

A OBSESSÃO DO MODELO OU O IMPASSE DA ESCRITA: VARIAÇÕES SOBRE O CICLO DE GUILLAUME D'ORANGE

CARLOS F. CLAMOTE CARRETO

Universidade Aberta

*Formula materiae quasi quaedam formula cerae.
Primitus est tactus duri; si sedula cura
Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem
Ingenii sequiturque manum quocumque vocarit.*

Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 213-216¹.

Uma paternidade mal-dita: edipianismos textuais

É hoje relativamente consensual afirmar que a existência de uma forma épica pura na qual se projectariam os ideais de rectidão e de *proprietas* (tanto a nível ético e moral como económico, jurídico, político e gramatical), uma gesta monolítica, monocromática e tendencialmente monossémica, uma gesta que celebraria, no eterno presente da sua *performance* vocal, a identidade e coesão de uma comunidade textual que se re-conhece incessantemente nos *topoi* (con)sagrados pelos seus heróis fundadores, uma gesta que se consumiria e consumiria nos ritos encantatórios inerentes ao formulismo constitutivo da escrita épica², uma gesta que, em suma, se apresentaria como um imenso relicário repleto de objectos verbais que renovam constantemente a aliança com a Transcendência e comemoram a integridade indissolúvel da Ordem simbólica e ideológica, não passa de uma miragem do discurso crítico, de uma utopia romântica que procura enraizar a sua identidade num passado fundador uno, exemplar e imaculado, de um mito literário e historiográfico que se alimenta e espelha incessantemente a si mesmo, mas que permanece, em grande parte, alheio à realidade poética da canção de gesta. Com efeito, nos últimos anos, vários estudos têm vindo a demonstrar que mesmo um sacrossanto poema como a *Chanson de Roland* (no seu manuscrito mais antigo, o de Oxford, produzido ainda em finais do século XI) poderá não ser tão transparente, coeso e homogéneo, tão estranho ao dialogismo, à ambiguidade, à polissemia e a uma poética da denegação quanto parece à primeira vista³. Se, como o

¹ In Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Genève/Paris/, Slatkine/Champion, 1982.

² Como o relembra H. Bloch (*Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Age français*, Paris, Seuil, 1989, p. 135), vários estudos evidenciaram que “des textes construits sur un nombre limité de formules linguistiques reposent sur l’hypothèse que le langage est un véhicule épistémologiquement adéquat; qu’une série finie de groupes de mots suffit à décrire la réalité telle que tous les hommes l’aperçoivent communément; que les mots sont liés d’une manière rigide à ce qu’ils représentent et qu’ils en participent même.”

³ Vejamos, entre muitas outras possíveis, as reflexões de J. Alter (“L’esprit antibourgeois exorcisé dans la *Chanson de Roland*”, *Romanic Review*, 78, 3, 1987, pp. 253-270), de P. Harris-Stäblein (“L’or du texte: la plénitude et la fissuration dans l’économie héroïque du Roland d’Oxford et du Lion de Bourges”, in *L’or au*

afirmara Eugene Vance⁴, esta obra ilustra emblematicamente o ponto (ou a zona) de transição entre uma cultura dominada pela oralidade e uma civilização onde impera a escrita; se, no contexto da progressiva monetarização das relações sociais (aos mais diversos níveis) consubstancial ao nascimento da ficção profana em língua romance, este texto esboça, reiterada embora sempre discretamente, as ameaças que uma emergente economia mercantil do signo faz pesar sobre o imaginário simbólico e oblativo característico da primeira Idade feudal, é compreensível que dele irrompam também sinais, ainda que confusos e contraditórios é certo, de uma nova concepção do mundo e da linguagem, uma concepção que abre inevitavelmente falhas a nível da representação poética⁵, falhas que, na impossibilidade de acederem à nomeação e de se assumirem plenamente ao nível do dito, minam a ordem discursiva, infiltrando-se no tecido metafórico do poema e nas suas entrelinhas (os não-ditos), gerando-se uma insustentável e constante tensão entre o inconsciente textual e as pressões ideológicas que operam à superfície literal no intuito de silenciar, desdizer ou reinterpretar as incômodas e perturbadoras dúvidas que emanam da estrutura profunda do *Roland* que surge assim como um texto constantemente à beira da ruptura, do rasgo, do abismo.

