sem ele. Mas, por quê? Não conhecemos o pano de fundo. O texto não relata qualquer tipo de envolvimento sentimental entre os noivos. Sabemos apenas que Auda é irmã de Oliveiros, o companheiro que esteve ao lado de Rolando até o fim durante a batalha de Roncesvalles. O que existe é um laço familiar; entretanto, nada se sabe sobre a relação afetiva entre Rolando e a moça.

Teria Auda morrido por amor, evento corriqueiro na literatura da época? Poderia esse amor caber na *Canção de Rolando*, um épico com temática marcadamente militar?

Quando falamos em *Canção de Rolando*, estamos nos referindo especialmente ao texto de Oxford, composto por volta de 1150, inspirado em um texto arquetípico de um século antes. No entanto, é preciso lembrar que essa não foi a única representação de Rolando, Oliveiros, Auda e Carlos Magno. As figuras heroicas do épico foram conhecidas, sobretudo, em lendas que desencadearam obras literárias. O nome de Auda se perpetuou fora da *Canção de Rolando*, em textos relacionados à lenda carolíngia, como a *Canção de Girard de Vienne*, o romance espanhol *Sueño de doña Alda*, a *Rolandeslied*, *Ronsasvals* e *Galien, li restorés*.

Também foi redescoberto pelo romântico Théodore de Banville, que escreveu o poema *La belle Aude* em 1899, inspirado na cena conhecida pela versão de Oxford. Todas essas fontes serão abordadas neste trabalho, pois o processo que levou o nome de Auda de um lugar ao outro será levado em consideração.

Apesar de existirem tantos outros textos importantes que tratam dos feitos de Rolando, como o *Pseudo-Turpino* e o *Cantar de Roncesvalles*, estes serão deixados de lado pelo fato de não apresentarem uma versão para a cena da morte de Auda, a qual é a figura central desta pesquisa. Nem sempre a presença de Auda compõe os textos rolandianos. Muitas vezes, ela foi deixada de lado, já que os temas que a batalha de Roncesvalles suscitam são essencialmente masculinos. Além disso, a feminilidade de Auda gera certo contraste e tira o foco narrativo das lutas.

Para além dos textos que repercutem a presença de Auda nas lendas carolíngias, a parte principal deste trabalho está na distinção entre os manuscritos da *Canção de Rolando*. Além da versão de Oxford, sobreviveram outras seis versões do poema, conhecidas como versões rimadas, que são: Paris, Cambridge, Lyon, Veneza-IV, Veneza-VII e Châteauroux. Todas elas foram compostas entre os séculos XIII e XIV, sendo posteriores, portanto, à versão de Oxford. Cada uma traz não só uma versão para a morte de Auda como também uma evidente inovação literária, quando comparada à *Canção de Rolando* mais antiga.

Em todos esses seis manuscritos analisados, a morte de Auda acontece de maneira pouco semelhante à do texto de Oxford: a breve cena se torna, ao longo do tempo, o dito “*Roman de Belle Aude*”¹. O manuscrito de Oxford é mais antigo e significativamente distinto dos outros, principalmente no que se refere à presença de Auda. Aquilo que Oxford silencia, as versões escancaram: “*ne fu mais dame q̄i morist por amor*” (C, *laisse* 389)².

Portanto, se a cena da morte de Auda não era, em princípio, uma cena de morte de amor, ela poderia ter se tornado uma?

Ao estudarmos a arte na qual Auda figura, ou seja, a poesia medieval, é preciso percebermos o quanto as mudanças são importantes para a sobrevivência do texto. Nenhum poema nasceu nessa época para permanecer estaticamente escrito. Eles precisaram fluir, pelo tempo, por meio da voz, renovando-se a cada geração. Por um acaso, temos sete manuscritos da *Canção de Rolando*. E, se eles apresentam diferenças de um para outro, é porque foram

1 Essa expressão foi criada por Joseph Bédier (1962, p. 350) para se referir ao episódio de Auda nas versões rimadas.

2 “Não houve outra dama que morreu por amor” (FOERSTER, 1883, p. 357, tradução nossa).

feitos conforme as necessidades estilísticas de cada época e lugar onde o poema ressurgiu. Observar essas transformações é um bom indicativo de como o texto se movia na Idade Média, visto que a movência é o grande feito da “literatura” medieval, fonte de sua originalidade.

Nesse processo de constante transformação, Auda ganha espaço no épico por meio dos *romans*. Por isso, é necessário voltarmos também para o tempo decorrido entre as versões e os lugares que a *Canção de Rolando* atravessou. Entender o que aconteceu entre Oxford e as versões rimadas é uma forma de entender o século XII. Casamento, economia, religião, guerra, todas as esferas da vida cotidiana somam-se na vida sexual na corte europeia, criando uma espécie de tensão psíquica que se converteu também em manifestações literárias. Auda passa por esse período e não sai imune às tendências dessa época. Como resultado marcante, temos, por exemplo, os *Romans de Belle Aude*.

Nossa proposta é observar as construções estilísticas que transformaram a cena da morte de Auda. Partimos do princípio de que a poesia medieval apenas existe devido a seu poder de metamorfose. A mudança, aqui, é mais importante que a fixidez do livro e, por isso, a morte de amor de Auda pode ser percebida como a modificação histórica do foco narrativo dentro da própria *Canção de Rolando*. Uma vez que o *Roman de Belle Aude* foi criado e, depois, multiplicado, muito mais do que qualquer outro episódio do poema, percebe-se a relevância dessa passagem para a cultura da época. Historicamente, Auda foi eleita dentre os personagens do épico, fato que se deve à sua morte.

No primeiro capítulo, iremos estudar as formas de composição e difusão da literatura medieval, isto é, os aspectos da oralidade da *Canção de Rolando*. Esse processo, que atribui mais peso à voz e não à escrita, exige que nos desvinculemos de ideias criadas desde a invenção da prensa, no século XVI. Na Idade Média, era importante que o texto tivesse fluência musical para que coubesse na memória popular. Ele precisava ser flexível, mudar conforme cada necessidade pontual. Esse traço singular da “literatura” medieval deve ser compreendido para percebemos como o nome de Auda foi levado pelo tempo.

Se o poema mudou e Auda mudou com ele, devemos nos centrar na época em que ele foi divulgado, o século XII. Foi um momento de grandes transformações em vários âmbitos da sociedade, incluindo a poesia. No segundo capítulo, estudaremos o contexto em que a *Canção de Rolando* foi difundida, o século XII. Foi a época dos trovadores, dos romances de cavalaria, da correspondência de Abelardo e Heloísa, de São Bernardo e do Tratado do amor Cortês de André Capelão. O amor estava em voga.

No terceiro capítulo, veremos como Auda figurou nos textos da *Canção de Rolando*, passando pela *Canção de Girard de Vienne*, onde consta o noivado de Auda e Rolando. Nessa seção, veremos propriamente a transformação de sua morte nos *Romans de Belle Aude*, os temas suscitados em torno dessas criações e como as narrativas da época abarcaram as contradições estilísticas desse efeito.

Por fim, juntamente com a lenda de Rolando, Auda foi apreendida em outras línguas e em outras tradições poéticas. Seu caráter camaleônico transpassa a própria *Canção de Rolando* em *langue d'oïl*, chegando à Espanha, no *Romancero*, na Alemanha, pela *Rolandeslied*, à cultura provençal, em *Ronsasval*, à Itália, em *La Spagna*. Finalmente, há ainda a produção romântica que retoma nostalgicamente as lendas rolandianas. Como Auda aparece em diferentes manifestações literárias e cada uma tem suas particularidades, o último capítulo buscará exemplificar essas mudanças.

As passagens relativas à morte de Auda, incluindo o texto de Oxford, o *Roman de Belle Aude* de Châteauroux, a *Rolandslied*, *Ronsasvals*, *Galien, li restorés* e *La Spagna*, estão em anexo. Como essa cena foi reproduzida em manuscritos que, hoje, estão em línguas de difícil acesso, também foi disponibilizada uma tradução. A versão do *Roman de Belle Aude* de Châteauroux foi escolhida para ser traduzida, dentre as outras, por ser a versão mais longa do *Roman de Belle Aude*; por isso, é a que mais gera contraste com o austero texto de Oxford. Nela, o episódio da viagem e morte de Auda está completo. As outras versões são semelhantes na narrativa; entretanto, os detalhes podem ser muito diferentes. Elas vão ser citadas na medida em que suas particularidades forem relevantes para o contexto desse trabalho.

CAPÍTULO I: A LENDA ROLANDIANA

A *Canção de Rolando* é uma canção de gesta; portanto, uma epopeia. Esse termo abrange manifestações de muitas culturas, incluindo a canção de gesta, tipicamente medieval. A epopeia tem uma definição aristotélica que culminou uma classificação tradicional de obras da nossa cultura; porém, a própria ideia de literatura que incorporamos à atualidade não satisfaz nossas necessidades conceituais aqui, já que, para entendermos a flexibilidade e a mobilidade de uma obra como a *Canção de Rolando*, parece inconcebível simplesmente nos referimos ao termo “literatura” como é usado comumente hoje. É preciso, antes de tudo, pensarmos a respeito de como funcionava a produção e a divulgação de uma obra no período medieval.

Em *A letra e a voz* (1993), Paul Zumthor se interroga sobre o conceito de “literatura” e como ele interfere na visão que criamos sobre a Idade Média. Para nós, que atribuímos tanto valor ao escrito, à letra física, é difícil enxergar a importância da produção intelectual em uma época que privilegiou a voz. Todavia, a falta de material escrito não implica um valor menor. Segundo Zumthor (1993), o período medieval tinha sua própria maneira de produzir o texto.

Diante da inadequação do uso da expressão “literatura medieval”, Zumthor (1993, p. 29) sugere o termo *poesia*. A *poesia* se realiza na voz, via de comunicação concreta e física, pois é originada do corpo. Nessa época, quem divulga o texto não é o livro, mas o jogral. A arte poética da Idade Média é musical e performática. E assim, devemos analisar qualquer gesta considerando o seu processo de formulação e difusão oral. Esse é o princípio que Jean Rychner sugeriu em *La chanson de geste: essai sur l'art épique des jongleurs*. Esse autor destaca a musicalidade da poesia medieval:

La poésie lyrique des trouvères est, scripturairement, d'un grande monotonie, mais il eût fallu l'écouter en musique, la goûter dans les circonstances mêmes de son exécution, et il serait faux de porter sur les paroles seules un jugement “littéraire”, puisque ces paroles n'ont jamais été considérées par leur auteur que comme une partie d'un tout. (RYCHNER, 1955, p. 9).

Embora o Ocidente moderno tenha criado particular afeição pelo texto escrito, como forma de registro, por sua permanência e incontestabilidade, em sociedades como a medieval a falta da escrita não impediu a realização da poesia, assim como sua fixação na memória cultural; afinal, a voz tem presença social e mobiliza o texto poético temporalmente e geograficamente.

O entendimento de uma “literatura medieval” é exemplar para a compreensão de como se desenvolveu a noção de texto literário e de como a filologia se constituiu a partir desse princípio. Para os estudiosos do século XIX, que se encarregaram de redescobrir a Idade Média “literária”, essa questão demorou a emergir de forma consistente. Então, foi necessário deixar de lado o apego ao livro para revelar o fator vocal determinante nos tempos medievais. Segundo Bernard Cerquiglini (1989, p. 58):

La situation médiévale désorientée par suite une philologie qui prend naissance en début du XIX^e siècle où le texte conquiert la reproduction immuable et presque parfaite, une teneur attestée, une paternité légale. Dans l'authenticité généralisée de l'oeuvre médiévale, la philologie n'a vu qu'une authenticité perdue. La philologie médiévale est le deuil d'un Texte, le patient travail de ce deuil.

Essa questão permite que entendamos as limitações da filologia. A *Canção de Rolando* tem uma longa história de pesquisas filológicas, que não pode ser ignorada, e que caminhou em paralelo com os estudos homéricos. Por ser uma das formas poéticas mais antigas de que se têm conhecimento, a epopeia ficou sensivelmente vulnerável às mudanças de perspectiva histórica. Durante muito tempo, muito se pensou sobre esse gênero. Nossa abordagem, neste trabalho, vai tentar integrar os conhecimentos da filologia e sua vasta produção intelectual a respeito do tema a concepções mais modernas.

A consciência do processo histórico, de sua mutabilidade, ajudará, por fim, a entendermos a própria instabilidade da gesta medieval, que permitiu mudanças significativas em seu corpo. A cada versão da *Canção de Rolando*, a morte de Auda é diferente; mas, não de forma aleatória. A cena se modificou dentro de um contexto, no qual era exigida a mudança para garantir sua sobrevivência ao longo dos anos e sua difusão pelo território europeu. Assim, Auda chegou, por exemplo, à Espanha, por meio do *Romancero*; à Alemanha, na *Rolandslied*, e ao século XIX, com tons românticos.

História dos estudos rolandianos

Acompanhando as discussões acerca da filologia clássica no século XIX e do maior problema dessa disciplina, a questão homérica, os estudiosos da *Canção de Rolando* também progrediram na busca da origem e autoria do texto rolandiano. No primórdio desses estudos, na década de 1830, surgiu a abordagem *tradicionalista*, que via na gênese da *Canção de Rolando* um conjunto de cantilenas, as quais eram poemas folclóricos cantados ou recitados, surgidos das lendas criadas em torno da batalha de Roncesvalles, sintetizadas e compiladas por um autor com pouco gênio. Segundo a concepção *tradicionalista*, o poema seria uma criação coletiva. Um dos maiores nomes do tradicionalismo foi Gaston Paris, cujo livro *Histoire poétique de Charlemagne* foi publicado em 1865. Mais tarde, esse autor abandonou algumas de suas teses, por influência de colegas, aderindo a ideias do fim desse século que precederam o individualismo.

A teoria *tradicionalista* ganhou seus principais opositores em torno dos anos 1910. O maior deles foi Joseph Bédier, que, a partir da publicação de *Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*, de 1911, tornou-se precursor da abordagem *individualista*. Seu estudo filológico estava embasado em elementos geográficos: as rotas das lendas rolandianas explicavam o percurso da criação da *Canção de Rolando*. Bédier não acreditava que as lendas de Roncesvalles fossem tão difundidas no território europeu antes da criação da gesta, nem mesmo em uma parcela considerável do território francês e espanhol, mas que elas existiam de forma muito regional, nas comunidades onde supostamente os heróis estavam enterrados. Para a abordagem *individualista*, se a canção nasceu da tumba, definitivamente não poderia ser uma lenda viva, mas uma história desenterrada juntamente com o nome de tantos heróis mortos. O autor da obra, ao viajar pela região, teria escutado as lendas e, inspirando-se nelas, criou um texto semelhante à versão de Oxford que, mais tarde, foi difundido pela Europa como uma obra de arte.

E, se é necessário um autor, este seria Turoldo, conforme a enigmática assinatura do último verso da *Canção de Rolando* – *Ci falt la geste que Turoldus declinet*. Sob a idealização desse ente, adeptos da abordagem *individualista* logo se multiplicaram. Alguns negavam completamente certa tradição poética em língua vulgar, divergindo do próprio Bédier: as principais suposições giram em torno de Turoldo que, ora era um representante da cultura popular, ora um erudito. Assim, concentravam a existência da *Canção de Rolando* na figura

de um gênio que, além de criar a obra em si – com toda a originalidade que lhe cabe –, elaborou um estilo depois copiado por toda a Idade Média.

A última abordagem marcante que surge dos estudos filológicos da *Canção de Rolando* é o *neotradicionalismo* de Menéndez Pidal, a partir do livro *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo* em 1959. Revalorizando as motivações populares do tradicionalismo romântico, o erudito espanhol combate a autoridade indissolúvel do autor. Para o *neotradicionalismo*, há um autor, mas, ao longo da existência do texto rolandiano, ele teria sido modificado por outros autores, os *rajeunisseurs*³, com igual genialidade.

Com foco na oralidade, esses filólogos estudaram as estruturas poéticas que proporcionaram a difusão da *Canção de Rolando*. Dos estudos, mais uma vez, da questão homérica, surge o conceito de “estilo formular”. Milman Parry (1987)⁴ observa, nos versos de Homero, o que ele chama de *fórmulas*: sequência de palavras versificáveis que se repetiam ao longo do poema. Os estudiosos da *Canção de Rolando*, inspirados por Parry, também verificaram *fórmulas*. Não somente na *Canção de Rolando*, a gesta medieval, em geral, seria composta de *fórmulas*. Destaca-se, também, o trabalho de Jean Rychner (1955), que estudou os traços orais da gesta medieval:

El trabajo de Jean Rychner marcó sin duda un punto de inflexión en los estudios formulísticos, hasta el punto de que el interés de la crítica se fue desplazando paulatinamente de las fuentes y correspondencias históricas a los análisis estilísticos. (VICENTE, 2013, p. 104).

A presença das fórmulas, que antes fora considerada inabilidade poética por ser repetitiva na *Canção de Rolando*, ganhou uma nova dimensão. Mais ainda, estando presente tanto no texto de Homero e como na gesta medieval, o estilo formular unificou todo o gênero épico sob essa característica, mesmo não sendo exclusivo dele.

A partir desse conceito, os estudiosos da *Canção de Rolando* viram-se livres de vez da ideia de um autor versado em Homero, já que não seria necessário ter contato com os clássicos para a criação de uma epopeia. Ela surgiria a partir da composição de fórmulas dispostas por uma tradição popular, oralmente. Tal entendimento foi materializado

3 Expressão usada no século XIX para designar aqueles que remodelavam as gestas, tornando-as mais modernas. Menéndez-Pidal chama essa classe de refundidores.

4 Parry observou o mecanismo das fórmulas na épica Ioguslávica, o que o ajudou a compreender estes elementos no texto homérico.

plenamente na hipótese de Paul Zumthor (1993), que, transversalmente aos estudos filológicos, articula as origens da poesia medieval a uma teoria sobre a arte vocal.

Dejando a un lado las divisiones entre los tradicionalistas e individualistas, los numerosos estudios de Zumthor sobre el formulismo se insertan dentro de una concepción más amplia y novedosa de las relaciones entre la oralidad y la escritura, que no se limita a la épica, sino que se extiende a otros géneros, como la poesía cortés o las pastorelas. (VICENTE, 2013, p. 110-111).

Discutiremos mais à frente a relação oral-escrita, que não deve ser ignorada para a melhor compreensão das gestas. No entanto, a figura de Turolde, que permanece misteriosa, ainda precisa ser discutida, pois é ele que nos oferece pistas sobre a origem e o processo de propagação da *Canção de Rolando*.

Origem e difusão da *Canção de Rolando*

Compreender uma “literatura medieval” sob a orientação de ideias atuais, como *autoria* ou *livro*, prejudica a compreensão do dinamismo poético da época. Frequentemente a filologia tentou encontrar o *Turolde vindicatus*, conforme a expressão de Bédier, da *Canção de Rolando*. Frequentemente, para se referir às modificações de um texto, foi empregada a palavra “fidelidade”. Na verdade, muito se lamentou a falta dela, principalmente tendo consciência de que mesmo a versão mais antiga da *Canção de Rolando* não chegou à modernidade diretamente das mãos do autor, tendo passado pelos *rajeunisseurs*.

Talvez por isso os estudos filológicos da *Canção de Rolando* tenham caminhado do *tradicionalismo* ao *individualismo* e depois retornado às primeiras percepções, favorecendo o *neotradicionalismo*. Foram os românticos, já no século XIX, que sugeriram a composição conjunta da gesta, o fator musical e o caráter popular que o *individualismo* pusera abaixo em favor da soberania de Turolde, já que nessa teoria o autor tem papel central. Com a crise da filologia, a proposta de Zumthor para a arte poética da Idade Média recupera a consciência das bases orais que tornaram realidade a difusão poética de gêneros como a gesta.

Cada manuscrito da *Canção de Rolando* apresenta uma série de diferenças, se for comparado com o texto de Oxford, especialmente no trecho que retrata a morte de Auda.

Essas alterações tornam evidente que, além do autor original, houve, ao longo do tempo, outros autores. Seriam eles os jograis, cuja tarefa era difundir a gesta mas que poderiam ter o poder de modificá-la a cada vez que cantavam, ou os escribas de perfil clerical que compunham de forma escrita textos como os que chegaram até nossa era?

Por muito tempo, os filólogos tentaram delimitar o que era autor e o que era jogral. Havendo poucos registros, sabe-se ainda bem pouco sobre o processo de *rajeunir* das gestas. Zumthor (2010, p. 70), no entanto, prefere certo deslocamento dessa questão, indagando: “qual ação o intérprete pode exercer sobre a poesia?”.

Na *Canção de Rolando* essa discussão se acentua com o último verso, no qual surge o nome de Turolde. Como se sabe, o anonimato era comum e a presença de um nome no último verso não assegura que esse nome seria do autor. O papel de Turolde na obra é de difícil definição, principalmente porque esse nome não é uma simples assinatura. Além de Turolde aparecer em um verso, o significado das palavras ao redor não é menos problemático que do nome em si.

A *Canção de Rolando* termina *ex abrupto* com o seguinte verso: “Ci falt la geste que Turolde declinet”, cuja tradução poderia ser: “Aqui termina a gesta que Turolde declina”. Contudo, as palavras “gesta” e “declina” têm significados na arte poética medieval que são de difícil apreensão hoje. A primeira é uma referência ao gênero em si, a gesta, e possivelmente se refere aos feitos cavaleirescos (os grandes gestos), mas também ao gestual, ao performático, ao canto e à dança; a segunda, um verbo, traz pistas sobre o papel de Turolde, que, no entanto, poderia ser tanto “cantar” quanto “declamar”, “ler”, “compor” etc. ou mais de uma dessas opções concomitantemente.

Além disso, outro fato que compõe o tom de mistério em volta do nome Turolde é que ele consta em um quadro da Tapeçaria de Beayeux, confeccionado no século XI, que também é conhecida como Tapeçaria da rainha Matilde de Flandres. O principal tema da tapeçaria é a batalha de Hastings, que aconteceu em 1066. A menção a Turolde na peça não é explicada por nenhum registro. Não se sabe, portanto, quem foi o personagem e se ele possui alguma correlação com o Turolde da *Canção de Rolando*. Sabe-se que o nome é de origem normanda, bem como a versão de Oxford da *Canção de Rolando* é, de acordo com o dialeto da escrita, oriunda da Normandia, como aponta Bédier (1966, p. 186).

Para Jean Rychner (1955, p. 19), Turolde será sempre um mistério, sendo impossível distinguir o que ele fez na *Canção de Rolando*: “On ne saura sans doute jamais quelle part à

prise Tuoldus à la chanson de Roland d'Oxford, au dernier vers de laquelle il est mentionné. En a-t-il été trouveur, le chanteur, le copiste ? Ou seulement l'auteur de la chanson?".

Apesar de se conhecer muito pouco sobre a origem desse tipo de poema, algumas informações sobre a difusão da gesta são mais acessíveis. Sabe-se, por exemplo, que o jogral foi a figura mais marcante e o responsável pelo sucesso literário da *Canção de Rolando* e de outras mais.

Jograis e clérigos são, nesse caso, os dois principais personagens da literatura medieval. Cada um possui seu estilo próprio e suas influências; no entanto, há uma correlação entre esses dois mundos, tanto pelas formas poéticas quanto pela ética que permeia o texto. A gesta, em toda sua complexidade, exprimiria ambos os modelos literários, muitas vezes ao mesmo tempo.

Carlos Alvar (1991) sugere para a épica românica duas origens distintas: a germânica e a latina. Ambas trazem suas respectivas cargas épicas. Para ele, a gesta é marcada pela erudição. As influências latinas da gesta expressam-se em conexões possíveis da gesta medieval com a obra de Virgílio, conhecidas pelos clérigos. E estas são figuras importantes para se compreender a gesta, pois eram os portadores da língua e cultura latina e, além disso, eram os responsáveis pelos utensílios utilizados na escrita.

Alvar (1991, p. 52) correlaciona o estilo épico das gestas às antigas hagiografias: "*La técnica de los cantares de gesta es la de las vidas de santos más antiguas*". Esse fato justificaria sua crença na participação dos clérigos nas gestas. De forma semelhante, Erich Auerbach (1971), ao tratar da parataxe na *Canção de Rolando*, relaciona a gesta com um texto hagiográfico, pouco anterior à própria *Canção de Rolando*, a *Canção de São Aleixo*, no qual ele encontra semelhança (no caso, a parataxe) em ambos os estilos.

No entanto, apesar das influências clericais, dentre todas as figuras que atuaram na poesia da Idade Média, nenhuma foi tão típica quanto o jogral. Mais que um recitador ou cantor, o que se julga ser sua função primária, o jogral podia somar talentos, por exemplo, tocar instrumentos musicais dos mais variados, dançar, fazer acrobacias, interpretar e, como se acredita, compor ou recompor poesias, improvisando enquanto se apresentava. Tinha como objetivo alegrar e entreter. Normalmente nômade, andava em trupes ou sozinho. O jogral podia ser de ambos os sexos e de todas as classes sociais. Podia ou não vestir roupas coloridas ou caricatas. Ao que se percebe, era uma figura de imensa flexibilidade artística e de muita complexidade histórica.

Pouco se sabe como o jogral surgiu. Segundo Menéndez Pidal (1991, p. 145), há registros de jograis nas cortes merovíngias do século VII. É certo que, como se perpetuou por tantos séculos e em muitas das culturas europeias, foram inúmeras as reformulações de suas funções. Além disso, no período medieval se entrecruzam outras figuras com semelhantes papéis, tais como: o trovador, o menestrel, cegos e mendigos cantores. Na verdade, muitas questões surgem com relação ao termo *jogral*, como explica Paul Zumthor (2010, p. 55):

Para designar os indivíduos que assumiam a função de divertimento, as sociedades medievais dispuseram de um vocabulário ao mesmo tempo rico e impreciso, cujos termos, na mobilidade geral, não param de deslizar uns sobre os outros.

Basicamente, as figuras que mais importam distinguir aqui são o jogral e o trovador. Quando se fala em trovador, referimo-nos, sobretudo, à lírica. Trovadores eram compositores líricos que podiam ou não se apresentar cantando. Dotados de certo *status*, eles dispensavam o contato direto com o público, fazendo sua poesia ser difundida pelo trabalho dos jograis, mediante pagamento. Os jograis, por sua vez, trabalhavam principalmente cantando. Embora não estivesse preso a um gênero único, cada jogral se especializava em um tipo de arte. A gesta, por exemplo, era cantada apenas por homens e exigia maior talento mnemônico. Até porque os jograis tinham uma tarefa a mais: perpetuar uma narrativa. E o jogral épico tinha o papel de fazer perdurar uma história na consciência coletiva e manter uma tradição.

Os cantores de gesta cantavam na Baixa Idade Média os relatos da Alta Idade Média. A *Canção de Rolando* surgiu no século XI, narrando os feitos de Carlos Magno, que viveu entre os séculos VIII e IX. Na Espanha, algo semelhante acontecia, segundo Menéndez Pidal (1991, p. 327): “*Estos juglares del siglo XII que refunden cantares de tiempos muy anteriores conservan con ellos bastante fielmente el carácter de las edades pasadas*”. Por esse motivo, uma gesta podia se manter por séculos: “*Mientras la lírica, por su carácter subjetivo, tiende irresistiblemente a salir de la comunidad de ideas que la inspiración juglaresca supone, la épica se mantiene con todo honor dentro de la popularidad y de la tradicionalidad*”. (MENÉNDEZ PIDAL, 1991, p. 317).

Os cantores épicos muitas vezes eram associados real ou imaginariamente à figura do cego, normalmente acompanhado da viela de roda, remetendo miticamente a Homero. Sobre o caráter real desses cantores cegos, Zumthor (1993, p. 258) menciona: “Sem dúvida, numa sociedade em que nenhuma instituição assegura nenhum cuidado nem a reinserção do cego, a solução mais óbvia de seu problema é a mendicância, e o canto pode ser o meio”. Sobre o

aspecto imaginário de sua figura, o autor acrescenta: “A história da poesia oral através do mundo revela uma constante de uma ordem que, num regime arcaico do imaginário coletivo, pode se revestir de um forte valor ritual e social: a cegueira de muitos cantores.” (ZUMTHOR, 1993, p. 231).

Um dos traços mais marcantes desses jograis era o nomadismo. Foi viajando que a poesia oral se disseminou pelo continente europeu. A instabilidade financeira os levou a buscar constantemente novos públicos, os quais estavam dispostos a pagar para ouvir histórias.

A inconstância da vida desses homens e dessas mulheres se opõe fortemente à dura estabilidade do mundo feudal. O jogral se integra à sociedade por meio do lúdico, participando de banquetes, casamentos, batizados, festas religiosas etc. (ZUMTHOR, 1993). Nesses momentos de quebra de rotina do trabalho feudal, o jogral encontrava um espaço para se apresentar. O clima de fantasia, a fertilidade imaginativa e o entretenimento de uma apresentação eram plantados dentro dos feudos pelo trabalho do jogral.

Como os jograis viviam de contar histórias, não é difícil imaginar que a intensificação do uso da escrita marcou a decadência da arte jogralesca, que havia alcançado seu auge nos séculos X ao XII:

A disseminação do uso da escrita e (de maneira mais inexorável) o lento desmoronamento das estruturas feudais arruinara, a longo prazo, o prestígio dos recitadores, cantores, contadores profissionais de histórias; a imprensa os fez cair numa espécie de subproletariado cultural. Sua grande época estendeu-se do século X ao XII – os próprios séculos mais brilhantes da “literatura medieval”! (ZUMTHOR, 1993, p. 63).

É comum vermos, em miniaturas acerca dessa época, homens e mulheres em roupas coloridas segurando instrumentos musicais. Muitos dos quais são versões primitivas de instrumentos atuais, como a viela de arco, a rabeca, o alaúde, a viela de roda ou sanfona etc. Nessa época, a música foi, muitas vezes, um veículo para a literatura. É difícil definir, por exemplo, se um trovador era músico ou poeta, assim como é difícil entender o papel da música dentro da gesta. Rychner (1955) lembra que o uso da viela de roda nas interpretações trazia musicalidade para o épico e que algumas gestas eram acompanhadas de partituras nos manuscritos.

Como a música era imprescindível para a poesia da Idade Média, já que ajudava na memorização e na difusão de informação poética, podemos supor que a escrita, por armazenar esse conteúdo, tenha colaborado com o declínio do trabalho jogralesco.

Para Menéndez Pidal (1991, p. 381), a figura do jogral iniciou sua decadência na Espanha com as primeiras crônicas recriadas a partir das gestas, nas quais o traço musical era minimizado. Na França, “[...] *durante la segunda mitad del siglo XIV, las canciones de geste quedaban ya abandonadas a los ciegos ambulantes y mendigos que tenían la arcaica cifoine o vihuela de rueda.*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1991, p. 404).

Podemos pensar, ainda, como os textos medievais ficaram, aos poucos, menos dependentes da música e da oralidade e se tornaram mais adequados às formas escritas, primeiramente nas leituras públicas e, por fim, na leitura solitária, como é habitual atualmente. Para o texto escrito, não é mais necessária a constante repetição de informações conforme se verifica nos manuscritos medievais, já que o leitor – caso se atrapalhe e perca alguma parte da narrativa por desatenção – pode tornar seus olhos para as linhas anteriores e reaver o conteúdo perdido. Outros traços da arte vocal dos jograis também desaparecem no texto, como veremos mais adiante.

O texto se move

A epopeia é um gênero poético vocal. Essa concepção de Zumthor está dissociada da clássica definição de Aristóteles (2013) em sua *Arte Poética*. Não por Aristóteles ter desconsiderado o caráter oral do épico – afinal, a melopeia é um meio para a *mimesis*, presente nas epopeias Homéricas via hexâmetro datílico, verso adequado para a narrativa –, mas pelo fato de que a tradição que se originou do estudo de Aristóteles recai sempre na configuração textual. Nos tempos de Aristóteles, a oralidade também era imprescindível. E é ela que Zumthor admite em sua acepção de epopeia.

Eis como Zumthor (2010, p. 114), em *Introdução à poesia oral*, define epopeia:

Narrativa de ação, nela concentrando seus efeitos de sentido, parcimoniosa em ornamentos anexos, a epopéia [sic] encena a agressividade viril a serviço de um grande empreendimento. Fundamentalmente, ela narra um debate e retira, dentre seus protagonistas, uma figura fora do comum que, mesmo não saindo sempre vencedora da prova, suscita admiração.

Essa é uma definição bastante ampla. Zumthor avalia que muitas questões podem surgir daí. Nela cabem certa variedade de gêneros mistos, já que a fronteira se mostra difícil de ser traçada. Ademais, alguns estilos são típicos da Idade Média europeia, como a balada inglesa. Não se limitando ao ocidente, o autor traz exemplos do Japão, da África e da antiga Iugoslávia.

Zumthor (2010) apresenta mais adiante outra definição, dessa vez de epopeia longa, na qual enquadra a *Canção de Rolando*. E seus traços característicos são: ser pronunciada por um homem; definir um espaço moral, uma “pátria”; integrar passado e presente, recriando a narrativa através do canto; negar o trágico; retratar o combate contra o *Outro*; tender ao heroísmo.

Além dos traços apresentados, o estilo formular seria também característico da epopeia: “Ao lado de fórmulas no sentido estrito, identificamos expressões formulares: ambas manifestam na superfície do discurso épico estruturas latentes que, mais do que qualquer aparência verbal, constituem o específico da epopeia.” (ZUMTHOR, 2010, p. 128).

As fórmulas não são específicas da epopeia, pois circulam por diversos gêneros de caráter oral. São elas que estudaremos a seguir, já que exemplificam muitas questões que envolvem a concepção de uma obra épica, bem como sua difusão.

O conceito de *fórmula* nasceu do trabalho do filólogo americano Milman Parry, nos anos 1930. Ele percebeu trechos versificados na narrativa homérica que se repetiam ao longo do texto, e que definiu da seguinte maneira: “[...] a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea” (PARRY, 1987, p. 272). Esse recurso foi, para o autor, um instrumento para a técnica de expressão oral utilizada pelos rapsodos que pronunciavam a *Iliada* e a *Odisseia*:

No one man could get together any but the smallest part of the diction which is needed for making verse orally, and which is made of a really vast number of a word-group each of which serves two ends: it expresses a given idea in fitting terms and fills just the space in the verse which allows it to be joined to the phrases which go before and after and which, with it, make the sentence. (PARRY, 1987, p. 270).

A partir do trabalho de Milman Parry, o filólogo suíço Jean Rychner vinculou a noção de fórmula ao universo literário medieval. Ele estudou nove canções de gesta, entre as quais a *Canção de Rolando*.

As gestas analisadas por Rychner (1955) apresentam elementos narrativos comuns. Por exemplo, os motivos da batalha são: “[...] combates particulares, a lança ou a espada, as disputas gerais, o discurso do chefe a suas tropas, fugas, perseguições etc. [...]”; os “motivos” da morte do herói são: “[...] últimos golpes recebidos, queda do herói, prece, confissão dos pecados, a alma parte, descoberta do corpo, lamentos pronunciados sobre o cadáver.” (RYCHNER, 1955, p. 126).

Os motivos, ao lado das fórmulas, seriam elementos tradicionais do épico oral. Fazem parte dos motivos certas expressões genéricas que cabem em circunstâncias variadas. Rychner (1955) descreve esse recurso como estereotipado. O conteúdo de uma fórmula é apresentado por meio de recursos poéticos. Ela respeita a métrica da canção de gesta: o decassílabo épico dividido em 4 + 6 sílabas. Uma fórmula preenche um dos dois hemistíquios, sendo mais frequente no primeiro, para, segundo Rychner, fugir das assonâncias do último hemistíquio. Já os motivos compõem o texto, ambientando o leitor ao imaginário do épico. Além disso, é preciso lembrar a espada e o cavalo (Rolando tem Durindana e Vigilante), o elmo e a malha de ferro que protegem os cavaleiros, as preces, a honra e a valentia, enfim, tudo que compõe o universo dos cavaleiros.

Fórmulas e motivos tornam a difusão da gesta possível, já que um jogral não precisaria necessariamente saber de cor todas as frases de uma gesta nova, o que seria, para Rychner (1955), um trabalho excessivamente complicado. Conhecendo a sequência de fatos que o jogral deve narrar, ele pode preencher a narrativa com os motivos e as fórmulas. Para o autor, esses elementos não passam de um recurso mnemônico.

Zumthor critica, em muitas instâncias, o que Rychner entende por fórmula. Para Rychner, o formulismo explica a existência inteiramente oral da gesta; para Zumthor (2010, p. 192), não se pode excluir nesse processo certa interação entre escrita e oralidade, ainda que fórmulas sejam marcas da oralidade. Este recurso seria uma expressão rítmica da poesia que, apesar de existir através da voz, é uma forma enunciativa instrumental da poesia que pode ser comparada à rima (ou à assonância), às pausas e aos cavalgamentos de qualquer poesia ocidental depois da Idade Média. Ou seja, é um recurso estilístico.

De modo geral, Zumthor (1993, p. 193) define o estilo formular da seguinte maneira:

Formulismo faz referência a tudo que, nos discursos e modos de enunciação próprios a tal sociedade, tem a tendência de incessantemente redigir-se em termos bem pouco diversificados, de produzir-se com ínfimas e infinitas variações – essa crescente viteração verbal e gestual, característica de nossa oralidade cotidiana “selvagem”, conversações, rumores, trocas fáticas.

E ainda:

Mais do que um tipo de organização, este pode ser descrito como uma estratégia discursiva e intertextual: o estilo formular se encastra no discurso, à medida que se desenvolve, e integra, funcionalizando-os, fragmentos rítmicos e linguísticos tomados de outros enunciados preexistentes, em princípio pertencendo ao mesmo gênero, e levando o ouvinte a um universo semântico que lhe é familiar. (ZUMTHOR, 2010, p. 126).

Zumthor liga este estilo não apenas à poesia em si, apesar de constar nela e de caracterizá-la. O estilo formular existe na sociedade e faz parte da fala cotidiana, carregando uma informação com carga cultural que pode ou não ser direcionada às artes.

As fórmulas existem em uma tradição e não podem dela se dissociar. A tradição coletiva – tal cultura na condição de permanência histórica – retém uma quantidade mais ou menos considerável de fórmulas, disponíveis a todo momento para todo poeta imbuído de sua arte. (ZUMTHOR, 2010, p. 129).

Textos de caráter oral precisam viver na memória, não só a do autor ou do cantor, mas também do povo. Sua carga semântica, sintática, prosódica, artística, enfim, tudo o que ela contenha, precisa sobreviver em longos períodos de tempo e nas constantes mudanças sociais. Precisa ser compreendida pelos jovens que nascem e que vão ouvir, ao longo de suas vidas, narrativas muito semelhantes àsquelas que seus pais e avós ouviram. E era esse papel que a fórmula cumpria. Conforme define Zumthor (2010, p. 130): “Simultaneamente signo e símbolo, paradigma e sintagma, a fórmula neutraliza a oposição entre a continuidade da língua e a descontinuidade dos discursos”.

O formulismo assegurara certa unidade para a canção de gesta, sendo um recurso indispensável para a difusão deste gênero. No entanto, garantindo que ele tenha sido difundido sobretudo oralmente, pouco se sabe sobre o gênio ou gênios que criaram cada uma das canções que chegaram até nós. Parte dessa história foi apagada dos registros, ou nunca pertenceu a nenhum arquivo de nenhuma biblioteca, ou talvez permaneceu em *estado latente*, no seio da cultura popular, tendo sido mantida através de cantos.

O conceito de *estado latente* foi sugerido por Ramón Menéndez Pidal e o ajudou na defesa do *neotradicionalismo* nos estudos rolandianos. *Movência*, *estado latente* e *performance* explicariam boa parte da vivência literária da Idade Média. A *movência* de Jean Rychner nos leva a *poligêneses* (MENÉNDEZ PIDAL, 1956): o poema não é criado por um

único autor, mas um pouco por cada um que o canta, no momento que o canta ou o escreve (no caso dos manuscritos que chegaram até a atualidade); o *estado latente* nos remete à preservação destes textos na memória do povo, sem a necessidade de escrevê-los, podendo ser acessados pelos que se prestaram ao papel de jogral. Por fim, a *performance* sintetiza o momento de canto e audição, onde a gesta se realiza, ao ser recriada.

A propriedade do texto de se modificar a cada vez que é pronunciado é chamada, desde Rychner, de *movência*. Como a oralidade está no cerne da produção da canção de gesta, seria muito difícil manter o controle das palavras do texto, repetindo-as sempre da mesma forma. A oralidade promove a improvisação, de acordo com o filólogo suíço que concebeu esse conceito:

Ce caractère mouvant tient aux conditions dans lesquelles naît et se diffuse la chanson de geste. [...] Nous dirons en outre: les récits étaient mouvants parce que l'art du jongleur n'est pas scripturaire, mais oral, et qu'une récitation chantée tient toujours quelque chose de l'improvisation, n'est jamais tout à fait identique à elle-même; selon les circonstances, le jongleur chantera une version plus au moins complète, plus au moins ornée, l'improvisation amènera sur lèvres d'autres mots, et ainsi de suite. (RYCHNER, 1955, p. 33).

Para Zumthor, na poética medieval, produção e recepção acontecem simultaneamente no momento da *performance*. Aquele que canta tem poder de modificar o texto, já que instantaneamente pode perceber se este agrada ou não. Nesse sentido, a perpetuação do texto ocorreu pela necessidade de modificá-lo: “Quanto à ‘conservação’, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na ‘reiteração’⁵, incessantes variações recriadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de *movência*.” (ZUMTHOR, 1993, p. 65).

Zumthor (1993) visualiza a arte medieval se realizando na *performance* do jogral. Para ele, no momento da apresentação, o cantor, conhecendo as necessidades de seu público, recompõe o texto arquetípico, improvisando sobre este para o sucesso de seu trabalho. Se seu público estivesse impaciente ou cansado, o jogral poderia mudar o curso narrativo para tomar novamente a atenção de quem o estava vendo. A gesta possuía suficiente flexibilidade em sua composição para promover este tipo de trabalho sem que as intenções principais do texto fossem alteradas a ponto de se tornar outra história.

⁵ *Remembering*, traduzido como “reiteração” ou “rememoração”.

Já o *estado latente* se refere aos momentos em que certos gêneros permaneceram ocultos aos livros, já que viviam apenas em formas orais, longe dos olhos e ouvidos dos doutos. Foi assim que a *Canção de Rolando* teria permanecido desde os eventos de Roncesvalles até se tornar o poema registrado no manuscrito de Oxford. Por volta de três séculos sem registros, mas não sem poema. Para Menéndez Pidal (1959), as primeiras manifestações literárias das línguas românicas não foram registradas, pois quem dominava as artes da escrita, os clérigos, não estavam interessados nesse tipo de manifestação. A produção de um livro na Idade Média era um processo artesanal, demorado e caro; por isso, o material a ser transcrito deveria ser selecionado (MENÉNDEZ PIDAL, 1959).

No entanto, apesar de distante do domínio das formas escritas, um povo pode criar e preservar formas literárias complexas, como a canção de gesta. O *estado latente* admitiria uma gama de produções em língua vulgar que não conheceu o papel, permanecendo completamente na oralidade.

O *estado latente* de certas formas literárias foi muitas vezes entendido como a não existência de literaturas. Foi o silêncio que fez com que emergisse o individualismo: há uma distância temporal entre Eginhardo e a *Canção de Rolando* próxima da que conhecemos. Na sua *Vita Karoli Magno*, Eginhardo, contemporâneo ao imperador, menciona Roncesvalles e o que acontecera no dia 15 de agosto de 778. Entre os mortos, está *Hruodlandus Brittannici limitis praefectus*⁶. Para a filologia tradicional, esta seria uma evidente referência à existência do protagonista da *Canção de Rolando*. O poema é bem mais recente. Como já mencionado, a versão de Oxford foi escrita por volta de 1150. Supõe-se, porém, que havia algumas versões mais antigas um século antes. Ainda assim, há pelo menos 300 anos entre essas duas fontes. E, entre elas, poucos registros considerados históricos fazem referência a Roncesvalles, mas nenhum é considerado literário.

Há, também, uma grande diferença entre os fatos. O registro de Eginhardo relata uma batalha contra os bascos; a *Canção de Rolando*, contra os sarracenos. Eginhardo cita outros dois cavaleiros mortos em combate, Eggihardus e Anshelmus; os dois indiferentes para a *Canção de Rolando*, que fala dos doze pares. Ainda assim, ambas as referências remetem à incursão carolíngia na Espanha.