Não é nosso propósito determo-nos sobre todas as falhas que emergem deste poema. Não podemos contudo, na esteira do admirável artigo de Jean Alter⁶, ficar insensíveis a

Moyen Age: monnaie, métal, objets, symboles, (Senefiance, 12), Aix-en-Provence, CUER MA, 1983, pp. 415-433), P. Jonin (“Deux langages de héros épiques au cours d’une bataille suicidaire”, *Olifant*, vol. 9, 1-2, 1982, pp. 83-98; “L’or dans la *Chanson de Roland*”, in *L’or au Moyen Age, op. cit.* pp. 225-243), bem como as de S. Kay (*The Chanson de Geste in the Age of Romance. Political Fictions*, Oxford, Clarendon Press, 1995) a partir das teses de F. Jameson (*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, New York, Ithaca, Cornell University Press, 1981), J. Kellogg (*Medieval Artistry and Exchange: Economic Institutions, and Literary Form in Old French Narrative*, New York/Bern/Frankfurt am Main/Paris, Peter Lang Publishing, American University Studies, II, 1990), M.-L. Ollier (“La *Chanson de Roland*: dénégation et dialogisme” e “La *Chanson de Roland*. Discours collectif et représentation du sujet”, in *La forme du sens. Textes narratifs des XII^e et XIII^e siècles. Études littéraires et linguistiques*, Orléans, Ed. Paradigme, 2000, pp. 321-326; 345-356).

⁴ Em “Roland et la poétique de la mémoire” (*Cahiers d’Études Médiévales*, 1, 1974, pp.103-115), E. Vance interpreta por exemplo a intervenção inicial de Ganelon, pronto a aceitar a proposta de paz oferecida por Marsile, como uma leitura superficial dos signos que ameaça subverter a gesta do ponto de vista ético e poético. O impasse ao qual conduz a *Chanson de Roland* revela, neste sentido, a tensão, longe de vir a ser revolvida, entre um ideal de transparência (subordinado a uma concepção do mundo e da linguagem subsidiária de uma cultura da oralidade) e a opacidade que a escrita e o nominalismo emergentes incutem na visão épica da *Chanson*. Sobre esta questão, vejamos também as suas considerações em “Roland, Charlemagne, and the Poetics of Illumination”, *Olifant*, vol. 6, 3-4, 1979, pp. 213-225.

⁵ Sobre esta ampla e complexa problemática, remetemos para as nossas reflexões em *O mercador de palavras ou as encruzilhadas da escrita medieval (1100-1270)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Aberta, Lisboa, 2004 (ed. policopiada).

⁶ Trata-se, a meu ver, do autor que mais longe e convictamente levou a cabo um estudo dos não-ditos que minam a *Chanson de Roland*. Para ele, um dos muitos problemas que se colocam à análise da obra reside justamente no seguinte: “C’est que la tradition, par tradition, n’interroge que le dit du texte, ce qu’il voulait ou pouvait vouloir dire avant et après sa dernière écriture. On s’accorde ainsi, pour le gros du texte, sur un *Roland* transparent; et l’on s’en remet pour les obscurités à l’érudition, voire à la psychologie, comptant qu’elles clarifieront ce qui avait été dit clairement autrefois. Et pourtant cette attente leurre. D’évidence, on ne s’entend encore ni sur Ganelon, ni sur Roland-Olivier. En ces deux points obscurs mais cruciaux, le dit apparemment ne dit, ne peut dire, rien de clair. Car on a affaire à des énigmes qui émergent de l’inconscient du texte, à des déguisements d’un non-dit, informulé parce qu’encore informulable, et cependant pressant. Sans doute n’est-il pas facile à aborder. Et l’on ne peut offrir que des hypothèses. Mais non sans méthode. Car, pour dégager les structures profondes où

vários silêncios e hiatos narrativos que, longe de se limitarem aos motivos obscuros da traição de Ganelon e às suas funestas consequências, percorrem, de uma ponta à outra, esta obra modelar (para a crítica bem como para a tradição épica posterior). Contra todas as expectativas, o poema insere, por exemplo, entre a morte de Olivier e as de Turpin e Roland, a queda de uma personagem menor, Gautier de l'Hum, que desaparece depois totalmente da narrativa (v. 2010 sgs)⁷. Porquê operar uma disjunção destes três heróis inseparáveis? Por que motivo o poema usurpa o lugar que cabia ao fiel companheiro ocupar no momento da sua morte, desvalorizando assim esta figura, modelo de proeza e de sageza? Mas tratar-se-á mesmo de um modelo? Depois de dez vitórias (e não de doze, o que fecharia o ciclo simbólico), o mesmo Olivier volta a surgir, novamente separado dos seus companheiros, sendo a primeira vítima dos Sarracenos. Sobrevive porque “Deus le guarit” (v. 1316), mas não deixa de ter sido derrotado, o que poderá indiciar, desde logo, a vulnerabilidade e a fraqueza potenciais dos Franceses. Depois de um combate generalizado, este herói aparece ferido “derere enmi le dos” (v. 1945). O texto estremece com a ambiguidade desta ferida: será que aponta novamente para a falha guerreira de Olivier? Que traduz um golpe traiçoeiro dos inféís? Ou será que denuncia insidiosamente a cobardia do herói que virou costas no campo de batalha? Com a continuação do poema, reforça-se a natureza oculta e *inter-dita* do companheiro de Roland. O seu próprio discurso ao longo da canção é singular, convocando motivos e argumentos que geralmente caracterizam os pagãos e não os “doze pares”⁸. Depois, vem a violência fratricida de Olivier (novo Caim?) contra Roland, reinterpretada e legitimada (mas o texto não o podia dizer de outra forma) através do *topos* do não-reconhecimento (vv. 1989-2009). Esta revolta secreta e inconfessável do fiel companheiro traduz apenas o culminar de um conflito latente⁹ que, por duas vezes, opusera as duas personagens em torno do *cor*¹⁰, sequência na qual se inscreve, pela primeira vez, a famigerada antítese

le *non-dit* inscrit ses pressions, ses malaises, ses conflits, le texte livre, sous les masques énigmatiques du *dit*, un accès à travers les failles mêmes[...] pour suggérer un *Roland* occulté” (J. Alter, “L’esprit antibourgeois exorcisé...”, *op. cit.*, p. 254).

⁷ *La Chanson de Roland*, edição crítica com tradução e notas de Ian Short, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, Col. Lettres Gothiques, 1990.

⁸ Vejam-se, por exemplo, as palavras que dirige ao Sarraceno (que o ferira mortalmente) depois de o ter finalmente derrubado, palavras nas quais transparecem a figura da mulher e inéditas preocupações monetárias (mesmo que com aparente sentido proverbial): “E dist après: “Païen, mal aies tu! Iço ne di, Karles n’i ait perdut; N’è a muïler n’a dame qu’as veïd/ N’en venderas el regne dunt tu fus/ *Vaillant dener que m’i aies tolut*. Ne fait damage ne de mei ne d’altrui” (vv. 1958-63).

⁹ Conflito que alguns poemas posteriores — o *Roland à Saragosse*, nomeadamente — vão ampliar até à caricatura. Neste texto occitano, as negociações entre os dois companheiros são, por exemplo, frequentemente expressas em termos mercantís, numa clara intenção de mostrar as falhas que, do outro lado do espelho, se inscrevem na unidade simbólica entre os dois heróis.

¹⁰ Relembremos que, nestas duas ocorrências simetricamente invertidas, é primeiro Olivier quem suplica Roland de tocar o *cor* para conseguir o auxílio de Carlos Magno. Este recusa sucessivas vezes e, quando finalmente se prepara para o fazer, já é demasiado tarde, como o sublinha Olivier (*laissez* 83-86; 128-134). Repare-se que aqui, como noutras sequências fundamentais do texto, o tempo e os contratemplos adquirem uma dimensão concreta e uma função dramática, não se limitando apenas a circunscrever simbolicamente o poema. Sobre esta questão, veja-se a interessante análise de Leonora Wolfgang (“Les sept jours de la *Chanson de Roland*”, in *VIII^o Congresso de la Société Rencesvals*, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1981, pp. 561-566) que interpreta os sete dias com os quais se inaugura a *Chanson* como o princípio estruturante do poema no seu todo, correspondendo, o que é significativo, o terceiro dia à traição de Ganelon e o seu julgamento ao último.