Para Bédier (1966), tamanha distância é a prova de que não haveria uma tradição poética narrando o episódio de Roncesvalles, e que a *Canção de Rolando* seria obra de um poeta viajante que ouviu falar de certa batalha e de certo herói, como já vimos. E que, por fim,

⁶ Rolando, prefeito da marca da Bretanha.

criou o poema de sua própria imaginação. Todavia, para Menéndez Pidal, a não existência de documentos não significa a inexistência da tradição, mas sim que ela não foi registrada: “*En lugar de ‘silencio’ debemos decir escasez de documentos.*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1959, p. 251).

Para todos esses filólogos, um poema estava em *estado latente* quando estava latente para os documentos. Ou seja, quando era cantado, mas não escrito, e oculto para os doutos e para a história. No entanto, para Zumthor, o *estado latente* se efetiva por meio da passagem do oral para o escrito. Em sua teoria, já se supõe que a poesia medieval é produzida visando à vocalização, e não à escrita. O *estado latente* seria o estado em que um poema se encontra enquanto ele não é escrito, nem pronunciado. Ele fica latente na memória coletiva, esperando ser acessado por alguém que se disponha a cantá-lo. No momento em que é cantado ou declamado, sai desse estado; então, volta a ser latente quando a recitação é concluída:

Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição. Suas variantes são às vezes pouco perceptíveis, e seus efeitos sobre a estabilidade do arquétipo, mal observáveis nas durações curtas; elas literalmente não têm testemunhas. Donde a teoria dos “estados latentes”, formulada há meio século por Menéndez Pidal a propósito da epopeia espanhola antiga: o “texto” existe de modo latente; a voz do recitante o atualiza por um momento; depois ele retorna a seu estado, até que outro recitante dele se aproprie. (ZUMTHOR, 1993, p. 143-144).

Se duas leituras públicas não eram iguais, o processo de transcrição também não buscava igualar o escrito ao oral. Por esse motivo, temos versões manuscritas diferentes para um mesmo épico. Os homens que puseram o poema no papel tiveram a mesma liberdade que os cantores de tornar a gesta mais adequada à moda de seu tempo. Assim, as assonâncias tornaram-se rimas, *laissez* foram criadas, o idioma também foi modificado – o francês normando de Oxford virou o francês italianizado de Veneza-IV. Em geral, em alguns segmentos, o épico ganhou feições romanceadas, conforme veremos no trecho da morte de Auda, no qual muitos versos foram acrescentados, abrindo espaço para a mulher e a temática apaixonada que ela traz para o poema.

Manuscritos da *Canção de Rolando*

Existem atualmente sete versões manuscritas de tradição francesa da *Canção de Rolando*: Oxford (O), Veneza-IV (V₄), Châteauroux (C), Veneza-VII (V₇), Paris (P), Cambridge (T) e Lyon (L). Todas as demais versões citadas apresentam uma versão da história de Auda. Cada texto é único, como vimos. Cada interpretação de uma gesta tem suas especificidades atribuídas por aqueles que a cantaram ou, como neste caso, a escreveram. Existem também três fragmentos franceses nos quais a cena da morte de Auda é parte perdida. São eles: Lorena, com 352 versos; Bogdanow, com 160 versos; e Lavergne, com 108 versos.

Os filólogos tinham o hábito de agrupar metodologicamente os manuscritos em ramos genealógicos. De certa forma, todo esse trabalho servia apenas para concertar as lacunas que o tempo criou e corrigir as falhas da escrita no texto considerado central, o de Oxford, “*la plus ancienne et aussi la plus belle*” (BÉDIER, 1962, p. 9), segundo o olhar meticuloso de Bédier no *avant-propos* de sua edição do texto de Oxford. As outras versões passaram muito tempo sem serem apreciadas por si só: “*Los textos varios de Roland fueron estudiados únicamente como recurso para corregir la versión O y reconstruir el arquetipo asonantado.*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1959, p. 84).

A cena da morte de Auda em Oxford é consideravelmente distinta de todas as outras versões, sendo o episódio que mais sofreu mudanças ao longo do tempo. Por essa e outras especificidades, como a estrutura dos versos e a linguagem, o manuscrito de Oxford sempre foi posto na base da genealogia da *Canção de Rolando* (Figuras 1 e 2) embora muito separado dos outros ramos. São esses agrupamentos que veremos a seguir. Eles nos ajudarão a organizar certas informações referentes à linearidade histórica, importantes para entendermos a transformação na qual Auda está inserida.

O manuscrito de Oxford teria sido composto por volta de 1150, por um escriba anglo-normando (BÉDIER, 1966, p. 186). Supõe-se que um texto anterior à *Canção de Rolando* de Oxford foi composto cerca de um século antes. Esta seria, portanto, a versão que mais se aproximaria do protótipo desconhecido que gerou todos os outros textos. Também carrega a assinatura de Turolfo, única pista de um provável autor. Essa versão foi escrita em versos decassílabos (4 + 6), ou seja, o típico verso épico da Idade Média francesa. Um detalhe importante sobre sua forma poética é que as tiradas (*laissez*) são assonantes, característica das formas mais antigas da literatura francesa que foram modificadas nas versões seguintes. A versão de Oxford usada neste trabalho é a de Bédier, de 1922, reeditada em 1962.

Figura 1 - Manuscritos da *Canção de Rolando*

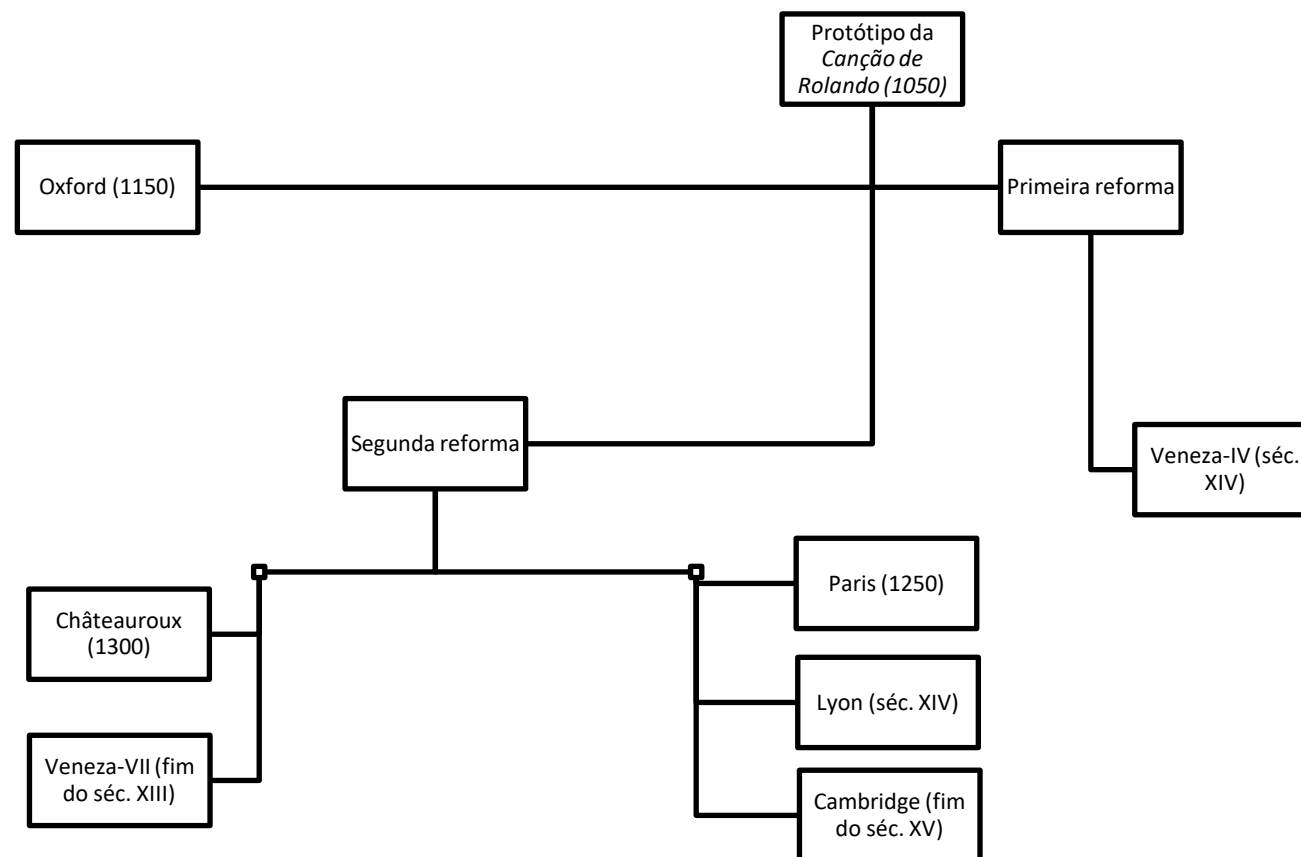
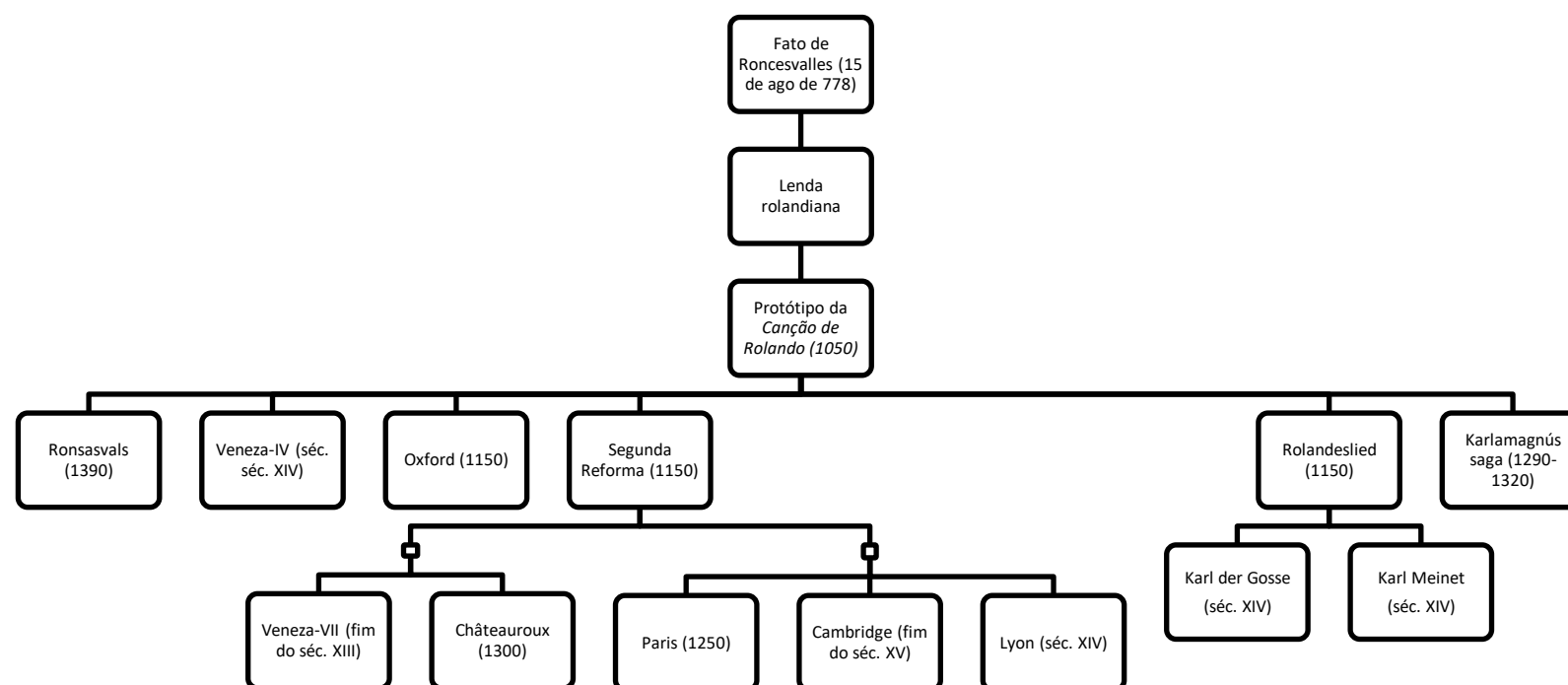


Figura 2 - Tradição épica dos textos rolandianos

Outra versão com características bem próprias é a de Veneza-IV. Ela foi escrita em uma língua franco-italiana macarrônica no século XIV. Para Bédier (1966), até certo ponto o autor segue um texto antigo próximo ao de Oxford; depois, acrescenta alguns episódios, seguindo os decassílabos assonantes. A partir do verso 4.418 até seu fim, Veneza-IV se torna rimada. É também nesse trecho que Auda é introduzida na narrativa, iniciando o percurso que vai culminar no *Roman de Belle Aude* e em sua morte. A versão publicada de Veneza-IV que utilizaremos é a de Eugen Köbling, do ano de 1887.

Para Bédier, todas as outras versões surgiram a partir de uma versão rimada desconhecida, escrita por volta de 1150. Todas foram produzidas entre os séculos XIII e XIV e, como era muito comum na tradição filológica, foram agrupadas em dois ramos: 1) Châteauroux e Veneza-VII; 2) Paris, Cambridge, Lyon. As publicações destes textos estão agrupadas da mesma maneira. Neste trabalho, usaremos as publicações de Foerster, de 1883, para Châteauroux e Veneza-VII e, de 1886, para Paris, Cambridge e Lyon.

Oxford conta a morte de Auda em um breve episódio de 29 versos, mas essa versão, depois das reformas, incorporou o chamado “*Roman de Belle Aude*” (BÉDIER, 1966, p. 350). Todas as outras seis versões manuscritas da *Canção de Rolando*, Veneza-IV, Veneza-VII, Châteauroux, Paris, Cambridge e Lyon trazem uma versão também para o *roman*. Estas versões tardias são normalmente chamadas de rimadas, já que o verso assonante de Oxford foi transformado em rima consoante. Este traço é usado para diferenciá-las do texto de Oxford.

Tabela 1 – Versões francesas da *Canção de Rolando*

Versão	Data	Língua	Estrutura
Oxford	1150	Francês (dialeto normando)	Versos decassílabos e assonantes
Veneza-IV	Séc. XIV	Franco-italiano	Versos decassílabos e assonantes e rimados

Châteauroux	1300	Francês	Versos decassílabos e rimados
Veneza-VII	Fim do séc. XIII	Francês	Versos decassílabos e rimados
Paris	1250	Francês	Versos decassílabos e rimados
Cambridge	Fim do séc. XV	Francês	Versos decassílabos e rimados
Lyon	Séc. XIV	Francês	Versos decassílabos e rimados

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

O ciclo no qual a *Canção de Rolando* é normalmente incluída é o de Carlos Magno, onde também estão textos referentes às lendas das incursões carolíngias pela Espanha, incluindo a batalha de Roncesvalles e as peregrinações a Jerusalém. Os ciclos das gestas ajudam a organizar as informações lendárias, agrupando-as na medida do possível, já que muitas vezes um ciclo se entrecruza a outro, complexificando a matéria lendária. Uma gesta ou parte dela pode ser somada a outra narrativa oriunda de outro ciclo. Isso aconteceu entre a *Canção de Rolando* e a *Canção de Girard de Vienne* (ou *Canção de Girard de Russilhão*). É possível ver, em ambas, figuras como Carlos Magno, Rolando, Oliveiros, Auda e Girard de Vienne.

A *Canção de Girard de Vienne* foi escrita por Bertrand Bar-sur-Aube, na segunda metade do século XII. Esse poema tem um enfoque diferente da *Canção de Rolando*. A narrativa se passa em um tempo anterior à batalha de Roncesvalles, quando Carlos Magno entra em guerra contra Girard de Vienne, tio de Oliveiros e de Auda. Finalmente, depois de muitas disputas, o acordo de paz selado pelos dois senhores estabelece o casamento de

Rolando e Auda. A versão utilizada aqui é a da Yeandle, de 1930, com base no manuscrito do Museu Britânico⁷.

No mesmo ciclo de Girard de Vienne⁸, está a gesta *Galien, li restorés* que conta a aventura de Galien, filho de Oliveiros. Esta narrativa também apresenta uma versão para a morte de Auda. A versão usada nesse trabalho é a de Stengel, de 1890.

Existem outras fontes medievais para a lenda de Rolando, como o *Pseudo-Turpino*⁹, do século XII, poema de origem clerical, cuja narrativa é atribuída pelo manuscrito ao bispo Turpino de Reims, um dos doze pares que sobrevive à batalha de Roncesvalles. No entanto, Auda não está presente neste texto. O texto *Carmen de prodctione Guenois*¹⁰ também narra a lenda de Rolando, mas através da história de Ganelão. E este texto também não cita Auda.

Na *Karlamagnús saga*¹¹, versão em prosa norueguesa da matéria da França, composta entre 1220 a 1250, a participação de Auda se resume à cena onde ela é apenas citada em uma discussão entre Rolando e Oliveiros, na parte chamada *Runzival*, sobre a batalha de Roncesvalles. Não há a cena da morte de Auda. Todavia, este mesmo texto possui uma versão para a *Canção de Girard de Vienne*, na qual Auda aparece novamente.

Além das versões francesas, a lenda conhece uma célebre versão alemã muito próxima da versão de Oxford, inclusive na cena da morte de Auda. A *Rolandslied*¹² foi escrita por um clérigo chamado Konrad por volta de 1132. Há, ainda, outras duas versões alemãs do século XIII: *Karl der Große*¹³ e *Karl Meinet*¹⁴. Segundo Bédier, elas seriam originárias desse primeiro texto de Konrad.

Existem, também, outras versões manuscritas da lenda rolandiana que não são a *Canção de Rolando*, pois a tradição dos cantares se perpetuou por escrito nos territórios de língua espanhola e occitana. O feito de Rolando figura em dois poemas épicos incompletos: o

⁷ A *Canção de Girard de Vienne* possui cinco versões manuscritas, escritas entre os séculos XIII e XIV. Duas versões estão na Biblioteca Nacional da França; outras três, no Museu Britânico. A versão de base usada por Yeandle é a do Museu Britânico (Roy. 20 B XIX), datada da metade do século XIII.

⁸ Girard de Vienne e Galien podem ser classificados no ciclo de Garin de Monglane, onde também estão as gestas de Hernaut de Beaulande e Renier de Gênova.

⁹ SMYSER, 1970.

¹⁰ PARIS, 1882.

¹¹ HIEATT, 1980.

¹² KARTSCHOKE, 2011.

¹³ BARTSCH, 1857.

¹⁴ KELLER, 1858.

Cantar de Roncisvalles, do século XIII, do qual restam cerca de 100 versos, e *Ronsasvals*¹⁵, que surgiu por volta de 1300 em língua d'oc.

A lenda de Rolando e a morte de Auda se desdobram em italiano. O poema cavaleiresco chamado *La Spagna*¹⁶, escrito por volta de 1350 a 1360, narra a história dos paladinos Orlando e Ulivieri e conta com a morte de Aldabella. A tradição medieval italiana, da qual *La Spagna*, já em *ottava rima*, faz parte, serve de inspiração para que, mais tarde, os renascentistas Boiardo e Ariosto escrevam suas obras, *Orlando innamorato* e *Orlando furioso*.

Por fim, a lenda de Rolando aparece, mais tarde, em *romances* de tradição espanhola, surgidos por volta do século XV e que contam episódios da épica francesa separadamente. Entre eles, está *Sueño de doña Alda*. Neste romance, a morte de Auda não é um fato tão fortemente presente, mas sim outro lugar comum das gestas mais tardias: seu sonho. O *Romancero* espanhol é um gênero folclórico cantado, mas existem estudos e reconstituição destes cantares como os de Ramón Menéndez Pidal (1976) e de Paloma Diaz-Mas (1994). Eles também serão importantes para entendermos o processo de transformação da lenda rolandiana que envolve a representação de Auda.

Como lenda, Rolando ganhou várias formas manuscritas. Cada uma delas pretende contar a mesma história; porém, adaptando-se ao ambiente para os quais eram contadas. Assim, mais importante do que entender o contexto inicial do fato de Roncesvalles, é preciso que nos voltemos para essas épocas específicas, pois foram elas que deram os parâmetros para os textos que chegaram até nós. Os manuscritos da *Canção de Rolando* dão pistas sobre a dimensão das modificações que podiam ocorrer dentro de um texto, enquanto *Galien*, *Rolandslid*, *Ronsasvals*, *La Spagna*, e o *Romancero* revelam a dimensão da reconfiguração da lenda, mais especificamente a da morte de Auda, em línguas e culturas diferentes.

¹⁵ ROQUES, 1932.

¹⁶ GARDI, 2009.

CAPÍTULO II: A MULHER DA “SOCIEDADE CAVALEIRESCA”

Por não pertencer ao papel, e sim à voz, a poesia medieval tem um dinamismo; assim, pode ser modificada toda vez que for retomada. As versões escritas que chegaram até nós são resultantes de um longo processo de oralidade. E, por um acaso, elas se perpetuaram também na forma escrita. A *Canção de Rolando*, além do célebre manuscrito de Oxford, possui mais seis versões escritas, as quais oferecem uma amostra do mecanismo desses textos. Neste trabalho, é considerado muito mais o poder de transformação da poesia do que a verdade de sua gênese, já que a originalidade da Idade Média está justamente na maneira como o conteúdo produzido foi sendo modificado através das gerações.

Assim, questionamos: que eventos se sucedem entre um manuscrito e outro e como isso se relaciona com as inovações literárias? No caso da *Canção de Rolando*, temos um épico ao qual foi incluído um *roman*, o *Roman de Belle Aude*; uma dimensão masculina onde o feminino ganha um grande espaço. Mas, como a mobilidade do texto medieval cedeu lugar para esses novos estilos? Para responder a essas questões, um recorte será necessário; afinal, entre a *Canção de Rolando* de Oxford e os outros manuscritos está o “Renascimento do século XII”.

O tema do amor é central nas poéticas desse período. Curtius (1996) classifica esse tema como uma *tópica histórica*, isto é, há temas atemporais por um lado, mas que vêm sempre acompanhados das sensações produzidas momentaneamente, que os tornam particulares de sua época: “Todos esses temas se referem a relações primitivas e são, por isso, independentes do tempo, uns mais, outros menos. Menos: amizade e amor, que refletem a sucessão de momentos espirituais.” (CURTIUS, 1996, p. 125).

As cortes do século XII reviveram o tema do amor de modo muito singular, trazendo para a poesia desejos específicos desse meio. Para Rougemont (1988), as mudanças que ocorreram no período foram definitivas para toda a cultura ocidental, uma vez que se colocou o erotismo sublimado em nossos meios artísticos e culturais:

Depuis la fin de l'empire romain, on n'avait plus écrit de poèmes d'amour ni de traités de mystique originaux. La vie sexuelle semblait réduite à l'obscur animalité. Le mariage ne posait que des problèmes d'héritages et de consanguinité souvent invraisemblables, justifiant des divorces causes par intérêt mais jamais par sentiment. Et subitement voici les troubadours et l'invention du désir sublime, saint Bernard de Clairvaux et la mystique de l'amour, Héloïse et la passion vécue, Tristan et la passion rêvée, le culte de la Dame et le culte de la Vierge, les hérésies gnostiques ravivées et le cynisme libertin naissant, le célibat des prêtres et les "Lois de l'Amour", bref, le lyrisme, l'érotisme et la mystique déchâinés sur l'Europe entière, et parlant une même langue nouvelle, rénouvant d'un seul coup pour des siècles la musique et la poésie, le roman, la piété, et les mœurs. (ROUGEMONT, 1961, p. 40).

Nos ambientes aristocráticos da Provença, os trovadores exploram sua nova lírica, a *fin'amor*, ou seja, o amor delicado. Para Huizinga (2011), esse grupo foi de grande importância, não só para as cortes mas também para toda a civilização:

Desde que os trovadores provençais do século XII deram voz à melodia do desejo não correspondido, as violas entoaram cada vez mais alto as cantigas de amor, até que apenas Dante conseguisse tocar o instrumento de forma mais perfeita.

O espírito medieval sofreu uma das mudanças mais importantes ao desenvolver pela primeira vez um ideal amoroso com uma tônica negativa. (HUIZINGA, 2011, p. 177).

As cortes da Europa viram se destacar nessa época um novo ideal de relacionamento, em oposição ao de casamento. Amor matrimonial e não matrimonial tornam-se dicotômicos e esse fato se tornou decisivo para os rumos da nossa literatura.

De um lado, o casamento ficava sob encargo de negociadores e deixava os noivos sem nenhuma escolha, a não ser a da linhagem e a da Igreja. E esta pouca importância dava para a especificidade do amor conjugal. Na verdade, apenas poderia instruir sobre a necessidade do sexo para a procriação, enquanto o verdadeiro amor cristão deveria ficar o mais longe possível da carne.

Do outro lado, a cavalaria – composta basicamente por herdeiros não casados – deixava-se seduzir por novas formas de se relacionar. Algumas correntes heréticas que circulavam nessa época teriam favorecido a oposição à Igreja, contribuindo para criar uma ideia de amor também herética. Como Rougemont e Huizinga propõem, o tema amoroso criado no século XII marcou todo o Ocidente e, por consequência, nossa literatura. Há algo que ainda nos liga a essa época: apesar da dissolução do feudalismo e da vida cortês, a literatura teria dado continuidade a certo tipo de expressão amorosa, o que, de certa forma,

tornaria possível compreender a morte de Auda também como uma morte de amor. E nossa vivência literária direciona nossa intuição para essa análise. Se grande parte dos *romans* e dos poemas falam de amor, por que a *Canção de Rolando* não falaria, sobretudo nas suas versões rimadas? E por que não seria logo uma figura feminina a encarregada de trazer o tema para um texto tão masculino como o épico?

Os humores do século XII

Na periodização mais convencional, a Idade Média é um período de cerca de mil anos, desde a queda de Roma até a descoberta das Américas. Costuma-se distinguir a Alta e a Baixa Idade Média, recortando as fases pelo ano mil. Historiadores criaram, ainda, outra maneira de classificar certos momentos dessa era através do conceito de “Renascimento”. Para a Idade Média, é comum citar três: o Renascimento Carolíngio, o Renascimento Otoniano e o Renascimento do século XII. Todos se referem à incorporação da cultura latina nos centros intelectuais, tornando-os mais produtivos e fazendo-os aumentar seu volume de conhecimento de fonte clássica, o qual se tornou hegemônico em nossa sociedade.

Haskins, em *The Renaissance of the Twelfth Century* (1955), é o primeiro a abordar de forma consistente este século como um renascimento. Ele delimita o período histórico a partir de uma sucessão de fatores oriundos dos meios intelectuais que se iniciaram nos “renascimentos” anteriores. Haskins utiliza esse termo para explicar as mudanças que acontecem na Europa durante essa fase, como a abertura das escolas e aproximação com a ciência árabe, grega e hebraica. O próprio autor tem consciência de que expressões como “renascimento” são invenções de historiadores, criadas para distinguir um período do outro, mas que acabam gerando muitas vezes o efeito irreal de que as mudanças históricas são drásticas. Ao reforçar a ideia de “Renascimento do século XII”, Haskins alerta para o processo, do qual o século XII é mais uma etapa que culminou no mais conhecido Renascimento, no século XVI.

Segundo Verger (1999), fatores combinados, como a boa fase do clima e o desenvolvimento da tecnologia agrária, ajudaram a promover melhores colheitas. A população se tornou mais saudável e, conseqüentemente, houve um aumento demográfico. A fartura associada à ampliação do uso da moeda gerou o enriquecimento dos setores sociais

como um todo. As famílias passaram a controlar com afinco os casamentos, tentando administrar seus tesouros, como Duby descreve em *Idade Média, Idade dos homens* (2011).

Nessa época, houve um marcante florescimento urbano. As cidades começaram a ter habitantes mais diversificados. Com o melhoramento das estradas, as pessoas passaram a circular mais pelo território da Europa, aumentando o número de estrangeiros e a influência das trocas culturais; flexibilizaram-se certas relações hierárquicas, permitindo maior mobilidade social, principalmente no meio eclesiástico; o clero regular passou por reformas importantes e as ordens monásticas se expandiram com vigor; por fim, destacou-se a gradual emancipação da classe burguesa.

Este período conheceu também uma importante reforma no clero secular, que teve início no século XI e foi até o Concílio de Latrão, em 1215. Essa reforma interferiu na moral sexual, enquanto vinculada à religião cristã. Padres, que antes não faziam voto de castidade como os monges, foram definitivamente impedidos de se casar ou de manter mulheres em concubinato. A Igreja ainda modificou algumas regras relativas ao casamento.

Para Verger (1999, p. 77), essa foi a era de ouro da cavalaria, personificada na literatura através da figura do *miles litteratus*: “plena expressão literária e da consciência coletiva do grupo [cavalaria]”. A atividade desse grupo foi influente na renovação intelectual do período. Haskins (1955) trata basicamente da cultura intelectual latina, mas ele não nega que as línguas vernáculas viram seu papel aumentar durante o século XII, principalmente com relação à produção literária. Na verdade, o aumento do uso do latim não significou diminuição do uso das línguas vernáculas, pois ambas passaram a ser mais utilizadas na produção intelectual, já que o material escrito também foi mais difundido.

Para Christiane Marchello-Nizia (1996), a cavalaria e as cortes são as duas maiores forças atuantes da literatura medieval, responsáveis pela criação dos textos em língua vulgar:

Cortesia e cavalaria são duas noções eminentemente – e talvez até originalmente – ligadas à emergência e à constituição de uma literatura em língua vernácula, ao seu desenvolvimento estético através de formas de escrita específicas, e, portanto, de maneira mais geral, à elaboração das línguas vulgares escritas. Essas duas noções encontram-se nos próprios fundamentos da literatura europeia (MARCHELLO-NIZIA, 1996, p. 141-142).

Essas duas instâncias ganharam muita força no século XII. A cavalaria teve prestígio com as cruzadas, já no século anterior, e a cortesia se tornou visível no século XII a partir dos casamentos de Leonor da Aquitânia, primeiramente com o rei da França, depois, com o da

Inglaterra. Ela levou consigo seu grupo de artistas do sul da França, local onde se originou o trovadorismo e a *fin'amor*, para outras cortes, difundindo essa moda pela Europa.

O século XII nos parece muito fecundo criativamente. No entanto, devemos entender que o contexto medieval é, em geral, muito duro. A Idade Média pintada por Huizinga (2011) é uma época de intensidade: noites muito escuras, frio muito intenso, inverno muito longo. Havia pobreza, fome, doenças e violência decorrente da instabilidade territorial. A vida era fugaz, o medo era compartilhado.

Essa identidade passional da Idade Média é corroborada por Bloch (1987), que acredita ser esse o espírito do período como um todo. Contudo, esse caráter é mais acentuado na Alta Idade Média:

Entre tantas mortes prematuras, muitas eram devidas às grandes epidemias que frequentemente se abatiam sobre uma humanidade mal apetrechada para combater; entre os pobres, além do mais, eram provocadas pela fome. Justamente com as violências diárias, estas catástrofes deviam à existência como que um sabor de precariedade perpétua. Residiu aqui, provavelmente, umas das razões primordiais da instabilidade de sentimentos, tão característica da mentalidade feudal, especialmente durante sua primeira idade. (BLOCH, 1987, p. 91).

Isso não significa necessariamente que a Baixa Idade Média tenha sido oposta. Ela seria, de certa forma, uma extensão da Alta Idade Média. No entanto, a ideia de “Renascimento do século XII” parece estar em desacordo, já que é frequentemente descrita como era de fertilidade, prosperidade e intelectualismo. Para resolver essa questão, Bloch explica que:

Por muitas características, o homem das proximidades do ano 1200, nas classes superiores dessa sociedade, assemelha-se aos seus antepassados das gerações anteriores: tem o mesmo espírito de violência, as mesmas variações bruscas de humor, a mesma preocupação com o sobrenatural, maior ainda, talvez, no que respeita à obsessão das presenças diabólicas, graças ao dualismo que, mesmo nos mais ortodoxos, era espalhado pela vizinhança das heresias dos maniqueus, tão prósperos ao tempo. No entanto, há dois pontos em que diferem profundamente: é mais instruído e mais consciente. (BLOCH, 1987, p. 124).

A instrução é um ponto importante para se pensar o século XII. Ela promoveu a reflexão e a subjetividade demandada para tal atividade que permitiu o florescimento científico e a ascensão das línguas vulgares. Todavia, ele ainda experimentava seus sentimentos com intensidade: viver é pensar, mas é também sentir.

No universo da cavalaria, os significados da palavra *joi* do provençal estão ligados a emoções exacerbadas que traduzem as intenções do cavaleiro. Segundo Duby, na representação cortês, *joi* significa:

Alegria, na linguagem do romance, corresponde a *gaudium*, o termo latino que os clérigos jamais deixavam de usar quando deveriam descrever uma cerimônia nupcial, pois essa palavra desperta a ideia de contentamento que sentem dois seres humanos ao se unirem sexualmente. Essa mesma palavra, *alegria*, os membros da corte de Henrique Plantageneta, políglotas em sua maioria, identificavam espontaneamente à palavra *joi*, que também evoca o gozo, dos cantos de amor em língua d'oc. (DUBY, 2013, p. 281).

No entanto, Franco Cardini menciona que é um erro pensar nessa palavra ligando-a apenas à noção de alegria espontânea, como a evolução etimológica desse verbete poderia sugerir, já que o termo originou *joy* do inglês e *joie* do francês. Para o autor, a *joi* cavaleiresca está relacionada, primeiramente, à sensação de êxtase dos campos de batalha: “Mais do que um estado de euforia e otimismo, corresponde a uma exaltação ferina, não muito diferente do *wut* da tradição germânica pagã, o *furor*, o *transe* guerreiro cujos valores xamanistas foram postos em relevo” (CARDINI, 1989, p. 62, grifos do autor).

Mais tarde, a expressão passou a ser usada com o significado que Duby atribui, mas ainda ligada à cavalaria. Como a moral que envolve esse grupo se transformou, palavras relacionadas a ele também foram recontextualizadas. Assim a *joi* dos campos de batalha tornou-se *joi* de amor, a alegria referente ao sentimento que o cavaleiro direcionava à sua dama. Pode-se pensar em *joi* como um êxtase, originário das lutas, nas quais os jovens experimentavam o sabor da violência, mas transportada para o ambiente das cortes. Para portar-se adequadamente nesse meio social, perante a amada, o cavaleiro deveria aprender a dominar seus impulsos, já que a grosseria e a brutalidade não eram bem-vistas.

A educação sexual destes jovens, pela moderação feminina, era uma das atividades lúdicas que a corte proporcionava. A cortesia pode ser entendida como um modo que o século XII encontrou para tornar a vida e a sexualidade mais leves. Devemos lembrar que a vida matrimonial dessa época era levada com muita dificuldade e, muito provavelmente, sem afeto. O único laço possível era o matrimônio que a Igreja regularizou, ou seja, havia uma única forma de amar, dentro das normas morais, casando homem e mulher para que pudessem procriar. E, embora o casamento pressuponha a *caritas*, a sociedade feudal transformou o sacramento religioso em um negócio, reduzindo ainda mais o campo afetivo. Restou, apenas

para libertar-se desse ciclo e exprimir suas emoções, ainda que com doses de imoralidade: a cavalaria.

A invenção do amor ocidental

Na Idade Média, casamento não era muito mais do que um plano de enriquecimento familiar, estrategicamente pensado e sem a participação dos noivos nas negociações. Os dois eram, na maior parte do tempo, completos estranhos até o ritual de matrimônio. Com o casamento, cumpriam seu dever de fortificar os troncos de sua linhagem.

Basicamente, dois sistemas agiam sobre o matrimônio na Idade Média francesa: um relacionado ao feudalismo e à perpetuação das terras e da produção e outro relacionado à Igreja e à moderação da sexualidade (DUBY, 2011, p. 14). Esses dois sistemas pouco têm em comum. Por vezes, um se sobrepunha ao outro, como quando a Igreja proibiu o casamento consanguíneo, fato comum e desejável para os senhores feudais, já que, dessa maneira, a riqueza seria mantida em um mesmo ciclo familiar.

Dentro da divisão hierárquica pouco mutável da sociedade, as famílias, de certa forma, criaram, através do casamento, uma forma de manutenção do *status*. A cada geração, com cada herdeiro que nascia do sucesso de um bom casamento, e que, por sua vez, estava destinado a uma união igualmente vantajosa a de seus pais, o nome da família ia perpetuando uma história de prosperidade.

Destaca-se, então, uma figura mais velha e masculina – o *senior* – com autoridade para gerir as negociações que irão se apresentar. Esse homem era aconselhado por outros, de autoridade semelhante, no gerenciamento do casamento entre os mais jovens. O casamento, portanto, estava basicamente sob encargo dos homens:

Todos os responsáveis pelo destino familiar, isto é, todos os homens que detêm algum direito sobre o patrimônio e, à frente deles, o mais velho, a quem aconselham e que fala em nome deles, consideram conseqüentemente como seu direito principal casar os jovens e casá-los bem. Ou seja, por um lado ceder as moças, negociar da melhor maneira possível seu poder de procriação e as vantagens que elas podem legar a sua prole; por outro lado ajudar os rapazes a encontrar esposa. (DUBY, 2011, p. 15).

A partir daí, estabelecem-se planos diferentes para homens e mulheres. A cada pessoa, era dada uma função correspondente a seu sexo, e as negociações do casamento deveriam fazer convergir os interesses de ambos os lados do clã: de quem entregava a moça e de quem a receberia em seu ciclo familiar, ou seja, o rapaz.

Para as moças, era normalmente oferecido um dote que deveria ser acordado entre as famílias. Duby (2011) explica que essa foi a maneira encontrada para não dividir a herança com mais um membro. A maioria dos homens não se casava, apenas o filho mais velho. Este seria o encarregado de passar o sobrenome, gerando herdeiros. Os outros filhos poderiam seguir carreira religiosa ou permanecer solteiros. Duby lembra que esse grupo de homens solteiros eram chamados de moços¹⁷. Devemos a eles a responsabilidade na criação dos temas amorosos tão difundidos no período.

Os moços constituíam um grupo masculino que se definia antes por sua participação social do que por sua idade. Primeiramente, seguiam uma educação específica. Ainda jovens, eles se juntavam a um ou mais moços com mais experiência. Enquanto, jovens serviam de acompanhantes de chefes militares; e, quando adquiriam destreza nas atividades, os moços se tornavam líderes de seus grupos. Suas principais atividades eram a montaria, o manejo de armas, a caça, a participação em torneiros. Quando solicitado, usavam sua experiência a serviço dos nobres e do país, lutando em batalhas.

Um moço pertencia a esse grupo até que se casasse e assumisse os negócios da família. Ser moço era parte da educação masculina, na qual o espírito de equipe e as atividades violentas eram priorizados. Era uma vida dura: “Agressiva e brutal, a mocidade é, por situação, um corpo dizimado.” (DUBY, 1989, p. 98). Muitos morriam ou ficavam com sequelas, de forma que não poderiam, se fosse o caso, casar e assumir a gerência familiar. Apenas o casamento faria um moço perder seu *status*. Como grande parte não se casava, muitos homens permaneceram moços, o que contribuiu para que esse grupo se tornasse numeroso:

O que se entendia por “mocidade”, ou seja, ao mesmo tempo o fato de pertencer a uma faixa etária e certa situação na sociedade militar e nas estruturas familiares podia abranger uma larga porção da existência cavaleiresca. Logo, reunia um número considerável de indivíduos. Por isso, tal grupo constituía nessa época no seio da aristocracia dessas regiões, um corpo muito pesado. (DUBY, 1989, p. 96).

¹⁷ Em francês *jeunes*, que também pode ser traduzido como “jovens”. Segundo Duby (2011), esta é uma classe de homens solteiros que não tiveram direito à herança, reservada somente aos primogênitos de sua família.

Esses moços compunham o corpo de cavalaria, na qual eles adentravam através do rito do adubamento, a entrega das armas por seu senhor. Os cavaleiros, por sua vez, se organizavam em ordens e hierarquias. As primeiras manifestações de um vocabulário relacionado a esse universo em língua vulgar se encontram justamente na *Canção de Rolando* (MARCHELLO-NIZIA, 1996, p. 143).

Na sociedade feudal, a ideia de liberdade individual não parecia ser relevante. Ao menos, não é isso que as narrativas põem em pauta. Mais importante do que ser livre, era estar vinculado a um grupo, uma ordem, um clã, uma *maisnie*. Maior era a grandeza do homem que servia de forma honesta. Conceitos como honra e fidelidade se opõem à noção de liberdade como conhecemos hoje, já que se referem ao dever para com o outro. No entanto, eles são muito mais difundidos em textos como a *Canção de Rolando*.

A fidelidade, por exemplo, figura como um dos temas centrais da *Canção de Rolando*: Ganelão, o grande traidor, o felão, é punido severamente por sua falta contra Rolando, os pares e Carlos Magno. Havia certa satisfação em honrar àqueles que se servia, ser humilde e obediente para com seu senhor e seus companheiros, assim como para com Deus, já que, em tempos difíceis, uma vida dependia da outra.

Uma das hipóteses para a criação da lírica amorosa, de Georges Duby, é que a sexualidade, o desejo de aventura e as relações servis da cavalaria tenham transpassado para o erotismo poético. Os moços, sem acesso ao casamento, ficavam à espreita, em busca de mulheres que pudessem satisfazer seus anseios sexuais e materiais. Surgiram, então, figuras como donzelas a serem salvas, com as quais os cavaleiros sonhavam em se casar, bem como aventuras em busca de tesouros escondidos que os tornariam ricos.

No sul da França, apareceu um tipo de lírica amorosa, dita trovadoresca, a *fin'amor*. Personagens e personalidades marcantes dessa época também estão vinculadas ao tema do amor, como Guilherme da Aquitânia e sua neta, Leonor da Aquitânia, Bernardo de Claraval, Abelardo e Heloísa e André Capelão. Época também do catarismo e da expansão dos cultos à Virgem Maria, imagem do amor feminino mais importante do catolicismo. Tudo no século XII parece convergir para o tema do amor. Como assinala Duby:

É banal, desde Denis de Rougemont, situar no século XII, e mais precisamente na alta nobreza da França, alguns dizem a invenção, outros a descoberta, a revelação do amor, ao menos dessa maneira de amar que distingue essa cultura de todas as culturas do mundo. (DUBY, 2013, p. 337).

Esse amor descrito por Rougemont (1988), que é específico das cortes da Idade Média, seria um sentimento nutrido daquilo que se sofre, a paixão propriamente. O amor-paixão tem uma longa história na sociedade ocidental, seria o grande responsável pelas criações artísticas até a atualidade e provavelmente surgiu no século XII a partir do *mito de Tristão*.

Conforme esse mito, a sociedade ocidental teria fundado seu conceito de amor-paixão, contrariando as influências católicas de forma herética. Rougemont opõe Eros, a paixão, à Ágape, o amor cristão de forma marcante. Enquanto o primeiro é a busca de Deus através do êxtase e a elevação espiritual a partir da aniquilação do próprio ser, o outro traz a ideia de amor do homem a Deus e de Deus ao homem, que deveria fluir nas relações humanas segundo o ensinamento de Jesus: “Amai-vos uns aos outros”. Apesar de se opor aos preceitos cristãos, para Rougemont (1988), foi justamente na sociedade ocidental que Eros encontrou um espaço artístico legitimado e fecundo. O autor salienta:

Veremos que, no Oriente e na Grécia contemporânea de Platão, o amor humano é frequentemente concebido como prazer, simples volúpia física. E a paixão – no sentido trágico e doloroso – não só é raro, mas também, e sobretudo, é desprezada pela moral corrente como uma doença frenética “alguns pensam e furor” [...].

E veremos no Ocidente, no século XII, o casamento ser exposto ao desprezo, enquanto a paixão é glorificada na medida mesmo de sua insensatez, do sofrimento que inflige, da devastação que exerce a custa do mundo e do próprio homem. (ROUGEMONT, 1988, p. 55-56).

Para Rougemont (1988), Eros e Ágape formam uma dualidade e seu contraste compõe o clima artístico medieval. No entanto, devemos ter clareza de que esses termos são anacrônicos, isto é, não fazem parte das discussões pontuais da época. Le Goff e Truong (2006, p. 98) afirmam que a palavra “erotismo” passa a ter significado como conhecemos hoje apenas no século XVIII e que a ideia de amor medieval que, segundo Rougemont, deu continuidade em nossa tradição artística, na verdade, é muito distinta da dos tempos atuais.

Há, ainda, uma discussão essencialmente medieval em torno dos conceitos de *caritas* e *cupiditas*, que fazem parte do vocabulário escolástico. *Caritas* e *cupiditas* são opostos. *Caritas* é o ideal de amor cristão e, semelhante à ágape de Rougemont, é o amor sem apego carnal. É a devoção que implica “[...] formas de sensibilidade em relação ao próximo (com frequência, pobre ou doente), mas livre de toda conotação sexual” (LE GOFF; TRUONG, 2006, p. 97).

Duby (2013, p. 308) explica que a *caritas* era o amor entre religiosos, que pregava a bondade e a superação do mundano. Sua oposição é a *cupiditas*, o amor carnal e egoísta, que apenas quer se satisfazer sem nada doar ao outro.

Para Le Goff e Truong (2006), a cortesia se opõe ao *caritas*, sendo, portanto, *cupiditas*. Duby (2013) acrescenta que, por meio da elevação estética, do refinamento da escrita que a cortesia impõe, ela seria o meio de transformar a *cupiditas* em *caritas*. A cortesia supõe o uso da palavra no lugar do sexo em si. Usando a palavra, sublima-se o desejo, de forma que ele não mais precisaria ser consumado. A expressão artística ou lúdica da cortesia permitiria, nesse sentido, a transcendência do pecado.

A tensão entre masculino e feminino compõe esse quadro. Ela representará a estética nascente do século XII. Os elementos femininos que surgem para divertir e educar os homens tornam-se cada vez mais sofisticados, refinando os costumes sociais, exigindo o domínio da fala e do corpo e provocando, por fim, a sensibilidade das pessoas desse meio.

O feminino na estética do século XII

Na poesia do século XII, o amor tornou-se objeto *par excellence*. Os personagens masculinos passaram a se dirigir a suas amadas e não mais apenas a seus companheiros de batalha. Sobretudo, eles começaram se reportar à autoridade de uma senhora, e não apenas a um senhor. A mulher passou a ser exaltada, mas não se trata da emancipação feminina, como Duby (2011) explica. Como veremos, em última instância é, ainda, a figura masculina que se afirma. O culto à dama é uma reafirmação da vassalagem, da qual o senhor é o principal beneficiário.

De todo o modo, o quadro cultural mudou do século XI para o século XII. E o surgimento de figuras femininas na literatura se deve também a isso. Do épico viril, passou-se ao romanesco; da forte cultura poética oral, a que vimos na sessão anterior, para as primeiras formulações escritas em língua vulgar. Para exemplificar essa mudança, Rita Lejeune (1977) sugere uma breve análise da Tapeçaria de Bayeux:

D'un côté, le déroulement continu d'une grande bataille historique avec ses scènes d'ambassade, ses préparatifs de guerre, le combat final où, dans la mêlée furieuse des corps, des armes, des chevaux, monte l'affirmation

hautaine de la victoire d'un chef sur l'autre. Des inscriptions nombreuses individualisent les épisodes.

De l'autre côté, on a la juxtaposition de tableaux anônimos où le lettré seul peut reconnaître à tel décor, à telle attitude de personnages, à telle configuration d'un pont-levis, d'un château ou même d'un arbre, à telle présence conjugada d'un musicien et d'une dame, à telle carresse entre eux, à tel baiser, qu'il s'agit d'un héros littéraire déterminé ou bien encore d'un couple légendaire. Le temps a fait fi des grands événements; il a choisi l'histoire romancée de certains – et l'artiste, désormais, s'arrête à leurs "aventures", il entend évoquer leurs amours. L'épique a fait place au romanesque. (LEJEUNE, 1977, p. 209).

June Mccash (2008) acredita que as figuras femininas estão diretamente relacionadas com a produção cultural da corte e que elas foram determinantes para a formação da literatura nascente do século XII. Segundo o autor: *"The inclusion of women in a central role becomes the sine qua non of the new literature."* (MCCASH, 2008, p. 46).

Duby (2011) nos aponta alguns fatos que contribuíram para o desencadeamento do fenômeno. São eles: a sobrecarga de interesse financeiro que o mundo feudal punha sobre o casamento, a quantidade de homens solteiros, os moços, vagando sem muito que fazer e as exigências religiosas de conservação da castidade até a realização do matrimônio. Além disso, grandes cortes se formavam na Europa, preocupadas com a sofisticação de seus hábitos, inclusive os culturais.

Desse quadro, podemos extrair alguns personagens característicos, entre eles, muitas mulheres, as quais aparecem também como escritoras e mecenas. Nomes femininos circulavam nas cortes de modos diferentes. Esse espaço foi essencial para a composição dessa nova estética do amor e do refinamento. Uma das mais marcantes do período foi a de Poitiers, surgida em torno da personalidade de Leonor da Aquitânia, uma mulher que, para além de sua existência histórica, se tornou uma figura quase mítica para a literatura medieval.

Sua corte foi fundamental para o desenvolvimento do chamado "amor cortês". Este funcionava de maneira que a mulher deveria escolher aquele que melhor se saía no jogo do amor. Ela punha o homem à prova. Ao cavaleiro, cabia se dirigir à dama e provar seu valor, mostrando-se, ao mesmo tempo, o mais valente e o mais refinado possível. A última palavra deveria sempre ser da dama. A dinâmica amorosa se estabeleceu entre a dama e o jovem, em uma relação semelhante à do vassalo e do suserano. Como a dama cortejada era casada com o senhor ao qual o jovem servia, a cortesia supõe o adultério.

O casal medieval, na verdade, era um triângulo: dama, cavaleiro e senhor. As relações estavam todas misturadas, amar um era amar o outro, ou seja, o cavaleiro ama a Dama porque

ama o seu senhor. A mulher, nesse sentido, intermedeia as distâncias hierárquicas entre senhor e vassalo: “A sedução que a rainha exerce não é senão um dos atributos do poder real, ela funciona apenas como mediadora de uma relação de poder que se estabelece entre homens.” (MARCHELLO-NIZIA, 1996, p. 185).

A noção de fidelidade que nasce daí também segue essa particularidade, uma vez que as juras de fidelidade que o cavaleiro fazia à Dama eram, de forma espelhada, os votos que ele fazia ao seu senhor. O triângulo amoroso, onde a mulher é peça central, é visto em obras sobre essa época, entre personagens como Isolda, Tristão e Marcos e também entre Guinevere, Lancelot e Arthur.

Sabemos que a fidelidade é um tema recorrente na Idade Média. Como vimos, esta é uma ligação oriunda da cavalaria e de seus votos; supõe, portanto, uma relação originalmente masculina. O processo comum dessa época seria transformar estilisticamente as relações masculinas em metáforas compostas de elementos femininos.

Duby (2011) argumenta que, onde muitos medievalistas viram certa emancipação social da mulher, havia um jogo masculino coerente com a misoginia medieval que o autor examina em suas obras. A mulher era a juíza; todavia, uma vez que não julgasse de acordo com o que a conduta masculina acreditasse ser o correto, era ela quem era julgada. Ela não escolhia simplesmente aquele que desejava amar, era instruída a buscar aquele que era mais refinado e, caso não procedesse assim, sua virtude era questionada e seu amor considerado indigno.

Ao homem, era cobrada a suavidade de sua conduta. A cortesia exigia do homem o domínio de seus impulsos sexuais. “O que o amante obtém sem assentimento da amante não tem sabor algum” (DUBY, 2011, p. 260): essa é a regra V, do amor do tratado de Capelão. É necessária a conquista árdua, moderada pela figura feminina. Duby (2011, p. 43) explica o funcionamento da cortesia, cujo caráter lúdico ele acentua:

Eu disse também que se tratava de um jogo de homem, especificamente masculino, como aliás é masculina toda a literatura que expõe suas regras e que praticamente só exaltava os valores viris. Nesse jogo, a mulher é um chamariz. Ela preenche duas funções: por um lado, oferecia até certo ponto por aquele que a mantém em seu poder e que conduz o jogo, ela constitui o prêmio de uma competição, de um concurso permanente entre os homens jovens da corte, atizando entre eles a emulação, canalizando sua força agressiva, disciplinando-os, domesticando-os.

Os moços precisavam ser educados para viver na corte e, principalmente, para conviver com mulheres. O estupro deveria ser impedido a todo custo nesse meio, a fim de que as moças fossem preservadas. Também não era desejável que filhos nascessem de relações extraconjugais, visto que apenas o casal oficializado pela Igreja poderia procriar. A Idade Média preservou esse critério até mesmo nos adultérios literários: não era comum o nascimento de filhos bastardos do amor entre dama e cavaleiro.

A mulher da corte tem a função de moderadora dos ímpetos masculinos. Ela deveria exigir que os homens se dirigissem a ela de forma agradável e, cedendo, eles criaram uma via de comunicação mais feminina na tentativa de se aproximarem das damas educadas e serem aceitos na corte. Duby (2013) compreende a existência de um discurso dirigido ao público feminino, mas não a qualquer participante: as religiosas certamente mereciam ouvir aquilo que estivesse de acordo com sua categoria, bem como as princesas e as damas nobres, não só por motivos morais – relacionados à sexualidade – mas também hierárquicos, já que as mulheres nobres tinham acesso à educação; entre estas, por exemplo, muitas eram alfabetizadas, conheciam latim e línguas estrangeiras e tocavam instrumentos musicais ou cantavam.

A escolástica também produziu muito a respeito desse tema, além de ampliar o uso de imagens femininas nos cultos, sobretudo da Virgem, ideal supremo de mulher. Para Eco (1989, p. 24), “[...] um tema como a beleza feminina, constitui para a Idade Média um repertório bastante utilizado”. Neste caso, o autor faz referência aos tratados de versificação e comentários de textos bíblicos que aparecem com mais impacto no século XIII, quando o tema do feminino vai se desdobrar, servindo de tema a outras discussões.

A mulher e a literatura, no ponto de vista escolástico pertencem à mesma natureza: está relacionada ao engano, àquilo que deturpa a realidade. Eva, tendo saído de Adão, é a metáfora deste: “a relação entre Adão e Eva é a entre o próprio ser e o figurado” (BLOCH, 1995, p. 56). Na teoria dos signos agostiniana, a metáfora explica “as aparentes ilogicidades de uma leitura literal”. Eva é, portanto, metáfora, e a metáfora é a fórmula explicativa para o que é aparentemente ilógico. Eva seria, nesse caso, essencial na leitura da Bíblia.

À mulher, cabe tudo aquilo que ludibria: ela usa tintura e adornos, manipulando a natureza na tentativa de seduzir. Nos meios religiosos esse tipo de artifício é fortemente repudiado. As roupas devem cobrir o nu, sendo o mais simples possível, sem tingimento, da cor que a natureza constituiu. Objetos decorativos tampouco deveriam ser portados. De forma

semelhante, não se deve participar de atividades jocosas, como o teatro e o torneio, já que tendem ao engano.

Nesse contexto, a literatura também é fonte de corrupção da verdade e está relacionada à retórica e ao jogo persuasivo. Daí a analogia com a mulher, e o caráter sedutor atribuído a ela.

Aqui fechamos o círculo, já que a aliança da mulher com a retórica contra a gramática e a lógica coloca-a do lado do poeta, o imitador cuja criação, por rivalizar-se com a Criação, nada mais é que simulação, sendo aquele que dissimula através do uso esperto da linguagem. (BLOCH, 1995, p. 71).

A persuasão era sinônimo de poética e a mulher era sinônimo de sofista: “A mulher significa o oposto da verdade” (BLOCH, 1995, p. 70). Não à toa, o tratado de Capelão (2000) é um tratado sobre a arte da conquista, que é a persuasão em si. A mulher é bem representada e boa comunicadora. Ela também é caracterizada como entendedora dos assuntos do amor, uma sedutora propriamente.

Toda abordagem da mulher e do feminino desenvolvida ao longo da Idade Média tem como ponto de partida o século XII. As formas poéticas ganham novos ares e textos que já existiam se modificam para seguir a moda vigente. É nesse contexto do século XII que Rita Lejeune assinala a progressiva amplificação do espaço de Auda na *Canção de Rolando* e que o desenvolvimento de novas percepções estéticas da mulher foram essenciais para a concretização desse processo.

La femme n'est plus l'élément mineur humain, c'est un élément du couple amoureux et, visiblement, un élément essentiel. [...] Ce changement est déjà perceptible dans les prolongements du genre épique, Genre viril par excellence – ainsi dans les versions rimées de la Chanson de Roland où la place tenue par Aude constitue désormais un épisode important qui ressortit au type du romance espagnol. (LEJEUNE, 1977, p. 209).

Finalmente, a apreensão das representações de Auda e do tema que a acompanha, a morte por amor, será objeto do próximo capítulo. Sua participação nos manuscritos da *Canção de Rolando*, ao mesmo tempo em que ilustra as mudanças do século XII, também demonstra como o texto medieval era captado e sua estética era manipulada.

CAPÍTULO III: MORTE DE AUDA NAS VERSÕES DA *CANÇÃO DE ROLANDO*

Dentre os manuscritos da *Canção de Rolando*, uma distinção básica deve ser estabelecida: a que separa Oxford das outras versões. A inclusão dos *Romans de Belle Auda* vem acompanhada de outros movimentos estilísticos e de mudanças na narrativa. A inserção do tema do amor entre Auda e Rolando está vinculada ao estilo romanesco, alheio ao mundo da cavalaria feudal. Outras mudanças relacionadas ao estilo do *roman* também acompanham esse tema.

Uma delas está associada à forma do verso. As assonâncias de Oxford se transformam em rimas. Oxford tem *laisses* assonantes; já Paris, Cambridge, Lyon, Châteauroux e Veneza-VII têm *laisses* em rima consoante. Veneza-IV tem uma parte do texto assonante e outra parte rimada: o trecho rimado (V₄; vv. 4418-6012) é o que apresenta Auda depois da segunda batalha, vencida por Carlos Magno e pouco antes do *Roman de Belle Aude*. Além disso, o rigor paratático de que fala Erich Auerbach (1971) se desfaz em certa medida, trazendo explicações para os fatos, desenhando descrições, por exemplo, durante a apresentação de Auda à corte.

Um espaço maior para personagens femininos também é visível. Há uma diferença nesse sentido entre Oxford, que apresenta apenas duas mulheres, Auda e Bramimunda, e as versões posteriores que apresentam também Guibourc, Berta, Ysabella e Flor de Lys/Marsile. Berta vem lembrar ao público que Rolando não é filho bastardo de Carlos, e também acompanha Auda, por ser sua sogra, quando é revelada a morte do noivo; Guibourc está completamente associada a Auda, é sua tia e foi quem a educou; Ysabella espera o marido Arnaldo voltar de Roncesvalles no manuscrito de Veneza-IV; Flor de Lys ou Marsile é a filha de Pinabal, oferecida em casamento pelo pai na tentativa de conter a ira de Thierry, quando perdia o duelo que decidiria se Ganelão deveria ser condenado.

Bramimunda, através de seu batismo, cena final de Oxford, representa plena vitória do cristianismo sobre o paganismo sarraceno. Seu papel, no entanto, é diminuído em todas as

versões do *Roman de Belle Aude*. A ausência do episódio de sua conversão é o demonstrativo do desvio do foco da gesta.

Também o episódio de Auda aumenta, de 29 versos para cerca de 650, criando os *Romans de Belle Auda*, um episódio inteiro dedicado à aventura de uma mulher. Assim, tem-se momentaneamente a substituição do par épico, Rolando e Oliveiros, pelo par romanesco, Rolando e Auda. A despeito da matéria épica, existiram as influências romanescas, às quais certamente agradaria ver Auda e Rolando juntos, mesmo após a morte. Daí a representação do casal enterrado lado a lado, associados ao tema maior da morte por amor.

A versão de Oxford

Em 1835, na Inglaterra, Francisque Michel descobriu o manuscrito de Oxford, que publicou dois anos depois. Até então, tinha-se conhecimento apenas dos manuscritos de Paris e Châteauroux, nos quais o que conhecemos hoje por *Canção de Rolando* era chamada de *Roman de Roncevaux*. A partir daí, Oxford se tornou a grande referência da *Canção de Rolando*. Por muito tempo, os outros manuscritos eram vistos apenas como um auxílio para recompor as partes perdidas de Oxford.

Esse manuscrito é singular com relação aos outros: é o mais antigo e também mais curto. Foi escrito em torno de 1150, sendo a versão *rajeunie* de um texto que surgiu um século antes aproximadamente. Oxford possui 4.002 versos assonantes, característica de estilos mais antigos, como as hagiografias. O manuscrito foi composto em dialeto normando e é o que leva o nome de Turolde no último verso.

A *Canção de Rolando* de Oxford começa mostrando o exército franco posicionado na Espanha, sob o comando de Carlos Magno. Na cena seguinte, o rei Marsílio, chefe dos sarracenos inimigos, que domina Saragoça com seu exército, manda Blancandrin para oferecer um falso tratado de paz ao imperador franco e seus pares.

Ao chegar ao acampamento franco, o embaixador sarraceno pede a presença de um representante em Saragoça para acertar o contrato. Os pares se reúnem para decidir quem poderia cumprir a tarefa. Rolando, sobrinho de Carlos Magno, incentiva o tio a escolher Ganelão, seu padrastrado, que fica receoso, pois sabe que a tarefa é perigosa. Ganelão é escolhido e, a contragosto, parte para Saragoça com Blancandrin.

Na terra de seus inimigos, ele é recebido com esmero. A Ganelão são oferecidos presentes para que aceite trair seus companheiros. Ressentido, principalmente com Rolando, ele facilmente é seduzido pela riqueza que Marsílio e sua corte (incluindo a rainha Bramimunda) oferecem.

De volta ao acampamento, os pares estão reunidos. Ganelão convence a todos de que o caminho até Saragoça é seguro e ainda persuade os companheiros a elegerem Rolando como chefe da retaguarda do exército. Rolando é eleito e, enquanto, de um lado, os pares levantam acampamento e se põem na trilha, do outro, Marsílio prepara uma emboscada que tomará lugar em Roncesvalles. Entre os pares estão, além de Rolando, Oliveiros, seu melhor amigo, e Turpino, arcebispo de Reims. Rolando tem consigo Durindana, sua espada, e Vigilante, seu cavalo, e também o olifante, que deve usar para chamar Carlos Magno, assim que houver perigo.

Em Roncesvalles, ao perceberem a emboscada, Oliveiro sugere a Rolando que toque o olifante, mas ele não acata o conselho do amigo. O jovem acredita que chamar ajuda não seria demonstração de coragem e que está pronto para assumir sua missão até o fim, mesmo que tenha de morrer para isso.

A partir de então, o que se sucede na narrativa são as cenas da batalha. Esta parte toma boa parte das *laissez*. Aos poucos, vemos os pares serem mortos, um a um, até que apenas restam Turpino, Oliveiros e Rolando. Oliveiros e Rolando retomam o assunto do olifante. Vendo seus companheiros mortos e a impossibilidade da vitória, desta vez é Rolando quem quer tocar olifante. Assim, Carlos Magno poderia ir a Roncesvalles e garantir a vitória para os francos. Oliveiros se opõe; então, novamente Rolando contraria o amigo.

A batalha continua. Todos resistem bravamente; entretanto, diante do numeroso exército inimigo, Oliveiros sucumbe. Logo depois, Turpino também morre. Rolando, o último soldado vivo, luta o quanto pode; mas, entendendo que sua morte se aproxima, ele quebra sua espada e toca o olifante. Por fim, morre também. Carlos Magno escuta o chamado e reúne um exército para ir ao socorro do sobrinho. Chegando lá, encontra apenas os corpos dos doze pares. Ele chora e busca vingança ao partir para Saragoça.

Do outro lado, Marsílio, que teve seu exército desfalcado graças à destreza dos pares, chama Baligante, o emir da Babilônia para ajudá-lo a enfrentar Carlos Magno. O novo exército chega pelo mar. Em seguida, acontece uma segunda batalha; porém, desta vez, os sarracenos não conseguem se defender e os francos, liderados por Carlos Magno, ganham a

batalha e expulsam os sarracenos de Saragoça. O imperador também captura e leva consigo Bramimunda, esposa de Marsílio.

Em seguida, Carlos retorna a Roncesvalles para buscar os corpos dos pares e os leva para Blaye, onde foram enterrados. De volta a Aix, sede do império, encontra Auda, noiva de Rolando, e conta a ela sobre a morte do jovem cavaleiro. Em seguida, Auda tem uma reação fulminante que a leva à morte.

A cena seguinte é o julgamento de Ganelão, no qual Thierry e Pinabel se enfrentam. Thierry deseja uma punição severa para Ganelão, pois ele seria um traidor, mas Pinabel o defende. Para ele, Ganelão estaria agindo apenas por vingança. Thierry acaba matando Pinabel e Ganelão é condenado à morte. O último episódio da gesta é o batismo de Bramimunda em Aix, que se torna então Juliana, rainha da Espanha.

Essa versão da *Canção de Rolando* traz a cena da morte de Auda de maneira austera e comedida. Tudo acontece em poucos versos e sem ornamentos. No entanto, sabemos que essa cena vai ser reestruturada como outros detalhes da gesta, nas versões posteriores. Oxford, porém, é o texto mais estudado, desde a cena da morte de Auda, até temas como a representação dos árabes, a representação da batalha, os fatos históricos que figuram no poema, os elementos religiosos etc.

Para entendermos o texto de Oxford, é importante examinarmos alguns elementos estruturais. Vallcoba (1989) explica que toda narrativa desta versão da *Canção de Rolando* acontece em sete dias¹⁸, dentre os quais o quarto dia é central, razão pela qual ocupa a maior parte do poema. É no quarto dia que acontece a batalha de Roncesvalles e a morte de Rolando. O herói morre precisamente no meio dos acontecimentos: antes ocorre a preparação dos exércitos; depois, a vingança de Carlos Magno. A gesta centraliza o feito de Rolando.

Vallcoba também explica que é justamente esse foco sobre Rolando que move a narrativa. Sua propensão incontrolável pela guerra e vigor inesgotável levam a trama ao campo de batalha. Na cena em que Rolando indica Ganelão como embaixador, o jovem cavaleiro insiste em provocar o padraço. Os sentimentos que direcionam para a luta, mesmo os que proporcionaram a traição de Ganelão, são instigados, já que, se não houvesse emboscada, também não haveria batalha. Do contrário, tudo se passaria bem e os pares selariam a paz com os sarracenos e, neste caso, não haveria luta nem consagração do herói.

¹⁸ O número sete tem forte simbologia. Nos dois primeiros versos, o autor anuncia que Carlos Magno estivera sete anos na Espanha: “*Carles li reis, nostre emperere magnes,/Set anz tuz pleins ad estet em Espagne.*” (BÉDIER, 1962, p. 24). Os dias são identificados por referências da chegada da noite ou do nascer do dia.

De fato, Rolando morre herói. A trama da gesta é consagrada a ele, mesmo os fatos que sucedem sua morte. No decurso da narrativa, em especial na cena de sua morte, existem diversas referências bíblicas. Vallcoba (1989) também ressalta fenômenos meteorológicos semelhantes aos descritos nos evangelhos de Mateus e Lucas quando relatam a morte de Cristo. Outros elementos da simbologia cristã aparecem no texto: os doze pares remetem aos apóstolos, dentre os quais um é o traidor. A morte de Rolando, traído assim como Jesus, por um de seus companheiros, seria uma paixão que imita o sacrifício de Cristo.

Esta leitura retoma a dos estudiosos que acreditam que a *Canção de Rolando* tem origem clerical, como Carlos Alvar (1991). Outros elementos na versão de Oxford reforçam a centralidade de ideais religiosos, como a presença de Turpino¹⁹, o único clérigo entre os pares. Ele tem espaço importante, aparecendo ao lado de Oliverios e Rolando como um dos últimos a resistir. Rolando se mostra bom cristão no momento da morte, ao pedir perdão pelos seus pecados. Finalmente, Deus envia querubins, São Miguel e São Gabriel, que levam a alma de Rolando ao paraíso. As influências religiosas não desaparecem nas versões seguintes, mas, como veremos, o foco dado pelos poetas *rajeinisseurs* da *Canção de Rolando* será outro.

Auda aparece nesta versão em uma cena constituída por duas *laisses*, com um total de 29 versos. A cena está na parte final do poema, quando Carlos Magno volta da Espanha. Carlos Magno entra em seu palácio em Aix, onde está Auda. Assim que a moça o vê, ela pergunta por seu noivo:

*Ço dist al rei: “O est Rollant le catanie,
Ki me jurat cume sa per a prendre?” (O; vv. 3709-3719)²⁰*

O imperador, com pesar responde que ele morrera. Em troca, oferece a mão de seu filho Luís em casamento:

*“Soer, cher’amie, d’hume mort me demandes.
Jo t’en durai mult esforcet eschange.”*

¹⁹ Em certas versões da lenda, Turpino não morre em Roncesvalles, mas sobrevive para contar a história dos pares. Esta versão figura no *Pseudo-Turpino*, texto com forte viés clerical, muito influente em narrativas que contam a morte de Rolando. O *Pseudo-Turpino* surgiu em meados do século XII, em prosa latina e é narrado pelo próprio Turpino de Reims, que teria sobrevivido à tragédia de Roncesvalles. O texto traz, além da batalha, o tema das peregrinações através da rota de Santiago de Compostela.

²⁰ “Ela disse ao rei: ‘Onde está Rolando, o capitão, que me jurou tomar-me como seu par?’” (BÉDIER, 1962, p. 312, tradução nossa).

*Ço est Loewis, mierz ne sai a parler;
Il est mes filz e si tendrat mes marches” (O; vv. 3713-3714)²¹*

Auda parece não entender as palavras de Carlos Magno. Evoca Deus, que não deseje que ela permaneça viva sem Rolando. Então, imediatamente morre:

*Alde respunt: “Cest mot mei est estrange.
Ne place Deu ne ses seinz ne ses angles
Après Rollant que jo vive remaigne!”
Per la culor, chet as piez Carlemagne,
Sempre est morte. Deus ait mercit de l’anme! (O; vv. 3717-3721)²²*

A cena continua e os nobres se comovem. Carlos Magno pensa que ela está apenas desmaiada (*pasmée*) e tenta levantá-la; mas, ao perceber que a moça morrera, chama quatro condessas para levarem seu corpo, que é velado em um convento e enterrado ricamente. Carlos Magno prestou grande honra a ela.

Assim como tudo na *Canção de Rolando*, Auda também está ligada a Rolando, de forma a reforçar sua importância e seu caráter heroico. Se a moça morre ao saber da morte de Rolando, esse fato, nesse contexto, significaria muito mais uma homenagem ao cavaleiro, um exemplo de comoção à altura da importância dele, do que um protagonismo dramático de uma mulher apaixonada.

O exemplo de Auda é significativo para a gesta também por seu papel de mulher, como contraponto à virilidade cavaleiresca. Excessos sentimentais parecem ser mais característicos das mulheres. Carlos Magno, por exemplo, frequentemente expressa tristeza na gesta, inclusive chorando diante da morte dos pares, mas esse abalo tem um limite. Apenas uma mulher poderia morrer pela intensidade de suas emoções, apesar de ser difícil identificar as de Auda na cena.

O comportamento passional das mulheres é, muitas vezes, entendido como vil, caso não estivesse expresso dentro de certo domínio masculino. Todavia, o ardor de Auda é louvável, pois a finalidade é a demonstração de vassalagem. Segundo Ann Harrison (1981), a honra de Auda é assegurada por sua associação aos personagens masculinos:

²¹ “Irmã, cara amiga, de um homem morto me pergunta. Em troca, eu darei a você algo à altura: É Luís! Melhor não sei o que dizer; ele é meu filho e tomará minhas marcas”. (BÉDIER, 1992, p. 312, tradução nossa).

²² “Ela disse ao rei: ‘Onde está Rolando, o capitão, que me jurou tomar-me como seu par?’” (BÉDIER, 1962, p. 312, tradução nossa).

Aude's life has been one of honor, within the confines of family, betrothal, and church; although she is associated with the major heroic figures of the poem (Roland, Olivier, Charlemagne), she is sheltered, protected, bestowed. She is wholly dependent, and her honor, like her status, is reflected from male characters. (HARRISON, 1981, p. 674).

Para Sharon Kinoshita (2001), a morte da donzela demonstra a fidelidade tão desejada na sociedade feudal e o sentimento modelo diante da tragédia ocorrida:

In dying, she demonstrates the incontrovertibility of her loyalty to Roland just as Roland had acted out his fidelity to Charles. The very briefness of the episode concentrates its effect: with drama and pathos, this scene conjures the enormity of Charlemagne's loss and adds to the tally for which Ganelon must pay. (KINOSHITA, 2001, p. 100).

A fidelidade vassálica ao noivo é o sentimento mais evidente expresso na morte de Auda. Para a gesta, isso é amor. Mesmo amor que Rolando denota a Carlos ou a Oliveiros, o amor entre os cavaleiros, o amor ao rei e a Deus. No entanto, Auda é mulher e Rolando é homem e, além disso, são noivos, de onde se deduz o futuro contato sexual. A tensão afetiva entre essa polaridade não deve ser esquecida, pois sabemos que as forças moralizantes dessa época buscavam dissimular a sexualidade, mesmo aquela permitida pelo casamento.

A *Canção de Rolando* de Oxford privilegia totalmente o amor vassálico. Na guerra a fidelidade é mais importante que qualquer outra coisa, inclusive para assegurar a vida no campo de batalha. Outros afetos são marginalizados. Os sentimentos entre homem e mulher são postos, na medida em que importam para a geração de herdeiros legítimos; entretanto, ao mesmo tempo, são silenciados pelo próprio texto.

Rolando, Oliveiros e Auda

A presença de Auda na *Canção de Rolando* de Oxford é sintetizada na breve cena de sua morte. No entanto, Auda fora anteriormente citada em um dos momentos mais importantes da batalha de Roncesvalles, quando Oliveiros e Rolando discutem se Rolando deve ou não tocar o olifante para chamar Carlos Magno.

Ao se verem presos na emboscada tramada por Ganelão, avistando o numeroso exército inimigo, Oliveiros tenta convencer Rolando a tocar o olifante e chamar reforços.

Rolando, porém, se recusa. Ele é corajoso e não pretende ter ajuda na sua empreitada. Como chefe da retaguarda, ele assumiu essa tarefa e está disposto a morrer por ela. A prudência de Oliveiros o incomoda. No entanto, depois da violenta batalha, ao ver seus companheiros sendo mortos e sabendo que não poderia sobreviver, Rolando pensa em tocar o olifante e chamar Carlos Magno para os francos não saírem derrotados. Essa é a vez de Oliveiros discordar. Ele não acha que chamar Carlos Magno no fim da batalha seja um ato digno. Em tom de ameaça, usa o nome de Auda:

*Dist Oliver: “Par cest mei barbe,
Se puis veeir ma gente sorur Alde,
Ne jerreiez ja mai entre sa brace!” (O; vv. 1719-1721)²³.*

Essa cena se repete, com variações, em todas as versões francesas da *Canção de Rolando*. Em algumas, como Oxford e Veneza-IV, é a única citação do nome de Auda antes do trecho de sua morte. Para entendê-la, é necessário observar os laços que unem estes três personagens: a amizade de Rolando e Oliveiros, os elos fraternais entre Auda e Oliveiros e o noivado de Auda e Rolando, que também faz parte da *Canção de Girard de Vienne*. Cada parte converge em uma única relação, tipicamente medieval, que é representada por essa cena.

Uma das características essenciais do épico, segundo Zumthor (2010) são os temas viris. Na *Canção de Rolando* não poderia ser diferente, de forma que, se a maioria dos personagens é homem, a maior parte dos relacionamentos representados é entre homens, tanto entre os pares, como entre os pares e seus inimigos. As reuniões, acertos, conselhos entre companheiros ocupam espaço importante na gesta. Em todos estes momentos, Rolando é protagonista, destacando-se o forte vínculo afetivo que o liga a Oliveiros.

A moralidade em torno desses relacionamentos também é exclusivamente masculina. Ganelão é o grande vilão por ter traído seus companheiros. A felonía é um crime grave, punido com severidade. Os cavaleiros devem ser exemplarmente fiéis aos companheiros, ao rei e a Deus. Do outro lado, Rolando é dotado de *prouesse*, e Oliveiros de *sagesse*. Essa é a grande distinção entre os dois nobres cavaleiros:

*Rollant est proz e Oliver est sage.
Ambedui unt merveillus vasselage (O; vv. 1093-1094).²⁴*

²³ “Oliveiros disse: ‘Por esta minha barba, se você tornardes a ver minha querida irmã Auda, ela jamais repousará em vossos braços!’” (BÉDIER, 1962, p. 158, tradução nossa).

Prouesse é a valentia ou a coragem, o atributo de Rolando que traz força de combate para a narrativa. Está relacionada ao guerreiro e é o valor mais importante na gesta, pois a batalha não pode ser recusada em momento algum. A *prouesse* de Rolando é parte dos valores cavaleirescos e exprime um papel importante na consciência de grupo.

Oliveiros, seu contraponto, é *sage*. A *sagesse* tem uma referência clerical associada às virtudes da prudência e da temperança. Oliveiros tenta persuadir Rolando a pedir ajuda e não sacrificar a vida dos pares. Ele é protetivo, prefere garantir a vitória dos francos a seguir a risca o desejo intenso pela batalha. Ao mesmo tempo, valoriza a amizade do grupo. Oliveiros é retratado como o cavaleiro mais velho e mais experiente, enquanto Rolando é jovem e impulsivo.

Rolando e Oliveiros são o grande par da *Canção de Rolando*, pois somente um par de homens poderia ser legitimado pela gesta. Cada cavaleiro possui um atributo. E, quando os atributos são opostos, dão movimento ao épico. A *prouesse* de Rolando e a *sagesse* de Oliveiros são quase toda a psicologia dos personagens. Eles não apresentam grande complexidade por si só, de maneira que a simetria opositiva cria um volume narrativo por meio de representações simplificadas, de acordo com necessidades épicas que não expressam conflitos de identidade dos personagens, mas a ação criada pela polarização entre eles.

Esse laço se justifica na experiência bélica, na qual um personagem precisa confiar a própria sobrevivência ao companheiro. O laço da cavalaria revela um herói que não possui todas as virtudes fundamentais do cavaleiro, senão na experiência do grupo. Ele conta, na narrativa, com a presença do companheiro que será seu oposto complementar:

[...] é raro que o cavaleiro possua, de forma harmônica, as duas virtudes fundamentais [*prouesse* e *sagesse*]: essa harmonia nasce sobretudo da irmandade de armas entre cavaleiros cujos temperamentos se completam, da camaradagem existente entre um que seja predominantemente forte e outro que seja predominantemente prudente. (CARDINI, 1989, p. 61).

A amizade de Rolando e Oliveiros sintetiza a boa conduta do guerreiro medieval e o dilema do olifante, no qual Auda é citada, é a cena em que essa parceria figura com mais propriedade. Em um contexto em que a vida de um homem depende da fidelidade de seu

²⁴ “Rolando é corajoso e Oliveiros é sábio, ambos são maravilhosos vassalos”. (BÉDIER, 1962, p. 110, tradução nossa).

companheiro, a amizade entre os militares era a relação mais reconhecida socialmente, de forma que o exato meio da gesta, os versos 2000-2002 retratam o amor que existe nesse laço:

*Sire cumpain, faites les vos gred?
Ja est ço Rollant, ki tant vos soelt amer!
Pur nule guise ne m'aviez desfiet! (O; vv. 2000-2002)²⁵*

A fraternidade entre homens não consanguíneos, criada na circunstância da guerra, é a mais evidente. Laços frateros reais como o de Oliveiro e Auda são postos à margem, ainda que possam compor uma base para dar mais legitimidade à fraternidade cavaleiresca. A presença de Auda na *Canção de Rolando* pode ser compreendida, nesse contexto, como uma tentativa de manter a linhagem do par épico Rolando e Oliveiros. Uma vez que é necessário o corpo feminino para gerar o filho, Auda, que tem o sangue de Oliveiros, é eleita para unir-se a Rolando.

Em Oxford, Rolando diz que ama Oliveiros; também faz um elogio para Durindana, sua espada; no momento de sua morte, Rolando lembra de Carlos Magno, de seus companheiros; mas não cita Auda. O amor do casal não tem espaço. Não existe menção ao afeto entre os noivos. A palavra “amor” está geralmente reservada à amizade cavaleiresca. No entanto, o contexto das gestas nos ajuda a entender a construção moral por trás da ideia de casamento entre Auda e Rolando, onde Oliveiros é uma peça importante. A gesta de *Girard de Vienne* esclarece essas circunstâncias.

O casamento de Auda e Rolando

A *Canção de Girard de Vienne* ou *Canção de Girard de Rossilhão*, escrita por Bertrand de Bar-sur-Aube, no século XII, narra a guerra entre Carlos Magno e Girard de Vienne, pela posse de Vienne e de Donjon²⁶. Apesar de ter sido escrita posteriormente, como é comum nos ciclos épicos, esta gesta funciona como um prólogo para a *Canção de Rolando*,

²⁵ “Caro companheiro, poderíeis me fazer um favor? Sou eu, Rolando, aquele que tanto o amou! Não me oferecestes nenhum desafio!” (BÉDIER, 1962, p. 180, tradução nossa).

²⁶ Vienne e Donjon são comunas localizadas no sudeste da França.

isto é, os acontecimentos da *Canção de Girard de Vienne* se referem ao momento em que Rolando e Oliveiros se conhecem e onde o casamento de Auda e Rolando é acertado.

Segundo Barthélemy, essa gesta não é tão típica, tanto pela língua, quando pelos papéis sociais que representa:

É verdade que *Geraldo de Roussilion* se distancia um pouco das canções de gesta típicas. Ele se singulariza por sua língua, que é uma mistura notável de palavras *oc* e *oïl*, e pelo lugar preponderante que têm, entre as batalhas, as negociações de paz. Ela dá igualmente espaço às novidades reais do século XII, tais como a burguesia rica e os servos que se tornam senescais dos quais ela zomba a covardia ou denuncia a traição. Mas ela não é a única gesta a fazer isso, e, no conjunto, seus temas e seu espírito a mantêm muito próxima das demais. (BARTHÉLEMY, 2010, p. 490).

Apesar do afastamento do espírito principal da gesta, há coerência entre o caráter de seus personagens e os da *Canção de Rolando*. Esse fato nos esclarece como a matéria para essas gestas eram bem fundamentadas e complexas na Idade Média. O jogral deveria ter conhecimento da história dos personagens, que já existiam para além da gesta cantada.

Embora seja difícil delimitar como e quando surgiram, podemos perceber que esses personagens, cada um com suas características próprias, criaram raízes na cultura dessa época, de forma que explicações que não encontramos em uma, aparecem na outra. A cena da morte de Auda na *Canção de Rolando* de Oxford não possui comentários acerca de seu casamento com Rolando, mas a *Canção de Girard de Vienne* explica bem como o enlace matrimonial foi planejado e sob que circunstâncias.

Na gesta, Girard e seus três irmãos, Hernaut, Milon e Renier, se armam contra o imperador franco para defender as terras de Vienne e do Donjon. O conflito dura sete anos e a geração seguinte continua lutando: os sobrinhos de Girard, Aymeri e Oliveiros lutam por Vienne e Rolando, sobrinho de Carlos Magno, ao lado de seu tio. Existe, portanto, um evidente paralelismo entre os parentescos: de um lado Rolando, sobrinho e preferido de Carlos Magno e, do outro, Oliveiros que, de forma espelhada, cumpre o mesmo papel para com Girard de Vienne.

Em certo momento, o duelo entre Rolando e Oliveiros, cada um representando os interesses de suas famílias, toma conta da narrativa. Ambos são bons cavaleiros, oriundos de origem nobre e parecem decididos a cumprir a tarefa determinada por sua linhagem.

No final da gesta, um anjo aparece e lembra Rolando e Oliveiros que eles deveriam se unir para combater os sarracenos. Os dois acatam o que o anjo diz e lembram o quanto Auda

ficaria feliz se eles selsassem a paz. Em seguida, Carlos Magno, em nome de Rolando, pede a Girard de Vienne a mão de Auda, que concede.

*“Biau sire, dus, ore oiez mon talant.
 Ceste pucele qui a de biauté tant,
 Donez la moi car ge la vos dement.
 Je la donrai a mon neveu Rollant.
 N'a chevalier meillor el mont vivant.
 Endui ensenble seront bien avenant.”
 Dist Girart: “Sire, tot a vostre comant!
 Fere en poez tot a vostre talant.” (Girard; vv. 6635-6640)²⁷*

Na resolução das disputas cavaleirescas, a *Canção de Girard de Vienne* mostra efetivamente um ritual do noivado de Rolando e Auda, no qual Rolando beija sua noiva e dá a ela um anel para selar seu compromisso.

*Li dus Rollant est entrez en la chanbre.
 Besa Audein sa bele amie gente,
 Et en après son anel li comende,
 Et ele lui la bele ensengne blenche
 Dont il fist puis tante reconnoissance
 Qant ill ala en la terre d'Espengne,
 As granz chastiaus et au forz citez prendre. (Girard; vv. 6907-6913)²⁸*

A diplomacia entre Carlos e Girard não é comum. Neste ponto, a *Canção de Girard de Vienne* também se distancia da gesta tradicional, já que o ritual do noivado põe fim à disputa. Apesar da vingança e da traição, típicas da gesta, também serem temas da *Canção de Girard de Vienne*, a rixa entre Rolando e Oliveiros, que toma grande parte da narrativa, torna-se um acordo de paz, onde Auda é o elemento-chave nas negociações.

Na *Canção de Girard de Vienne*, bem como na *Canção de Rolando* de Oxford, Auda é irmã de Oliveiros. Aqui, porém, detalhes são acrescentados. Ambos são filhos de Renier de Gênova e sobrinhos de Girard de Vienne, que, embora seja personagem da *Canção de*

27 “Nobre senhor, duque, agora vós ouvireis meu desejo. Dai-me a mão desta donzela, que tem tanta beleza, pois eu a peço. Eu a darei a meu sobrinho Rolando. Não há melhor cavaleiro no mundo. Os dois juntos serão muito amáveis’. Disse Girard: ‘Senhor, a vossas ordens! Farei o possível para cumprir vosso desejo’”. (YEANDLE, 1930, p. 209, tradução nossa).

28 “O duque Rolando entrou no quarto, beijou Auda, sua bela e cara amiga. Em seguida, deu-lhe seu anel e ela, a bela insígnia branca, que lhe trará tantas recordações quando estiver em terras da Espanha, para tomar grandes castelos e cidades”. (YEANDLE, 1930, p. 217, tradução nossa).

Rolando de Oxford, não é citado como tio de Auda e Oliveiros, mas apenas como um dos pares da França: “*Gerart de Rossillon li veillz*” (O, v. 797).²⁹

Auda, juntamente com Guibourc, esposa de Girard de Vienne, são as únicas personagens mulheres da gesta. Ao todo, o nome de Auda é citado 61 vezes, muitas vezes remetendo à sua genealogia. Nas cenas em que ela aparece, está quase sempre com seu irmão, pedindo para que ele tenha cuidado ou chorando ao vê-lo partir. Ao chorar, Auda desperta a compaixão de outros personagens; em certa cena, é consolada por seu tio, Girard de Vienne.

*Bele Aude en a meinte lerre plorée.
Li dus Girart l'a molt reconfortée.
“Niés,” dist li dus a la chiere menbrée,
“Cii Damedeu qui fist ciel et rousée
Te doint vitoire en iceste journée,
Et de mort te desfande.”* (Girard; vv.4992-4997)³⁰

A personagem é caracterizada como bela, o que muitas vezes aparece descrito em fórmulas como “*Aude, la belle*”, “*belle Aude*”, “*belle demoiselle*” e “*qui tant le vis cler*”, também usada para designar sua aparência de maneira positiva. Quando surge no torneio, sua beleza é comentada por todos: suas roupas são bonitas e suas joias brilhantes. Ela chama a atenção de Lambert, um cavaleiro que luta ao lado de Carlos Magno; ele fica interessado em casar com a donzela.

*“Baron, or esgardez!
Veïtes mes fame de tel biauté!
Qui ceste avra a moillier et a per
Bien porra dire de bone eure fu né.”* (Girard; 3505-3508)³¹

Sua beleza, também chama a atenção de Rolando. Diferentemente da *Canção de Rolando*, Auda e Rolando conversam, trocando elogios, aproximando-se do ideal cortês:

*Ce dit bele Aude au coraje sené:
“Chevalier, Sire, ne vos ai pas celé*

²⁹ “Girard de Russilhão, o velho” (BÉDIER, 1962, p. 86).

³⁰ “Bela Auda chorou copiosamente. O duque Girard a reconfortou: ‘Sobrinha’, disse o duque a sua querida parente, ‘que Deus, que fez o céu e o alvorecer, te traga vitória neste dia e da morte te defenda’”. (YEANDLE, 1930, p. 159, tradução nossa).