entre a proeza do sobrinho de Carlos Magno e a *sapientia* de Olivier (“Rollant est proz e Olivier est sage”, v. 1093). Contudo, através de um discurso aparentemente dominado pela medida e os argumentos racionais, Olivier, na sua frieza, atinge, nessa altura, Roland nas suas convicções mais profundas: responsabilizando-o claramente pela morte dos Franceses, o que lhe valerá a reprovação da linhagem, é a própria integridade da memória e da gesta (no sentido familiar como poético) — uma gesta que Roland tanto queria preservar na sua recusa de tocar o corno — que se encontram irremediavelmente fragmentadas¹¹. Neste episódio da cegueira, o poema é, por conseguinte, levado a reforçar os traços que negativizam Olivier: com efeito, por mais que o não-reconhecimento procure apagar, recorrendo ao eufemismo, a violência potencialmente mortífera, esta não deixa de contaminar a *sapientia* do herói. Neste sentido, “une faille plutôt qu’une dichotomie s’ouvre [...] dans Olivier et laisse monter, du fond de l’inconscient du texte, un jugement demeuré en suspens à sa surface. En l’aveuglant, lui seul parmi tous les personnages, c’est le sage que le *non-dit* vise, pour le rabaisser [...]. Olivier est sage, et le sage est aveugle; partant, il faut se méfier de la sagesse [...]. Ce n’est pas au niveau sémantique cependant que s’inscrivent les tensions inconscientes. Un malaise sémiologique se projette plus naturellement sur les structures des signifiants, les figures que les mots dessinent par leur seule présence”¹². O mal-estar semiológico, encarnado por Olivier e o seu discurso, reflecte-se assim numa experiência opaca e oblíqua dos signos que contrasta com a pseudo-transparência dos valores que emanam da linguagem de Carlos Magno e de Roland. Como o salientara Jean-Charles Payen¹³, por detrás da máscara da sageza, emerge, com Olivier, o oportunismo e o individualismo, traços que definem os contornos de um civilização ameaçada nos seus fundamentos, e que reencontramos aliás — facto que não podia ser mais revelador — em

O milagre do sol durante a batalha de Roncevaux (quarto dia) reforça o drama da passagem irreversível do tempo, uma dimensão que se opõe à noção (tradicional) de um tempo épico reiterativo, cíclico e profundamente estático.

¹¹ “Dist Olivier: ‘Vergoigne sereit grant/ E reprover a trestuz viz parenz:/ Icesto hunte direit a lur vivant!’/ [...] Ço dit Rolland: ‘Forz est nostre bataille/ Jo cornerai, si l’orrai li reis Karles.’/ Dist Oliver: ‘Ne sereit vasselage!/ Quant je l’ vos dis, compainz, vos ne deignastes./ S’i fust li reis, n’i oüsum damage./ Cil ki la sunt n’en deivent avoir blasmé.’/ [...] Ço dist Rolland: ‘Porquei me portez ire?’/ E il respont: ‘Cumpainz, vos forsfeistes/ Kar vasselage par sens nen est folie:/ Mielz valt mesure que ne fait estultie./ Franceis sunt morz par vostre legerie:/ Jamais Karlon de nus n’avrat servise./ [...] Vostre proëcce, Rolland, mar la veïmes!’” (vv. 1705-07; 1713-18; 1722-27; 1731).

¹² J. Alter, “L’esprit antibourgeois...”, *op. cit.*, pp. 257-258. Depois de analisar os contextos em que ocorrem os vocábulos “sage”, “saive” e “saveir” em relação ao par “proz/proesce”, Jean Alter (“L’esprit antibourgeois...”, *op. cit.*, pp. 258-261) descobre um paradoxo inquietante: os primeiros caracterizam essencialmente Olivier, Ganelon e os Sarracenos, enquanto que o segundo define os Cristãos. Por oposição à manifestação clara e transparente das virtudes guerreiras, a sabedoria que aquele grupo de personagens ostenta aproxima-se assim do engenho verbal e actancial, da manipulação, do oblíquo, instaurando, no seio de um discurso marcado pela *proprietas*, toda uma poética subliminar do desvio que perturba a visão do mundo da *Chanson*. É a palavra de Turpin, o arcebispo guerreiro (figura do clérigo-cavaleiro antes da reforma gregoriana), que garante aliás que os valores feudais permaneçam intactos à superfície do texto contra as pressões do inconsciente poético. Sobre a tensão e a conflitualidade na relação Olivier/Roland que obriga a uma redefinição do binómio tradicional *sapientia/fortitudo*, remetemos também para as reflexões de M.-L. Ollier (“La *Chanson de Roland*: dénégation et dialogisme”, *op. cit.*, pp. 334-336).