³¹ “‘Barão, olhai! Já vistes dama de tamanha beleza! Aquele que tiver esta mulher poderá dizer que nasceu afortunado.’” (YEANDLE, 1930, p. 116, tradução nossa).

*Ce que m'avez enquis et demendé.
 Or me redites s'il vos plest verité.
 Dont estes voz ne de quel parenté?
 Molt vos siet bien ce fort escu bendé,
 Et cele espée c'avez ceinte au costé,
 Et cele lance au confanon fermé,
 Et desoz vos ce destrier pomelé.
 Qui si tost cort com carrel enpanné.
 Molt avez hui noz genz forment grevé.
 Sor toz les autres senblez avoir fierté.
 Or croi ge bien, si com j'ai en pansé
 Que vostre amie a molt tres grant biauté.”
 Rollant l'antant, s'en a un ris gité.
 “Dame,” dit il, “vos dites verité.
 Il n'a si bele juq'a Reins la cité,
 Ne juq'a Rome, ce sachiez de verté,
 Ne ailleurs que ge sache.” (Girard; vv. 4660-4678)³²*

Além de sua beleza, Auda é considerada sensata pelos conselhos e advertências que dá a seu irmão. No trecho a seguir, *senée*, palavra usada constantemente para descrever Auda, rima com *forsenée*, na fala da personagem. *Forsenée* é oposto de *senée*. O narrador a considera sensata, mesmo quando ela se vê diante da possibilidade de desespero, caso seu irmão Oliveiros ou Rolando morram lutando um contra o outro. Em sua oração para Santa Maria, pede para que eles se afastem:

*“Olivier frere, com pesant destinée,
 Se ge vos pert, bien m'a Deus obliée.
 Ja de Rollant n'iere mes espousée,
 Le meillor home qui ainz ceinsist espée.
 Einçois serai lasse nonnein velée.
 Seinte Marie,” dist Aude la senée,
 “Je voi combatre mon frere en cele prée
 A mon ami qui m'avoit a amée.
 Li quieus qui muire je serai forsenée.
 Departez les, roïne coronnée!” (Girard; vv. 5429-5438)³³*

32 “Disse Auda com corajosa sensatez: ‘Cavaleiro, não esconderei o que me perguntais, pois me dissestes que a verdade vos agrada. De onde sois e de qual família? Manejais bem este belo escudo com banda, e esta espada que carregais na cintura, e esta lança com bandeirola cravejada. E sob vós este alazão adornado, que corre como se tivesse asas. Hoje afrontastes nossa gente, mas pareceis ter orgulho de todos os outros. Creio certamente que sua amiga deve ser muito bela.’ Rolando, ouvindo, dá uma risada jocosa. ‘Dama’, disse ele, ‘dizeis a verdade. Não há mais bela até a cidade de Reims, nem até Roma. Isso é verdadeiramente conhecido de todos. Nem mais além, que eu saiba’”. (YEANDLE, 1930, p. 150, tradução nossa).

33 “‘Oliveiros, irmão, com pesaroso destino, que Deus me esqueça se eu vos perder. Com Rolando não irei mais me casar, o melhor homem que já recebeu armas. Antes, estarei desfalecida, velada por freiras. Santa Maria’,

Auda, em seu papel de feminino, tenta abrandar o ímpeto de Oliveiros e Rolando. *Senée* também se refere a seu caráter apaziguador, bastante marcado na *Canção de Girard de Vienne*. Ela é ponto central da resolução da querela entre Girard e Carlos e de Rolando e Oliveiros, não só pelo casamento mas também porque deseja que a briga acabe. Como mulher, ela não quer guerra, opondo-se ao sentimento guerreiro masculino.

Quando o anjo anuncia que Rolando e Oliveiros deveriam cessar a briga, o desejo de Auda é atendido, ao menos momentaneamente. Depois que Girard e Carlos acertam o casamento dos jovens, os pares se unem e partem para Roncesvalles, para a batalha principal.

Espaços femininos na *Canção de Rolando*

O espaço que Auda ganha na *Canção de Rolando* traz para o épico, de forma romaneada, certa feminilidade. Todavia, Auda não é a única personagem que carrega este traço. Ao longo das novas versões, outras personagens vão surgindo em diferentes momentos, com destaque para os *Romans de Belle Aude*.

Na versão de Oxford da *Canção de Rolando*, Bramimunda, a rainha sarracena, esposa de Marsílio, tem muito mais presença no texto que Auda. Ela aparece com mais frequência, com mais participação na narrativa. Ela também participa do desfecho, já que a versão de Oxford se encerra com o episódio de seu batismo.

Na primeira cena de Oxford em que ela aparece, Bramimunda atrai Ganelão, oferecendo tesouros e convencendo o cavaleiro a trair seus companheiros:

*Atant i vint la reïne Bramimunde:
 “Jo vos aim mult, sire, dist ele al cunte,
 Car mult vos priest mi sire e tuit si hume.
 A vostre femme enveierai dous nusches,
 Bien i ad or, matices e jacunces:
 Eles valente mierz que tut l’aveir de Rume;
 Vostre emperere si bonés n’em out unches.”*

disse Auda, a sensata, ‘Eu vejo meu irmão lutar neste campo com meu amigo que me amara. Se um deles morrer, eu ficarei desesperada. Separe-os, rainha coroada’”! (YEANDLE, 1930, p. 172-173, tradução nossa).

Il les ad prises, en as hoese les butet. ” (O; vv. 634-641)³⁴

Cumprindo sua função feminina, Bramimunda, em Oxford, aparece chorando (O; vv. 2576-2577), lamentando a derrota de seu povo e maldizendo seus deuses (O; vv. 2714-2723), antecipando, desde esse momento, seu batismo. Nas versões rimadas, também há as cenas em que ela se lamenta.

No fim do texto de Oxford, ela é capturada por Carlos Magno, levada a Aix, onde é batizada:

*La baptizent le reïne d’Espagne:
Truvé li unt le num de Juliane.
Chrestienne est par veire conoissance. (O; vv. 3985-3987)³⁵*

Bramimunda se torna Juliana no momento de seu batismo. O nome está associado à tradição cristã de Santa Juliana:

Besides this relationship of Bramimonde with Saint Juliana, which suggests a symbolic getting rid of temptation and is therefore a sign of purification, the new name, Julienne, implies that the newly converted queen has completely broken with her pagan religion and that she has abandoned even the last vestiges of Paynim reminiscent of her Saracen name. (STRANGES, 1974, p. 195).

Nas versões rimadas, Auda se sobrepõe a Bramimunda, tornando-se a personagem feminina mais ativa da *Canção de Rolando*. Não apenas porque sua participação aumenta dentro do enredo, mas também porque Bramimunda é minimizada: na cena em que seduz Ganelão, já não tem voz, apenas o corpo usado como brinquedo por Marsílio. Dessa vez, é Ganelão quem demonstra interesse em passar duas noites com a rainha.

A cena final de Oxford, o batismo de Bramimunda, não existe em nenhuma versão rimada. Ela é capturada; porém, não há a cena em Aix. Essa última parte, que a consagraria como rainha, indicando o reconhecimento de sua nobreza, não foi desenvolvida pelos

³⁴ “Então apareceu Bramimunda: ‘Eu vos amo muito, senhor’, disse ela ao conde, ‘pois o meu senhor e seus homens vos estimam muito. A vossa esposa, eu enviarei dois colares, que são inteiramente de ouro, ametistas e jacintos. Eles valem mais que todas as riquezas de Roma. Vosso imperador jamais teve algo tão belo’. Ele os pegou e os colocou dentro da bota”. (BÉDIER, 1962, p. 74, tradução nossa).

³⁵ “Batizaram a rainha da Espanha: Encontraram para ela o nome Juliana e ela se fez cristã por verdadeiro conhecimento”. (BÉDIER, 1962, p. 334, tradução nossa).

rajeunisseurs, que preferiram consagrar à moça franca a sua atenção. Ao invés da estrangeira inimiga, a amiga francesa.

Para Sharon Kinoshita (2001), a alteridade é um ponto fundamental na *Canção de Rolando*. A gesta cria dois *Outros* básicos: o primeiro são os sarracenos, o segundo, as mulheres. Os sarracenos são o povo inimigo, adoradores de outros deuses. “*Païen unt tort e chrestiens unt dreit*” (O, v. 1015)³⁶, sintetiza a questão e polariza os dois povos. A presença de mulheres, por sua vez, reforça a masculinidade da gesta.

Bramimunda, sarracena e mulher, resume melhor que nenhum outro personagem a figura do *Outro* na *Canção de Rolando*. E sua conversão simboliza a vitória dos francos:

In symbolic terms, the convert is the obverse of the traitor: Bramimonde's baptism, signaling her acceptance both of Christianity and of the feudal Frankish world it entails, sutures the breach opened by Ganelon's treasonous commerce with Marsile. To this point, Bramimonde has functioned as the site of disruption: denouncing Saracen culture from within, her unruly speech (re)establishes difference between the two barely distinguishable sides. (KINOSHITA, 2001, p. 98-99).

Outro personagem feminino importante, desde Oxford, é Berta. No entanto, seu nome é apagado dessa versão. Serrano (1992) ilustra a falta de espaço da mulher na gesta pela inexistência do nome de Berta, personagem que liga Rolando, Carlos e Ganelão a um único elo familiar. Sabemos que Rolando é enteado de Ganelão e sobrinho de Carlos Magno e que apenas uma mulher poderia colocá-los no mesmo ciclo familiar; mas, na versão de Oxford, essa mulher é figura ausente. Apenas mais tarde, nas versões rimadas, Berta (ou Gille) é presente; ela é viúva de Milon, pai de Rolando.

A ausência de um nome feminino poderia, segundo Serrano, indicar o incesto. Nesse contexto, Rolando seria filho de Berta e Carlos. O autor levanta esse tema dentro da canção de gesta, no qual o pai dos heróis é muitas vezes suprimido em favor da presença do tio materno, que o cria como pai. Na *Canção de Rolando* de Oxford, Carlos demonstra um comportamento ambíguo com relação a Rolando: é certamente paternal, orgulhoso de seu sobrinho, mas, ao mesmo tempo, ele se mostra triste, reflexivo e cabisbaixo. Autores, como Christiane Marchello-Nizia (1996, p. 183), sugerem que isso refletiria um estado de culpa pela violação da irmã e a geração de um filho bastardo, fruto de uma união proibida.

³⁶ “Pagãos estão errados, cristãos estão certos”. (BÉDIER, 1962, p. 104, tradução nossa).

A presença de Auda seria, para Serrano, a tentativa de redenção de seu crime. Auda é irmã de Oliveiros, o que faz emergir o tema da união fraternal, como visto, suscitado anteriormente no episódio do olifante. Mas, ao se casar com Rolando, o laço se torna legítimo, apaziguando as tensões afetivas da gesta: “*Their relationship to Aude la belle is an attempt to correct Charlemagne's relationship to his sister by separating what should never have been joined: the roles of brother and lover.*” (SERRANO, 1992, p. 111).

Nas versões rimadas, Carlos manda trazer Auda de Vienne para que Auda e Berta estejam juntas para receber a notícia da morte de Rolando. Neste momento, ele lembra que Berta foi casada com Milon, deixando clara a paternidade de Rolando, e ainda lamenta o casamento da irmã com Ganelão.

*por ma suer Berte o la riche façon
cele fu dame au riche duc Millon
puis la donai al conte Guenelon
rendu men a mot maluai guisredon (C; laisse 338)*³⁷

Nos *Romans de Belle Aude*, Carlos conta a Auda sobre a morte de Rolando apenas após a chegada de Berta. Em Veneza-IV, Berta declara que Rolando amara Auda. Como mãe, ela demonstra saber dos sentimentos do filho:

*Berta respōt aude tre uos ī ça
Rollāt mes filz que tāt iors uos ama (V₄; vv. 5094-5095)*³⁸

O papel de Berta ainda pode ser entendido dentro da tradição folclórica do *romance* espanhol *La muerte ocultada*, que veremos, mais adiante, quando o trio “marido morto, mulher e sogra” compõe a essência da trama.

Guibourc, oriunda da gesta de *Girard de Vienne*, também aparece nos *Romans de Belle Aude*. Ouvindo a notícia do pedido da parte de Carlos Magno, que quer a presença de Auda em Blaye, Guibourc e Auda acreditam que irão celebrar o casamento da moça e, assim como na *Canção de Girard de Vienne*, Guibourc prepara a sobrinha da melhor maneira possível. Quando Auda se faz presente, em ambas as gestas, mostra-se encantadora.

³⁷ “[...] por minha irmã, da frente nobre, que foi esposa do duque Milon, e depois a dei ao conde Ganelão, concedendo a ela uma recompensa muito ruim”. (FOERSTER, 1883, p. 306, tradução nossa).

³⁸ “Berta responde Auda: ‘Rolando, meu filho, que vos amou por tantos dias’”. (KÖLBING, 1877, p. 148-149, tradução nossa).

O que fica evidente é que Guibourc criou Auda. A mesma fórmula “*qui ma nourri*” é usada por Rolando para se referir a Carlos no momento de sua morte. A mãe de Auda não é citada e seu pai, Renier, não participa das negociações de seu casamento.

Guiborc lembra a figura da madrinha que é capaz de elevar o *status* da donzela, dando-lhe mimos e boa educação. Assim, Auda ganha ares mais nobres, sendo educada pelos tios e não pelos pais, hierarquicamente inferiores a Girard e Guibourc, senhores de Vienne. Ela acompanha Auda, a veste e a apresenta à sociedade, tanto na *Canção de Girard de Vienne*, quanto nos *Romans de Belle Aude*:

*Aprés mengier einz qu’il fuserent parti
 Dame Guiborc fors d’une chanbre issi.
 Par la mein destre tint bele Aude lez lui.
 Ele ot vestu .i. paile seignori,
 De sa biauté li palés replandi. (Girard; vv. 6800-6804)³⁹*

*Dame Gibor a la nouele oie
 del fier mesage est forment esioie
 uini en sa chanbre ne sen ataria mie
 bele niece Aude or uos crost segnorie
 del mellor conte qi onques fust en uie
 ce est .R. cui uos estes amie
 qa uos requiert la soie baronie
 eis mariaies ne poet demorer mie
 lors la Guibor conreee et uestie
 ele est plus blanche que nest rose espanie
 la pellice est de luisanz de Nubie
 ouree fu el regne des Claudie
 et pardesus de uolsure garnie
 li dux Girarz lachate a Pauie
 qi ce uendi mot ot grant manantie
 mot fu ben Aude conree et uestie (C; laisse 358)⁴⁰*

³⁹ “Depois de comer, antes que fossem embora, dama Guibourc entrou em um quarto. Em sua mão direita, levava Auda. Ela a vestiu com um pálio senhorial: com sua beleza o palácio resplandeceu.” (YEANDLE, 1930, p. 214, tradução nossa).

⁴⁰ “Dama Guibourc ouviu a notícia e ficou muito feliz com o bravo mensageiro. Ela foi ao seu quarto rapidamente: ‘Bela sobrinha Auda, sereis senhora do melhor conde que já viveu, Rolando, de quem sois amiga. Ele vos pediu lealdade. Este casamento não deve demorar’. Então Guibourc a preparou e a vestiu. Não havia rosa aberta que fosse mais branca. Sua peliça era do dourado da Núbia, bordada no reino dos Cláudios e, sobretudo, uma capa ornamentada que o duque Girard comprou em Pavia, pois tinha grandes posses. Auda estava muito bem preparada e vestida”. (FOERSTER, 1883, p. 322-323, tradução nossa).

Guibourc, na *Canção de Girard de Vienne*, aparece algumas vezes próxima a seu marido; mas, mais frequentemente, está perto de Auda. Guibourc tem origem nobre e é mãe dos descendentes de Girard. Ela é irmã do rei Otão e genitora de Sauvari e Beuvon:

*A une feste seint Jehen le baron,
Pris li dus fame qui fu de grant renon.
Guiborc ot non, seror lou roi Oton.
De cele dame que nos ici dison
Furent puis né Sauvari et Buevon. (Girard; vv. 1539-1543)⁴¹*

No final da gesta, durante a festa de noivado de Rolando e Auda, Guiborc revela seu papel, preparando a sobrinha para que se apresente bela. Se todos admiram Auda durante a cerimônia, é por causa de Guiborc. Este papel se estende às versões rimadas da *Canção de Rolando*, na qual Guiborc também prepara Auda para viajar até Blaye, onde elas acreditam que será celebrado o casamento. Nessas versões, Auda lembra, no momento da morte, de sua tia e pede a Deus por ela:

*oncle Girart ni a plus demoree
la mort me uint que tant ai desiree
sor totes dames soit Gibor saluee
la meltre dame qi soit de mere nee
qe me nosri en sa chambre priuee
con sel meus dedenç son cors porte (C; laisse 387)⁴²*

No episódio em que Thierry e Pinabal duelam, existe uma presença feminina não muito explorada. Apenas nos manuscritos de Paris e Cambridge esse personagem é nomeado, em cada uma com um nome diferente: em Paris, na *laisse* 354, como Flor de Lys e em Cambridge, na *laisse* 326, como Marsile (mesmo nome do rei sarraceno). Nas outras versões rimadas, essa cena também faz parte do duelo; no entanto, Pinabal apenas se refere à moça como “*filie*” (V4, vv. 5798-5807), ou seja, sua filha.

Durante o duelo entre Pinabal e Thierry, Thierry golpeia o inimigo, que oferece presentes em troca da misericórdia, entre os quais, sua própria filha. A mulher ali é moeda de

⁴¹ “Em uma festa de São João, o bravo, o duque esposou uma mulher de grande renome. Guibourc era seu nome, irmã do rei Otão. Desta dama sobre a qual falamos, nasceram Sauveri e Buevon”. (YEANDLE, 1930, p. 57, tradução nossa).

⁴² “Tio Girard, não demoreis mais, a morte que tanto desejei se aproxima, que Guibourc seja saudada mais que todas as damas, pois é a melhor mulher que já nasceu. Ela me criou em sua câmara íntima como se tivesse me carregado dentro de seu corpo”. (FOERSTER, 1883, p. 356, tradução nossa).

troca. Ela é igualada a terras ou ouro ou, de uma forma mais ampla, àquilo que tem valor em uma negociação. Os casamentos não eram, de fato, muito mais que acordos de troca, onde, de modo geral, alguém cede a mulher com um dote.

Pinabal tenta convencer o inimigo oferecendo a própria filha. Abrindo-se para uma negociação no momento da luta, ele demonstra covardia:

*pren ma fille i qi tant a cler lo uis
ne qit qil ait si belle de ci a Mont Cenis (C; laisse 398)*⁴³

*et pren ma fille qui tant a cler le uis
ele fu nee en may si a non Flor de Lys (P; laisse 354)*⁴⁴

*et pren Marsile a fame qui tant a clair le uis
ne cui quil ait si gente iucques pors de Monquis (T; laisse 326)*⁴⁵

Ysabella ou Isabella apenas aparece em Veneza-IV. Ela é esposa do duque Arnaldo⁴⁶ e os dois são pais de outro herói francês, do mesmo ciclo, Aymeri de Narbone. Na *Canção de Girard de Vienne*, Aymeri é sobrinho de Girard, já que Arnaldo é seu irmão. Portanto, Aymeri e Oliveiros são primos. Essa informação também faz parte da cena, quando Aymeri diz:

*Ay bon uasal çoit dux oliuer
Mon cusin eri si como dist ma mer (V₄; vv. 4176-4177)*⁴⁷

Em Veneza-IV, Arnaldo volta de Roncesvalles, onde enfrentara os sarracenos ao lado de Carlos Magno, trazendo a Narbone, sua terra natal, a fatídica notícia da morte dos doze pares. Em Narbone, sua esposa Ysabella o espera e o recebe calorosamente. A narrativa cita o amor do casal e gestos de carinho entre os dois. Também as mulheres na vila querem receber notícias de Roncesvalles.

⁴³ “[...] tomes minha filha que tanto tem o rosto claro. Não há mais bela daqui ao Monte Cenis”. (FOERSTER, 1883, p. 388, tradução nossa).

⁴⁴ “[...] e tomes minha filha que tanto tem o rosto claro. Ela nasceu em maio e se chama Flor de Lys”. (FOERSTER, 1886, p. 324, tradução nossa).

⁴⁵ “[...] e tomes Marsile, mulher que tanto tem o rosto claro. Não há quem seja mais gentil até o passo do Monte Cenis”. (FOERSTER, 1886, p. 325, tradução nossa).

⁴⁶ Hernaut de Beaulande.

⁴⁷ “O duque Oliveiros foi bom vassalo. Era meu primo, como disse minha mãe”. (KÖLBING, 1877, p. 122, tradução nossa).

Na volta para casa, o que transparece é a comoção feminina por aqueles que morreram na batalha.

*Dama ysabella au bauchõ est apoce
Vit son signor silo cognos asse
Ella desende aual del degre
Vient a son sire e silla enbraçe
Molt estoit grã temps que nõ sunt aprosme
Ambe dus sensunt acolle e baise
P tel amor il sunt asenble (V₄; vv. 4102-4108)⁴⁸*

No decorrer da cena, Arnaldo leva Aymeri até Carlo Magno para a entrega das armas. O jovem irá se unir ao exército para lutar contra os sarracenos. Ysabella fica apreensiva ao ver o filho partir. Como último gesto amoroso, pois ela acredita que não verá mais o filho, ela o beija. Ysabella cumpre assim função de mãe e de esposa, duas faces do universo feminino. Ela se mostra exemplar nos dois papéis, não a nada a ser repreendido, segundo o *ethos* feudal: recebe amorosamente seu marido vindo da guerra e se mostra preocupada com o filho que vai partir.

Dentre todas essas personagens, Auda é quem aparece com mais frequência, devido à inclusão do *Roman de Belle Aude*. A tabela a seguir mostra o número de vezes em que o nome de Auda aparece nas versões francesas:

Tabela 2 – Ocorrências do nome *Auda* nas versões francesas da *Canção de Rolando*

	O	V₄	C	V₇	P	T	L
Dilema do olifante	1	1	1	1	1	1	0
Morte de Oliveiros	0	0	0	2	0	1	0
Segunda batalha	0	0	3	3	2	1	1
Morte de Rolando	0	0	2	2	0	0	0

48 “Dama Isabela aproximou-se da sacada e logo reconheceu seu senhor. Rapidamente desceu para abraçá-lo. Fazia muito tempo que não se encontravam. Os dois se aconchegaram e beijaram. Por tal amor estavam juntos”. (KÖLBING, 1877, p. 120, tradução nossa).

Carlos Magno convida Girard e Auda	0	3	3	3	3	2	3
Captura de Ganelão	0	2	2	2	2	2	2
<i>Roman/Morte</i>	3	72	73	81	70	69	57
TOTAL	4	78	84	94	78	76	63

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Nas versões posteriores da *Canção de Rolando*, isto é, Veneza-IV, Châteauroux, Veneza-VII, Paris, Cambridge e Lyon, Auda protagoniza o que Bédier (1966, p. 350) chamou de *Roman de Belle Aude*. Nestas versões, o enredo é mais ou menos semelhante; no entanto, é muito diferente da versão de Oxford. Isso é perceptível já no número de versos que compreende sua participação.

Tabela 3 – Participação de Auda nas versões da *Canção de Rolando*

Versão	Quantidade de versos	Excerto
Oxford	26	3708-3733
Cambridge	763	4169-4932
Châteauroux	746	6527-7272
Paris	733	5343-6075
Veneza IV	655	4742-5400
Lyon	379	2190-2568

Fonte: FERNÁNDEZ, 1981, p. 256.

Nessas versões, após Carlos Magno ter derrotado seus inimigos, o imperador manda trazer de Vienne Auda e seu tio Girard, que haviam se tornado aliados – uma referência aos

eventos da *Canção de Girard de Vienne*. Então, Auda é preparada por sua tia Guibourc, acreditando que vai ao encontro de Carlos Magno, em Blaye, para casar-se com Rolando.

Girard, Auda, um clérigo e outros cavaleiros partem de Vienne. No meio da viagem, a moça conta que tivera três sonhos relacionados à morte de Rolando e Oliveiros. O clérigo os interpreta, tentando dissuadir Auda de que ela tivera sonhos premonitórios.

Chegando ao destino, são recebidos com festa. Auda, porém, não tarda em perguntar por Oliveiros e Rolando. Carlos fica reticente em contar a verdade e, por duas vezes em que Auda insiste, ele mente, dizendo que os cavaleiros haviam partido para outras aventuras ou se casado com outras mulheres. Não satisfeita, Auda persiste perguntando por seu irmão e seu noivo, até que o imperador finalmente conta a verdade, acrescentando que eles estavam sendo velados ali próximo. Auda desesperadamente pede para ser levada até seus corpos.

Na igreja, ela vê os mortos e chora copiosamente. Todos ficam comovidos. Ela solicita que saiam, a fim de ficar sozinha com eles, o que o imperador concede. Neste momento, seu irmão torna a viver e conversa com ela. Os dois se despedem por hora; mas, Oliveiros afirma que logo ela se juntará a eles. Auda reza, pede a intercessão de Jesus. Ela anuncia sua morte e, por fim, morre.

O espaço que Auda ganha na *Canção de Rolando* com a inclusão de um *roman* protagonizado por ela é resultado de uma atividade poética que permitia esse tipo de mudança. O conteúdo do *roman* será visto a seguir com seus temas secundários e, principalmente, sua morte por amor.

O Roman de Belle Aude

O *Roman de Belle Aude* desloca a morte de Auda de Aix-la-Chapelle para Blaye, local de enterro dos pares. Para estar na cidade, Auda precisou percorrer um caminho. No *roman*, o espírito de unidade social, característico do épico, é amenizado e cede espaço para o tema da aventura da moça que parte em viagem, onde encontra seu fado. A viagem é um tema comum na narrativa cavaleiresca, abordado através das peregrinações, viagens ao oriente e busca ao Graal. Ainda que esse tema não seja amplamente explorado nas versões rimadas, é possível ver uma grande diferença entre a versão de Oxford, onde todos os caminhos são suprimidos. Ganelão, por exemplo, viaja em uma noite para Saragoça e Carlos Magno vai a Roncesvalles

socorrer os pares em um dia. Ele pede a Deus para parar o tempo, sendo-lhe concedida uma capacidade sobre-humana de se deslocar.

Nos *Romans de Belle Aude*, o caminho de Vienne a Blaye é aproveitado na narrativa. É nesse momento que Auda revela seus sonhos. Ao partir em viagem, o texto enuncia: “*la rote est fiere et lo damage grant*” (C; *laisse* 363)⁴⁹. O espectador está diante de uma aventura.

O sonho premonitório é outro motivo comum que aparece já no épico medieval. Na *Canção de Rolando* de Oxford, Carlos Magno sonha por duas vezes. Nos *romans*, Auda conta, em sequência, três sonhos enigmáticos. Eles começam a traçar o terrível destino da moça, desde a chamada de Carlos Magno para que estivessem em Blaye. No caminho ao encontro de Carlos Magno, Girard e Auda cavalgam. Em certo momento, a donzela conta a seu tio que tivera um pesadelo. Um grupo de nobres e um clérigo que sabe interpretar sonhos os acompanham. Porém, as visões de Auda são claras. Mostram a violência da batalha, Rolando e Oliveiros mortos, e a traição de Ganelão.

*forment me grene den en trai a garant
de Guenellon le felon sosduiant
qi le mesage porta par maltalant
al tre Marsile qi deu ne croit niant
nenduz les a par lo mien esciant
il en a pris roge or blanc argant
se uint somiers chargiez a maintenant
ia iusque la narraï me cuer ioiant
ou que iarai deus messages si creant
qe ie sarai ou il sunt seiornant (C, laisse 363)⁵⁰*

Sonhos premonitórios não são mal vistos pelo cristianismo. Segundo Le Goff e Truong (2006, p. 83), apenas reis e santos tinham direito a este poder: “Apenas uma elite tem o ‘direito’ de sonhar: reis e os santos, depois, a rigor, os monges.”.

Tal fato pode ser visto como uma recolocação de Auda na narrativa, elevando seu *status*. Carlos Magno é o único personagem que sonha na *Canção de Rolando de Oxford*, por duas vezes, a primeira nas *laissez* 56 e 57 e a segunda, na *laisse* 183. Tanto os sonhos de

⁴⁹ “O caminho é duro e o desgaste é grande”. (FOERSTER, 1883, p. 326, tradução nossa).

⁵⁰ “Com segurança, a verdade de uma traição germinou em mim: a de Ganelão, o infiel seduzido, que levou a mensagem por desgosto até Marsílio. Que Deus o desacredite, e também os nobres (pelo meu entendimento)! Pois ele pegou moedas vermelhas e brancas e veio carregando como uma mula até agora. Então, meu coração arrebatado me contou que eu receberia mensagens de luto e estarei onde eles [Oliveiros e Rolando] repousam”. (FOERSTER, 1883, p. 327-328, tradução nossa).

Carlos quanto os de Auda se assemelham estruturalmente. São violentos e permeados de feras.

Os sonhos de Auda trazem uma carga de sexualidade figurada. Cada um dos três sonhos parece cumprir uma etapa. Em um deles, a águia mutila os seios da moça. A perda da integridade física pode ser interpretada como sua violação, ato que apenas Rolando poderia cumprir. Mas, diante de sua morte, o ato sexual ganha formas oníricas violentas que, como lembra Jann Matlock, são mais impactantes que a batalha em si. A autora fala ainda sobre a função dos sonhos de Auda na narrativa:

The complexity of the Alda episode can hardly be reduced to a single factor. Her dreams perform several functions characteristic of the epic dream as they intensify and summarize, emphasize and expand carefully chosen events and emotions of the "real" time and space of the epic. (MATLOCK, 1980, p. 44).

O recurso do sonho, ao mesmo tempo em que antecipa, adia a morte de Auda. Esse movimento de contar e prorrogar o fim vai ser explorado mais a diante, por outros meios. Um deles é oriundo, segundo Palumbo (2009), de uma narrativa folclórica que deu origem ao romance chamado *La muerte ocultada*, difundido pela tradição do *Romancero* espanhol.

O tema da ocultação da morte do marido para a viúva é recorrente também em baladas por todo o território Europeu, como a Escandinávia, a Bretanha, a Boêmia e a França. Na França, a versão mais conhecida desse tema é a balada *Le roi Renaud*. Segundo Beatriz Marical Rhett (1985), as narrativas são semelhantes: o personagem masculino (chamado de Renaud, don Pedro, don Hueso etc.) volta da caça ou guerra gravemente ferido, encontra sua mãe que lhe avisa do nascimento de seu filho.

É comum nas versões espanholas o personagem pedir para ocultarem de sua esposa, dona Ana, que ele morrera, até que se complete um ano e um dia ou o período de resguardo e amamentação. Sua mãe tenta esconder a informação de sua nora, que acabara de dar luz. Da metade para o final, sucedem questionamentos da parte da viúva que estranha a ambientação de luto que se instaura a sua volta. A sogra tem um papel central, despistando a nora a cada pergunta que ela faz. Ao final, dona Ana descobre que seu marido está morto. Em *Le roi Renaud*, a moça pede que a terra se abra e que ela entre na cova dele. Em *La muerte ocultada*, dona Ana morre, mas a imagem costuma ser menos impactante que na balada francesa.

A partir desse ponto, há algumas semelhanças com os *Romans de Belle Aude*, nas versões rimadas da *Canção de Rolando*. Quando Auda vai a Blaye, ela e seu tio, Girard de

Vienne, são recebidos com festejo, em uma primeira tentativa de esconder (ou adiar) a notícia da morte de Rolando e Oliveiros. Assim que Auda é recebida, ela pergunta para Carlos sobre os pares, mas ele mente, dizendo que eles haviam se envolvido com outras mulheres e procurado outras aventuras:

*il sunt de moi parti par felonie
les ai laissez el reigne dAumarie
o il estoient contre la gent haie
li dux .R. a ferne recollie
fille Florent le roi de Val Serie
por sa baute a la uostre guerpie
et Oliuers li est en bone haie
il lerne tant sa foi li a pleuie
ne li faudra en trestote sa uie
sara son reigne et sonor recollie (C, laisse 371)⁵¹*

Auda, que parece não acreditar, insiste em saber onde estavam Rolando e Oliveiros; mas, Carlos mente novamente:

*il sunt de moi parti par mal talant
ies ai laissez en Espeigne la grant
o il estoient contre gent mesrcant
en Aumarie une cite uaillant
prim ior de mai par som autil issant
en Habiloine en iront ostoiant
cuens Oliuers en sera amirant
et prendra ferne la seror Baligant
une pucele a pris li dus .R.
fille Florent im roi de Val Dormant
por sa baute uait la uostre laissant (C; laisse 372)⁵²*

Apenas com a chegada de Berta – irmã de Carlos, mãe de Rolando e, portanto, sogra de Auda – é que a verdade pode ser revelada. Carlos Magno já havia previsto que apenas quando Berta e Auda estivessem juntas ele poderia revelar a morte de Rolando e Oliveiros.

Para Palumbo (2009), ao longo do século XII, a matéria épica foi se tornando mais complexa ao se mesclar com outras lendas. O autor assinala que a *Canção de Girard de*

⁵¹ “Eles se retiraram do meu lado por felonía. Deixei-os no reino da Almería, onde eles estavam contra a gente inimiga. O duque Rolando acolheu uma mulher”. (FOERSTER, 1883, p. 339, tradução nossa).

⁵² “Eles se retiraram do meu lado por má conduta. Eu os deixei na Espanha, a grande, em Almería, uma cidade de valor, do primeiro dia de maio até abril, onde estavam contra a gente incrédula. Agora, eles lutarão na Babilônia. O conde Oliveiros será almirante e se casará com a irmã de Baligante e o duque Rolando desposou uma donzela, filha de Florent, rei do Vale adormecido. Pela beleza dela, ele deixar-te-á”. (FOERSTER, 1883, p. 340, tradução nossa).

Vienne e o romance *La muerte Ocultada* foram essenciais para a construção dos *Romans de Belle Aude*.

A la fin du XII^e siècle, les personnages épiques ont un passé littéraire assez important, qui est suffisamment élastique pour être modifié, mais qu'on ne peut en aucun cas bouleverser. Au moment de raconter le 'Roman de Belle Aude', le trouvère du Roland rimé se trouve ainsi pris entre deux contraintes: d'un côté, il dispose d'un nouveau point de départ, fourni par le Girart de Vienne; de l'autre, il se doit de respecter le point d'arrivée, imposé par le Roland d'Oxford. Son imagination doit s'exercer dans l'espace compris entre ces deux bornes. (PALUMBO, 2009, p. 342).

Assim, a *Canção de Girard de Vienne* interferiu nas versões tardias da *Canção de Rolando*, já que havia uma necessidade de continuidade dos ciclos heroicos que dão vida à literatura medieval. Uma vez que, em outra narrativa, a *Canção de Girard de Vienne*, Girard de Vienne se torna tio de Oliveiros e Auda, essa informação passa a integrar as versões refeitas da *Canção de Rolando*. Lembrando que, em Oxford, Girard de Vienne também é um personagem, ainda que sem muito destaque. Ele é um dos doze pares e é reconhecido como “Girard de Vienne, o velho”; e, em nenhum momento é citado como tio de Oliveiros ou Auda.

Palumbo (2009) acredita que, respeitando os critérios de início e final da narrativa, o poeta poderia inserir outros elementos. No caso dos *Romans de Belle Aude*, o início é a *Canção de Girard de Vienne* e o final é a morte da moça. No meio, o poeta acrescenta uma narrativa de inspiração folclórica: a da morte ocultada, comum em quase toda a Europa. A estrutura básica dessa narrativa é semelhante nos *Romans de Belle Aude*, na qual, depois da morte do herói, o enredo baseia-se em opor verdade e mentira, até que o fato da morte do herói seja revelado; diante disso, a protagonista morre.

Nesse romance espanhol, a presença da sogra se faz muito importante, o que parece ter sido incorporado aos *Romans de Belle Aude*. Apesar de não ser Berta que esconde de Auda a morte de Rolando, como em *La muerte ocultada*, mas sim Carlos Magno, a sogra está presente na narrativa, ao lado da moça: “*Le triangle traditionnel mère-fils-épouse réparaît ainsi, bien que sous une autre forme, à échelle réduite.*” (PALUMBO, 2009, p. 344).

Nos *Romans de Belle Aude*, vários elementos adiam a morte de Auda: primeiramente, ocorre a viagem até Blaye, que dá início à aventura; em seguida, ela tem sonhos que antecipam a tragédia; depois, são citadas as mentiras de Carlos, até a necessidade da presença de Berta na cena; por fim, ao saber da morte de Rolando e Oliveiros, Auda não morre de imediato, pois ela ainda vai a capela ver os corpos. Depois, fica a sós com eles, reza, fala com

o irmão ressuscitado, e, apenas quando os barões retornam a cena é que Auda morre, diante de Carlos Magno.

O processo descrito por Palumbo exemplifica a mutação do texto medieval, que, como vimos, é legitimado pelo trabalho dos jograis. Esse movimento transformou o texto ao gosto do público. Nesse caso, abriu espaço para um jogo narrativo folclórico, onde a verdade é adiada sempre que possível, prolongando o desfecho.

Esse adiamento acentua o aspecto trágico da morte de Auda, perseguida pelo seu fado, já anunciado desde a versão de Oxford. Auda deve morrer, e nenhuma versão contraria isso. Ao adiar a morte da moça, todavia, as tensões da cena se tornam mais dramáticas do que em Oxford, mas renovam o *pathos*: em Oxford, a parataxe torna o texto patético; nas versões rimadas, a prolixidade tem essa função.

O patético é, na maioria das vezes, imprescindível para a estética do sublime, no estilo longiniano. Porém, para Longino (1996), não existe apenas uma maneira enunciativa para atingir esse estado. Pelo contrário, o sublime é abordado por diversos meios, desde o espírito que move aquele enuncia, até as técnicas que podem ser usadas. Os recursos descritos por Longino estão relacionados ao bom uso das palavras, de forma que um discurso possa despertar o *pathos*. O sublime, por fim, é aquilo que agrada sempre a todos (LONGUINO, 1996); é um fim, independente dos meios.

A morte de Auda tem esse caráter. O adiamento recorre a vários momentos cheios de *pathos*, até a morte no final. Pelo desejo de ver a morte da moça e reproduzir o êxtase que ela cria, o episódio pode ter ganhado destaque ao longo do tempo.

Outra cena que foi modificada nas versões rimadas é a morte de Rolando, sempre permeada de *pathos*. André Moisan (1985) revela que, enquanto Oxford mostra a morte de Rolando em 298 versos, Châteauroux e Veneza-VII o fazem em cerca de 670 versos. Estas versões também diminuem a participação de Turpino no episódio e apresentam Auda através da lembrança de Rolando. Ele pensa em Auda no momento da morte, assim como demonstra ódio por Ganelão. Há mais demonstrações emotivas; em contrapartida, a simbologia puramente moral é minimizada.

Existe algo de atrativo na simples ideia da morte da donzela, o que permitiu que a narrativa fosse redefinida, tornando-a efetivamente uma morte de amor:

Morte est belle Aude mot est grant la dolor

*ne fu mais dame qi morist por amor (C; laisse 389)*⁵³

O tema da morte por amor é, aparentemente, exterior à gesta, mas muito pertinente para outros gêneros da época, como o *roman*. Rita Lejeune, que estudou cenas de morte por amor na poesia francesa e occitana, resume algumas características dessa tópica, entre as quais se destaca o fato de que a grande parte dos personagens que protagonizam essa cena são mulheres, normalmente acometidas por algum tipo de sentimento perturbador:

La femme – bien plus que l’homme – joue ici un, rôle de premier ordre. On peut opérer un large choix depuis Aude et Tisbé jusqu’à la dame de Fayel, en passant notamment par celle qui est devenue le prototype du thème – Iseut. Il faut citer, en effet, les amantes de deux lais de Marie de France (Les deux amanz, Yonec) et du Lai d’Ignauré; il faut penser à la “damoiselle” d’Escalot du Roi Artu, à la dame Sauremonde de Castel-Rossillon dans la Vida de Guilhem de Cabestaing, au Lai ef Ysabeau de Godefroid le Bastard et à la Châtelaine de Vergy. Et il y en a d’autres... La “mort par amour” est aussi celle de la reine du Roi Renaud et celle de la belle jeune fille des Tristes Noces dans la chanson folklorique. (LEJEUNE, 1977, p. 210).

Lejeune considera a morte de Isolda como prototípica, e chama atenção para os sentimentos figurados por Dido, no *Roman d’Eneas*, mas cita muitas outras personagens mortas em circunstâncias semelhantes. Nas cenas da morte de Isolda⁵⁴, Dido e Auda encontram-se os mesmos motivos. A morte de Auda, no entanto, é construída também por motivos típicos da gesta, como os do *planctus* épico.

Zumthor (1963) aborda o tema do *planctus* épico e os motivos que cercam as mortes dos heróis da gesta. Alguns deles podem ser também observados nos *Romans de Belle Aude*, como “a reza”, “o elogio ao defunto”, “os sinais exteriores de dor” e o “anúncio do lamento”.

Diante da morte de Auda, vê-se muita gente chorar. Na verdade, a cidade inteira participa do lamento:

*ne fu ainc plente por feme qui soit nee (C; laisse 387)*⁵⁵

⁵³ Morta está a bela Auda, grande é a dor. Não houve outra dama que morreu por amor. (FOERSTER, 1883, p. 357).

⁵⁴ Isolda morre nos braços de Tristão no manuscrito de Oxford do *Roman de Tristan* de Thomas.

⁵⁵ “Nunca se lamentou tanto por uma mulher”! (FOERSTER, 1883, p. 357, tradução nossa).

Os prantos dos barões diante da morte de Auda são construídos com os mesmos motivos do *planctus*, ou seja, estão ligados ao estilo da gesta. Esses motivos dão um caráter heroico para Auda, que se destaca dentre todos aqueles que souberam da morte de Rolando e Oliveiros. O *planctus* épico é normalmente dirigido a um personagem importante, cuja morte comove.

Os *Romans de Belle Aude* não deixam, portanto, de ser compostos a partir dos motivos da gesta. No entanto, a morte de amor, inexistente em outras gestas, se constrói também com motivos do *roman*, cujas representações podem ser apreendidas pela morte de Dido e pela de Isolde e comparadas à de Auda nos *Romans de Belle Aude*.

Um motivo que está frequentemente relacionado à morte por amor é o da mulher que “*se pasmer*”. Normalmente, a palavra *pasmer* designa o efeito arrebatador das emoções sobre as mulheres. *Pasmer* pode denotar um assombro paralisante, um estarrecimento ou o que parece ser um desmaio:

*Aude la belle fist forment a priser
mot fu cortoise ni ot que enseigner
mais le fier songe la fist esmaier (C, laisse 365)*⁵⁶

A personagem *se pasme* diante de um momento trágico, como a descoberta da morte do amado, no caso de Auda, ou diante do abandono do parceiro, como Dido. *Pasmer* é, de certo modo, o abrandamento do sentimento que leva a moça a morrer. Ela desmaia pela intensidade das emoções, o que já causa certo impacto nas cenas. Choros, lamentos de todos os tipos, gritos, ou outras manifestações de intensidade estão quase sempre acompanhados do ato de *se pasmer*. O texto dá continuidade, progredindo para a morte da personagem. O desmaio antecipa muitas vezes a morte. É possível ver este tipo de sequência não somente na cena da morte de Auda mas também no *Roman d'Eneas*, quando Dido desmaia logo antes de morrer:

*Amor le fait souvent pamen (Eneas; v. 2042)*⁵⁷

⁵⁶ “Auda foi bastante admirada, por sua cortesia. Ninguém duvidou dela. Mas o sonho violento a fez desmaiar”. (FOERSTER, 1883, p. 330, tradução nossa).

⁵⁷ “O amor a faz desmaiar com frequência”. (PETIT, 1997, p. 162, tradução nossa).