¹³ “Une poétique du génocide joyeux: devoir de violence et plaisir de tuer dans la *Chanson de Roland*”, *Olifant*, vol. 6, 3-4, 1979, pp. 232-233.

¹⁴ Racional e calculista, defensor — como o duque Naimés — de uma renegociação constante das palavras e dos actos em função dos contextos, Olivier surge, de certo modo, como o elo mediador entre Roland e Ganelon.

Ganelon e nos Sarracenos¹⁴. Com os prenúncios da morte de Roland e a captura de Ganelon pelo rei, o texto parece restaurar o equilíbrio sem apagar, no entanto, a tensão, nunca se pronunciando, por exemplo, sobre a validade das acusações de Olivier em relação à “legerie” da “proëcce” do sobrinho de Carlos Magno. Trazer à superfície do texto toda uma zona de não-ditos que perturbam a estrutura simbólica e ideológica do poema nunca representa um acto gratuito e inconsequente. Tem sempre um preço que Olivier pagará com o sub-reptício, mas incontestável, esboroamento da sua imagem e com a própria morte. Uma morte indigna necessária para salvaguardar o bom nome do único herói possível. Neste prisma, não é tanto, em última análise, Roland, mais sim Olivier, o verdadeiro e único herói sacrificial do poema.

Mas os não-ditos comprometedores não afectam apenas, como sabemos, esta personagem. De facto, o texto silencia-se igualmente sobre os fundamentos da acusação lançada por Ganelon quando, na altura do seu julgamento, justifica publicamente o seu legítimo direito à vingança recusando o facto de ter traído “por aveir” (v. 3756), e explica que fora primeiro Roland quem o prejudicara “en or e en aveir” (v. 3758), apontando assim para um pré-texto fundador mas irremediavelmente ilegível e oculto no qual se vislumbra a outra face (mais sombria) de Roland. A aura do herói aparece aqui novamente manchada pela suspeita da usurpação que ecoa reiteradamente através do verbo *aveir*, ou seja, manchado por um crime que o dito textual apenas quer imputar a Ganelon, mas que acaba por nunca desdizer em relação a Roland¹⁵. Mas não é tudo. É também a um nível subliminar que se escreve a própria morte de Roland. A disposição dos elementos narrativos (depois de tentar quebrar Durendal, a sua espada-reliquia, o herói deita-se debaixo de um pinheiro com o rosto virado para os pagãos, reza, e São Gabriel desce para levar, numa última — e única verdadeira — homenagem solene do poema, a sua luva para junto de Deus: *laisse* 173-177) parece deixar transparecer um sentido simbólico bastante límpido. Contudo, se é clara a razão pela qual Roland não pode perder Durendal, menos clara é a obsessão que manifesta, a partir da *laisse* 168, para com o *olifans* no qual se reifica exemplarmente toda a poética da falha: “Prist l’olifan, que reproce n’en ait” (v. 2263). Depois de um último combate no qual utiliza este objecto para matar o pagão, “Fenduz en est mis olifans el gros./ Caüz en est li cristals e li or” (vv. 2295-96). Mesmo assim, na hora da morte, “Desuz lui met s’espee e l’olifan” (v. 2359). Se pensarmos que este precioso objecto está directamente relacionado com o drama ideológico, verbal e simbólico que percorre o poema e que culmina com Roncevaux, compreende-se facilmente que no *olifans* se inscreva a própria culpabilidade de Roland, a sua gesta potencialmente maldita, uma falha que se projecta metaforicamente na fissura que se abre neste objecto que, à imagem da palavra salvífica e preciosa que

Através da análise de diversas categorias gramaticais (sistemas dos pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, verbos), também Pierre Jonin (“Deux langages de héros épiques...”, *op. cit.*) põe claramente em evidência as diferenças existentes entre o espaço semântico de Roland e o de Olivier: o discurso do/sobre o primeiro mostra um predomínio do Eu e dos instintos. Em contrapartida, o espaço de Olivier é múltiplo: esta personagem revela-se como o homem do cálculo, da precisão, da avaliação e da reflexão por excelência.