Na versão de Oxford, quando Auda morre, Carlos pensa que ela, na verdade, estava *pasmée*. *Pasmer* foi confundido com a própria morte, o que indica semelhanças entre a moça *pasmée* e um corpo morto:

*Quidet li reis que el se seit pasmee (O; v. 3724)*⁵⁸

Na versão de Châteauroux do *Roman de Belle Aude* é possível ver Auda *se pasmer* nas *laissez* 368, 375, 377, 378, 380 e 387, onde o termo indica propriamente sua morte. Repete-se, então, a cena de Oxford, na qual Carlos Magno a ergue em seus braços:

*a ices mot chiet be Aude pasmee
li rois la prent uer soi la retornee
et de ses paus un petit afublee
li cuers li part ni ot longe duree (C; laisse 387)*⁵⁹

Berta, que está acompanhando notícias sobre seu filho, ao saber da morte de Rolando, também *se pasme* (C; *laisse* 374-375). Mesmo os homens que presenciam a cena de Auda na capela ficam perturbados pela morte dos pares e a de Auda e *se pasment*. Neste caso, a tensão emotiva, gerada pela própria Auda, contamina os outros personagens, os barões, todos homens, assistem à cena:

*ahi belle Aude com mauetz trechie
et mi baron qui tant erent proisie
ia mais por als ne serai essaucie (C; laisse 388)*⁶⁰

Auda é veículo de comoção. Os sentimentos que nascem dela espalham-se pelo texto. No final, Carlos também foi atingido e sua dor multiplicada; Girard, que seguia firme, sucumbe e *se pasme*, depois da morte da sobrinha.

Outro motivo oriundo do *roman* é a “evocação do desejo da morte”, que aparece principalmente no *Roman d’Eneas*, na fala de Dido:

⁵⁸ “O rei acredita que ela desmaiara”. (BÉDIER, 1962, p. 313, tradução nossa).

⁵⁹ “A estas palavras, Auda desmaia. O rei a tomou pelos braços, voltando-lhe a posição original. Mas seus ombros se encolhiam levemente: o coração se partiu, já durava tempo demais”! (FOERSTER, 1883, p. 356, tradução nossa).

⁶⁰ ““Oh, bela Auda, como me comovestes e a todos os meus barões, que eram tão venturosos. Por eles, jamais ficarei satisfeito””. (FOERSTER, 1883, p. 357, tradução nossa).

*Non feray voir, mierz vel morir (Eneas, v. 2090)*⁶¹

Já no *Roman de Tristan*, surge na fala de Isolda:

*Pur vus voil murir ensement (Tristan, v. 24)*⁶²

E, finalmente, nos *Roman de Belle Aude*:

*la mort me uint que tant ai desiree (C, laisse 387)*⁶³

Pode-se imaginar que Auda, em sua versão mais épica, em Oxford, represente uma emotividade estilizada bastante intensa. Todavia, os sentimentos envolvidos são muito misteriosos. Um detalhe é bastante comovente: sua compreensão da vontade de Deus e a consequente aceitação. Deus não quer que Auda viva sem Rolando: é isso que a moça diz pouco antes de morrer. Se seus sentimentos ficam escondidos, a vontade de Deus é evidente e reina na cena. A aceitação da morte e dos mistérios de Deus lembra-nos o caráter do mártir.

Também Rolando é um mártir da cavalaria. Este tema está presente na gesta, porque esta teria nascido das hagiografias. Auda também é martirizada e, assim como o noivo, não minimiza sua situação trágica; mas, ela se mostra totalmente disposta a sofrer as consequências da luta entre o bem e o mal. Auda nega casar-se com Luís, expondo justamente aquilo que Deus quer.

Nos *Romans de Belle Aude*, o martírio se dissolve em parte. Auda não mais aceita a morte, mas deseja ativamente morrer. Auda não é efetivamente uma suicida (como Dido, que é pagã), porque Deus acolhe seu pedido de morrer. No entanto, o desejo da morte é próprio daquele que comete suicídio. Embora o texto seja permeado de orações e demonstrações de fé, o discurso de Auda não se mostra perfeitamente cristão, o que nos leva a pensar na complexidade das forças que atuam sobre a poesia francesa, e que estavam relacionadas com a própria criação da gesta, onde se combinam elementos latinos cristãos e pagãos da cavalaria.

⁶¹ “Não, mais vale morrer”. (PETIT, 1997, p. 164, tradução nossa).

⁶² ““Quero morrer por você da mesma maneira””. (LACROIX; WALTER, 1989, p. 480, tradução nossa).

⁶³ ““A morte que tanto desejei se aproxima””. (FOERSTER, 1883, p. 356, tradução nossa).

Há, ainda, outro motivo comum entre a morte de Isolda e a de Auda, nos *Romans de Belle Aude*: a moça diante do cadáver do amado. Isolda encontra Tristão morto e morre sobre seu cadáver:

*Embrace le, si se estent,
Baise la buche e la face
E molt estreit a li l'enbrace,
Cors a cors, buche a buche estent,
Sum esprit a itant rent,
E murt dejuste lui issi
Pur la dolur de son ami. (Tristan; vv. 27-33)⁶⁴*

Nos *Romans de Belle Aude*, Auda pede aos barões que saiam da sala onde Rolando e Oliveiros estão, para que ela fique a sós com os mortos. Em seguida, retira os véus que os cobrem e reza diante deles.

*il uint as bieres entre ses braz les prent
en lor seant les dreza belement
et afaita par tel deuisement
qe nus nencline ne tant ne quant ne pent
a orisons belle Aude sestent
puis bat sa cope et a Yesu se rent (C; laisse 384).⁶⁵*

Anteriormente, ela já havia retirado os pálios para beijá-los, um por vez. Por fim, Auda morre diante deles e seu corpo é posto lado a lado, até o enterro. Tanto Isolda, quanto Auda revelam grande afeição pelos mortos, tratam seus corpos com zelo. Desde aí, é perceptível o apego que a donzela tem com a morte. Elas não rechaçam o cadáver dos amados em momento algum, mesmo diante da palidez e das feridas abertas. Pelo contrário, beijam-nos e abraçam-nos, mesmo lamentando a não reciprocidade do corpo sem vida.

Ao morrer, elas estão junto àqueles que amavam. Isolda sobre o corpo de Tristão, Auda, no meio de Rolando e Oliveiros. Apenas Dido, abandonada, morre só. Posteriormente,

⁶⁴ “Ela se deita por cima dele e o abraça; beija sua boca e rosto e o enlaça estreitamente. Corpo a corpo, boca a boca estendidos, ela entrega sua alma e morre ao lado dele, pela dor de seu amigo”. (LACROIX; WALTER, 1989, p. 480, tradução nossa).

⁶⁵ “Ela foi até os bravos e os tomou em seus braços, sentou-os, posicionando-os belamente e os tratou com tanta atenção que nenhum deles tombou para o lado. Auda dedicou orações a eles, depois admitiu sua culpa e a ofereceu a Jesus”. (FOERSTER, 1883, p. 351, tradução nossa).

o corpo de Dido é queimado, desaparecendo de toda existência física. Auda, todavia, é sepultada ao lado de Rolando, eternizando a imagem do casal unido pela morte.

O tema da morte de Auda exige uma atenção ao *roman* e outra à gesta. Por isso, devemos entender finalmente qual é a diferenciação entre estes dois gêneros contemporâneos e como eles se encontram dentro da *Canção de Rolando*. Estas duas forças estilísticas são atuantes dentro do poema, transformando-o segundo as práticas poéticas da época. Essa dualidade será vista a seguir, já que ajuda a perceber o espaço dos *Romans de Belle Aude* e dos temas suscitados por eles.

A gesta e o *roman* da *Canção de Rolando*

Erich Auerbach (1971) identifica na *Canção de Rolando*, e mais precisamente no trecho em que Rolando, por sugestão de Ganelão, é escolhido para chefiar a retaguarda do exército, uma sequência de contradições ou mistérios sem explicações. As articulações de Ganelão são ali visíveis, pois sabemos que ele manipula a situação movido pelo desejo de vingança, já que Rolando o havia indicado para a embaixada junto aos inimigos. Não somente o público da gesta sabe disso, Carlos Magno parece estar a par da motivação de Ganelão e da possibilidade de uma traição. O imperador demonstra sua inquietação, mas nada faz para impedir a trama. Carlos Magno acusa Ganelão ao ouvir sua indicação de Rolando como chefe, mas acata a decisão. Por quê? Não se sabe.

Auerbach (1971) entende que a cena é construída de forma a nada explicar, apenas sobrepor ações que podem se contradizer ou se repetir. Essa estrutura de repetição é característica da gesta, em sua estrutura baseada na *laisse*, como já estudara Jean Rychner (1955). As *laisses* são um bloco de informação que se relacionam, umas com as outras, através da sucessão das rimas e da repetição de conteúdo. Por exemplo, se uma gesta narra um fato rimando em *-a*, a seguinte pode, rimando em *-e*, repetir parte do conteúdo para acrescentar um novo fato ou uma nuance.

Essa estruturação do texto tem muitos pormenores e foi estudada detalhadamente por Rychner, que liga essas técnicas poéticas à necessidade de difusão pelo trabalho do jogral. Ou seja, são próprias para a apreensão do texto na memória e, depois, utilizadas para a manipulação performática do jogral. Auerbach não deixa de fazer referência àquilo que é

essencialmente épico, no caso, a necessidade de contemplar a atenção dos ouvintes, fazendo-se uso das fórmulas na organização do texto. Mas, para esse autor, a *Canção de Rolando* possui alguns aspectos específicos em seu texto:

O ritmo da *Canção de Rolando* nunca é fluente, como o das epopeias antigas. Cada verso começa de novo, cada estrofe avança de novo. Além da predominância da parataxe, contribui para este efeito a construção quase acidentada, agramatical, quando, uma vez ou outra, são tentadas algumas hipotaxes mais complicadas, bem como, também, a construção de estrofes, com as assonâncias que fazem parecer cada verso como uma estrutura independente, e cada estrofe como um feixe de membros independentes, tal como se paus ou lanças de igual comprimento e de pontas semelhantes trabalhadas estivessem amarrados em feixe. (AUERBACH, 1971, p. 91).

A parataxe é um dos elementos-chave para o entendimento da narrativa épica medieval. Ela traz a ideia de ação sobre ação, de forma certa, sem interferências explicativas. As construções paratáticas produzem a impressão de que o poema foi feito para que não se possa ser contrariado, nem mesmo quando expõe contradições: “[...] o que realmente acontece é pronunciado com um rigor paratático que exprime que tudo devia acontecer como acontece, nem poderia ser de outro modo, e não precisa de membros de ligação com fins explicativos.” (AUERBACH, 1971, p. 17).

Para Auerbach (1971), haveria nessa forma de expressão certa imposição rigorosa que separa o bem do mal de forma categórica. E esse tipo de escrita estaria relacionado com as primeiras formas da poesia narrativa francesa, da qual destaca a *Canção de São Aleixo*. Essa narrativa contém episódios de renúncia, amor a Deus e martírio, como bom exemplo de vida cristã. As hagiografias foram as primeiras formas de que se tem notícia de uma narrativa poética em língua francesa. A *Canção de São Aleixo* é um pouco anterior à *Canção de Rolando*, tendo sido composta ainda no século XI. Sua forma é muito semelhante: ambas em decassílabos assonantes.

A *Canção de Aleixo* e a *Sequência de Eulália* são os primeiros textos narrativos em língua vernácula, ambos *langue d'oïl*. Karl Uitti (1995) afirma que o sucesso dessa língua e do seu pioneirismo dentre as línguas vernáculas foi impulsionado desde a era carolíngia. Uitti traça um paralelo entre a moral que figura na *Canção de Aleixo* e a que figura na *Canção de Rolando*, incluindo, entre as semelhanças, o papel de herói dos protagonistas que ele considera indispensável para a formação da narrativa de língua francesa: “*The pattern of heroic – or ‘biohistorical’ – service is pervasive in twelfth-century vernacular narrative and*

it may well be seen as constituting an important aspect of the Alexis/Roland legacy to French literature". (UITTI, 1995, p. 145).

As semelhanças entre os dois estilos fez muitos estudiosos acreditarem que a gesta fosse originária dos mesmos meios que a hagiografia, ou seja, o clero educado. Não apenas as formas mas também os temas, como o martírio, aparecem na *Canção de Rolando*. Além disso, na *Canção de Rolando* há a presença do próprio clero, representado pelo bispo Turpino.

Rolando foi enterrado em Blaye e nenhuma das versões da *Canção de Rolando* contraria esse fato, apesar de todos os outros personagens terem suas tumbas construídas em lugares diversos em cada uma das versões da narrativa. Moisan (1981) explica que, com o tempo, cada personagem ganhou uma tradição própria, vinculada a certo lugar. Oliveiros, por exemplo, é levado a Belin em algumas versões. Essas tradições foram somadas à *Canção de Rolando* à medida que se tornaram importantes. A tradição de uma tumba ligada a igrejas, neste caso Saint-Romain de Blaye, está relacionada ao papel de mártir de Rolando e dos doze pares. Muito da tradição épica também é herança dos meios clericais.

A cavalaria que figura na gesta, segundo Huizinga (2011), não é uma instituição de orientação religiosa em seu princípio; mas, aos poucos, foi se aproximando dos ideais cristãos. Em meio às cruzadas, o cristianismo fez uso da força da cavalaria, criando a figura do cruzado, como lembra Cardini (1989). A cavalaria, no entanto, é bastante pagã em seu princípio, o que se vê na gesta através das cenas de violência típicas do gosto desse grupo.

A violência também está, de certa forma, presente no modo enunciativo da gesta com a parataxe, direcionando as informações de modo a gerar apenas ações sem jamais explicar. Assim, a *Canção de Rolando* carrega forte *pathos*, que Auerbach (1971) registra como parte do estilo elevado. Esse *pathos* é gerador de um efeito sublime interpretável segundo a estética longiniana. Para Zumthor (1993), na Idade Média não há um estilo elevado; afinal, apenas no século XVI, com o conceito de "homem de letras", é que os estilos eruditos passaram a ser hegemônicos no Ocidente. Porém, o sublime do texto não está presente em referências clássicas, ainda que não possam ser totalmente descartadas, mas em algo mais universal: "é seguramente sublime o que agrada sempre a todos." (LONGINO, 1996, p. 52).

O sublime está associado com o efeito de arrebatamento que, em princípio, é natural daqueles que são capazes de ter pensamentos elevados e suscitar o *pathos*. Apenas depois dessa constatação, Longino considera as técnicas para produção do estilo sublime. Em geral, o autor define o efeito sublime da seguinte maneira: "Sob efeito do verdadeiro sublime, nossa alma se eleva e, atingindo soberbos cumes, enche-se de alegria e exaltação, como se ela

mesma tivesse gerado o que ouviu.” (LONGINO, 1996, p. 51). O sublime está associado ao êxtase, à sensação de preenchimento e de ascensão do pensamento. Portanto, o *pathos* serve ao sublime na medida em que pode proporcionar essas sensações.

Juntamente com o *pathos*, a *Canção de Rolando* de Oxford traz, em suas frases paratáticas, uma série de lacunas. Esses espaços de silêncio são, na verdade, característicos do estilo sublime, lembrado por Longino (1996) em dois textos: o livro bíblico da Gênesis e a *Nékiya*, na *Odisseia*, quando Ulisses encontra o fantasma de Ajax, que permanece em silêncio, encerrando, nesse momento, uma série de sentimentos não ditos.

A cena da morte de Auda em Oxford também é permeada de efeitos de arrebatamento: é violenta, súbita, ao mesmo tempo, comedida em seus ornamentos para que não se torne pueril. Não traz qualquer tipo de satisfação explicativa dos acontecimentos e ainda nos deixa com a sensação de que algo transcendente acontece na cena. Assim como nas outras cenas da *Canção de Rolando*, a morte de Auda é também paratática.

No texto de Oxford, Auda pouco diz. E, diante da proposta de Carlos Magno, que oferece seu filho em casamento em troca de Rolando morto, ela menciona brevemente: “*Cest mot mei est estrange*”. Auda toma distância da proposta, porque as palavras não fazem sentido, assim como não faz sentido sua existência sem Rolando. Este não é um discurso de amor. Auda não fala de seus sentimentos, que ficam totalmente calados. Ao menos, até a criação dos *Romans de Belle Aude*, nas versões posteriores.

Em Oxford, Auda pronuncia apenas três frases: na primeira, pergunta por Rolando; na segunda, demonstra estranhamento pela proposta de Carlos Magno; na terceira, anuncia a decisão de Deus para ela. Em seguida, ocorre a sua morte. Depois, inicia-se o lamento dos barões e os arranjos fúnebres, sem que nenhuma explicação seja dada. Paira no ar uma intensidade que não é dissolvida, apenas desconectada para que se chegue ao fim da gesta.

Essa tensão sobre a cena da morte de Auda é alterada nos *Romans de Belle Aude*, incluindo a flexibilização das sentenças paratáticas. Para entendermos esse processo, é necessário perceber a distinção entre gesta e *roman*, o papel cultural de cada um na sociedade da França medieval e sua correlação.

A gesta tem a função de narrar um feito e deixá-lo registrado na memória de uma comunidade. Ela o faz sem nenhum vínculo de fidelidade com o fato histórico que narra, de forma que, mais adiante, com a criação de uma matéria épica francesa cada vez mais densa, as narrativas nem sempre remeteram a fatos, mas a lendas criadas a partir de outras lendas. O

maior objetivo da gesta, segundo Zumthor, não é o registro histórico, mas a função narrativa por si só e seu vínculo com a comunidade que a origina:

Moins que reflet d'une réalité ou d'une expérience passé, la chanson est conscience de soi. Elle compense la rupture survenue entre le réel et l'imaginaire. Elle exploite moins un souvenir qu'elle ne le projette en prophétie; elle assume ainsi l'idéologie diffuse d'une collectivité très dispersée géographiquement, envers laquelle elle remplit une fonction éminente: elle lui donne, par la pure fiction d'un récit, la dignité trompeuse mais rassurante de ce qui, émergeant du puits le plus profond de l'histoire échappe virtuellement à l'emprise du temps et à la décadence du monde. (ZUMTHOR, 1972, p. 336).

A gesta se desfaz da necessidade de contar uma verdade, pois ela, em si, constrói sua própria verdade lendária, muitas vezes subvertendo os fatos reais. A *Canção de Rolando* de Oxford, por exemplo, transformou o desastre de Roncesvalles em vitória. Paquette (1971) vê no desejo de contar um fato, reviver algo pelo poder da criatividade, o espírito que fez surgir o épico. Esse espírito não é a necessidade do registro histórico, mas a impulsão da palavra pelo fato, que transforma a dor em glória, a derrota em vitória:

L'épopée naît ainsi, non pas de l'histoire comme on le croit communément, mais de l'abîme que l'esprit humain à la limite de l'âge hagiographique et de l'âge héroïque, est en train de creuser entre la puissance émotive de l'histoire et le pouvoir rénovateur de l'invention; c'est dans cet abîme que vient se loger la forme épique comme solution au problème d'une rupture survenue dans la conscience entre le réel et l'imaginaire. (PAQUETTE, 1971, p. 15).

O tempo passado é apropriado pelo presente. Quando Carlos Magno é chamado de “nosso imperador” em plena era capetíngia, o narrador apresenta ao público um governante já morto, trazendo-o para o presente, na tentativa de estabelecer uma identidade de grupo sob uma figura representativa.

A presença do adversário também proporciona a delimitação da identidade de grupo. A canção de gesta busca de forma implacável uma distinção entre bem e mal. Zumthor (1972) recorre a essa ideia para explicar a sucessão abrupta entre as *laisses* do poema, trazendo para a discussão a parataxe descrita por Erich Auerbach.

O *roman*, todavia, é um gênero que privilegia a reflexão e as impressões do narrador, que utiliza recursos descritivos, trazendo camadas de representação para o texto. O *roman* não é mais puramente narrativo, como a gesta, mas conta com um trabalho estético adicional para

promover o prazer de seu público. Essa diferença entre o texto épico e o romanesco é defendida por Paquette da seguinte maneira: “*L’a priori est celui-ci: que l’épopée est l’histoire des origines d’une ethnie; que le roman est un travail spécifiquement littéraire sur cette histoire.*” (PAQUETTE, 1971, p. 9).

Para Zumthor (1972, p. 352), o que move a narrativa romanesca é

[...] plutôt par un mouvement de l’imagination qui, projetant dans l’avenir quelque image traditionnelle, la confronte au présent vécu, et tente de l’interpréter, de lui faire ‘rendre’ un sens qui sera le sien. D’où le caractère élaboré et contruit du roman; d’où ce dynamisme syntaxique qu’y discernait Auerbach, cette progression vers un après, qui s’oppose si nettement à la parataxe épique: les relations s’organisent en profondeur, la pure continuité temporelle et spatiale, cette consécutive de surface, se détache sur les entrelacs de concession, de condition, de finalités profondes.

Para Barthélemy (2010) a diferença entre a gesta e o *roman* está relacionada à mudança do comportamento dos cavaleiros, na qual o *roman* traz ares de modernidade. Segundo o autor:

As canções de gesta se enraízam todas no reino franco, e estão submetidas às leis de linhagem e feudal; seu gênio é se apoiar sobre elas. Os ‘romances’, ao contrário, situam-se em outro lugar no tempo e no espaço, em lugares de vida festiva que nem hostes sarracenas, nem ódio de famílias, nem reis espoliadores ameaçam; lugares onde, ao contrário, tudo é agenciado para permitir aos Cavaleiros, às individualidades marcantes desenharem sua trajetória, dando a suas amigas e aos seus irmãos de armas provas de sua ligação – e deles recebendo o mesmo. Esse universo de jogos e brincadeiras, no qual se erra em busca de aventuras, não seria evidentemente concebível sem a mutação Cavaleiresca do século XI, nem compreensível fora das cortes e dos torneios do XII. Nesse sentido, ele é de uma modernidade que se opõe ao arcaísmo das vinganças e das guerras cristãs da epopeia. (BARTHÉLEMY, 2010, p. 500).

No entanto, a relação entre a gesta e o *roman* não é, para Paquette (1971), de uma simples sucessão temporal, onde um descende do outro, como um substituto, mas sim de contemporaneidade, onde um gênero percebe a existência do outro e se deixa influenciar. Essa coexistência é percebida nas versões rimadas da *Canção de Rolando*:

Il est admirable d’ailleurs qu’aucune des autres versions de la Chanson de Roland ne reprenne ce vers qui fait du Roland d’Oxford la seule version vraiment épique. Ces autres versions ne constituent pas pour autant des romans: elles confirment a posteriori que seule l’épopée “primitive” donne

forme à cette blessure primordiale par quoi la fiction vient à l'homme.
(PAQUETTE, 1971, p. 23).

Paquette (1971) também explica que a criação do *roman* a partir da *Canção de Rolando* não transformou o texto épico em um texto romanescos. A versão de Châteauroux, por exemplo, teria se desviado da linha narrativa épica e perdera sua coerência, mas não tornou o texto um *roman* propriamente.

De fato, a gesta fora contaminada pelo *roman*, mas não se tornou necessariamente um. Ela manteve suas características por muito tempo, coexistindo com outros *romans* até o século XIV. Os *Romans de Belle Aude* são resultantes dessa contaminação: a *Canção de Rolando* não se transformou em um *roman*, mas o adicionou em sua estrutura, ainda que perturbando o espírito originalmente épico. Então, à medida que outras contaminações, em outros episódios da gesta, foram acontecendo, o texto continuou sendo o que ele é: uma gesta.

CAPÍTULO IV: METAMORFOSES DA LENDA DE AUDA

A lenda de Rolando, conhecida principalmente pela *Canção de Rolando*, foi difundida em muitas regiões da Europa. Com isso, ganhou versões em outras línguas. Algumas são muito semelhantes ao texto de Oxford; outras se distanciam, na medida em que incorporam elementos de outras tradições e doses de criatividade dos jograis e escribas que atuaram nas composições.

A passagem de uma língua a outra na Idade Média não é propriamente uma tradução. Podemos entendê-lo segundo o processo de reiteração, descrito por Zumthor. Para um épico o movimento de reiteração é particularmente importante, já que se trata da inserção de um fato que pretende ser passado no aqui e agora do público. O épico não pode soar estrangeiro ou arcaizado. Ele deve ser facilmente identificado e incorporado na vida presente, ecoando junto à comunidade para a qual ele é contado.

No entanto, a lenda de Rolando vai oscilando em seu caráter épico. Nem sempre ela leva o espírito do “nosso herói”, mas, às vezes, “daquele herói”, de outro tempo, de outro país. Em *Ronsasvals*, poema em língua occitana, Carlos Magno é ainda o “nosso imperador”, enquanto no poema italiano, *La Spagna*, ele é o imperador do outro país, perpetuando uma história sem vínculo épico. O poema italiano é, então, um “poema cavaleiresco”, como anuncia a edição de Carlota Gardi (2009).

As técnicas utilizadas para transpor os textos de uma língua a outra são misteriosas e, devido à quantidade e à variedade de poemas que se assemelham à *Canção de Rolando*, podem existir uma multiplicidade de artifícios, em parte escritos, em parte orais. Konrad, por exemplo, que compôs a *Rolandslied*, era um monge e, provavelmente, tinha domínio da escrita e acesso a materiais da cultura letrada. Já outros poemas como *Ronsasvals* e *Galien, li restorés* são anônimos e não se sabe como foram compostos. Há, ainda, o caso do romance espanhol, *Sueño de doña Alda*, de tradição puramente oral; dificilmente seu processo de composição e recomposição se deu através de meios escritos.

Sabe-se que o império carolíngio foi muito influente não só na história da França mas também de boa parte da Europa. Mais tarde, a língua d'oïl tornou-se mais difundida. A literatura francesa foi uma das primeiras a se consolidar e, em seguida, a estimular as outras que estavam ao seu redor. Talvez, por isso, línguas de outras culturas também cantassem Rolando como seu herói: por identificação com o caráter épico ou por imitação das técnicas francesas.

Nem todas as culturas tiveram épicos. Esse gênero está, muitas vezes, associado a uma condição de guerra, inspirando um povo contra seu inimigo. Ao se afastar da luta, regionalmente ou temporalmente, e adentrando as cortes, a lenda de Roncesvalles passou a incorporar novos modelos narrativos, como vimos anteriormente, o que permitiu a criação dos *Romans de Belle Aude*. Agora, em outras línguas, os gêneros em que a lenda de Rolando (e, por consequência a de Auda) está configurada se diversificam ainda mais.

Auda na continuação do ciclo de Carlos Magno

Antes de nos voltarmos para os textos em línguas diversas, observamos que a língua francesa legou ainda outra versão para a morte de Auda, em uma gesta tardia e com fortes ares cavaleirescos chamada *Galien, li restorés*. Esse poema se insere no ciclo de Carlos Magno, mas mesclado ao ciclo de Garin de Monglane, do qual também faz parte a *Canção de Girard de Vienne*. Assim como a gesta de Girard se relaciona a Rolando, Galien também o faz, incluindo outro tema: as peregrinações de Carlos Magno. Antes de voltar à França, o imperador viaja por sete anos e Galien o acompanha nessa aventura.

A gesta *Galien, li restorés* faz parte do manuscrito de Cheltenham. Ele compõe um conjunto de gestas do ciclo de Garin de Monglane, dentre as quais *Hernaut de Beaulande*, *Renier de Gênova* e *Girard de Vienne*. O ciclo reúne heróis da mesma genealogia: Garin é pai de Hernaut, Renier e Girard; Renier é pai de Oliveiros; e, por fim, Oliveiros é pai de Galien.

Supõe-se que a gesta foi concluída por volta de 1490 (DOUGHERTY, 1960). O texto foi escrito em versos alexandrinos e *laisses* rimadas. Além do ciclo de Garin de Monglane, *Galien* retrata, também, o ciclo de Carlos Magno, fazendo referência às incursões carolíngias na Espanha e a batalha de Roncesvalles. É comum, principalmente nas gestas tardias, como a de Galien, a intersecção de ciclos e o surgimento de novos heróis ligados aos já conhecidos.

No enredo, Galien – filho ilegítimo de Oliveiros e da princesa Jaqueline, filha do rei Hugues – nasceu antes das peregrinações de Carlos Magno. Em sua infância, Galien acompanha o imperador, mostrando-se obediente e buscando aventuras. Apesar de bastardo, ele parte em busca de seu pai e de sua família, chegando a conhecer o avô Renier, a avó e sua tia Auda. É bem recebido e reconhecido em sua linhagem.

Auda aparece por duas vezes nessa gesta: na primeira em Vienne, sua terra natal, onde recebe Galien junto à sua família. Até então, ninguém sabe que ele é filho de Oliveiros, mas a semelhança entre os dois é notada pela mãe e, quando finalmente Galien revela sua origem, ninguém duvida do menino. Todos se emocionam e festejam, e o jovem recebe armas de Renier, seu avô.

Na segunda vez, Carlos Magno retorna a Blaye para contar a triste notícia da morte de Rolando e Oliveiros. A cena que se sucede é uma nova versão para o episódio de sua morte. Nela Girard de Vienne é um personagem presente. Ele está em Blaye, junto com a sobrinha, e, ao receber a notícia da morte dos pares, vai encontrar-se com Carlos, fora da cidade, para que juntos decidam o que fazer com Auda, que inicialmente nada sabe.

Curiosamente, nesta versão Carlos é taxativo em dizer que não se pode esconder nada de Auda, mesmo que a hipótese de ocultar a morte de Rolando e Oliveiros nem ao menos tenha sido posta por Girard:

*“Bon Roy”, se dit Girard, “[Belle]-Aude est avec m(o)y
A Bleues la ferté! Que ferons nous de lui?
Elle [encor] ne scait riens de ce meschief ycy”.
“G[ir]art” [dit Charlemagnes] “par dieu qui ne menty,
On ne le peut celer, il fault qu’il soit ainsi”. (Galien; laisse 196).⁶⁶*

Após a conversa, Carlos Magno entra em Blaye com os corpos de Oliveiros e Rolando, decidido a contar a Auda, que já havia demonstrado preocupação e desconfiança anteriormente. Ela havia estranhado a ausência do tio e também perguntara por notícias dos pares:

*Aude se ua au ceur forment esmerueillant
La ou Girart s’en ua ne qu[e] il ua querant,*

⁶⁶ “‘Bom rei’, disse Girard, ‘Bela Auda está comigo, em Blaye, na fortaleza! Que faremos com ela, pois ainda não sabe deste infortúnio?’ ‘Girard’, disse Carlos, ‘por Deus que nunca mente, não podemos esconder dela, é necessário que seja assim’”. (STENGEL, 1890, p. 367, tradução nossa).

*Aux cheualiers demande: “Seigneurs venés auant!
Je scay bien, que d’Espaigne va Charlez repairant;
Mais ie n’ay pas nouuelles de mon amy Roullant
Et du conte Oliuier que mon ceur ayme tant.
Je croi certainement, (que) s’il feussent repairant,
Nouuelles m’en venissent tost et incontinente.” (Galien; laisse 195).⁶⁷*

No momento de anunciar as mortes, Carlos revela seus sentimentos por Auda. Sua tarefa é consolá-la, como se pudesse prever sua reação diante dos acontecimentos, isto é, sua morte. Nesse momento, a representação da morte de Auda nos braços do imperador fica evidente. Esse motivo se repete em praticamente todas as versões, bem como figura na miniatura do manuscrito do *Karl der Große* do Stricker (figura 3).

*Mout fut dolent le roy, quant il [la l’a] choisi,
I la prins[t] par les bras, doucement l’a saisi,
“Amie”, dit le roy, “scaués que ie vous pri?
De ce que vous dirai, n(e)’ aies le ceur failli!
On ne le peut celer, il fault, qu’il soit ainsi:
Perdu as Oliuier et Roulant ton amy,
Mort sont a Roncesvaus o ont esté traï”. (Galien; laisse 196).⁶⁸*

Em seguida, Auda morre sem dizer muitas palavras e de maneira súbita:

*Quant Belle-Aude l’entend , le ceur lui est fuy,
Si haulte, qu’elle fu, a la terre chaî
Et dit: “Beau sire dieu qui oncquez ne menti,
Sont ce les belles nopces dont venüe suis cy?
Haa sire Ronllant, dieu ait pitié de t(o)y!
Hee frère Oliuier, tu as mon ceur meu[r]dri.
Jamais ne veul menger ne [ne] boire aussi,
Ains veul aler a terre (la) ou sont mi doulx ami”.*

*Dolente fut Belle-Aude et si desconfortee,
Qu(e) a la terre chaî si dolente et pasmee,
Que de [la] grant douleur est illec deuie[e],
Deuant le roy Charlon est morte et trespassee,*

⁶⁷ “Auda procura Girard com o coração atormentado. Ela pergunta aos cavaleiros: ‘Senhores, vós que chegastes primeiro, sei bem que Carlos vai voltar da Espanha, mas não ouvi notícias de meu amigo Rolando, nem do conde Oliveiros, que meu coração ama tanto. Acredito certamente que se estivessem para voltar, logo me chegariam notícias.’”. (STENGEL, 1890, p. 366, tradução nossa).

⁶⁸ “Ele estava muito pesaroso quando a reconheceu. Tomou-a em seus braços e a abraçou com doçura: ‘Amiga’ disse o rei, ‘sabes o quanto eu a estimo? Não tenhas um coração frágil para ouvir o que devo dizer, pois isto não se pode esconder. É preciso que seja assim: perdeste Oliveiros e Rolando, teu amigo. Eles foram traídos e mortos em Roncesvalles’”. (STENGEL, 1890, p. 367, tradução nossa).

Figura 3 - Miniatura do manuscrito de Karl der Grosse de Stricker.



Fonte: autor desconhecido (séc. XIV).

[Et] tantost au corps d'elle ne fut vie trouuee. (Galien; laisses 196-197).⁶⁹

Apesar de ter pedido para ver os corpos do irmão e do noivo, ela morre antes. Seu corpo é carregado para junto deles, onde foi enterrada. Os nobres ficam tristes com o acontecimento, com destaque para Carlos e Girard. O pai de Auda e Oliveiros, Renier, também surge nessa cena para presenciar seu luto. Essa figura foi deixada de lado nas outras versões, mas aqui, dentro do ciclo de Garin de Monglane, do qual faz parte, o nome de Renier aparece na cena da morte de Auda.

Desdobramentos da morte de Auda na Alemanha

No território alemão a lenda de Rolando ganhou três versões, e a mais conhecida é da *Rolandslied*. As outras duas, *Karl der Große* e *Karl Meinet* foram, segundo Bédier (1966), inspiradas na primeira. Segundo Danielle Buschinger (1983), a tradição alemã tinha técnicas específicas para recriar textos franceses, observadas em outros textos, como o *Tristrans* de Eilhart, mas que se aplicam também ao trabalho de Konrad.

A *Rolandeslied* foi escrita por um monge chamado Konrad por volta de 1132. O texto é semelhante ao da *Canção de Rolando* de Oxford, sendo reconhecida por Bédier (1966, p. 187) como a “tradução”, a mais antiga dentre as estrangeiras. A forma como Auda é mostrada nesse texto é também muito semelhante à Oxford, já que ela aparece nos mesmos contextos narrativos: no dilema do olifante e na cena de sua morte. Porém, existem nuances que merecem ser exploradas para compreender melhor a representação da lenda de Rolando na Alemanha.

O nome de Auda surge quatro vezes em todo o texto: duas vezes ao ser citada por Oliveiros durante a Batalha de Roncesvalles, outras duas no momento em que sua morte é

⁶⁹ “Quando Bela Auda ouve isto, o coração lhe foge e mesmo que tentasse permanecer firme, caiu ao chão. Ela disse: ‘Senhor Deus que jamais mente, são estas as belas núpcias que me trouxeram até aqui? Ah, senhor Rolando, Deus tenha piedade de ti! Ah, irmão Oliveiros, deixaste meu coração arrasado. Nunca mais vou comer nem beber, mas ainda quero ir à terra onde estão meus dois amigos’.

Pesarosa estava Bela Auda e tão desolada que caiu no chão desmaiada. De sua grande dor ela desviou-se e diante do rei Carlos morreu. Em seu corpo já não se encontrava vida”. (STENGEL, 1890, p. 368, tradução nossa).

narrada. A primeira cena em que ela aparece é o episódio do olifante. Oliveiros, no início da batalha, pergunta a Rolando porque não tocar o olifante. Ele pede para fazer isso por Auda:

*wan blâsestu noch dîn horn?
dîn neve mächte uns ze helve kom,
daz wir frælîchen scaiden hinnen.
nu touz durch mîner swester Alden willen,
gefriste dîne hêrlîche man. (Rolandslied; vv. 3866-3870).⁷⁰*

Segundo Danielle Buschinger, o tipo de argumento que Oliveiros usa para convencer Rolando revela a influência do texto cortês na recriação de Konrad:

Cette injonction au nom de la bien-aimée est un trait courtois introduit par Konrad dans son texte. L'amant parfait doit se plier à la volonté de sa bien-aimée ou accéder à toute requête faite au nom de sa dame: telle est la loi sacrée de l'amour chevaleresque. (BUSCHINGER, 1983, p. 100).

Algum tempo depois, sucede uma cena semelhante às das versões francesas, na qual Oliveiros, ao ver os pares mortos, questiona a decisão de não tocar o olifante, usando o nome de Auda para o companheiro:

*Dô sprach der helt Olivier:
'niemer gerâte ich ez dir,
noch ist mîn wille,
lieber hergeselle.
hêtestûz enzît getân,
sô hêtestu manigen hêrlîchen man
dem rîche behalten.
mîn swester Alde
en scol an dînem arme
niemer erwarme. (Rolandslied; vv. 6005-6014).⁷¹*

Por fim, Auda surge, depois da resolução da batalha, em Aix (Achen), onde se passa a cena de sua morte, assim que ouve sobre a morte de Rolando. Ao chegar em Aix, Carlos não

⁷⁰ ““Ah, companheiro Rolando, por que não tocas teu Olifante? Teu tio poderia nos vir socorrer, para assim sairmos vitoriosos. Faça-o pelo amor de (em nome de) Auda, salva teus nobres vassalos””. (KARTSCHOKE, 2011, p. 273, tradução nossa).

⁷¹ “Responde Oliveiros, o herói: ‘Eis aqui minha opinião, e nada mais desejo dizer, caro companheiro. Se o tivesses feito no momento certo terias atraído (*erhalten*) muitos nobres do reino. Alda, minha irmã, nunca mais se aquecerá nos teus braços”’. (KARTSCHOKE, 2011, p. 412, tradução nossa).

está sozinho como em Oxford, mas reúne um grupo de nobres e intelectuais, uma corte propriamente.

*Tiu buoch urkundent ienoch,
der kaiser gebôt ain hof.
mit michelem flîze
kômen die fürsten alle gemainliche.
dar kômen achte künige
unt ienoch dar übere
bischofe unt herzogen,
derne mächte niemen an daz ende komen.
ze Ache wolt er den hof hân.
dâ was manc wortspæher man.
dar kômen ouch die Karlinge. (Rolandslied; vv. 8673-8683)⁷²*

Nessa assembleia, Carlos conta a Auda sobre a morte de Rolando. Inicialmente, a moça pergunta sobre o noivo ao imperador. Ele conta a verdade, sem desviar do assunto, e oferece um casamento com Luís, seu herdeiro; entretanto, Auda recusa a proposta e proclama seu desejo de morrer, pedindo a Deus para ser atendida, o que ocorre imediatamente.

*‘war sol ich arme denne?
Ludewîgen du mir niemer für genenne
noch niemer dehain anderen man.
scol ich Ruolantes nicht hân,
sô wil ich ersterben gerne.’
si viel grimme an die erde.
‘aller dinge schephære,
dô dû mir in ze wine gæbe,
war umbe hâstu mir in genomen?
war scol ich arme nû komen?
ich bite dich, rainer mägede barn,
daz ich umbewollen müeze varn,
dar die mägebe alle sint geladet.
mine sêle bevilhe ich in dîne gewalt,
aller engel küniginne.
daz ich niemer mêre kom hinne!’*

⁷² “Os livros testemunham finalmente que o Imperador convocou uma assembleia na Corte. Com grande zelo, reuniram-se todos os príncipes. Oito reis vieram, além de bispos e duques, em quantidade que ninguém poderia contar. Ele reuniu tal assembleia em Aix. Muitos homens eloquentes dela participaram. Também os franceses vieram”. (KARTSCHOKE, 2011, p. 580, tradução nossa).

*si begunde harte blaichen. (Rolandslied; vv. 8708-8723).*⁷³

A última cena em que Auda aparece é a de sua morte. Essa parte é muito semelhante a Oxford; porém, alguns elementos romanceados estão presentes. Konrad, que teria copiado o estilo dos *roman* arturianos, também incorpora certos detalhes. De maneira geral, a versão alemã elimina as repetições paralelísticas paratáticas, tão comuns na *Canção de Rolando* de Oxford, ao mesmo tempo em que implementa um estilo mais cortês, como é possível ver no episódio do dilema do olifante transcrito citado.

Existem outras duas versões alemãs que narram a morte de Auda: *Karl der Große* (BARTSCH, 1857) e *Karl Meinet* (KELLER, 1858), ambas do século XIII, aparentemente compostas a partir do texto de Konrad. *Karl Meinet* é um amplo conjunto de narrativas sobre Carlos Magno de autoria anônima. O quinto livro contém uma versão da batalha de Roncesvalles, onde Auda também aparece. O episódio de sua morte é contado entre as estrofes 498-512. *Karl der Große* foi escrito por um certo Striker. Auda também está presente nessa obra, mas com o nome de Alite.

Morte de Auda na tradição occitana

Em língua occitana, há também uma versão da batalha de Roncesvalles com enredo semelhante ao da *Canção de Rolando*. O poema foi chamado de *Ronsasvals*, por sugestão de Roques (1932a), e teria sido composto no século XII. Apesar de incompleto, *Ronsasvals* apresenta uma cena para a morte de Auda. Nela existe a menção ao sonho premonitório de Auda, seguida da notícia de sua morte. A narrativa se diferencia tanto do texto de Oxford como do chamado *Romance de Bela Auda*.

⁷³ “‘Por que queres agravar minha pena? Não me fales mais de Luís. Se não posso ter Rolando, então desejo apenas morrer’ – e caiu de joelhos desamparada. ‘Criador de todas as coisas, por que me tirais aquele que me destes como amado esposo? Por que devo tornar-me ainda mais infeliz? Eu te peço, ó filho da Virgem, deixai-me juntar-me imaculada à companhia de todas as almas virgens. Confio minha alma em tuas mãos, rainha de todos os anjos. Que minha vida aqui se finde.’ E empalideceu mortalmente”. (KARTSCHKE, 2011, p. 584, tradução nossa).

Ronsasvals a profondément modifié l'épisode, en un raccourci de temps et avec une unité de lieu qui lui donnent un caractère vraiment scénique; la grâce des tableaux, la simplicité des moyens, la brièveté et le naturel du discours assurent à toute cette partie du poème une valeur exceptionnelle. (ROQUES, 1940, p. 461).

Como nos outros textos, o nome de Auda aparece anteriormente. No episódio do olifante, Oliveiros menciona sua irmã para convencer Rolando; mas, desta vez, Rolando deixa-se emocionar pelo nome da amada (*Ronsasvals*; vv. 918-923). O nome de Auda também é lembrado e lamentado, tanto por Turpino (*Ronsasvals*; vv. 229-231) como por Carlos Magno (*Ronsasvals*; vv. 1116-1119), no momento em que eles se dão conta de sua viuvez.

A cena de sua morte é apresentada nos versos 1700 a 1802. Auda está em seu jardim, junto às damas de companhia, em um espaço excepcionalmente feminino, que não apareceu em nenhuma outra versão:

*So fon en may cant florisson jardin
E l'auzelletz cantan en lur latin,
Sta Belauda ha l'ombra d'un vert pin;
Una donzella li dreyssava son crin,
Aysseleneta, filha del duc Garin,
E d'autras donnas plus de .xij. entorn si.* (*Ronsasvals*; vv. 1700-1705).⁷⁴

Auda conta para suas damas que tivera um sonho, episódio que se passa também nos *Romans de Belles Aude* das versões rimadas, ainda que de forma breve. Em *Ronsasvals*, não é um clérigo que interpreta seu sonho, mas uma das damas que a acompanha. E esta dá uma interpretação otimista para o pesadelo de Auda, dizendo que ela verá ainda Rolando e Oliveiros. Em seguida, Auda pede a um peregrino notícias dos pares. Sem saber com quem estava falando, ele conta à moça que os pares estavam mortos, e ainda a faz reparar no cortejo que Carlos havia organizado para esconder dela a notícia ruim.

Quando Carlos Magno retorna, ele pensa em esconder a verdade de Auda, dizendo que Rolando e Oliveiros estão cortejando outras damas, mas ela já sabe do acontecido:

*“Senher, dis Auda, garda non m'o celier:
On es Rollan ni mon frayre Olivier?
Yeu que non vech minga dels .xij. biers.*

⁷⁴ “Era maio, quando os jardins florescem e os passarinhos cantam em sua língua. Bela Auda estava sob a sombra de um pinheiro verde, enquanto uma donzela trançava seus cabelos: era Aysseleneta, filha do duque Garin. Mais de doze outras donas a cercavam”. (ROQUES, 1932b, p. 182, tradução nossa).

– *Auda, dis Karle, annatz son corteyer
H veyres los en breu d'ora tornier.*
– *Senher, dis ella, aquo layssas estier:
Per cest camin es passât un palmier
E contet nos mortz son li .xij. bier.
E per aysso non devem dol menier,
Car per dol far non vey ren gazanhier:
Temps es de perdre e temps de conquistier.
Am que Dieu vuelha las lurs armas salvier,
Vos mi podes autamtns maridier.”*
(Pueys dis soau: “Non plassa al drechurier
Que homs de earn aya mays de mi joya entier!”)
“Rey emperayre, non vulhas demorier:
On son li cors? Vulhas los mi mostrier”. (Ronsasvals; vv. 1760-1776).⁷⁵

Nessa versão, Carlos não conta sobre a morte dos cavaleiros a Auda. É ela quem revela a verdade ao rei, com palavras de consolo. Por fim, ela também pede para ver os corpos. No momento de sua morte, Auda está junto aos corpos de Oliveiros e Rolando e, assim como Isolda, morre sobre o corpo do amado:

*Los cors ilh fan en un erbos pauzier.
Premieramens vay Auda regardier
Tota sa cara son frayre Olivier:
“Per mon cap, frayre, ta mort mi deu pezier.”
Un cubertor de pâli vay levier:
“Rey emperayre, non vos tenc agravier;
Yeu non puec anc mon espos enbrassier:
Si jamays viva mi voles atrobier, Layssas mi, senher, lo mieu spos bayzier.”
Justa Rollan si vay Auda cougier;
Tant fort estrenh lo cor del cavallier
Que-l cor del ventre si vay tot esclatier;
L’arma s’en vay que non poc plus estier. (Ronsasvals; vv. 1779-1790).⁷⁶*

⁷⁵ “‘Senhor, preste atenção e não me esconda nada: onde está Rolando e meu irmão Oliveiros, pois não vejo nenhum dos doze bravos’”?

‘Auda, os moços estão cortejando damas. Em breve os verás de volta’.

‘Senhor, disse ela, deixe isso de lado. Por esta estrada passou um viajante que me contou que os doze bravos estão mortos. Por isso, não se deve lamentar, pois na dor não há nada que possa ser glorificado. Tempo de perder, tempo de conquistar! E ainda que Deus queira salvar suas almas, o senhor poderia casar-me’.

Depois disse suavemente: ‘Não seria justo que algum homem tivesse maior alegria que eu’. E continuou: ‘Imperador, não queiras demorar! Onde estão os corpos? Mostre-nos’”! (ROQUES, 1932b, p. 183-184, tradução nossa).

⁷⁶ “Os corpos jaziam em um gramado. Primeiro, Auda vai olhar cara a cara seu irmão: ‘Pelos olhos da minha face, irmão, tua morte me traz pesar’. Depois, ela levantou um pálio: ‘Imperador, não quero preocupar o senhor, mas não posso mais abraçar meu esposo e, se desejás encontrar-me viva agora, deixe-me beijá-lo’.

Morte de Alda na tradição italiana

Na Itália, a lenda de Rolando ganhou tons fortemente cavaleirescos, privilegiando-se a aventura. Essa tradição vai gerar, mais tarde, nos séculos XV e XVI, uma série de poemas ligados à matéria da França, como *Morgante*, de Luigi Pulci, *Orlando innamorato*, de Boiardo e *Orlando furiosos*, de Ariosto. *La Spagna* é um poema cavaleiresco do século XIV, atribuído a Florentine di Zanobi, escrito em *ottava rima*, verso típico da literatura toscana. Ele narra, assim como a *Canção de Rolando*, a batalha de Roncesvalles, e ainda outros detalhes de outras lendas. O título *La Spagna* faz referência à entrada de Carlos Magno no território espanhol. Em torno do tema, há mais de uma lenda, dentre as quais a da batalha de Roncesvalles.

No fim das batalhas, o narrador anuncia que não pode contar sobre o luto gerado pela morte dos paladinos, porque iria se estender demais. Ele resolve contar apenas a de Alda:

*Non lascio per fatica ch i' nol canti,
ma perché'l troppo dir non vi rincresca,
ora fo qui di tal lamento posa
e dirò d'Aldabella dolorosa. (La Spagna; 40,9).⁷⁷*

Alda é chamada por Carlos Magno para comparecer à sua corte com a desculpa de rever Orlando e Ulivieri. Ela fica muito feliz em saber da notícia; então, parte rumo a Paris com suas damas de companhia. A alegria da moça contrasta com sua reação desoladora ao saber da morte dos pares. Diferentemente das outras versões, não há aqui a aura de lamento instaurada desde o início de sua participação.

Ao saber finalmente da morte do marido (Orlando aqui é marido de Alda) e do irmão, Alda começa a se lamentar. Em seguida, pede para ver os corpos. Ela se põe entre os dois, segurando a mão de cada um entre os caixões e chorando muito:

Auda se debruça sobre Rolando e o estreita tão forte junto ao coração do cavaleiro, que seu coração partiu dentro do peito. A alma dela se vai, não pode mais ficar”. (ROQUES, 1932b, p. 184, tradução nossa).

⁷⁷ “Não o deixo de cantar por cansaço, mas porque o muito falar, não pode ser incômodo. Então, contarei sobre o lamento que interessa, o da sofrida Aldabella”. (GARDI, 2009, p. 424, tradução nossa).

*Orlando morto, com'era nell'arca,
e in un'altra Ulivieri presso ad esso.
Alda di gran dolore e pensier carica,
ben le parve che'l cuor fusse sconnesso.
Piangendo in suo lamento si remarca
e ad amenduni in mezo stava apresso,
e in suo ogni arca teneva una mano
con lamentare doloroso e strano. (La Spagna; 40,15).⁷⁸*

Alguns detalhes vistos no *roman* são retomados de forma breve nessa versão. Em certo momento, Berta chega e se junta a ela. Alda também reza, pedindo para falar com o irmão. Seu desejo é atendido, mas a fala de Ulivieri não é narrada. E, ao ver seu irmão se calar, ela cai morta no chão. Estava com o coração partido:

*La dama, udendo ciò, col cor doglioso
di vita allora si vide finire.
In mezo del fratello e del marito
morì Alda la Bella a tal partito. (La Spagna; 40,19).⁷⁹*

Ao fim desse episódio, assim como na *Canção de Rolando*, a morte de Alda e o sofrimento gerado pela cena comovente servem de combustível para o próximo passo, o castigo de Ganelão. O público, que fora envolvido pelos lamentos de Alda, agora se dirige com furor para vingar-se de Ganelão. Sua punição está ambientada e será severa.

Sonho e morte de Auda no *Romancero* hispânico

A origem do *Romancero* é incerta. Os primeiros registros e testemunhos da existência desse tipo de poesia são do fim da Idade Média; mas, supõe-se que esta forma já existia difundida oralmente. Este é considerado o *Romancero antigo*, que vai servir de referência

⁷⁸ “Em um caixão estava Orlando morto e, em outro, Ulivieri. Alda desatina pela grande dor, parecia que seu coração tinha se apartado dela. Chorando seu lamento, ela se recobra. Estava no meio, entre os dois, de onde segurava uma mão em cada caixão com lamentos dolorosos e admiráveis”. (GARDI, 2009, p. 425, tradução nossa).

⁷⁹ “A dama, vendo isso, com o coração angustiado, viu então sua vida se esvair. No meio do irmão e do marido, morreu de tal maneira Alda, a bela”. (GARDI, 2009, p. 426, tradução nossa).

para o *Romancero novo*, gênero que teve grande sucesso no século XVI (DÍAZ-MAS, 1994, p. 7-8). Paloma Díaz-Mas vê grande semelhança entre o *romance* espanhol e formas como a balada. Na verdade, essa autora considera o *romance* como a forma espanhola dessas baladas, que tiveram êxito em todo o território europeu (DÍAZ-MAS, 1994, p. 19).

O *Romancero* espanhol, assim como a maioria dos gêneros populares da Idade Média, não tem assinatura. Diferentemente da gesta, no entanto, o *romance* não exigia grande esforço mnemônico. Dessa maneira, a população comum pôde facilmente se apropriar desse gênero, garantindo sua difusão através de cantos de forma mais consistente.

Para Menéndez Pidal (1976), os *romances* são geralmente originários de parte desprendida da gesta e repetida através de cantos populares, dispensando, assim, a existência de autor propriamente, já que este seria, de certa forma, o compositor da gesta. Díaz-Mas não segue totalmente esta hipótese. Ela considera a possibilidade de os *romances* terem sido compostos por alguém que se inspirara nos épicos (DÍAZ-MAS, 1994).

De qualquer forma, a difusão oral nos remete às teorias acerca do mecanismo de transmissão da gesta, como a *poligênese*, a *movência*, a *rememoração*, e o *estado latente*, examinados no primeiro capítulo. O *Romancero*, em princípio, funciona da mesma maneira, apesar de ter conhecido versões manuscritas e impressas nos séculos XVI e XVII. A oralidade foi imprescindível para a existência dos *romances* e, com ela, a impermanência e a constante modificação, características das formas poéticas transmitidas pela voz, também estão presentes neste gênero.

Apesar de existirem *romances* de diversas origens, a matéria épica francesa é um tema comum no *Romancero*. Não à toa, Menéndez Pidal (1976) sugere que alguns sejam partes destes textos traduzidos para línguas ibéricas. Sabe-se que existiu pelo menos uma versão das lendas rolandianas em língua hispânica, o épico *Cantar de Roncesvalles*, do qual apenas restaram alguns poucos versos.

A matéria da França gerou versões espanholas de Rolando, Carlos Magno e, também de Auda, em um episódio que não consta na *Canção de Rolando* de Oxford, mas nas versões romanceadas: o sonho de Auda.

No *Sueño de doña Alda*, Auda está em Paris em seu palácio, cercada de companhia e mimos. Ela é esposa de Rolando. As trezentas damas que a acompanham estão bem vestidas, comendo e bebendo. Auda se destaca entre elas:

En París está doña Alda, la esposa de don Roldán,

*trecientas damas con ella para la acompañar;
todas visten un vestido, todas calzan un calzar,
todas comen a una mesa, todas comían de un pan
sino era doña Alda que era la mayoral.
Las ciento hilaban oro, las ciento tejen cendal,
las ciento tañen instrumentos para doña Alda holgar.*

As damas também tocam instrumentos para Auda. Ouvindo música, Auda adormece e tem um sonho e logo acorda apavorada, aos gritos:

*Al son de los instrumentos doña Alda adormido se ha;
ensoñado había un sueño, un sueño de gran pesar.
Recordó despavorida y con un pavor muy grande,
los gritos deba tan grandes que se oían en la ciudad.*

Ao ser perguntada, Auda conta a suas companheiras o sonho que tivera: Auda estava em um monte deserto quando viu um açor voar; e, atrás dele, estava uma águia, tentando agarrá-lo. O açor, assustado, se esconde então no vestido de Auda. A águia, no entanto, consegue alcançá-lo e o mata.

*Allí hablaron sus doncellas, bien oréis lo que dirán:
– ¿Qué aquesto, mi señora? ¿Quién el que os hizo mal?
– Un sueño soñé, doncellas, que me ha dado gran pesar:
que me veía en un monte en un desierto lugar;
de so los montes muy altos un azor vide volar,
tras dél viene una aguililla que lo ahínca muy mal;
el azor, con grande cuita, metióse so mi brial;
el aguililla, con grande ira, de allí lo iba a sacar.
Con las uñas lo despluma, con el pico lo deshace. –.*

Sua camareira interpretou o sonho, dizendo que: Rolando era o açor; Auda, a águia; e o monte, a igreja onde o casal seria unido:

*Allí habló su camarera, bien oréis lo que dirá:
– Aqueste sueño, señora, bien os lo entendido soltar:
el azor es vuestro esposo que viene de allén mar,
el águila sodes vos con la cual ha de casar
y aquel monte es la iglesia donde os han velar.
– Si así es, mi camarera, bien te lo entiendo pagar. –.*

No dia seguinte, pela manhã, Auda recebe uma mensagem vinda de longe, escrita com sangue. Nela constava a notícia de que Rolando morrera em Roncesvalles:

*Otro día de mañana cartas de fuera le traen;
tintas venían de dentro, de fuera escritas con sangre:
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.*⁸⁰

Nesta versão, o poema se encerra aí. Díaz-Mas extraiu o poema do *Cancionero* de 1550. Em outra reconstrução, Menéndez Pidal considera, a partir de outras fontes, um último verso que representa Auda lendo a carta e, em seguida, caindo no chão, morta:

*Cuando tal oyó doña Alda,
muerta en el suelo se cae.*⁸¹

Em nota, Menéndez Pidal (1976, p. 90-91) explica que o poema:

Es aún tradicional entre los judíos de Tánger, Teuán, Salónica, Larisa, Rodas etc., y a estas versiones pertenece el último par de versos, sin duda primitivo. Se ha creído que nuestro romance se inspiraba en la bellísima y breve estrofa de la Chanson de Roland relativa a la muerte de doña Alda, pero en realidad el romance no conoció el poema francés, sino una gesta española derivada de refundiciones francesas, en las cuales la muerte de Alda se contaba en muy diluidos episodios de tono melodramático. Por esto es un mérito exclusivo del romance español el haberse elevado por sí solo a la más sobria poesía y a la más honda emoción, comparable a la del viejo poema francés, aunque sin tener con éste ningún detalle en común.

Para Menéndez Pidal (1976), mesmo sem querer, o poema espanhol retorna ao tema da morte de Auda de forma súbita através de suas novas versões, mas jamais haveria conhecido a narrativa do texto de Oxford. Segundo ele, é mais provável que a representação da morte de Auda no *romance* fosse uma criação artística própria desse gênero que, por um acaso, é semelhante à com a *Canção de Rolando* de Oxford.

Auda romântica

Os historiadores e ficcionistas do século XIX foram responsáveis pela divulgação das lendas medievais no meio intelectual. A maioria das versões modernas da *Canção de Rolando* são reconstruções dos manuscritos medievais publicadas nesse século. Aos poucos, a lenda foi

⁸⁰ DÍAZ-MAS, 1996, p. 220-222.

⁸¹ MENÉNDEZ PIDAL, 1976, p. 90.

sendo redescoberta, manuscrito por manuscrito, até que a natureza épica do texto foi revelada. A ideia de um épico em francês tão antigo, tal como a *Ilíada*, empolgou muitos estudiosos.

Na França pós-revolução, as batalhas foram frequentes. Canções e textos que exaltavam o espírito guerreiro estiveram presentes entre os militares. O contexto era propício para o ressurgimento da matéria épica e do nome do paladino Rolando:

With wars of conquest the order of the day, Roland continued to be this country's aggressive Champion, whatever changing circumstances demanded. But as the Napoleonic epic drew to a close and invaders poured across de borders, the reading public began to see a Roland who could be overwhelmed. (REDMAN, 1991, p. 29).

A busca de uma nova identidade nacional, desvinculada da monarquia, colaborou para tornar Rolando um mito heroico novamente. Mais do que a guerra, a lenda de Roncesvalles passou a incitar sentimentos “patrióticos”, projetados para as formas épicas, quando a França ainda não era a nação que conhecemos. Dessa vez, o nacionalismo romântico torna-se motor. Podemos, assim, considerar que os francos foram ancestrais dos franceses, ideia que também esteve contida no sucesso do nome de Rolando nessa época: a do francês primitivo identificado no cavaleiro corajoso.

Integrando-se facilmente ao espírito romântico, as lendas rolandianas figuram também na poesia novecentista. Um dos poemas mais famosos dessa época foi *Le cor*, escrito em 1837 por Alfred Vigny, cujo título é uma referência ao olifante. O episódio da morte dos pares é recriado pela lembrança do som entoado pelos caçadores que suscita nostalgicamente a batalha que acontecera no vale dos Pirineus, região procurada por muitos autores, em busca de inspiração.

Auda é lembrada como componente da lenda rolandiana nas ilustrações (Figura 4) e seu nome surge na literatura dessa época de duas formas: uma ligada ao casamento com Rolando, e, outra representando sua morte. A história do casamento de Auda e Rolando é tema do prólogo da *Canção de Rolando* de Joseph Fabre, de 1906, e do poema *Le mariage de Roland*, de Victor Hugo, publicado em *Les légendes des siècles*, em 1859. A fantasia do casamento de Rolando e Auda gerou a peça de Henri Bornier, *La fille de Roland*, representada em 1857. Já a morte de Auda foi o tema escolhido por Théodore de Banville, no poema *La belle Aude*, publicado no livro *Les exilés*, de 1899.

O prólogo de Fabre e o poema de Victor Hugo fazem referência aos acontecimentos ocorridos na *Canção de Girard de Vienne*, ou seja, ao duelo de Rolando e Oliveiros que

Figura 4 - Ilustração da edição de Léon Gautier.



Fonte: Luc-Oliver Merson (1881).

culmina no acordo de paz entre os dois e no casamento de Auda e Rolando. Fabre usou o tema do casamento de Rolando para compor o prólogo de sua edição da *Canção de Rolando*, chamado *Roland et la belle Aude*. Já para Victor Hugo, apesar de tratar do casamento (como sugere o título do poema, *Le mariage de Roland*), Auda é mero detalhe. Ela é mencionada apenas no final, já que o embate entre os dois cavaleiros domina toda sua composição.

Ademais, existe o curioso drama, *La fille de Roland*, escrito por Henri Bornier. Nele, Rolando tem uma filha chamada Berthe, que, sem saber, apaixona-se pelo filho de Ganelão. O texto não explica como Rolando e Auda tiveram uma filha, já que o mais comum das lendas é retratá-los como noivos e não como casados, mas sua genealogia é declarada pela própria Berthe. Auda é sua mãe:

*Je suis
Nièce de Charlemagne, orpheline depuis
Le jour de Roncevaux; on appelait ma mère
La belle Aude, le duc Roland était mon père.*⁸²

A bastardia não é o tema dessa peça, mas a linhagem é o fator patético aqui, devido à impossibilidade do envolvimento entre a filha de Rolando e o filho de Ganelão.

Por fim, em *La belle Aude*, Banville (1899) reescreve a morte de Auda da *Canção de Rolando* de Oxford, desde a chegada de Carlos Magno, seu encontro com Auda, a notícia da morte de Rolando, o oferecimento da mão de Luís à moça e, finalmente, sua morte. Assim como é mencionado na clássica versão da lenda rolandiana, Auda afirma o desejo de Deus de que ela não permaneça viva sem Rolando:

*Aude sourit. Vite, un rayon charmant
Fleurit sa lèvre austère que l'on vante
"Je le vois bien, dit-elle doucement
A l'Empereur tout glacé d'épouvante,
Vous vouliez donc railler votre servante!
Vous m'avez dit ces choses-là par jeu!
Que, Roland mort, Aude reste vivante!
Cela ne plaise à notre seigneur Dieu!"*⁸³

Essa é uma reconstrução bastante fidedigna para a morte de Auda, segundo o texto de Oxford. Banville (1899) retomou a cena e praticamente a retranscreveu em termos

⁸² BORNIER, 1875, p. 26.

⁸³ BANVILLE, 1899, p. 110.

românticos, demonstrando a apropriação dos temas medievais, tendência bastante forte do período em que viveu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Auda faz parte do conjunto de textos criados em torno da lenda da batalha de Roncesvalles, entre os quais o mais conhecido é a *Canção de Rolando*. Ao longo do tempo, vimos seu papel se reconfigurar dentro dessa tradição. Auda ganhou mais espaço e uma estética mais romanesca, ainda que dentro da gesta. As nuances dos textos que representam a morte de Auda são bem particulares, mas não são completamente aleatórias. É perceptível a sobreposição de temas e referências nesse processo de movência.

Por exemplo, enquanto Auda morre em Oxford sem nenhuma explicação, nos *Romans de Belle Aude* é declarado que ela morreu por amor. Enquanto Carlos, no texto mais antigo, conta a fatídica notícia à moça e, então, a vê morta em seus braços, o imperador dos *Romans de belle Aude* parece se antecipar à desgraça, ocultando a morte de seu noivo. Enquanto nos *Romans de belle Aude* ele mente duas vezes para Auda, a qual quer saber do paradeiro de Rolando e Oliveiros, em *Galien, li restaurés*, o imperador diz taxativamente que não se pode esconder tal informação, como se estivesse se defendendo do erro do texto anterior.

Nos *Romas de Belle Aude*, Carlos sente que Auda precisa ser consolada; por isso, tenta despistá-la até que Berta e Girard conheçam a verdade e possam ajudá-lo. Em *Ronsasvals*, Auda descobre antes e, por fim, é ela que irá consolar Carlos acerca de sua própria morte. A essa altura, a morte de Auda parece ser um fato tão iminente que nada poderá romper com esse destino. O foco, então, torna-se Carlos, que tem sua dor multiplicada diante da sucessão de desgraças.

É fato que Auda morre em todas essas versões. Até mesmo o *Sueño de doña Alda*, que trata apenas do episódio do sonho premonitório, não se desvincula totalmente do tema da morte da moça. É esse o objeto principal da *Canção de Rolando* de Oxford, referência mais antiga da cena da morte de Auda.

O impacto da morte de Auda em Oxford é próprio, por um lado, da violência da gesta, onde nada é suavizado. Se o jogo de traição e vingança é o que motiva a gesta, nada que possa desviar esta trama é bem-vindo. Assim, a morte de Auda serve de motivação para inflamar os

francos contra Ganelão. Auda antecede o julgamento de Ganelão, traz à narrativa o choque causado pela perda dos pares, gerando a comoção necessária para que, no êxtase do ódio, Ganelão ganhe o pior dos castigos. A morte de Auda em Oxford é, então, fulminante, súbita e cheia de energia.

A *Canção de Rolando* de Oxford revela um poeta que foi capaz de criar, em um lance afortunado, um tema poderoso, que repercutiu por séculos. Em uma narrativa de dimensões quase apocalípticas, emergem episódios que nos apresentam experiências de grandeza humana, em um engenhoso contraponto. A morte de Auda é o mais marcante desses episódios. Na gesta, ecoam mitos religiosos do cristianismo conhecidos através da Bíblia. Seu estilo, juntamente com algumas reminiscências clássicas, foram assimilados com grande propriedade.

Quase paralelamente, a cultura cortês se apropriou do texto, incluindo sua estética particular. A misteriosa morte da moça tornou-se alinhada com modelos narrativos nascentes por sua intensidade, entrega e feminilidade, ao gosto da moda. O episódio de Auda foi o mais remodelado na *Canção de Rolando*. Os tempos elegeram esta história para ser recontada nos manuscritos. Há, nessa escolha, a transparência dos gostos da época e, se o texto de Oxford e as versões rimadas forem comparados, vemos as metamorfoses estéticas acontecendo dentro da mesma obra.

A morte de Auda nos *Romans de Belle Aude* é construída pelo adiamento e pela prolixidade; contudo, surpreendentemente, há algo que ainda permanece não dito: os afetos de Auda e Rolando estão calados. É verdade que o texto declara que Auda morreu de amor, mas isso não é dito por ela. O *roman* continua a despistar esse sentimento. Quando Auda está sozinha na capela, ela pede que Oliveiros ressuscite. Por que não Rolando?

Aqui aparece uma contradição: Auda morre por amor e sabemos que não é por amor fraternal, pois as narrativas da época não retratam este tipo de afeto dessa forma. Auda morre por amor a Rolando, assim como Dido, Isolda e a esposa do rei Renault. Esse amor é o amor entre casais, mais especificamente da mulher para o homem. No entanto, apesar de declarado o motivo da morte de Auda, o amor é mascarado no *roman*. Não há discurso cortês, nem declarações, mas choros, lamentos e sobressaltos sentimentais.

Há também o ato de fé das orações de Auda, em duas *laissez* extensas, a ressurreição de Oliveiros e os enigmáticos sonhos proféticos da moça. A narrativa revela ao público que ele está diante de emoções comuns, mas transcendentais. Auda, assim como o herói, tem algo de sobre-humano, mas que nasce da intensidade das emoções cotidianas.

Essa intensidade parece adequada ao gosto medieval que, apenas aos poucos e no meio restrito da corte, vai criando uma estética em busca do domínio de si e da promoção dos requintes. Em outro contexto, a selvageria das emoções humanas é eleita na narrativa, talvez didaticamente.

Para que haja a morte por amor, é preciso que haja também o amor. O amor de Auda e Rolando não é inexistente, mas indizível. Assim como a antiga parataxe épica deixava lacunas no texto, os *Romans de Belle Aude* não explicam detalhes sobre o sentimento entre os noivos. Vale lembrar que o nome *Roman de Belle Aude* foi dado por Bédier, que pôde perceber nos relatos nuances romanescas; entretanto, a *Canção de Rolando*, mesmo nas versões tardias, continuou a ser uma canção de gesta. Assim, a passagem de Auda ainda é, de certo modo, bastante épica e repleta de sentenças paratáticas.

Ainda existem silêncios dentro dos *Romans de Belle Aude*. O amor de Auda e Rolando é uma lacuna que nem mesmo as versões em língua estrangeira conseguiram reproduzir. Ao ver a exaltação de Auda diante da fatídica notícia, sabemos que se trata de algo impactante. Na falta da forma estética do discurso da morte de amor, assim como a cortesia é a estética do discurso do amor, a morte da donzela é, ao mesmo tempo, a imagem da grandeza do amor, quase como se amor e morte fossem equivalentes, mas também seu silenciamento, para que o sentimento permaneça na ordem do indizível. Essa dimensão silenciada do texto e a ideia da existência do amor que culmina na morte são, por conseguinte, aquilo que ultrapassa a apreensão da linguagem e, por esse motivo, da percepção racional humana. É algo que apenas existe no campo de uma sensibilidade transcendente, arrebatadora, sublime.

REFERÊNCIAS

- ALVAR, C. **Épica medieval española**. Madrid: Cátedra, 1991. 413 p.
- ARISTÓTELES. **Poética e Tópicos I, II, III, IV**. São Paulo: Hunter Books, 2013. 129 p.
- AUERBACH, E. A nomeação de Rolando como chefe da retaguarda do exército franco. In: _____. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 83-105.
- BANVILLE, T. “La belle Aude”. In: _____. **Les Éxilés**. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1899. p. 109-111. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k272201m/f4.item.r>. Acesso em: 18 maio 2017.
- BARTHÉLEMY, D. **A cavalaria**: da Germânia antiga à França do século XII. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- BARTSCH, K. **Karl der Grosse**: von dem Stricker. Quedlinburg/Leipzig: Goltfr. Bass., 1857. 432 p. Disponível em: <https://archive.org/details/karldergrosse00striuoft>. Acesso em: 14 ago. 2018.
- BÉDIER, J. **La chanson de Roland**. [s.l.] Éditions H. Piazza, 1962. 358 p.
- _____. **Les légendes épiques**: recherches sur la formations des chansons de geste. Paris: Librairie Honoré Champion, 1966. 481 p. Vol. 3. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8958n.rj=joseph+b%C3%A9dier.langPT>. Acesso em: 5 jun. 2015.
- BLOCH, H. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 280 p.
- BLOCH, M. **A sociedade feudal**. Lisboa: Edições 70, 1987. 518 p.
- BORNIER, H. **La fille de Roland**. Paris: Lib. de la Société des Gens de lettres, 1875. 106 p. Disponível em: <https://archive.org/details/lafillederoland00born/page/n5>. Acesso em: 4 jan. 2019.
- BUSCHINGER, D. Le Curé Konrad, adaptateur de la “Chanson de Roland”. **Cahiers de Civilisation Médiévale**, [s.l.], v. 26, n. 102, p. 95-115, 1983. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1983_num_26_102_2219. Acesso em: 4 jan. 2019.
- CAPELÃO, A. **Tratado do amor cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 306 p.
- CARDINI, F. “O guerreiro e o cavaleiro”. In: LE GOFF, J. (Dir.). **O Homem medieval**. Lisboa: Editora Presença, 1989. p. 57-208.

CERQUIGLINI, B. **Éloge de la variante**: Histoire critique de la philologie. Paris: Éditions du Seuil, 1989. 130 p.

CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Media latina**. São Paulo, SP: Hucitec: Edusp, 1996. 755 p.

DÍAZ-MAS, P. “Sueño de doña Alda”. In: _____. **Romancero**. Barcelona: Crítica, 1994. p. 220-222.

DUBY, G. “Os ‘moços’ na sociedade aristocrática no nordeste da França no século XII”. In: _____. **A sociedade cavaleiresca**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 95-105.

_____. **Idade média, idade dos homens**: do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 251 p.

_____. **Damas do século XII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 382 p.

DOUGHERTY, D. M. La redécouverte du manuscrit Cheltenham. **Cahiers de Civilisation Médiévale**, [s.l.], v. 3, n. 9, p. 27-31, 1960. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1960_num_3_9_1123. Acesso em: 4 jan. 2019.

ECO, U. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Globo, 1989. 131 p.

FABRE, J. **La Chanson de Roland**. Paris: Belin Frères, 1906. 350 p. Disponível em: <http://archive.org/details/eclachansonderol00fabr>. Acesso em: 4 jan. 2019.

FERNÁNDEZ, M. L. Los personajes femeninos en las distintas versiones de la Chanson de Roland. **Archivum**: Revista de la Facultad de Filología, t. 31-32, p. 255-270, 1981. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=143991>. Acesso em: 18 maio 2017.

FOERSTER, W. **Alterfranzöisch Rolandslied**: text von Chateauroux un Venedig VII. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1883. 407 p. Disponível em: <https://archive.org/details/dasaltfranzsis00foeruoft>. Acesso em: 30 de jun. 2017.

_____. **Altfranzösische Rolandslied**: text von Paris, Cambridge, Lyon und den sog. Lothringischen fragment. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1886. 377 p. Disponível em: https://archive.org/stream/RolandsliedTextVonParis/Altfranzsische_Bibliothek#page/n7/mod e/2up. Acesso em: 18 maio 2017.

GARDI, C. **La Spagna**: poema cavalleresco del secolo XIV. Banca dati “Nuovo Rinascimento”. 2009. Disponível em: <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/testi/pdf/spagna/spagna.pdf>. Acesso em: 10 de nov. de 2018.

HASKINS, C. **The renaissance os the twelfth century**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1955. 437 p.

HARRISON, A. T. Aude and Bramimunde: Their Importance in the Chanson de Roland. **The French Review**, v. 54, n. 5, p. 672-679, 1981. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/391206>. Acesso em: 15 jun. 2015.

HIEATT, C. (Trad.). “The battle of Runzival”. In: _____. **Karlamagnús saga**. Toronto: Pontifical Institute of medieval studies, 1980. v. 3, p. 207-286.

HUIZINGA, J. **O outono da Idade Média**: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo, SP: CosacNaify, 2011. 652 p.

HUGO, V. “Le mariage de Roland.” In: _____. **La légende des siècles**. Paris: Garnier-Flammarion, 1997.

KELLER, A. **Karl Meinet**. Stuttgart: Litterarischen vereins, 1858. 902 p. Disponível em: <https://archive.org/details/karlmeinet03kellgoog>. Acesso em: 18 ago. 2018.

KINOSHITA, S. “Pagans are wrong and Christians are right”: Alterity, Gender, and Nation in the Chanson de Roland. **Journal of Medieval and Early Modern Studies**, v. 31, n. 1, p. 79-111, 2001. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/16481>. Acesso em: 17 ago. 2018.

KÖLBING, E. **La Chanson de Roland**: venetianer handschrift IV. Heilbronn: Verlag von Gebr. Henninger, 1877. 175 p. Disponível em: <https://archive.org/stream/lachansonderolan00kluoft#page/n5/mode/2up>. Acesso em: 18 maio 2017.

KARTSCHOKE, D. **Das Rolandslied des Pfaffen Konrad**. Stuttgart: Reclam, 2011. 815 p.

LACROIX, D.; WALTER, P. **Tristan et Iseut**: les poèmes français, la saga norroise. Paris: Le livre de poche, 1989. 637 p.

LA MORT D’AUDE. [20--]. Disponível em: <http://lachansonderoland.d-t-x.com/pages/illustration30.htm>>. Acesso em: 7 maio 2018.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 207 p.

LEJEUNE, R. La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle. **Cahiers de civilisation médiévale**, v. 78/79, p. 201-217, 1977. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1977_num_20_78_3072. Acesso em: 20 jun. 2015.

LONGINO. **Do sublime**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 137 p.

LUC-OLIVER MERSON: illustration pour la Chanson de Roland. [20--]. Disponível em: <http://www.coppoweb.com/merson/fr.roland.php>. Acesso em: 7 maio 2018.

MCCASH, JI. The Role of Women in the Rise of the Vernacular. **Comparative Literature**, v. 60, n. 1, p. 45-57, 2008. Disponível em: www.jstor.org/stable/40279394. Acesso em: 17 ago. 2018.

MARCHELLO-NIZIA, C. Cavalaria e cortesia. In: LEVI, G.; SCHIMITT, C. (Org.). **História dos jovens**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1. p. 141-190.

MATLOCK, J. The “Clear Visions” of “La Bele Aude”: Dream Form and Function in “La Chanson de Roland”. **Pacific Coast Philology**, v. 15, p. 35-44, 1980. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1316613>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MENÉNDEZ PIDAL, R. **La Chanson de Roland y el neotradicionalismo**. Madrid: Espasa Calpe, 1959. 496 p.

_____. **Flor nueva de romances viejos**. Madrid: Espasa Calpe, 1976. 262 p.

_____. **Poesía juglaresca y juglares**: orígenes de las literaturas románicas. Madrid: Espasa Calpe, 1991. 522 p.

MOISAN, A. Les sépultures des Français morts à Roncevaux. **Cahiers de civilisation médiévale**, v. 94, p. 129-145, 1981. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1981_num_24_94_2172. Acesso em: 20 jun. 2015.

_____. La mort de Roland selon les différentes versions de l'épopée. **Cahiers de civilisation médiévale**, n. 110-111, p. 101-132. 1985. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1985_num_28_110_2292. Acesso em: 20 ago. 2018.

PALUMBO, G. Le “Roman de la belle Aude” dans les versions rimées de la Chanson de Roland. **Olifant**, v. 25, n 1-2, p. 339-352, 2009. Disponível em: <http://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/olifant/article/view/13906>. Acesso em: 18 maio 2017.

PARIS, G. **Histoire poétique de Charlemagne**. Paris: Librairie A. Franck, 1865. 513 p. Disponível em: <https://archive.org/details/histoirepotique03parigoog>. Acesso em: 27 maio 2017.

_____. Le Carmen de Prodicionne Guenonis et la légende de Roncevaux. **Romania**, [s.l.], v. 11, n. 44, p. 465-518, 1882. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1882_num_11_44_6229. Acesso em: 4 jan. 2017.

PARRY, M. “Studies in the epic technique of oral verse-making: Homes and homeric style”. In: _____. **The making of homeric verse**: the collected papers of Milman Parry. Nova York; Oxford: Oxford University Press, 1987. p. 266-324.

PAQUETTE, J. M. Épopée et roman: continuité ou discontinuité? **Études Littéraires**, [s.l.], v. 4, n. 1, p. 9-38, 1971. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1971-v4-n1-etudlitt2187/500165ar/>. Acesso em: 16 out. 2018.

PETIT, A. **Roman d'Eneas**. Paris: Lib. Gen. Fr., 1997. 637 p.

REDMAN, H. **The Roland legend in nineteenth-century french literature**. Lexington: The university press of Kentucky, 1991. 247p.

RHETT, B. M. **La muerte ocultada**. Madrid: Editorial Gredos, 1985. v. 12. (Coleção Romancero tradicional).

ROQUES, M. Ronsasvals, poème épique provençal (premier article). **Romania**, [s.l.], v. 58, n. 229, p. 1-28, 1932a. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1932_num_58_229_4066. Acesso em: 8 out. 2018.

_____. Ronsasvals, poème épique provençal (deuxième article). **Romania**, [s.l.], v. 58, n. 230, p. 161-189, 1932b. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1932_num_58_230_4079. Acesso em: 8 out. 2018.

_____. Ronsasvals, poème épique provençal (troisième article). **Romania**, [s.l.], v. 66, n. 264, p. 433-480, 1940. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1940_num_66_264_3510. Acesso em: 8 out. 2018.

ROUGEMONT, D. **O amor e o ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. 296 p.

_____. **Les mythes de l'amour**. Paris: Gallimard, 1961. 317 p.

RYCHNER, J. **La chanson de geste**: essai sur l'art épique des jongleurs. [s.l.]: Société de publications Romanes et Françaises, 1955. 136 p.

SERRANO, R. No Place for a Lady in the "Song of Roland". **Pacific Coast Philology**, v. 27, n. 1/2, p. 110-116, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1316718>. Acesso em: 15 jun. 2015.

SMYSER, H. M. **The Pseudo-Turpin**. New York: Kraus Reprint, 1970. 126 p.

STENGEL, E. **Galien, li restorés**: schlusstheil des Cheltenham "Guérin de Monglane". Msrbourg: Elwert'sche vertalagburgchhandlung, 1890. 408 p. Disponível em: <https://archive.org/details/galenslirestor00sten>. Acesso em: 15 set. 2018.

STRANGES, A. J. The significance of Bramimonde's conversion in the Song of Roland. **Romance Notes**, [s.l.], v. 16, n. 1, p. 190-196, 1974. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/43801294>. Acesso em: 8 out. 2018.

UITTI, K. Alexis, Roland and French "Poésie Nationale". **Comparative Literature Studies**, v. 32, n. 2, p. 131-150, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40246996>. Acesso em: 23 ago. 2018.

VALLCOBRA, J. **Lectura de la Chanson de Roland**. Barcelona: Sirmio, 1989. 174 p.

VERGER, J. **La renaissance du XIIe siècle**. Paris: Les éditions du cerf, 1999. 160 p.

VICENTE, P. Estudios sobre el sistema formular en la épica francesa medieval. **Boletín de Literatura Oral**, n. 3, p. 101-138, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4706685>. Acesso em: 17 maio 2017.

VIGNY, A. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1993. 2v.

ZUMTHOR, P. Les planctus épiques. **Romania**, [s.l.], v. 84, n. 333, p. 61-69, 1963. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1963_num_84_333_2888. Acesso em: 4 jan. 2019.

_____. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Seuil, 1972. 517 p.

_____. **A letra e voz: a “literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das letras, 1993. 324p.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354p.

YEANDLE, F. **Girart de Vienne**. Nova York: Columbia University Press, 1930. 251 p. Disponível em: [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6553654b/f15.image.r=chanson de girart de vienne](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6553654b/f15.image.r=chanson%20de%20girart%20de%20vienne). Acesso em: 18 maio 2017.

ANEXOS

Canção de Rolando, O; vv. 3705-3733

Laisse 268

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

Laisse 269

Alde la bel’ est a sa fin alee.
 Quidet li reis que el se seit pasmee ;
 Pited en ad, sin pluret l’emperere;
 Prent la as mains, si l’en ad relevee.
 Desur les espalles ad la teste clinee.
 Quant Carles veit que morte l’ad truvee,
 Quatre cuntesses sempres i ad mandees :
 A un muster de numeins est portee ;
 La noit la guaitent entresqu’a l’ajurnee.
 Lunc un grant alter belement l’enterrent.
 Mult grant honor i ad li reis dunee.⁸⁴

O imperador retornou da Espanha e foi à Aix, melhor cidade da França. Subiu ao palácio, foi até a sala. A ele veio Auda, uma bela donzela. Ela disse ao rei: “Onde está Rolando, o capitão, que me jurou tomar-me como seu par?” O imperador chora pelos olhos e puxa sua barba branca: “Irmã, cara amiga, de um homem morto me pergunta. Em troca, eu darei a você algo à altura: É Luís! Melhor não sei o que dizer; ele é meu filho e tomará minhas marcas.” Auda responde: “Estas palavras me são estranhas. Não queira Deus, nem seus santos, nem seus anjos que depois de Rolando eu permaneça viva!” Ela perde a cor e cai aos pés de Carlos Magno. De súbito está morta. Deus tenha piedade da alma! Os barões franceses choram e lamentam por ela.

Auda, a bela, foi ao seu fim. O rei acredita que ela desmaiara, tem piedade dela e chora. Ele a toma pelas mãos e a ergue, mas sua cabeça se inclina sobre os ombros. Carlos vê que a morte a encontrou. Ele solicita quatro condessas de imediato. A um mosteiro de freiras ela é levada. Velam-na entre a noite e o amanhecer e em um grande altar enterram-na belamente. O rei deu a ela grande honra.

⁸⁴ BÉDIER, 1962, p. 312-315.

Canção de Rolando, C; laisse 353-390 (Roman de Belle Aude)

Laisse 353

A Blauies fu li rois o son enpire
 la oissiez si fait duel et tel ire
 soner cez sainz et font cez messes dire
 chanter uegiles faire cez sautiers dire
 plore li rois sa blanche barbe tire
 son bon blishalt en desront et dessire
 des mesagers uos doi mais hui ben dire
 qe a Viene ot enuoie lor sire
 il furent .C. mas mot furent plen dire
 por les barons qi sunt mort a martire
 en Rencheuau les desconfist Marsire
 ia nert mais ior qe France neu soit pire

Laisse 354

Li .C. mesage ont mot bien exploitie
 les tertres passent forment sunt trauaillie
 tant qil uinrent a Viene le fie
 icele nuit sunt mot bien herbergie
 lors dAlemegne fu Girat repeirie
 quant uit les mes mot par ot le cuer lie
 asez les a acoile et basie
 puis lor demande ni a gaires targie
 qe fait mesire laissastes le haitie
 a il mot bers en Espagne estie

Laisse 355

Sire Gerart ce dient li mesage
 tote a Espaigne conquis par uasalage
 et dAlmarie recut le treusage
 li rois .M. peasa mol grant otrage
 cui escheoit lonor et leritage
 en Renceuals lo uolst faire domage
 sor lui torna li deus por son folage
 ocis i furent li Saraçin euage
 de tote Espeigne recut le treuage
 bers ert li rois ben uelt que lon le sage
 forment uos aime uos et uostre lignage
 croistre uos uelt donor et de bernage

Laisse 356

Sire Gerart dient li mesager
 saluz uos mande .K'. au uis fier

Em Blaye, estava o rei com seus súditos que ouviram sobre seu luto e ira. Soaram os sinos e celebraram missas; cantaram a vigília e recitaram salmos. O rei chorava e puxava sua barba branca, sua boa túnica rasgou.

Mensageiros, dos quais jamais ouvistes falar melhor, foram enviados a Vienne por seu senhor. Eram cem, mas muitos estavam fartos de falar sobre os barões mortos como mártires, vencidos por Marsílio em Roncesvalles. Não houve dia mais triste na França.

Os cem mensageiros agiram muito bem: passaram pelos morros, bravamente trabalharam, até que chegaram a Vienne, a nobre. Naquela noite foram bem hospedados. Quando Girard voltou da Alemanha e viu os mensageiros, logo os beijou e os acolheu, pois tinha o coração contente. Depois, solicitou sua amizade: “O que fez os senhores deixarem a disputa, quando tantos bravos desejam estar na Espanha”?

“Senhor Girard”, disseram os mensageiros, “toda a Espanha foi conquistada com bravura; e também o tesouro da Almería. O rei Marsílio amarga um grande ultraje, pois perdeu a honra e a herança. Em Roncesvalles é digno de pena! Sobre ele recaiu toda a fúria de Deus, que matou os sarracenos afogados. Toda a Espanha recebeu o castigo. Bravo foi o rei que quis que todos soubessem. Ele vos ama bastante e também a vossa linhagem. Crede, pois ele dará a vós honra e baronia”.

“Senhor Girard”, disseram os mensageiros, “Carlos, da brava frente,

forment uos aime en son cuer uos a chier
 dex dist Gerat toi puisse gracier
 ses genz a faiz dEspeigne repairier
 et sor Geronde a Blauié herbergier
 iloc se fait uentoser et segner
 et les malades reposer et beigner
 le duc .R. et le conte Oliuer
 cil uont souent en bois et en gibier
 per nos uos mande lempere au uis fier
 qalez a lui pensez del exploier
 et la bele Aude qui suer est Oliuer
 al duc .R. la donra a moillier
 uos la uesrez a Blauiés noçoier
 mot fier doaire li a fait otrier
 trestote Espeigne li uelt .K. laiser
 fort uos qide et crestre et esaucier
 deus dist Gerart toi puisse gracier

Laisse 357

Quant Gerart ot que .K. lot mande
 andeus ses meins a tendues uers de
 a rois de gloire tu soies mercie
 ier ere riches or sui plus asauçe
 et quant mesire sera al sien mesle
 ou esl belle Aude al gent cors honore
 respont Giborc bon or fust .K. ne
 por bon seignor est uasal redote
 eist tient henor et mot grant richete

Laisse 358

Dame Gibor a la nouele oie
 del fier mesage est forment esioie
 uint en sa chanbre ne sen ataria mie
 bele niece Aude or vos crost segnorie
 del mellor conte qi onques fust en uie
 ce est .R. cui uos estes amie
 qa uos requiert la soie baronie
 eis mariaies ne poet demorer mie
 lors la Guibor conreee et uestie
 ele est plus blanche que nest rose espanie
 la pelice est de luisanz de Nubie

manda-vos saudações. Ele vos ama muito e seu coração vos tem em estima”.