¹⁵ Repare aliás que esta acusação não é inédita, retomando a imagem que o mesmo Ganelon esboçara do sobrinho de Carlos Magno junto de Blancandrin, imagem que transformava perversamente o ritual oblativo que marca o prestígio do senhor feudal num gesto corrompido, análogo à lisonja e à manipulação, unicamente orientado pelo interesse e a sede de poder: “Guenes respunt: ‘Par la franceise gent:/ Il l’aiment tant ne li faldrunt nient;/ Or e argent lur met tant e present./ Lus e destrers, palies et gamemenz./ L’empereür tient tur a sun talent/ Cundirat lui d’ici qu’en Orient” (vv. 396-401).

deveria veicular, perde também, no final, os magníficos adornos (retóricos) que ornamentavam a sua superfície (textual). A fractura do *olifans* pode, decerto, significar a fractura da/na falsa unidade e integridade da gesta (enquanto sistema de representação) que está agora prestes a regenerar-se uma vez consumado o sacrifício do herói. Mas, por outro lado, é bem possível que estejamos também perante um desejo (inefável), por parte de Roland, de rescrever o drama de Roncevaux: de facto, com a morte de todas as testemunhas (Olivier e Turpin em primeiro plano) quem poderá, no futuro, afirmar que o herói não tocou o *cor* atempadamente? A derradeira encenação de Roland consiste, em suma, numa manipulação dos signos e do sentido, numa mentira que visa converter um objecto marcado pela falha mortal do herói, falha que daria origem a uma *male cançon*, num objecto no qual se enraizará doravante a memória de uma gesta exemplar¹⁶, mesmo que essa exemplaridade seja inteiramente forjada à imagem do próprio discurso ficcional que a veicula, não passando, por conseguinte, de um puro simulacro¹⁷.

Nem mesmo o imperador escapa aos não-ditos perturbadores que emergem do inconsciente textual. Com efeito, como interpretar os laços que o unem a Roland para lá de uma simples relação tio-sobrinho? Como entender, por outro lado, a sua passividade e os seus silêncios culpados durante o julgamento de Ganelon? De resto, depois de ter finalmente destruído a figura do Mal através da morte de Baligant e da conversão (sincera?) de Bramimonde, de ter purificado o espaço dos signos idolatras e dos simulacros, aniquilando o universo pagão da *falserie* (v. 3665) e reconquistando Saragoça, depois de ter dignamente sepultado o seu sobrinho, depois de ter, em suma, restaurado plenamente a *proprietat* épica a todos os níveis (*laissez* 189-266), por que razão Carlos Magno sujeita novamente a sua imagem a uma potencial falha, reivindicando para Ganelon um julgamento “dreit”, quando não havia, aparentemente, dúvida alguma sobre o castigo a aplicar ao traidor, tendo em conta a natureza jurídico-moral do crime claramente formulada pelo narrador/jogral, bem como pelo próprio imperador (vv. 3747-51; 3756)?¹⁸ Finalmente, que sentido atribuir ao estranho cansaço que se apodera do soberano quando, no extremo final da *Chanson de*

¹⁶ Esta leitura é desenvolvida num interessante artigo de Jonathan Beck (“*Prist l’olifan, que reproce n’en ait: Roland et le signe menteur*”, *Olifant*, vol. 9, 1-2, 1981, pp. 49-52). Numa leitura muito original da obra, Patricia Harris-Stäblein (“*L’or du texte...*”, *op. cit.*, pp. 422-424) interpreta a antinomia entre a espada e o *olifans* como uma projecção metafórica do conflito latente entre uma economia oblativa (economia do sangue derramado e do ouro subordinada ao símbolo) e uma economia emergente do signo (o ouro como ameaçador objecto de desejo). Na sua integridade indestrutível, Durendal representa a plenitude do sentido e da palavra (ou seja, do *logos*) na qual se funda o pacto feudal. As fissuras do *olifans* denunciariam assim uma ruptura no sistema simbólico operada pela progressiva infiltração de novos valores no universo épico e na própria civilização medieval.