“Deus te dê graças”, Disse Girard.

“Os homens retornaram da Espanha e foram abrigados em Blaye, na Gironda, onde puderam refrescar-se e recobrar-se; e os doentes puderam repousar e banhar-se. Dentre eles, estão o duque Rolando e o conde Oliveiros que frequentemente vão ao bosque para caçar. Através de nós, o imperador da brava fronte mandou perguntar a vós o que pensais de aproveitar o momento, e também a bela Auda, que é irmã de Oliveiro e será dada como mulher ao duque Rolando. Vós a vereis durante a cerimônia nupcial em Blaye. Um bom dote lhe foi concedido: Carlos quer lhe deixar a Espanha inteira. Acreditai e concordai”!

Girard disse: “Que Deus possa te agraciar”!

Quando Girard ouviu o que Carlos lhe enviou, estendeu as duas mãos aos céus: “Que o rei te agracie com toda a glória! Ontem eu era rico, mas agora estou plenamente satisfeito, e serei ainda mais, quando o minha linhagem se unir a dele. Onde está a bela Auda do honrado e gentil coração?”

Guibourc responde: “Bendito seja o nascimento de Carlos! É um vassalo venerado por ser bom senhor. Que ele seja honrado e tenha grande riqueza”!

Dama Guibourc ouviu a notícia e ficou muito feliz com o bravo mensageiro. Ela foi ao seu quarto rapidamente: “Bela sobrinha Auda, sereis senhora do melhor conde que já viveu, Rolando, de quem sois amiga. Ele vos pediu lealdade. Este casamento não deve demorar”.

Então Guibourc a preparou e a vestiu. Não havia rosa aberta que fosse mais branca. Sua peliça era do dourado da Núbia, bordada no reino dos Cláudios e, sobre tudo, uma capa

ouree fu el regne des Claudie
 et pardesus de uolsure garnie
 li dux Girarz lachate a Pauie
 qi ce uendi mot ot grant manantie
 mot fu ben Aude conree et vestie

Laisse 359

Mot est belle Aude quant el fu acesmee
 la granz clartez li fu el uis montee
 soz ciel na rose qi si soit coloree
 qe sa bautez nait tote trepasee
 dame Gibors la el palais menee
 tote la sale en fu enlumenee
 Franzois regardent chascun la saluee
 Iofroiz dAiou len a araisonee
 franche poucelle bien serez mariee
 del meilleur home serez uos esposee
 qui portast armes ne ferist cop despee
 oncle Girart dist Aude la sennee
 quant uos plaît sire que mauez mariee
 congie demant a Guibor la sennee
 qi ma norrie en sa chambre pauee
 com sei meust dedenz son cors portee

Laisse 360

Belle niece Aude dist .G. le guesrer
 cest mariage ne uel entrelaisier
 uos fustes fille al bon conte Reiner
 e niece Hernaut de Baulande le fier
 si estes suer al bon conte Oliuer
 en nulle terre na meilleur cheualer
 il et .R. me firent apaier
 et macorderent a .K. au uis fier
 des icel tens uos i fis acointier
 metez uoz seles pensez del exploitier
 lors out grant duel tuit li cent cheualer

Laisse 361

Girart apele Bernart et Amaugis
 Bos de Lions et Gui de Montamis
 faites la gent monter de mon pais
 cent cheualers et de cels de Comarcis
 nen i ait nul qi nait pelicon gris
 et chier mantel et bons cheual de pris
 car mande ma li rois de seint Donis
 li sien mesage mot richetnent requis

ornamentada que o duque Girard comprou em Pavia, pois tinha grandes posses. Auda estava muito bem preparada e vestida.

Auda ficou muito bela depois de ser arrumada. Um grande claro iluminou seu rosto. Sob o céu, não havia rosa tão colorida que fosse comparável a sua beleza.

Dama Guibourc a levou ao palácio, todas as luzes da sala estavam acesas. Os franceses olham-na e, um por vez, a cumprimentavam. Godofredo de Anjou dirigiu-se a ela: “Franca donzela, sereis bem casada, pois desposareis o melhor homem que já portou armas e manejou espada”.

“Tio Girard”, disse Auda, a sensata, “senhor, quando preferis que eu me case? Peça permissão a Guibourc, a sensata, que me criou em seu câmara íntima, com se dentro de seu corpo tivesse me carregado”.

“Bela sobrinha Auda”, disse Girard, o guerreiro, “este casamento não deve ignorado. Fostes filha do bom conde Renier e sobrinha de Arnaldo de Beaulande, o bravo. Também sois irmã do bom conde Oliveiros, melhor cavaleiro não há em terra alguma. Ele e Rolando conseguiram trazer paz e me reconciliar com Carlos da brava frente. Sabeis disso, pois eu vos contara. Agora, ponde-vos sobre a sela e pensai sobre a empreitada”!

Então todos os cem cavaleiros sentiram grande pesar.

Girard chama Bernardo e Amugis, Bos de Lyon e Gui de Montamis: “mandai preparar cem cavaleiros de meu país, e também aqueles das comarcas. Não há um que não tenham uma jaqueta de pele, uma capa e um bom cavalo. Já que o rei de São Dinis enviou a mim sua mensagem requisitada com requinte, minha sobrinha Auda, que tanto tem

et ma nieee Aude qui tant a cler lo uis
cheuauchera le mul que fu Claris
desoz Baulande en un ost le conquis
le Sarazin a mespee en ocis
li muls est blans plus que nest flor de lis
conduira nos Floires li fix Paris
cil set mot bien les destors del pais
quant nos uenrons au roi de seint Donis
mot uoluntiers uiesrons les nos amis

Laisse 362

Li dus Gerart ne si atarze mie
laindemein monte par son laube esclarie
ist de Viene o riche conpeignie
et Aude sist sor le mul de Surie
uestue fu dun paile dAumarie
plus belle dame ne fu onques en uie
en sa mein destre que a amaneie
ot un anel o durement se fie
qe li dona .R. por druerie
quant li liura sa foi li a pleuie
mot i eust cuens .R. bone amie
se il durast o eust longe uie
las quel amor a duel est departie
en Renceuals entre la gent ahie
mais la belle Aude nen set encore mie
el li rendra mot loial conpeignie
li dus Girart qui soef la nosrie
la tint as resnes et Gerart dEspanie

Laisse 363

Gerart cheuauche le hardi combatant
a Charlemene lemperaor uaillant
la trouera le damage pesant
la rote est fiere et lo damage grant
et Aude sist sor um mulet amblant
Girart li balle Benart et Guinemant
li uns fu dux li autres cuens puissant
de plusors coses uont tote ior parlant
et la belle Aude mot souent sospirant
Gerart apele si li dist en plorant
oncle fait ele mot ai le cuer dolant
et cest mien cors tressue en tranblant
maistre Amaugin mamenez ci deuant
enuit soniai un songe si pesant
noi mais tel nus hon qi soit uiuant
li clers i vint sor un mulet amblant
bau sire clers dist Aude la vaillant
or escotez um poi de mon sanblant

a fronte clara, montará a mula Claris, que conquistei na hoste de Beaulande, do sarraceno que morreu pela minha espada. A mula era mais branca que a flor de lis. Floires, filho de Paris, nos conduzirá, pois conhece bem os perigos do país. Quando nos encontrarmos com o rei de São Dinis, voluntariamente nos tornaremos amigos”.

O duque Girard não tardou e, no dia seguinte, partiu de Vienne logo ao claro do alvorecer com nobre companhia e com Auda, montada sobre a mula da Síria e vestida com um pálio da Almería. Nunca se viu na vida dama mais bela. Em sua mão direita, com a qual conduzia, ela tinha o anel, que carregava com orgulho, dado por Rolando com lealdade, quando a noivou de boa-fé. Mui bom amigo teria sido o conde Rolando, se longa vida tivesse tido. Que lástima! O amor tornou-se luto em Roncesvalles, entre a gente inimiga. Mas a bela, que lhe concedera sua fiel companhia, ainda não sabe de nada. O duque Girard, que deu de beber a ela, tem suas rédeas, e também Girard da Espanha.

Girard, o impetuoso combatente, cavalga até Carlos Magno, o valoroso imperador, onde encontrará lamentável infortúnio. O caminho é duro e o desgaste é grande. Auda vai sentada sobre uma mula. Girard trota, assim como Bernart e Guinemant: um é duque e os outros poderosos condes. Por todo o dia, falavam de diversas coisas, enquanto Bela Auda suspirava com certa frequência.

Ela chama Girard e lhe diz chorando: “Tio, meu coração está muito dolorido e meu corpo transpira estremecendo. Mestre Amaugin, conduzi-me pela frente: à noite tive um sonho tão horrível, que homem vivo jamais tivera”.

Um clérigo lhe acompanhava sobre a mula trepidante. “Meu senhor”, disse Auda, a

qe il mauint anuit en mon sanblant
 qe il mauint anuit en mon dormant
 primer me uint un fauconet uolant
 qi ert plus blanc qi nest nois qui espant
 et sert asis sor moi en mon devant
 les gez des pies furent mot auenant
 en poi de terme fu merueilles pesant
 entre ses piez me saissi maintenant
 si men porta en son un pui uolant
 la me guerpi ainc puis nen ui sanblant
 en pres ice mauint autres plus grant
 car tote Espagne en un bois uerdoiant
 de Saragoze uenoit le dus .R.
 et Oliuer mon frere lo ualliant
 chacer alerent en un bois uerdoiant
 murent des porz paoros et corant
 il les chacerent contreual un pendant
 lez une roche ioste un pre uerdoiant
 los retornent taant arere et autant
 plus de de hors lor furent secorant
 qe toz lor chens lor uont si depecant
 nen eschapa ne mais un seul uiuant
 uns lioons fiers uint uers .R. esrant
 de lui uengier fist merueillos sanblant
 et .R. trast Durendal la tranchant
 le destre pie li treinche maintenant
 bien leust mort quant sen torna fuiant
 ia me cren ie qil i ait perçe grant
 forment me grene den en trai a garant
 de Guenellon le felon sosduiant
 qi le mesage porta par maltalant
 al tre Marsile qi deu ne croit niant
 nenduz les a par lo mien esciant
 il en a pris roge or blanc argant
 se uint somiers chargiez a maintenant
 ia iusque la narraï me cuer ioiant
 ou que iarai deus mesages si creant
 qe ie sarai ou il sunt seiornant

Laisse 364

Gerart cheuauche et sa gent onoree
 et Aude sist el mul que li agree
 sor la sanbue est un poi acoudee
 enuers le clerc est un poi anclinee
 sire fait ele ie sui si adolee
 et par cest songe trauellee et penee
 ce ne uit mais feme de mere nee
 se ie en son le pui en fui portee
 et li fauz mot et guerpie et portee

valorosa, “escutai um pouco do sonho que me veio à noite: primeiro, surgiu um falcão voando, que era mais branco que a neve, ele sentou-se sobre mim e me conduziu entre seus pés, levando-me para limites inacreditáveis. Estou presa nos seus pés e ele me leva consigo para um pinheiro, onde me deixa. Não o vi mais.

Depois disso, veio-me outro sonho maior: a Espanha inteira era um bosque verdejante e de Saragoça vêm o duque Rolando e Oliveiros, meu valoroso irmão. Eles estavam indo caçar em um bosque, onde cercam porcos perigosos e velozes, de baixo de um muro de pedras. Ali do lado, uma pedra acerta um prado e os lança para trás. Eles pedem socorro por mais de dez horas. Todos seus cães ficam em pedaços, não restou um vivo.

Leões ferozes vão atrás de Rolando cambaleante. Para vingar-se deles, faz maravilhas sem igual, pois Rolando tem Durindana, a trinchante. Então, o golpe certeiro os retalha: estão mortos antes que possam fugir. Creio que o ferida tenha sido grande!

Com segurança, a verdade de uma traição germinou em mim: a de Ganelão, o infiel seduzido, que levou a mensagem por desgosto até Marsílio. Que Deus o desacredite, e também os nobres (pelo meu entendimento)! Pois ele pegou moedas vermelhas e brancas e veio carregando como uma mula até agora.

Então, meu coração arrebatado me contou que eu receberia mensagens de luto e estarei onde eles [Oliveiros e Rolando] repousam.”

Girard cavalga com sua honrada gente e Auda vai sentada sobre a mula de que gostava, levemente estendida sobre o selim. Ela inclina-se em direção ao clérigo: “Senhor”, disse ela, “estou tão aflita. Depois deste sonho exaustivo e penoso, como nenhuma mulher nascida de mãe viu, de onde o falcão me carregara e deixara, apareceu uma águia emplumada horrorosa. Ela me

puis uint un angle hidose et enpenee
 sor moi sasist si ma acouerelee
 cum se ie fusse entre le mer entree
 quant ma guerpie si ma si mal menee
 qe ma memele senestre en a portee
 pois retorna sen a la destre ostee
 ie remes lasse dolante et esgaree
 quant Charllemene a la barbe meslee
 i uint pongnant si ma iloc trouee
 entre ses braz men a sus releuee
 il me ueniast se langle fust trouee
 apres me dist que ne fuse adolee
 fusse il a sa gent en France retornee
 deuers Espeigne reuint nuee
 qi plus ert noire que nest une ifuee
 en Renceuals une terre esfree
 la a sa gent si fort acouercllee
 come sil fust entre le mer entree
 desoz lor piez ert la terre creuee
 tant en perist ia mais nert recouree
 a feu grezois ui la terre alumee
 qi tot ardoit de ci en mer salee
 lespaule destre li ui del cors seuree
 o toz le braz esraige et seuree
 la quit ie lasse qil ont perce eneontree
 ie nai poor por cele remenbree
 qe li fei Guenes ala en la contree
 al roi M. d'Espeigne la desuee
 parole i ot qi mot fu porpensee
 li XII per lont ia chier comparee
 la 1 raison ne poet estre celee
 ie lai songie si est ucrtez prouee

Laisse 365

Aude la belle fist forment a priser
 mot fu cortoise ni ot que enseigner
 mais le fier songe la fist esmaier
 grant poor ot ia nen estuet plaidier
 por son grant frere que ele auoit si chier
 e por .R. son ami le guesrer
 qi en Espeigne estoient ostoier
 le clerc apele qi ben sot son mester
 Aude sospire qi ne sen pot tarçer
 bau sire clers mot me puis merueller
 si sui pesant que ne me puis aidier
 a une nuit me crut grant enconbrier
 auis mestoit que iere en un terror
 ramier en un grant ual desoz un aiglentier
 tote nue ere dedesoz laiglentier

capturou pelo pescoço, me sufocando como se eu estivesse no mar. Depois, me largou de mal jeito, de forma que arrancou meu seio esquerdo e depois retornou para levar o direito. Ela me deixou perdida e com dor.

Então, Carlos Magno, com sua barba farta, me encontrou enquanto cavalgava e ergueu-me entre seus braços. Veio a mim como se encontrasse um anjo. Disse-me para não ficar triste, pois ele deveria voltar para sua gente na França. Ele vinha da Espanha que estava anuviada com uma fumaça negra. Em Roncesvalles, terra atormentada, as pessoas estavam sufocadas como se estivessem dentro do mar. Debaixo dos pés, a terra se abria e apesar das rezas, nada funcionava. Então a terra foi iluminada com fogo grego que queima tudo sobre o mar salgado.

Vi seu braço direito ser separado do corpo. Tentei encontrá-lo, mas já não poderia ser reposto no lugar, pois quem fez isso foi Ganelão, que fora ao encontro do malvado rei Marsílio da Espanha e trocaram palavras muito desonestas e sacrificaram os doze pares.

Isto não pode ser escondido! O sonho comprova sua virtude.”

Auda foi bastante admirada, por sua cortesia. Ninguém duvidou dela. Mas o sonho violento a fez desmaiar. Todos tinham grande medo, apesar de nada comentarem, pelo irmão que ela tanto estimava e por Rolando, o guerreiro, seu amigo, que estavam na Espanha batalhando.

O clérigo a chamou, pois bem sabia seu trabalho. Auda suspira como se não pudesse continuar o caminho: “Caro senhor clérigo, eu deveria admirar-me, pois estou tão desolada que ninguém pode me consolar.

Certa noite, surgiu-me uma grande provação: estava em um terreno, junto aos

fors ma chemise que ne uel despoillier
 lors ui des hors q'i me uolsent mangier
 il me prenoient et deuant et derier
 de trente parz me fasoient segner
 donc oi cor soner et un grasler
 li ors fuirent ne me uousent laiser
 lors ui uenir un ueillart pautoner
 qui me leuot el col de son destrier
 si men portoit en son un grant rochier
 la auoit moines en un petit moster
 illoc chantoient por amor deu proier
 quant o aus fui si laisai lauser
 dales lautel deioste un oliuer
 gisoient mort doi mot bei cheualer
 ce mert auis qe ce ert Oliuer
 deioste lui dans R. les guesrer
 sire Gerart ce dist Aude au uis cler
 nus hom de char ne se doit merueiller
 se ie mesmai car li songe sunt fier
 oncle Girart quant me dui esueillier
 le mauuas songe et guerpir et laissier
 lores mestut de chief recomencier
 nostre enperere K. au uis fier
 mauoit menee a mon frere Oliuer
 et a R. le duc que iai si chier
 enz en un bos erent alez chacier
 un cerf leuerent merueillos et pleigner
 et il laiserent aler lo lieurer
 si con il fu entre en un senter
 en une spoisse de desoz un lorier
 la me guerpi lempere au uis fier
 en halte uoiz commence a hucher
 Oliuer frere uolez mi uos laisier
 sire R. car me uenez aidier
 outre passerent en pres li lieurier
 mais onques moi ne uolsent arasnier
 desoz R. trebuche son destrier
 desoz mon frere Rondel quil ot tant chier
 soz aus ui fondre la terre et rochier
 qe luns des contes ne pot alautre aidier
 quant mesuellai si fui en un mostier
 la ui R. soz un paile chocher
 et ioste lui mon chier frere Oliuer
 andeus les contes ui ensamble enbracher
 mais onques moi ni uolsent arasnier
 quant de la boche inissi un espiuer
 il prist son uol qil ne sen pot aidier
 lamor des contes i uit et lalorer
 desus R. et desor Oliuer

ramos de um grande vale, debaixo de uma roseira. Estava nua, apenas com minha camisa, que não queria despir. Então, apareceram ursos que queriam me comer. Eles me agarram de frente e de costas e fizeram-me sagrar em trinta partes.

Ouvi soar o som de um corno e os ursos fugiram e me deixaram ali. Depois, veio a mim um velhote insolente que me pôs na garupa de seu cavalo e me levou a um grande rochedo, onde havia um pequeno mosteiro com monges que cantavam por amor a Deus.

Quando fui libertada, aproximei-me de um altar do lado de uma oliveira. Jaziam mortos ali dois belos cavaleiros. Pareceu-me que era Oliveiros e, ao seu lado, Rolando, o guerreiro”.

“Senhor Girard”, disse Auda da frente clara, “homem algum deve admirar-se. Se espanto-me, é porque o sonho é feroz. Tio Girard, quando eu pude despertar, os sonhos ruins me deixaram, mas logo começaram: nosso imperador Carlos da frente brava levou-me a meu irmão Oliveiros e ao duque Rolando, a quem eu estimo tanto. Eles estavam caçando em um bosque, atraíam um cervo e o capturavam, mas depois o deixaram ir. Com ele [Carlos] entrei em uma via estreita e, depois, em um lugar debaixo de um loureiro.

Meu irmão Oliveiros queria que eu ficasse ali, pois Rolando viria me ajudar. Outros passaram perto do loureiro, mas ninguém dirigia a palavra a mim. Sob Rolando, seu cavalo titubeia, e também, sob meu irmão, Rondel a quem ele tanto estima. Diante dos olhos, a terra e o rochedo desabam, de forma que um conde não pode ajudar o outro.

Quando despertei estava em um mosteiro, onde vi Rolando deitado sob um pátio e, ao lado dele, meu querido irmão Oliveiros. Os dois estavam abraçados, mas ninguém me dirigiu a palavra. De repente, sai voando de minha boca um gavião que não pude segurar e vai até por baixo de Rolando e sobre Oliveiros. O amor dos condes ele vê e lamenta.

lors mesueillai si lasai lo songer
ie me cren mot qil ni ait enconbrie

Laisse 366

Dex dist Gerart ci a fere dotance
dien li mes ni aiez mescreance
li clers fu sauies des qil issi de France
et fu Normant de la cite de Costance
astronomie sot tuen et nigromance
il prist un liure si i list sanz falance
la mor des contes i uit et la pesance
et come Guenes les uendi en balance
au roi Marsire qi en deu not creance
de uint mellers nen ala pie en France
li clers ot duel ne tint pas a enfance
mais por belle Aude en fist gente contenance
dist a Gerart cheuauchez a fiance
de uoz amis ne soiez en eranche
ainz demein none ne uesrez tel senblance
don il sera dolor et ioie en France

Laisse 367

Li clers fu sauies qi la dolor cela
cum ainz il pot son liure en esconsa
forment sospire et au cor angossa
mais por belle Aude gentement se cela
en altre sen le songe trestorna
dame fait il ne uos esmaiez ia
car por le songe neguns mals ne uenia
oez por uoir et traiez uos en ça
le faueonet qi el poing uns porta
cest Charllemene qi ersor uos manda
et laigle fier qi illoc uos troua
qi les mamelles del cors uos deseura
cest une dame que .R. conquerra
fieres batalles li dus endurera
icele dame .R. illoc prendra
por sa baute laisser uos en uoldra
et lespreuer qi del cors uos uola
ce est uns enfans se deu plas qui nistra
Girart uostre oncle mot ben le norira
e Karllemene grant honor li fera
responst belle Aude si ert cum deu plaira
Girart escote ferement cheuaucha
de ce qil ot li cuers li engroissa

Então despertei-me e parei de sonhar.
Acredito que não sofrerei mais provações.

“Deus”, disse Girard, “que cruel dúvida”!

E os mensageiros retrucaram: “não sejais incrédulo”!

Desde que deixou a França, o clérigo se tornara um sábio. Era normando da mesma cidade de Constança e conhecia astronomia e nigromancia. Ele pegou um livro que lia perfeitamente, de onde viu a morte dos condes e a tristeza: o conde Ganelão os vendeu na balança ao rei Marsílio (que Deus o desacredite!). Dos vinte mil, nenhum retornou para a França.

O clérigo teve pena, mas não perdeu o juízo, pela bela Auda conteve-se gentilmente. Ele disse a Girard: “Cavalgai com confiança e não fiquéis em falta com teu amigo. Amanhã mesmo se verá coisa sem igual, pois haverá dor e alegria na França”.

O clérigo sabia sobre a dor ocultada, de forma que ele também a escondia deliberadamente. Suspirava profundamente e tinha seu coração angustiado, mas pela bela Auda ele disfarçou gentilmente, pois, de outra maneira, o sonho retornaria. “Dama”, disse ele, “não desanimeis ainda, nenhum mal viria a vós pelo sonho. Prestai atenção, porque eu vos contarei sobre isso: o falcão que vos carregou pelas garras é Carlos Magno que ontem vos solicitou e a águia feroz que vos achou em seguida e que vos decepou os seios do corpo é uma dama que Rolando seduziu. O duque travou uma feroz batalha e, então, conquistou essa dama. Por sua beleza, ele vos deixará. E o gavião que voou do vosso corpo é uma criança que nascerá, se Deus quiser. Girard, vosso tio o criará muito bem e Carlos Magno o concederá grande honra”.

Auda, a bela, responde: “Que seja como Deus quiser”!

Girard escutou tudo enquanto cavalgava com altivez. Seu coração ficou pesado com o

pois icele eure noient ne se tarza
e la bele Aude forment esperona
deci ca Blauie o sa dolor troua

Laisse 368

Sauie est li clers qi le duel ot cele
en altre sen a le songe atorne
Gerart cheuauche et o lui si priue
elas quel duel quant seront asanble
si con il sunt parmi Sene passe
Iofroiz dAniou ne sest pas oblie
deus barons a de la rote seure
sor les mellors cheuaus quil ont troue
tot droit a Blauie en sunt auant ale
a pie desendent el palais sunt monte
le rois saluent apres li ont conte
ci uient Girart et o lui si priue
et la belle Aude o le cors honore
mais lo fer duel lor auõ si cele
qe il nel seuent par home qui soit ne
baron dist .K. mot auez ben esre
de si grant duel somes asez use
dont nos auons tantes larmes plore
bien le sarons ainz que soit auespre
mot me merueil con ie lai endure
qe mon dur cuer nai el uentre creue
a cez paroles chai entrals pasme
dune grant piece nen a il mot sone
quant il reuint si a un poi parle
Naymon apele quil tint por son priue
he Nayme sire de bon conseil membre
per quel engin serons nos porpense
coment il soient de cest duel conforte

Laisse 369

Bau sire Neme ce dist .K. li ber
por amor deu alez mot tost moter
permi cel ost faites un ban crier
les dames faites dancier et caroler
et les enfanz par cez rues ioer
et ie irai al duc Gerart parler
por la bele Aude que uoldrai conforter
mot li ert fort cest dex a trepaser
dex si grant duel qi porra trepasser
ie ai perdu la flor de mon barner
et gen serai legiers a afoler

que ouviu. Àquela hora, já não tardava e a bela Auda esperava ansiosamente chegar a Balye, onde encontrará sua dor.

Abençoado seja o clérigo que escondeu seu luto, pois, de outra maneira, o sonho teria se rearranjado. Girard cavalgava muito próximo a ele. Que luto haverão de lamentar quando estiverem todos reunidos!

A essa altura, já haviam passado pelo Sena. Godofredo d'Anjou não se esquecera. Dois barões conheciam a rota segura e, sobre os melhores cavalos que arranjaram, seguiam rumo a Blaye.

Eles desceram dos cavalos e chegaram ao palácio. O rei os saudou e depois Girard foi até ele com intimidade, e também a bela Auda do honrado coração. No entanto, ele lhes escondia o amargo luto, que não sabiam por mais nenhum homem.

“Barões”, disse Carlos, “conheceis bem a situação: já lamentastes suficientemente o grande luto e já chorastes tantas lágrimas. Eles também saberão de tudo antes que anoiteça. Admiro-me com o tanto que já suportei por eles, que meu duro coração já não está mais cravado em meu peito”.

A estas palavras, cai entre eles desmaiado. Na grande sala, ninguém falou palavra alguma. Quando ele se recobrou, falou poucas coisas. Ele chama Naymes que lhe era íntimo: “Oh Naymes, senhor, membro do bom conselho, por qual meio estaremos mais propensos a confortar este luto?”

“Caro senhor Naymes”, disse Carlos o bravo, “pelo amor de Deus, pegai logo vosso cavalo e, no meio da hoste, fazei uma convocação: mandai as damas dançar e cantar e as crianças jogarem pelas ruas. Assim, irei falar com o duque Girard, porque ele gostará de confortar a bela Auda. Deus a ajudará a enfrentar tudo isso. Deus, quem poderá enfrentar tal luto?! Eu perdi a flor de minha armada e facilmente irei enlouquecer. Toda a França é miserável por causa disso, qualquer

France en ert poure ben le pot hom iurer

Laisse 370

Naymes a fait par lost le duel laissier
 les dames fõnt charoler et treschier
 et les enfanz par tot esbanoier
 et lenperere se uait aparellier
 si est montez sor un corant destrier
 et o soi mene le bon Denois Ogier
 et dAspremont le bon conte Richer
 et tant des altres qui sunt .C. cheualier
 de lost issirent ni uolent plus targier
 pluisor i pointrent sor lor corant destrier
 por ce qil uolent Girart esleceer
 lempere cheuauche tot le chief premier
 grantz noef lieues pense del chiuachier
 ainz qil ueist dan Gerart lo guesrer
 les un boschet et un ualet pleigner
 la desendirent et laissent refroidir
 Gerart et Aude uenoient tot primer
 apres lui erent et Ogier et Reger
 Charlemene uit Aude si la ua enbracier
 et ele lui sel comence a baisier
 sire fait ele ou est mes frere Oliuer
 li dus .R. qi me doit nocoier
 mot maura fait en Viene lassier
 quant ie nel uoi mot me pois merueller
 ia croie mot qil ni ait enconbrier
 .K. sestut si esgarda Ogier
 un poi plora qil ne se pot celer

Laisse 371

Li rois ot duel ie ne me meruel mie
 per foi belle Aude bien est que iel uos die
 il sunt de moi parti par felonie
 les ai laissez el reigne dAumarie
 o il estoient contre la gent haie
 li dux .R. a feme recollie
 fille Florent le roi de Val Serie
 por sa baute a la uostre guerpie
 et Oliuers li est en bone haie
 il leme tant sa foi li a pleuie
 ne li faudra en trestote sa uie
 sara son reigne et sonor recollie
 por de belle Aude ne uos en post il mie
 dandeus les contes *Laissez* la druerie
 ie uos donrai le duc de Nonnandie
 riches hom est de grant cheualerie

um poderia afirmar”.

Naymes fez o luto cessar: as damas cantavam e dançavam e as crianças se divertiam. O imperador se arrumou e montou um cavalo veloz. Com ele, estava o bom Holger da Dinamarca, Richer, o bom conde de Aspremont, e tantos outros que somavam cem cavaleiros. Eles haviam deixado suas terras e não queriam demorar. Alguns se posicionavam sobre cavalos velozes, par que pudessem se unir a Girard.

O imperador cavalgou a frente dos outros, pensou ter andado nove léguas, até que avistou Girard, o guerreiro. Um bosque e um vale cobriam a cena, onde descaram e se refrescaram.

Girard e Auda vinham à frente, depois Holger e Richer. Assim que Carlos Magno viu Auda, foi abraça-la e ela começou a beijá-lo. “Senhor”, disse ela, “onde está meu irmão Oliveiros e o duque Rolando que deve desposar-me? Por que eles me fizeram deixar Vienne, se eu não os vejo e não os posso admirar. Creio que não há mais nenhum obstáculo”.

Carlos olhou Holger por um momento e chorou um pouco, pois não pôde esconder.

O rei sentia o luto: “já não me admiro, pois, de boa-fé, é assim como eu vos digo, bela Auda: Eles se retiraram do meu lado por felonía. Deixei-os no reino da Almería, onde eles estavam contra a gente inimiga. O duque Rolando acolheu uma mulher, filha de Florent, rei do vale do Valserine. Pela beleza dela, ele vos abandonou. E Oliveiros estava igualmente irado. Ele o ama tanto que se uniu por boa-fé, pois não lhe era mais necessário vida alguma. Seu reino e sua honra foram retirados. Mas eu vos darei o duque da Normandia, é um homem rico e um grande cavaleiro e vos deixarei metade da França sob vosso poder”.

demie France uos lairai en bailie
 sire dist Aude ice ne croi ie mie
 suns autres hom deist tel legerie
 ie le tenise a mot grant estoutie
 sire enperere nel me celez uos mie
 o est Oliuer o la chiere hardie
 li dus .R. qui de moi fist samie
 se ie nes uoi nen porterai la uie
 il sunt ale en la grant ost banie
 li pesanz songes qui ma espoerie
 me dira uoir ainz lore de conplie
 donc plore .K. o la barbe florie
 et .C. des autres niais ele ne seuet mie

Laisse 372

Damesele Aude dist .K. le uaillant
 laissez ester les amor de .R.
 et Oliuer le hardi combatant
 il sunt de moi parti par mal talant
 ies ai laissez en Espeigne la grant
 o il estoient contre gent mescreant
 en Aumarie une cite uaillant
 prim ior de mai par som aurl issant
 en Babiloine en iront ostoiant
 cuens Oliuers en sera amirant
 et prendra feme la seror Baligant
 une pucele a pris li dus .R.
 fille Florent im roi de Val Dormant
 por sa baute uait la uostre laissant
 merci beau sire dist Aude la uaillant
 por amor deu nen alez delaiant
 na ferne en terre nen cest siecle uiuant
 qe puisse mais partir mes amor de .R.
 ie lai perdu iel sai a esciant
 qi que nait ioie ge nai le cuer dolant

Laisse 373

Quant .K. uit que ia nel celera
 ne la bele Aude conforter ne porra
 del cor sospire et un petit plora
 al bon Denois la pucele liura
 uint a Gerart enuers lui saclina
 un seul petit des autres seslongna
 ne pot parler li rois ainz se pasma
 lors sot .G. que gnat daumage i a
 li rois reuint al duc merci cria
 tot le damage et le duel li conta
 la traison que Guenes fait li a
 Girart lentent a poi ne forsena

“Senhor”, disse Auda, “não posso acreditar. É outro o homem quem está dizendo tal bobagem. Ouço de vós uma estupidez sem tamanho. Senhor imperador, não me esconda mais nada: onde está Oliveiros da impetuosa frente e o duque Rolando, que me fez sua amiga. Se eu não os vir, vou me desfazer da vida, pois eles foram banidos da grande hoste. Os pesadelos que me apavoraram mostravam-me o derradeiro momento”.

Então Carlos da barba farta chora e os outros cem negavam que ela já sabia.

“Senhorita Auda”, disse Carlos, o valoroso, “deixe de lado o amor de Rolando e Oliveiros, o impetuoso combatente. Eles se retiraram do meu lado por má conduta. Eu os deixei na Espanha, a grande, em Almería, uma cidade de valor, do primeiro dia de maio até abril, onde estavam contra a gente incrédula. Agora, eles lutarão na Babilônia. O conde Oliveiros será almirante e se casará com a irmã de Baligante e o duque Rolando desposou uma donzela, filha de Florent, rei do Vale adormecido. Pela beleza dela, ele deixar-te-á”.

“Agradeço caro senhor”, disse Auda, a valorosa, “mas, pelo amor de Deus, não me enroleis. Neste século, não existe viva mulher que possa afastar meu amor de Rolando. Tenho consciência de que eu o perdi. Não há mais alegria, pois meu coração dói”.

Quando Carlos viu que já não podia esconder e nem, ao menos, confortar a bela Auda, ele suspirou e chorou um pouco. A donzela foi confiada ao bom dinamarquês e o rei foi em direção a Girard, apenas afastando-se um pouco dos outros. Ele não conseguia falar com ela, pois estava estarecido. Por isso, foi a Girard. Estava com muita pena dela. O rei se recobrou e agradeceu ao duque. Então ele contou sobre o luto e a traição que Ganelão cometeu. Girard o escuta e por pouco não enlouqueceu. Dissimulou suas

per uaselage son corage cela
et son seignor mot bien reconforta

Laisse 374

Granz fu li dex en apres lasanblee
or uoit li rois ni a mestier celee
Gui de Neuers a sa raison contee
ici uient Berte uostre suer lanoree
li rois lentent sa color a muee
Aude la bele a au Denois liuree
uait li encontre aual parmi la pree
sor un mullet qi mot bien li agree
baiser la uelt quant il lot saluee
bele suer Berte sauez uos la dolee
morz est .R. ni a mestier celee
traï la Guenes cui fustes espousee
si ma tolu lo mex de ma contree
Berte lentent de dolor chiet pasmee
mais .Kll'n. len a sus releuee
mot doucement len a reconfortee

Laisse 375

Berte se pasme sa dolor demena
li enperere ben la reconforta
torna arere o belle Aude laissa
Aude uit Berte encontre li ala
puis sentrebaissent mais chaseune plora
ia mais nus hom plus graut duel ne uesra

Laisse 376

Li dus Gerart fu forment abosme
par uaselage a son cor recoure
et Charllmene la mot reconforte
uenent a Bliuie laienz en sunt entre
grant ioie i trouent nont pas duel demene
les dames ont tresche et carole
et li enfant par les rues ioe
e li baron par les chans bohorde
ne as mostriers not onques sainz sone
si comme .Kll'e. lot Naymon a comande
li rois descent del mullet afoltre
lui et Gerart sunt el palais monte
et conte et duc et li prince chase
uindrent encontre Gerart ont salue
et la bele Aude o le cors acesme
mais dOliuer ni ont mie troue
ne de .R. le uasal adure

emoções por honradez e seu senhor o
reconfortou bem.

Grande era Deus perante a reunião, onde se via o rei na tarefa de esconder. Gui de Nevers manteve o juízo. Então Berta, sua honrada irmã, apareceu ali. O rei empalideceu, assim que a viu chegar. Auda, a bela, confiada ao dinamarquês, quis ir ao seu encontro atravessando o prado sobre uma mula que era do seu agrado.

Assim que a vê, ele a quis beijar: “Bela irmã Berta, já sabeis da desgraça? Rolando está morto, não é mais necessário esconder. Foi traído por Ganelão, com quem foste casada. Ele eliminou o que havia de melhor em minha terra”.

Berta o escuta e de dor cai desmaiada no chão. Mas Carlos Magno conseguiu levá-la e com muita doçura a reconfortou.

Berta desmaia, sua dor a obriga. O imperador a reconfortou e depois voltou para onde tinha deixado Auda. Então, Auda viu Berta e foi ao seu encontro. Elas se abraçaram e choraram. Nenhum homem jamais verá tamanho luto como o de Auda quando se encontrou com Berta.

O duque Girard estava profundamente desgostoso, mas, por honradez, seu coração se recobrou, enquanto Carlos Magno a reconfortava. Chegando a Blaye, entraram ali e encontraram grande alegria e nenhum luto visível. As damas dançavam e cantavam, as crianças jogavam pelas ruas e os barões percorriam os campos. No mosteiro, sino algum soou. Bem como Carlos Magno ordenou que Naymes fizesse.

O rei desceu da mula estofada. Ele e Girard entraram no palácio e também os condes, duques e príncipes da linhagem. Eles foram ao encontro de Girard e o saudaram e a Auda do coração refinado, mas não encontraram Oliveiros, nem o Rolando,

plore belle Aude li roi a regarde
sire enperere merci por amor de
car plus uos aim que home qui soit ne
de ceste lasse uos preeigne piete
del duc .R. me dites uerite
et dOliuer mon frere lalose
bele fait .K. ne puet estre cele
andoi sunt mort li uasal adure
il mont guerpi en mot grant orfete
et moi et uos ont del tot oblie

Laisse 377

Damisele Aude sel uos osasse dire
mort est .R. mes nies et uostre sire
et Oliuers li cons de franche orine
li doce per a duel et a martire
soz ciel na home qí ait talant de rire
Aude se pasme mot durement sospire
quanl ele reuint plus est iane que cire
deu reclama qui de tot ben est sire
qe mort li dogne car li cors li enpire
oncle Girarl ci a mot fort remire
ce sunt nies nocés uos on arez grant ire

Laisse 378

Damisele Aude mas celer nel poon
trestoz sunt morz li doze conpeignon
en Renceuals les trai Guenelon
quant les uendi al roi Marsilion
mot grant auoir cum encrisme felon
en orfente mont guerpi mi baron
si cum la beste fait el bos le foon
quant la ocise o liupart o lion
Aude lentent ne dist ne o ne non
souent se pasme entre les braz Charllon
li rois la tint si fu a genuillon
li cors li tranble norci li la fazon
mot estut Aude en longe pasmison
nus hom de char nen puet auoir raison
ne clerc ne preste doner confession

Laisse 379

Charlle mene tint Aude entre ses braz issi

vassalo adorado.

A bela Auda chorava e o rei a olhava:
“Senhor imperador, dou graças pelo amor de
Deus, pois vos amo mais do que qualquer
homem vivo. Peço-vos piedade diante desse
aborrecimento. Diga-me a verdade sobre o
duque Rolando e sobre Oliveiros, meu digno
irmão”.

“Bela”, disse Carlos, “isso não pode ser
escondido, ambos os vassalos adorados estão
mortos. Eles foram abandonados por uma
grande oferta. Eu e vós não esqueceremos tão
cedo do luto”.

“Senhorita Auda, quem ousaria vos dizer!
Rolando, meu sobrinho e teu senhor, está
morto, e também Oliveiros, conde de franca
origem. Os doze pares foram entregues ao
martírio. Sob o céu, não há homem que ouse
rir”.

Auda fica estarecida e suspira
profundamente. Quando ela se recobra, está
mais amarela do que cera. Clama a Deus, que
é senhor de todas as coisas, que lhe dê a
morte, pois seu coração já expira: “Tio
Girard, admirai-vos disso: o noivado de
vossos sobrinhos vos trouxe grande ira”.

“Senhorita Auda não posso mais esconder:
todos os doze companheiros estão mortos em
Roncesvalles, traídos por Ganelão, que os
vendeu ao rei Marsílio, cometendo o terrível
crime de felonía. Em desgraça, meus barões
foram abandonados, tal como acontece com
as bestas, quando são mortas por um leopardo
ou leão nos bosques”.

Auda o escutou e não disse nada. Às vezes
desmaiava entre os braços de Carlos Magno.
O rei a tinha em seus joelhos. Seu corpo
tremia e a face estava desbotada. Auda
permaneceu desacordada por muito tempo.
Nenhum homem conseguia fazê-la manter a
consciência, nenhum clérigo poderia lhe
confessar.

Carlos Magno tinha Auda entre seus

qel ne parole ne les elz nen ouri
 li cuers li tranble la color li norci
 les els ennubles le front enpaloi
 quant ele reuint si a fait un grant cri
 sire enperere por amor de merci
 car me mostrez le cors de mon ami
 et dOliuer mon frere lo hardi
 li cons .R. por moi sa foi pleui
 qil me prendroit et ie lui a man
 ainz mert aneui le cuers el cors parti
 si men irai ensamble o mon ami
 et o mon frere qi la dolor sofri
 bele dist .K. tot i auez failli
 et moi et uos ont il mis en obli

Laisse 380

Charle pret Aude qui tant ot lo uis cler
 li et Girart fait al mostier aler
 Aude regarde par dales un piler
 mot uit chandeles et cerges alumer
 et uit les bieres si commence a plorer
 ce fu .R. et Oliuer li ber
 Aude se pasme qi ne se pot celer
 prent le suaire de desus le stauer
 a soi le trast si commence a plorer
 et uit le sanc et la dolor morder
 qe uit soffirent por Sarazin tuer
 ele commence la crine a detirer
 sa tendre face o ses doiz esgrater
 per trente luís en fist lo sanc uoler
 uers Oliuer prist Aude a retorner
 trestoz les dras fist desor als oster
 et les suaire por lor cors esgarder
 qi sunt blesmi por les cous endurer
 et camoissie por lor armes porter
 desor la boche se prist a acliner
 Aude le baisse si commence a crier
 Oliuer frere uolez moi oblier
 ia sui ie Aude qi soliez amer
 sor tote ren senblant damor mostrar
 ne pois uos els ueir ni esgarder
 ne uostre boche a la moie parier
 lores se pasme ne puet en piez ester
 li rois la ua entre ses braz leuer
 et fait les cors courir et conreer

Laisse 381

Aude reuint et mot fierement crie

braços. Nenhuma palavra foi dela ouvida. Ela
 perdeu a cor e seu coração estremeceu, seus
 olhos ficaram anuviados e sua fronte pálida.
 Quando se recobrou, soltou um grito alto:
 “Senhor imperador, pelo amor de Deus, tenha
 piedade de mim e mostrai-me o corpo de meu
 amigo e de Oliveiros, meu audaz irmão! O
 conde Rolando comprometeu-se de boa-fé,
 quando pediu minha mão em casamento antes
 de sua morte, mas lamentavelmente seu
 coração deixou o corpo. Assim, irei juntar-me
 a meu amigo e a meu irmão, que tanta dor
 sofreu”.

“Bela”, disse Carlos, “logo isto passará.
 Tu e eu esqueceremos tudo”.

Carlos tomou Auda, que tanto tem a fronte
 clara e, junto a Girard, levaram-na ao
 mosteiro. Auda olhou ao lado de um pilar,
 onde havia muitos panos e velas acesas.
 Assim que viu os bravos, começou a chorar:
 eram Rolando e Oliveiros. Auda espantou-se,
 de jeito que não pôde esconder.

Ela pegou o sudário que estava sobre o
 círio e o trouxe para si, pois começou a
 chorar quando viu o sangue da dor mortal que
 os bravos sofreram por matar os sarracenos.
 Ela arrancou os cabelos e seus dedos
 arranharam a terna face. Por trinta moedas
 fizeram jorrar sangue!