¹⁷ Poderemos, de resto, interrogarmo-nos até que ponto o *Roland* de Oxford não representa, todo ele, uma mistificação, a escrita (e o seu autor) procurando manipular, orientar e reinterpretar ideologicamente fragmentos dispersos de uma tradição oral complexa (daí os hiatos e as inevitáveis contradições) de forma a construir um espelho susceptível de servir uma causa política e de servir de modelo de identificação para os desígnios de uma nação em busca de uma memória.

¹⁸ Sobre o julgamento de Ganelon, remetemos igualmente, além dos elementos bibliográficos já referido, para as reflexões de A. Gérard (“*L’axe Roland-Ganelon: valeurs en conflit dans la Chanson de Roland*”, *Le Moyen Âge*, 75, 4^e série, 1969, pp. 445-465) e J. Mickel (“*The Thirty Pledges for Ganelon*”, *Olifant*, vol. 6, 3-4, 1979, pp. 293-304; *Ganelon, Treason, and the Chanson de Roland*, University Park/London, The Pennsylvania State University Press, 1989).

Roland, a voz de São Gabriel o impele a socorrer Vivien, ou seja, a suportar os destinos da gesta vindoura?¹⁹ Não deixa de ser paradoxal que uma canção de gesta lida simultaneamente como gesta primordial, forma pura e apogeu de todo um gênero poético encerre, no seu próprio seio, os sinais evidentes de um profundo mal-estar semiológico que, no lugar de uma visão pacífica, luminosa e enérgica da Cristandade, oferece ao leitor/ouvinte (um pouco à semelhança do que virá, anos mais tarde, a acontecer com o rei Artur no final do *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes) a imagem de um soberano moribundo que ostenta um pesado cansaço ontológico e metafísico, e, através dela, a de uma degradação dos valores que sustentam o imaginário feudal. Ganelon, o traidor, o Judas maldito que transformara o pacto verbal e simbólico num sórdido negócio mercantil²⁰, a face sombria do herói épico, parece irromper como o signo mais tangível deste mal-estar civilizacional que se traduz na erosão progressiva, mas irreversível, na transição do século XI para o século XII, do sistema simbólico e oblativo devido à emergência do imaginário monetário e mercantil subordinado ao império dos signos. Os atributos negativos são apenas os significantes exteriores do não-dito por excelência que o padrao de Roland encarna enquanto figura de uma Ordem ameaçada que ainda não consegue circunscrever plenamente os novos fantasmas que sobre ela planam, que ainda não consegue nomear as novas realidades e os novos valores que o discurso e comportamento de Ganelon representam a nível do inconsciente textual e ideológico²¹. Ao inscrever a polissemia, a ambiguidade e a aporia ao nível da verdade no universo da rectidão e da *proprietas* inalienáveis, a traição de Ganelon é apenas o signo mais visível (ou audível) dessa autêntica “tragedy of the language”²² que transforma um modelo artificialmente elevado ao estatuto de forma poética e ideologicamente pura num universo todo ele marcado pela falha e o impasse com os quais o discurso épico posterior deverá, de uma maneira ou de outra, confrontar-se.

Exílio, memória, errância: a gesta em busca de um novo modelo

A questão que se coloca é, em suma, a seguinte: será que quando emerge — já no seu apogeu, por ventura — a canção de gesta surge como um gênero, irônica e paradoxalmente, gasto e inadequado à nova complexidade do mundo que se anuncia com a dinamização das

¹⁹ “Li emperere n’i volsist aler mie:/ ‘Deus!’ dist li reis, ‘si penuse est ma vie!’” (vv. 3999-4000).

²⁰ “Li quens Rolland apelet Olivier:/ “Sire cumpainz, mult bien le saviez/ Que Guenelun nos ad tuz espiez:/ *Pris en ad or e aveirs e deners./ Li emperere nos deveit bien venger./ Li rei Marsilie de nos ad fait marché!*” (vv. 1145-50). Palavras que o contador retoma e traduz, apontando para a *invidia*, a cobiça mortífera de Ganelon que vendera os seus como Judas vendera Jesus: “En Sarragusse sa mesnee alat vendre” (v. 1407). Através desta figura bíblica da traição (que vende o próprio Verbo), a Idade Média dos séculos XI-XIII cristaliza e exorciza, como se de um bode expiatório se tratasse, as ameaças interiores que pesam sobre uma civilização que ainda não integrou as mudanças. Sobre a lenda medieval de Judas e a sua relação com um conflito edípiano que transparece, em filigrana, na relação Carlos Magno/Roland/Ganelon, veja-se a interessante análise de Charles Méla (“Oedipe, Judas, Osiris”, in *L’imaginaire courtois et son double. Actes du VI^e Congrès Trienal de la Société Internationale de Littérature Courtoise*, ed. por A. Angeli e L. Formisano, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, pp. 17-38).