Auda voltou-se a Oliveiros, afastou os
 panos que o cobriam para que pudesse olhar
 seu corpo ferido por duros golpes e
 massacrado por ter-se armado. Inclinando-se
 sobre sua boca, ela o beijou e logo começou a
 lamentar: “Oliveiros, irmão, quereis
 esquecer-me. Sou Auda que costumava amar
 todas as coisas que parecem demonstrar
 amor. Não posso mais olhar para vossos
 olhos, nem unir vossa boca a minha”.

Então ela desmaiou, não podia mais ficar
 em pé. O rei a ergueu entre seus braços e
 mandou cobrir os corpos.

Auda se recobrou, mas chorava

desus .R. a sa chiere guenchie
 leua le paille de soie dAumarie
 et le suaire de cendal dAumarie
 uit la char noire et la color blesmie
 la bele boche dont la leure ert partie
 nest pas meruelle sele est descolorie

Laisse 382

Desor .R. se uit bele Aude encline
 plore des els et sa face esgratine
 la sans li chiet sor la tendre poitrine
 qele est plus blanche que nest flors daubepine
 sire .R. dist Aude la meschine
 parlez a moi frans quens de bone orine
 ne deuez pas auoir uer moi nulle haine
 Oliuer frere com ore sui frarine
 com mar ui ore ceste gent sarazine
 a icest mot bele Aude sacline
 les duel des omes ot cil de la meschine
 fist lor plorer meint fil de palacine

Laisse 383

Grant duel ot Aude le cuer prist a changer
 entre ses braz la tint li dus Ogier
 enuers le roi se prist a abaisser
 au roi parole mot par ot le cuer fier
 oez que dist la fille au duc Reiner
 sire emperere por deu uos uel prier
 qe me facez deliurer cest moster
 qe ni remegne ne clerc ne cheualer
 sole i uel estre por amor deprier
 si parlerai mon frere Oliuer
 et a .R. le duc que iai si chier
 ainz mara fait cest mien cuer esclarier
 et respont .K. tal mestuet otrier
 il en apele et Naymon et Ogier
 Vgier apelle Naimon de Baiuer
 faites moi tost deliurer cest mostier
 et il si firent ne se uolsent tarçer

Laisse 384

Grant ioie ot Aude quant ot lotroieiment
 enuers le roi sacline belement
 li enperere entre ses braz la prent
 or faites bele uostre commandement

ardorosamente. Sobre o cadáver de Rolando ela se ajoelhou, retirou o pálio de seda da Almeria e o sudário de sendal da Almeria. Viu sua carne acinzentada e sua cor fosca. A bela boca sobre a qual ela se entregara não é mais admirável, mas foi descorada.

Sobre Rolando via-se a bela Auda debruçada. Ela arranhava sua face e as lágrimas que saía, dos olhos caíam sobre o terno peito que era mais branco que a flor do pilriteiro: “Senhor Rolando”, disse Auda, a donzela, “falai comigo, franco conde de nobre origem. Não devais ter nenhuma mágoa de mim. Irmão Oliveiros, como sou miserável neste momento. Infelizmente, agora vejo do que esta gente sarracena é capaz”!

Com estas palavras Auda caiu. Os homens sentiam o luto da donzela que os fez chorar no corredor do palácio.

Grande era o luto de Auda. O coração começou a fraquejar. Holger a tomou entre seus braços. Em frente o rei, ela se curvou e lhe falou muitas coisas, pois tinha o coração feroz. Ouçais o que diz a filha do conde Renier: “Imperador, pedirei a Deus pelo senhor. Mandai todos saírem deste mosteiro: que não fique nem clérigo, nem cavaleiro. Quero ficar sozinha e orar com amor. Assim, falarei com meu irmão Oliveiros e com o duque Rolando, a quem eu tanto estimo. Antes que meu coração se despedace de fato, dor alguma poderá me tocar”.

Carlos respondeu concedendo-lhe o que pedira. Ele chamou Naymes e Holger e falou para Naymes da Baviera: “mandai todos saírem deste mosteiro”. E assim ele o fez sem demora.

Grande alegria teve Auda quando seu desejo foi concedido. Em direção ao rei, ela curvou-se belamente. O imperador a pegou entre seus braços: “Bela, fazei como

sire fait ele grant merci aus en rent
 li rois de France sen ist primerement
 et tuit li autre trestot comunablement
 Aude remest el moster seulement
 ferma les huis et sesra durement
 unques mais feme ne fist tel hardiment
 il uint as bieres entre ses braz les prent
 en lor seant les dreza belement
 et afaita par tel deuisement
 qe nus nencline ne tant ne quant ne pent
 a orisons belle Aude sestent
 puis bat sa cope et a Yesu se rent
 souent reclame le uoir omnipotent
 glorious sire que formas tota gent
 et mer et terre la sus el firmament
 de quatre abismes fesis issir le uent
 qi par le mont cort par diuinement
 tu tiens lo ciel par ton engegnement
 tote baute la dedesus tatent
 ni ia traïtor ni prendront chasement
 ne li felon nauront herbergement
 qi de uos sire firent tel traiment
 qil uos pendirent par lor enchantement
 enz en la croiz sanz point de uestiment
 Longis i fist mot fer enforçement
 qi de la lance uos feri durement
 il ert auogles sanz point de ueiment
 quant senti leue et le sanc qi descent
 il terst ses els si ot alumement
 merci cria par uoir entendiment
 sainz Iosep fist reche demandament
 por ses soudees ne uolst autre present
 for soul ton cors cel recut dignement
 mist le el sepulcre icel reposement
 les trois Maries reqisent loigement
 qi taportèrent lo seint cher unguement
 en pres tenis le uoir aparlement
 quant as apostoles donas confortement
 chascuns auoit por toi le cuer dolent
 dex qi te sert fer guesredon atent
 en paradis o sunt li innocent
 ce croie lasse sanz nul repentiment
 fai uenir dex alcun demostrement
 a la chaitiue qui el moster tatent
 qe Oliuer me die son talent
 a cez paroles li sainz angles descent
 qi nostre sire i tramist doucement
 de la clarte toz li mostiers resplent

desejardes”.

“Senhor”, disse ela, “grande graça eu vos tenho em dívida”. O rei da França foi-se e todos os outros o acompanharam. Auda ficou sozinha no mosteiro, fechou os olhos, cerrando-os com força. Nenhuma mulher age com tal ímpeto!

Ela foi até os bravos e os tomou em seus braços, sentou-os, posicionando-os belamente e os tratou com tanta atenção que nenhum deles tombou para o lado. Auda dedicou orações a eles, depois admitiu sua culpa e a ofereceu a Jesus. Também pediu pelo olhar do onipotente: “Glorioso senhor que fez todas as pessoas, o mar, e a terra sob o firmamento; que dos quatro abismos fez sair o vento que cortou o monte ao meio; tendes o céu por vosso próprio engenho, lá em cima, toda beleza vos espera e não há traidor que não seja pego, nem infiel que seja acolhido. Quem pôde cometer tal traição ou inclinar-se a tal feitiço que te pôs na cruz sem nenhuma vestimenta?

Longino o fez com violência, quando vos feriu duramente. Ele estava cego, sem nada ver, e então, ao sentir o sangue que escorria, limpou os olhos e foi iluminado: clamou graças, pois podia ver claramente.

São José gritou suplicando com seu dinheiro, pois não queria outro presente, se não lhe dar um enterro digno. Então, fostes posto em um sepulcro para repousar.

As três Marias pediram prontamente para vos levarem mirra. Ali perto, tendes a vista dos apóstolos dirigida a vós, pois lhes destes conforto. Cada um deles tinha o coração doendo por vossa causa.

Deus que vos serve, dedica uma recompensa no paraíso onde estão os inocentes, aqueles que creem entregar-se sem nenhum arrependimento.

Deus, mandai vir alguma demonstração a esta cativa que vos espera no mosteiro: que Oliveiros me conte seus desejos”!

A estas palavras, os santos anjos desceram, enviados docemente por Nosso

Laisse 385

Grant ioie ot Aude la clarte ot coisie
 encor not pas sa raison afinie
 dex ia croie que fustes fix Marie
 et suscitas lo Lazare en Betanie
 qi de quart ior auoit la char porrie
 la pecherise tornas a ta baillie
 qi toinst les piez de grace replanie
 Iudas estoit de uostre compagnie
 quant te uendi mot fist grant uilenie
 trente diners desoz Iessemanie
 de ton cler sanc fu la croiz esclarie
 quant cil i uindrent de la toie partie
 ta seinte char fu morte et sepelie
 si uoirement com tu en Galilee
 a ta masnee qui por toi est smarie
 apareus loiaument sanz bosdie
 metez beau sire en Oliuer la uie
 tant que il mait sa uolente gehie
 li uerais dex ta pucele nobile
 car li sanz angles a sa uoiz esbaudie
 ioste Oliuer sapoia les loie
 lores paroles comme sil fust en uie
 bele suer Aude ne uos esmaiez mie
 ne remandrez ne soule ne mendie
 o moi uenrez en la deu compeignie
 a mont el ciel o ioie est esclarcie
 tote baute nos est amoneie
 poi aproiseriez la teriene uie
 el ne ualt pas la moite dune alie
 or ne argent une pome porine
 cil qi deu sert conquiert grant manantie
 ensanble as angles o ia nauras bosdie
 leuez uos en si soiez esbaudie
 ie nai congie qe plus raison uos die
 langele sen uait et Aude est sus sallie
 a dex fait ele com ore sui garie
 ia mais por duel ne serai esbaie

Laisse 386

Aude se lieue et sorison fina
 et les deus cors doucement ragza
 les deus boens pailes gentement raloa
 et del mostier toz les huis desferma
 et Charllemene et sa gent i entra

Senhor. O mosteiro inteiro resplandeceu com uma luz.

Grande era alegria de Auda, pois a luz a acalmou. Sua razão ainda não lhe faltava: “Creio em vós, Deus, que fostes filho de Maria, que ressuscitastes Lázaro em Betânia; que no quarto dia repousastes tua carne e, com vosso poder, o pecado redimistes; que lavastes os pés com graça plena; e em Judas, que era um de vossos companheiros e vos vendeu, realizando grande maldade por trinta moedas no Getsêmani. Com vosso claro sangue a cruz foi manchada e, quando tomaram parte vossa, vossa santa carne foi morta e sepultada. Tão verdadeiramente como aparecestes na Galileia, para vossos semelhantes, para a santa Maria fielmente, sem mentira, pode senhor, a vida em Oliveiros, pois ele tanto expôs em confissão sua vontade”.

Assim a nobre donzela viu Deus, pois os santos anjos regozijaram-se com sua voz. Eles apoiaram-se em Oliveiros, que falava como se estivesse vivo: “Bela irmã Auda, não desanimeis! Não supliqueis, nem mendigueis, pois me vereis na companhia de Deus. No céu a alegria resplandece e toda beleza nos é ofertada. Estais aprisionada na vida terrena, que não vale meia cereja, como prata não vale uma maçã podre, para aqueles que sabem conquistar a grande morada. Junto aos anjos, onde não há mentiras, levantai-vos e regozijai-vos! Digo a vós: não há partida mais certa. Não há mais obrigação que a razão vos solicite”.

O anjo partiu e Auda ficou sobre o corredor. “Deus”, disse ela, “como agora estou curada, jamais estaria tão maravilhada de um luto”!

Auda levantou-se, mas a razão já faltava-lhe. Os dois corpos rearranjou e repôs delicadamente os belos pálios: todas as portas do mosteiro fecharam-se. Em seguida, Carlos Magno entrou com sua gente. O duque Girard

Gerarz li dus sa niece i troua
 belle niece Aude ne uos esmaiez ia
 car Charllemene granz hons uos donra
 sire fait ele de ce ne parlez ia
 ia se deu plast se nul ior si grant naura
 ceste chaitiue qui de son duel mosra
 oncle Girart quel daumage ci a
 ia mais en France si grant duel nen ara
 enuers le roi un petit saclina
 confession la belle demanda
 et respont .K. ia plus ne demora
 un archeuesque que li rois mot ama
 a confeser li rois li commenda
 et cil prist Aude une part la mena
 en une croute o ses pechiez conta
 cil li enioint selonc ce que fait a
 la penitance que la bele fera
 un seul petit Aude sagenoila
 bati sa coupe et Yesu reclama
 le segnor proie que tot le mont fait a
 qe mort li dogne que mot la desira
 a Oliuer son frere sen ira
 et a .R. qui meruelles ama
 Aude se seigne et sa raison fina
 puis torne arere son duel recomenza

Laisse 387

Aude est confesse sa raison a finee
 pois torne arere come couse adolee
 fre Oliuer con dure destinee
 sire .R. auiez moi iuree
 se deu pleust que fuse mariee
 sor totes dames fuse de uos priuee
 oncle Girart ni a plus demoree
 la mort me uint que tant ai desiree
 sor totes dames soit Gibor saluee
 la meltre dame qi soit de mere nee
 qe me nosri en sa chambre priuee
 con sei meust dedenç son cors portee
 a icest mot chiet be Aude pasmee
 li rois la prent uer soi la retornee
 et de ses paus un petit afublee
 li cuers li part ni ot longe duree
 entrals sen est larme del cors seuree
 deuant Yhesu le nont la sus portee
 le rois lesgarde quide que soit pasmee
 quant la redrece si la morte trouee
 lors recomence li dex et la crie
 ne fu ainc plente por feme qui soit nee

encontrou sua sobrinha: “Bela sobrinha Auda, não desanimeis ainda, pois Carlos Magno vos concederá grande honra”.

“Senhor”, disse ela, “não faleis disso agora. Se Deus quiser, não haverá nenhum dia tão grandioso para esta cativa que mostra seu luto. Tio Girard, que tristeza! Jamais a França sofrerá tão grande luto novamente”.

Ela curvou-se ao rei e pediu para confessar-se, o que Carlos concedeu sem demora. Um arcebispo que o rei amava muito foi ordenado para a confissão. Ele a levou para um canto e, em uma gruta, Auda contou seus pecados, de acordo com o que fizera. A bela recebe penitência, ajoelhou-se por um momento, admitiu sua culpa e clamou a Jesus. Ao senhor que fez todo o mundo, roga que lhe desse a morte que tanto desejava, a fim de juntar-se a seu irmão Oliveiros e a Rolando, que ela admiravelmente amava.

Auda sentiu que sua razão lhe fugia, mas voltou atrás e recomeçou seu luto.

Auda estava confessa e sua razão lhe fugia. Depois tornou ao seu sofrimento: “Irmão Oliveiros, que destino duro! Senhor Rolando, jurastes a mim que, se Deus quisesse, me desposarias, mas, mais que todas as damas, fui privada de ti. Tio Girard, não demoreis mais, a morte que tanto desejei se aproxima, que Guibourc seja saudada mais que todas as damas, pois é a melhor mulher que já nasceu. Ela me criou em sua câmara íntima como se tivesse me carregado dentro de seu corpo”.

A estas palavras, Auda desmaia. O rei a tomou pelos braços, voltando-lhe a posição original. Mas seus ombros se encolhiam levemente: o coração se partiu, já durava tempo demais! No meio de todos, a alma se separa do corpo. Diante de Jesus, ela foi levada. O rei a olhava e fica assombrado, quando se deu conta de que a morte a encontrou. Então começou a chorar. Nunca se

Laisse 388

Or est li duel de Kll'n enforcie
 Aude uit morte dont a le cuer irie
 encontre soi a le cors enbracie
 tant fierement a lo roi angossie
 per un petit ne la tot trebucie
 sire Girart dist .K. lenseignie
 ueistes mais tal duel ne tal pechie
 ahi belle Aude com mauetz trechie
 et mi baron qui tant erent proisie
 ia mais por als ne serai essaucie
 doi arceuesque ont le cors preseigne
 entre deus bieres soz un paille dolgie
 la ont le cors de belle Aude couchie

Laisse 389

Morte est belle Aude mot est grant la dolor
 ne fu mais dame qi morist por amor
 dui arciesque la conroient le ior
 qi lont enuolse dun paille de color
 ioste Oliuer dales le pogneor
 la font cochier en un al creator
 plorent li prince et li magne contor
 et poure gent et clerc et uauasor
 en la cite orent tel tenebror
 lun ne uit lautre tant fu grant la dolor
 ne il ne seuent sil fut o nuit o ior
 fier fu li dex del riche enperaor
 tire sa barbe plus blanche que nest flor
 sire dist Naymes franc rois de grant ualor
 ueez quel gent uos tenent por seignor
 rois ne tocire anz recoure uigor
 si les conforte a loi de pogneor

Laisse 390

Droiz enperere ce dist Gerart li ber
 por amor deu *Laissez* le duel ester
 uns ni poon nule riens recourir
 faites les cors des transiz enterrer
 car cist enpires nel pot plus endurer
 et il si firent ni uolsent demorer
 il font les oz des transiz enterrer
 les doze pers fissent bien enbasmer
 et en sarques pouser et aloer
 sor toz les altres font .R. conreer
 et Oliuer et Audein au uis cler
 Oliuer firent a un moster porter

lamentou tanto por uma mulher!

Assim, o luto de Carlos Magno aumentou. Auda conheceu a morte, pois tinha o coração cheio de ira. Junto a si, o rei abraçava seu corpo, tão intensa era a angústia. Por pouco, não a deixava cair completamente no chão.

“Senhor Girard”, disse Carlos, o sábio, “jamais vistes tal luto, nem tal pecado! Oh bela Auda, como me comovestes e a todos os meus barões, que eram tão venturosos. Por eles, jamais ficarei satisfeito”.

Dois arcebispos carregam o corpo. Entre os dois bravos, sobre um pálio delicado deitam o corpo da bela Auda.

Morta está a bela Auda, grande é a dor. Não houve outra dama que morreu por amor. Dois arcebispos prepararam seu corpo de dia, envolvendo-a em um pálio colorido. Ao lado de Oliveiros e do guerreiro deitaram-na em nome do Criador.

Choravam os príncipes e os magnos condes; a pobre gente, os clérigos e os vassalos. Pela cidade oravam por tal horror. Ninguém se olhava, tamanha era a dor. Não se sabia se era dia ou noite. O Deus do rico imperador, que puxava sua farta barba branca, estava furioso.

“Senhor”, disse Naymes, “franco rei de grande valor, vede quanta gente lhe tem por senhor, não desistis ainda, recobrai o vigor para lhes confortar pela lei do guerreiro”.

“Digno imperador”, disse Girard, o bravo, “por amor de Deus, deixai o luto de lado, ninguém reaverá coisa alguma. Mandai carregar os corpos e os enterrar, pois este império não pode mais suportar”.

Ele o faz prontamente: mandou carregar os corpos e os enterrar. Os doze pares mandou embalsamar e colocá-los em arcas. Mais que todos outros, Rolando foi preparado, e também Oliveiros e Auda da frente clara. Oliveiros foi levado a um mosteiro. Não

pres de .R. nel uousent enterrer
 la ueissiez un duel renoueler
 cheuols detraire et tant baron pasmer
 et dan Gerart de Viene li ber
 Auden sa niece comence a regreter
 et Oliuer qui tant fist a loer
 beas nies fait il bien deuroie desuer
 ahi con grant duel men estora raler
 bele niece Aude que porage conter
 a la duchesse qī tant uos selt amer
 cest mariage ne li poet on celer
 ia deu ne place ainz qīl doie auesprer
 qe cist miens cuers anz me puisse creuer
 qī donc ueist lo duc Girart pasmer
 bien li poist de grant dolor menbrer
 .K. ne pot si grant duel endurer
 dedenz sa chanbre se fait mot tost mener
 deus iors i fu nostre enperere ber
 onques ne pot a nul home parler
 quant au tierz ior se prist a apenser
 des ore uelt ses barons conforter
 et fait ses oz partir et deuiser
 per tote lost fait hucher et crier
 qen douce France pensent del retourner
 a ses barons le hontage mostrer
 por la ueniance de Guenellon parler⁸⁵

quiseram enterrá-lo perto de Rolando para não terem que vivenciar o luto novamente, quando tantos homens arrancam os cabelos e ficam estarrecidos!

Girard de Vienne, o bravo começou a lamentar por sua sobrinha Auda e por Oliveiros, que lhe era tão leal: “Cara sobrinha, cumpristes bem vosso tortuoso dever. Oh, como poderei me recobrar de tamanho luto! Que vantagens contar a duquesa, que tanto soube vos amar: a do casamento que não pode ser celebrado?! Que Deus me desacredite antes do anoitecer, que este meu coração antes possa parar”!

Então, viu-se o duque Girard desmaiar. Ele ainda pode lembrar-se de tamanha dor. Carlos, que não podia suportar mais tão grande luto, logo retirou-se para seu quarto, onde o imperador ficou por dois dias, sem falar com ninguém. No terceiro dia, se pôs a refletir que era hora de confortar seus homens e mandar sua armada se organizar e partir. Todos os soldados lamentavam com ardor, pensavam em retornar à doce França, mostrar aos nobres a desonra e falar sobre a vingança de Ganelão.

Galien, li restaurés; laisse 194-197

Laisse 194

Quant Girart de Vienne qui a Bleuez estoit,
 A oui recorder l'annui et le destroit,
 Et que Charlez reuient qui mout perdu auoit,
 Il en fut [si] dolent, qu'a poi, qu'il n'arragoit.
 Donc commanda sa gant qu[e] il forment
 [amoit,
 Qu(e) on ne die a Belle-Aude l'affaire qu'il
 [pensoit.
 La print (de) [tel] deul a faire, que chascun
 [qui le voit,

Quando Girard, que estava em Blaye, ouviu falar sobre a desgraça, e que Carlos retornava com tantas perdas, ficou tão triste que logo se enfureceu. Então, ordenou a sua gente, que ele fortemente amava, que não contasse a Auda sobre aquilo que sabia. A dor que o luto causava não podia ser contida, de forma que cada um que ele via chorava ali mesmo em sua frente.

Por todo o dia ele não teve fome nem sede.

⁸⁵ FOERSTER, 1883, p. 345-358.

Huy aués bien moustré, que vous estes iree”!
 Enseuelïe fut et au moustier portée,
 Et de costé Roulant fut la belle enterrée
 Et deïoste Oliuier qui la chiere ot membreë.
 Dieu que Girard auoit le chère tourmentee
 Et toulx les aultres princes qui tant ont
 [renommee.
 Sur toulx le(s) coms Regnier a douleur
 [démenee
 Pour ses deulx beaulx enffans qui ont (la) vie
 [finée ;
 Son deul ne vous diroit [nulle] personne nee.
 Le seruice fit-on en vne matinée,
 Mainte chandele y ot emprise et alumee,
 La fut deuotement haulte messe chantée.
 Pour l'amour des barons fut belle la donnée,
 Li amosne dura bien XX iours passés (!).⁸⁶

bela foi enterrada ao lado de Rolando e Oliveiros, que era seu irmão.

Deus, como Girard e todos os outros príncipes que tanto os bendiziam tinham os rostos assombrados!

Mais que todos, Renier carregava imensa dor pelos dois filhos que perderam a vida. Ninguém dizia ter sofrido tal luto.

O enterro foi feito em uma manhã. Acenderam para eles muitas velas e também cantaram forte uma missa com devoção, que foi belamente realizada com todo o amor dos barões. O velório durou vinte dias.

***Rolandslied*; vv. 8673-8728**

Tiu buoch urkundent ienoch,
der kaiser gebôt ain hof.
mit michelem flîze
kômen die fürsten alle gemainlîche.
dar kômen achte künige
unt ienoch dar übere
biscofe unt herzogen,
derne mächte niemen an daz ende komen.
ze Ache wolt er den hof hân.
dâ was manc wortspæher man.
dar kômen ouch die Karlinge.
der hof wart vil grimme.
dar kom diu scône Aldâ.
wol enphie si dâ
der kaiser selbe
unt alle sîne helde.
si sprach: ‘Karl, gesejenter kaiser,
voget witewen un waisen,
war hâstu Ruolanten getân?
gip mir wider mîn man,
dem du mich ze wîbe gæbe.
wie gerne ich in ersæhe!’

Ter kaiser antwirt ir sâ:
 'liebiu, liebiu Aldâ,

Os livros testemunham finalmente que o Imperador convocou uma assembleia na Corte. Com grande zelo reuniram-se todos os príncipes. Oito reis vieram, além de bispos e duques, em quantidade que ninguém poderia contar. Ele reuniu tal assembleia em Aix. Muitos homens eloquentes dela participaram. Também os franceses vieram. A reunião começou de forma dolorosa. A bela Auda se juntou a eles. Como convinha, foi recebida pelo próprio Imperador e todos seus heróis. Ela disse: “Carlos, abençoado Imperador, protetor das viúvas e dos órfãos, onde deixaste Rolando? Devolva-me meu homem, aquele a quem me prometeste como esposa. Quão intensamente sinto eu sua falta!”

O Imperador responde: “Mui amada Auda, não ousaria ocultar-te a verdade, tu não o irás

⁸⁶ STENGEL, 1890, p. 365-369.

ich netar nicht liegen.
 laider dûne gesihest in niemer.
 dûne macht sîn nicht haben.
 er lît laider tôter begraben.
 clage dû nicht sêre,
 ich irgetze dich sîn gerne.
 ich gibe dich ze wîbe
 den guoten Ludewîge.
 ich mache dich ze küniginne
 über al Karlinge.’
 ‘war sol ich arme denne?
 Ludewîgen du mir niemer für genenne
 noch niemer dehain anderen man.
 scol ich Ruolantes nicht hân,
 sô wil ich ersterben gerne.’
 si viel grimme an die erde.
 ‘aller dinge schephære,
 dô dû mir in ze wine gæbe,
 war umbe hâstu mir in genomen?
 war scol ich arme nû komen?
 ich bite dich, rainer mägede barn,
 daz ich umbewollen müeze varn,
 dar die mägebe alle sint geladet.
 mine sêle bevilhe ich in dûne gewalt,
 aller engel küniginne.
 daz ich niemer mêre kom hinne!’
 si begunde harte blaichen.
 der kaiser wolt ir helven.
 er bevie si mit der hant,
 alsô tôte er si vant.
 dâ zaicte got sîniu tougen.
 man begruop si zuo anderen heligen
 frouwen.⁸⁷

Ronsasvals; vv. 1700-1802

Laisse 49

So fon en may cant florisson jardin
 E l’auzelletz cantan en lur latin,
 Sta Belauda ha l’ombra d’un vert pin;
 Una donzella li dreyssava son crin,
 Aysseleneta, filha del duc Garin,
 E d’austras donnas plus de .xij. entorn si.
 “Donnas, dis Auda, per Dieu conselhas mi.

rever. Não poderás mais recebê-lo como marido. Para nossa tristeza ele está morto e sepultado. Não chores muito. Pretendo encontrar um substituto para ele. Irei dar-te como esposa ao piedoso Luís. Desejo fazer-te rainha de todos os franceses.” “Por que queres agravar minha pena? Não me fales mais de Luis. Se não posso ter Rolando, então desejo apenas morrer” - e caiu de joelhos desamparada. “Criador de todas as coisas, por que me tirais aquele que me destes como amado esposo? Por que devo tornar-me ainda mais infeliz? Eu te peço, ó filho da Virgem, deixai-me juntar-me imaculada à companhia de todas as almas virgens. Confio minha alma em tuas mãos, rainha de todos os anjos. Que minha vida aqui se finde.” E empalideceu mortalmente. O imperador quis ajudá-la e tomou-a nos braços, mas ela já estava morta. Assim mostrou Deus seu poder miraculoso. Ela foi sepultada no cemitério das monjas.

Era maio, quando os jardins florescem e os passarinhos cantam em sua língua. Bela Auda estava sob a sombra de um pinheiro verde, enquanto uma donzela trançava seus cabelos: era Aysseleneta, filha do duque Garin. Mais de doze outras donas a cercavam.

“Donas, disse Auda, aconselhem-me por

⁸⁷ KARTSCHOKE, 2011, p. 580-585.

L'autra semana, passet un venredi,
 Sompniey un sompni en mon liech on dormi,
 E auzires la vezion que vi.
 Semblant mi fon que tot lo mont s'ubri
 E le solelh sa clardat escuzi,
 Per miey lo cel un ray de fuoc yssi,
 Jus en ma bocea intret e denfra mi,
 Art mi de guiza que lo cor mi parti ;
 Vejayre mi fou verament que morís;
 E cant fuy morta, de tot reyssidiey mi:
 Tal paor ac, al reyssidar que fi,
 Can pauc de tot de mon sens non yssi,
 Per cest esglazi la color mi fugi.
 Per amor Dieu, donnas, conselhas mi:
 Que es del sompni, donnas, digas lo mi.”
 Dis Aybelina, filha del comte Gui:
 “Bons es lo sompni e Dieus que ho destin;
 Ancuey veyrem Rollan lo palayn
 E Olivier vostre frayre atressi.”
 Mentre las donnas parlavan enayssi,
 E la Belauda esgardet pel camin,
 Tost vi venir un palmier pellerin;
 Saludet las e Belauda dis li;

Laisse 50

“Saudadier frayre, digas mi veramant,
 Si vos venes de sant Jaume poyssant,
 Es vos passât per Espanha la grant,
 Digas nos novas dels .xii. bars que fan,
 Aujam novellas del palayn Rollan.
 — Quatre jors ha ayssi tot veramant
 Que yeu passiey per Espanha la gran,
 On trobiey mortz Olivier e Rollan,
 E tant dels autres don n'ay mon cor dolant.
 An grans jornadas suy vengut esforsant
 E iray m'en en Fransa la valhant
 Aols novas dir a eels que la están.
 Ve vos Karle mayne an trastot son borban;
 E an enpres entr'els un covinant
 Que-ls cors en portón an joya e an burban,
 Que per Belauda non mostron dolor gran.”
 Le palmier vay e las donnas reman.

Laisse 51

Am las paraulas ve vos Karle lo bieï,
 Lo dol que mena non pot res azimier;
 Mot lo confortan sieu baron cavallier:
 “Rey emperayre, dis Nayme de Bavier,

Deus! Semana passada, depois de sexta-feira,
 tive um sonho em meu leito. Ouçam a visão
 que tive: parecia-me que o monte inteiro se
 abria e que o sol perdia sua luminosidade.
 Então, um raio de fogo cortou o céu e entrou
 em mim pela boca, de tal maneira que me
 partiu o coração. Achei que tinha morrido de
 verdade. Mas quando estava morta, logo
 ressuscitei. Fiquei tão apavorada ao
 ressuscitar que não tenho mais parte do juízo
 e, por este arroubo, fiquei sem cor. Pelo amor
 de Deus, donas, aconselhem-me. O que é esse
 sonho, donas, digam-me.”

Disse Aybelina, filha do conde Gui: “Bom
 é o sonho e Deus que o destinou a vós. Ainda
 hoje vereis Rolando, o paladino, e igualmente
 seu irmão Oliveiros”.

Enquanto as damas conversavam entre si,
 Bela Auda observava a estrada de onde viram
 chegar um peregrino que as saudou. Bela
 Auda lhe perguntou:

“Saudoso irmão, disse-me honestamente:
 se vindes de Santiago e passastes pela
 Espanha, a grande, contai-me novidades dos
 doze pares e do paladino Rolando”.

“Já fazem quatro dias que passei pela
 Espanha, a grande, onde encontrei Oliveiros e
 Rolando mortos, e também os outros. Fiquei
 com o coração doendo! Agora irei para a
 França valorosa contar as novidades aos que
 moram lá. Veja, é Carlos Magno com todo
 seu cortejo! O imperador combinou com eles
 que corressem até o portão com pompa e
 festividade para não mostrar a Bela Auda
 tamanha dor.”

O viajante partiu e as damas
 permaneceram ali.

Com estas palavras, veio Carlos, o bravo.
 A dor que ela carrega não pode ser medida.
 Seus cavaleiros o confortam: “Imperador,
 disse Naymes da Baviera, pelo amor de Deus,

Per amor Dieu, sest dol layssas estier;
 Fazes los graylles e las trompas sonier,
 Si que non puesca dois en ellas intrier,
 Per la Belauda que devem tenir chier.
 — Per. ma fe, dis Karle, aysso non si deu fier
 A menar joya eel quel cor non ha clier.”
 Ar fan per l'ost trompas aparelhier:
 Tal mena gauch que ha gran consirier;
 E cant vene Karle, va Belauda embrassier.
 “Senher, dis Auda, garda non m'o celier:
 On es Rollan ni mon frayre Olivier?
 Yeu que non vech minga dels .xij. biers.
 — Auda, dis Karle, annatz son corteyer
 H veyres los en breu d'ora tornier.
 — Senher, dis ella, aquo layssas estier:
 Per cest camin es passât un palmier
 E contet nos mortz son li .xij. bier.
 E per aysso non devem dol menier,
 Car per dol far non vey ren gazarhier:
 Temps es de perdre e temps de conquistier.
 Am que Dieu vuelha las lurs armas salvier,
 Vos mi podes autamtns maridier.”
 (Pueys dis soau : “Non plassa al drechurier
 Que homs de earn aya mayes de mi joya
 [entier!”)

“Rey emperayre, non vulhas demorier:
 On son li cors ? Vulhas los mi mostrier.
 Franc emperayre, dis Nayme de Bavier,
 Ver dis la donna, que non pot plus celier.”
 Los cors ilh fan en un erbos pazier.
 Premieramens vay Auda regardier
 Tota sa cara son frayre Olivier:
 “Per mon cap, frayre, ta mort mi deu pezier.”
 Un cubertor de pâli vay levier:
 “Rey emperayre, non vos tenc agravier;
 Yeu non puec anc mon espos embrassier:
 Si jamays viva mi voles atrobier, Layssas mi,
 senher, lo mieu spos bayzier.”
 Justa Rollan si vay Auda cougier;
 Tant fort estrenh lo cor del cavallier
 Que-l cor del ventre si vay tot esclatier;
 L'arma s'en vay que non poc plus estier.
 “Ay ! Dieus, dis Karle, ar vey mon dql

[doblier.

Rey emperayre, dis Nayme de Bavier,
 Fe que debes, layssas cest doi estier;
 Fatz los amdos portar al monestier.”
 Aqui fes Karle cappellas aparelhier;
 Quatre .xx. preys hi fes Karle pazier:

deixai esta dor de lado e fazei soar os clarins
 e as trompas e entre ao som deles em seguida,
 pois todos devem manter as aparências para
 Bela Auda”.

Carlos responde: “Por minha fé! não seria
 digno demonstrar alegria num coração aflito”.

As hostes arranjaram as trompas, de forma
 que acreditaram que traziam alegres notícias.

Quando Carlos chega, vai abraçar Bela
 Auda: “Senhor, prestai atenção e não me
 escondai nada: onde está Rolando e meu
 irmão Oliveiros, pois não vejo nenhum dos
 doze bravos”?

“Auda, os moços estão cortejando damas.
 Em breve os vereis de volta”.

“Senhor, disse ela, deixai isso de lado. Por
 esta estrada passou um viajante que me
 contou que os doze bravos estão mortos. Por
 isso, não se deve lamentar, pois na dor não há
 nada que possa ser glorificado. Tempo de
 perder, tempo de conquistar! E ainda que
 Deus queira salvar suas almas, vós poderíeis
 casar-me”.

Depois disse suavemente: “Não seria justo
 que algum homem tivesse maior alegria que
 eu”. E continuou: “Imperador, não queirais
 demorar! Onde estão os corpos? Mostrai-
 mos”!

“Imperador, disse Naymes da Baviera,
 dizei a verdade à dona! Não é mais possível
 esconder”.

Os corpos jaziam em um gramado.
 Primeiro, Auda vai olhar cara a cara seu
 irmão: “Pelos olhos da minha face, irmão, tua
 morte me traz pesar”. Depois, ela levantou
 um pálio: “Imperador, não quero preocupar o
 senhor, mas não posso mais abraçar meu
 esposo e, se desejais encontrar-me viva agora,
 deixai-me beijá-lo”.

Auda se debruça sobre Rolando e o
 estreita tão forte junto ao coração do
 cavaleiro, que seu coração partiu dentro do
 peito. A alma dela se vai, não pode mais
 ficar.

“Oh Deus, disse Carlos, vejo minha dor

Per las lurs armas devon tostemps cantier.
Adoncs fes Karle moynes e monestier,
Fes soterrier la donna e-l cavallier.
E-ls gentils cors ha fach totz enbalcemier,
Pueys cascun fes en sa terra portier.⁸⁸

duplicar”.

“Imperador, disse, Naymes da Baviera, fazei como debes e deixai estes dois juntos. Mandai levar os amantes ao mosteiro”.

Carlos Magno mandou construir uma capela e colocou a disposição 80 padres, que devem cantar por suas almas todo o tempo. Então ele mandou os monges enterrarem a dama e o cavaleiro no mosteiro. Também mandou embalsamar os corpos dos pares e os levar para suas respectivas terras natais.

La Spagna; 40, 9-20

Signori, a raccontare e duri pianti,
che allor faceva la gente francesca,
non furo in Troia lamenti cotanti
quando la prese la gente greghesca.
Non lascio per fatica ch' i' nol canti,
ma perché 'l troppo dir non vi rincresca,
ora fo qui di tal lamento posa
e dirò d'Aldabella dolorosa.

Senhores, digo-vos com penosas
lágrimas, assim como faziam os franceses,
não houve em Troia tantos lamentos
quando foi tomada pelos gregos. Não o
deixo de cantar por cansaço, mas porque o
muito falar, não pode ser incômodo.
Então, contarei sobre o lamento que
interessa, o da sofrida Aldabella.

Carlo mandò allor significando
ad Aldabella che venisse a corte,
ch'era tornato Ulivieri ed Orlando
colla lor baronia ardita e forte.
Alda sì fatti sermoni ascoltando
più lieta fu che all'uom fugir la morte:
con damigelle e dame in compagnia
verso Parigi si misse per via.

Carlos mandou um aviso para que
Aldabella fosse à corte, dizendo que
Ulivieri e Orlando haviam retornado com
sua forte e ousada valentia. Alda não
parou de falar, após ouvi-lo. Ficou mais
feliz que um homem que fugiu da morte e,
com suas damas de companhia, se pôs no
caminho, rumo a Paris.

Giunse a Parigi, credendo trovare
Orlando vivo e 'l marchese Ulivieri.
Davanti a Carlo s'andò a presentare
e salutollo a sì fatti mestieri ;
poi dolcemente gli prese a parlare,
allegra e balda sanza aver pensieri,
dicendo: - Monsignor, per tua ambasciata
son qui per obedirti apresentata.

Chegando a Paris, ela acreditava que
encontraria vivo o marquês Ulivieri. Ela
foi apresentar-se a Carlos, que a saudou,
como era seu hábito. Depois, ela se pôs a
falar com doçura, feliz e sem muito
pensar: “Senhor, pela tua embaixada, aqui
me apresento para obedecer-te”.

Venuta son per veder mio marito
Orlando ed Ulivieri, mio fratello,
che tanto tempo ch'io non ho sentito

“Vim para ver meu marido Orlando e
Ulivieri, meu irmão, de quem tanto tempo
faz que não ouço notícias em pousada

⁸⁸ ROQUES, 1932b, p. 182-184.

di lor novelle per nessun ostello. –
Allor fu Carlo tutto sbigottito,
quando Aldabella gli ricordò quello,
e disse: - Dama, più celar non posso
quel che fortuna ci ha condotto adosso.

Come fortuna volse over destino
o che si fosse tradimento usato,
Ulivieri ed Orlando paladino,
con ventimila ch'era acompagnato,
dall'esercito grande saracino
a Roncisvalle ognuno fu tagliato,
e in Nostra Donna di Parigi ancora
Orlando ed Ulivier morto dimora.

Ho mandato per te preché tu veggia
el dolor tuo e 'l gran dispetto mio. –
Allor la dama di dolor fiammeggia,
le mani alzando al sempiterno Dio.
Grida: - Tapina, innanzi che più seggia
Orlando ed Ulivier veder vogl'io. –
Allor menata fu la dama avanti
dov'era i paladini tutti quanti,

Orlando morto, com'era nell'arca,
e in un'altra Ulivieri presso ad esso.
Alda di gran dolore e pensier carica,
ben le parve che 'l cuor fusse sconnesso.
Piangendo in suo lamento si remarca
e ad amenduni in mezo stava apresso,
e in suo ogni arca teneva una mano
con lamentare doloroso e strano.

Non fu dolor che mai s'asomigliasse
a quel ch'io truovo che facea costei.
Così piangendo, a quel lamento trasse
la dama Berta con lamenti rei;
parea che tutta in sé si consumasse,
che 'l terzo raconter non vi potrei,
dicendo: - Figlio, omè, chi mi t'ha morto
cara mia speme, diletto e conforto?

Che tutto l'universo avea temenza
della possanza tua ch'era contanta.
De' Cristiani abbattuta è la potenza;
e dolorosa mi chiamo ora tanta.
Di sì vederti non avea credenza
ed or mi lasci nel mondo sì afranta.
Or posso dir che per te, caro figlio,

alguma". Carlos ficou estarrecido quando
Aldabella recordou-lhe aquilo e disse:
"Dama, não posso mais esconder aquilo
que o destino te guardou".

"O destino tornou-se um fado, como se
fosse traição. Ulivieri e Orlando, o
paladino com os vinte mil que os
acompanhavam até o grande exército
sarraceno, em Roncesvalles, foram
assassinados um a um. Orlando e Ulivieri
jazem mortos em Nossa Senhora de
Paris".

"Convoquei-te para que vejas tua dor e
meu grande despeito". Então, a dama arde
de dor com as mãos erguidas a Deus
onipotente. Ela grita: "Desgraça! Mas
antes que sejam enterrados, desejo ver
Ulivieri e Orlando". Então, foi levada até
onde estavam os paladinos.

Em um caixão estava Orlando morto e,
em outro, Ulivieri. Alda desatina pela
grande dor, parecia que seu coração tinha
se apartado dela. Chorando seu lamento,
ela se recobra. Estava no meio, entre os
dois, de onde segurava uma mão em cada
caixão com lamentos dolorosos e
admiráveis.

Acredito que não houve dor que
acomettesse tal como a dela. Assim
chorando, seu lamento se encontrou com o
de Berta: parecia se consumia por inteiro
(eu não poderia contar um terço disso!):
"Oh filho, agora que está morto, quem
será minha doce esperança, deleite e
conforto"?

"Tudo no universo temia seu poder que
era jubiloso. Sobre os cristãos, o poder se
esvaiu; e agora trato-me por sofredora.
Vendo-te assim, não tenho mais crença,
pois me deixaste no mundo tão desolada.
Agora posso dizer que por ti, querido
filho, perdi toda esperança e vontade".

ogni speranza ho perduto e consiglio. –

Piangeva crudelmente Alda la Bella,
pregando el Padre del superno regno
che a lei parlasse con lieta favella
Orlando o Ulivier, qual'è più degno.
Iddio per dar consolazione ad ella
Dimonstrò per miracul questo segno:
Che Ulivieri, il suo fratel carnale,
Gli parlò per virtute celestiale.

Io son, sorella, con molto riposo
in gloria di Colui ch'è sommo sire. –
Così parlando, quel corpo glorioso
tacette morto allor sanza più dire.
La dama, udendo ciò, col cor doglioso
di vita allora si vide finire.
In mezo del fratello e del marito
morì Alda la Bella a tal partito.

Doppo il lamento doloroso e scuro,
i morti paladini, ognun per sé,
dentro a Parigi sopelliti furo
per lo comando allor di Carlo re.
Alda con Ulivieri, el corpo puro,
insieme sopellirsi in buona fé;
e fatto questo, si pensa la gente
di far morire Gano miscredente.⁸⁹

Alda, a bela chorava amargamente,
pedindo ao pai do reino dos céus que
respondesse a ela com uma voz alegre:
Orlando ou Ulivieri, qual é mais digno?
Deus, para consolá-la, demonstrou por
milagre este sinal: que Ulivieri, seu irmão
de carne, falasse com ela por graça
celestial.

“Sou eu, irmã, com a paz na glória
daquele que é Nosso Senhor”. Assim,
falando, seu glorioso corpo calou, estava
morto, sem dizer mais nada. A dama,
vendo isso, com o coração angustiado, viu
então sua vida se esvair. No meio do
irmão e do marido, morreu de tal maneira
Alda, a bela.

Depois do lamento penoso e sombrio,
os paladinos mortos, um por um, foram
sepultados em Paris, segundo a ordem do
rei Carlos. Alda e Ulivieri, do corpo puro,
foram sepultados juntos de boa-fé. Depois
disso, as pessoas pensam em matar o
incrédulo Ganelão.

⁸⁹ GARDI, 2009, p. 424-426.