²¹ É assim que Judith Kellogg (*Medieval artistry and exchange...*, *op. cit.*, pp. 22-38) caracteriza os novos contornos que Ganelon incute à gesta como uma autêntica “poetics of guille and greed” que põe constantemente em xeque os ideais de rectidão e de *proprietas* que o discurso e o imaginário épicos tanto desejam veicular e alcançar.

²² E. Vance, “Roland, Charlemagne, and the Poetics of Illumination”, *op. cit.*, p. 222.

idades, a introdução do “tempo dos mercadores”²³, a laicização do saber e da escrita e a insidiosa, mas inevitável, penetração do signo monetário no tecido social? Sabemos que da relação, secreta, implícita ou claramente ostentada, que o texto medieval (seja ele de natureza ficcional ou não) alimenta com os seus modelos enquanto *auctoritates* discursivas a partir das quais se constroem as mais diversas estratégias de legitimação da escrita, depende, em grande parte, a sua identidade. Ora, para a canção de gesta dos séculos XII-XIII, o *Roland* funciona inquestionavelmente como uma paternidade textual incontornável, como um Referente ideológico, cultural e poético, como um inesgotável (até pelas próprias dúvidas e falhas que dele emergem) reservatório semântico. Contudo, na medida em que se trata de uma fonte perturbadora e incômoda, uma espécie de texto mal-dito cujas ambiguidades ameaçam alastrar-se ao discurso épico na sua totalidade, inviabilizando a sua regeneração, é também um modelo que é necessário ultrapassar para se poderem *inventar* (retórica da *inventio*) novas saídas para uma escrita confrontada com o impasse. Exibir um modelo literário à imagem de um ícone sagrado pode então significar a morte desse modelo, perpetrando-se o crime edipiano na sua vertente poética. Venerar para profanar, recriar, subverter, falsificar ou mesmo sepultar, eis alguns dos bem conhecidos contornos da relação dialógica entre o texto medieval e o seu pré-texto fundador²⁴. Inversamente, negar à fonte o acesso à nomeação ou colocá-la sob o signo do inter-dito, apenas a transforma num intertexto mais poderoso e subversivo ainda que perturba constantemente a ordem poética e simbólica almejada pela obra. Na impossibilidade de percorrer a vastidão do *corpus* épico que assume, directa ou implicitamente, herdeiro da tradição rolandiana, detenhamo-nos apenas sobre alguns fragmentos do Ciclo de Guillaume d’Orange, mais precisamente sobre *Aliscans* e a *Chanson de Guillaume*²⁵, dois poemas centrais deste lendário ciclo que, ao porem em cena Vivien (que Carlos Magno fora chamado a secorrer no final do *Roland*), ilustram, de forma emblemática, a natureza intrinsecamente ambígua que um modelo pode vir a assumir não obstante a sua exemplaridade inquestionável. Com efeito, omnipresente na sua própria ausência, a *Chanson de Roland* adquire nestas narrativas o estatuto de uma *auctoritas* textual ambígua que, ao ameaçar fazer sucumbir a canção de gesta a uma *mimesis* mortífera, lança os poemas num interminável processo de rescrita e glosa de si mesmos que visa regenerar o discurso épico e, paradoxalmente, redimir o próprio modelo. Escusado será dizer que, a partir do momento em que a relação dinâmica com o modelo apresenta os contornos de uma relação com uma alteridade constitutiva (que implica um processo de identificação, distanciamento e constante transformação identitária²⁶), esta nunca poderia

²³ Le Goff, *Pour un autre Moyen Age: temps, travail et culture en Occident*, Paris, Gallimard, 1977, pp. 46-79.

²⁴ Recordemos o elucidativo comentário de R. Dragonetti: “Écrire, pour un auteur médiéval, n’est-ce pas avant tout se référer aux réserves d’une tradition dont les textes s’écrivent les uns dans les autres, copies de copies faisant palimpseste et la compilation sous la surface de l’écriture actuelle, par où le scribe relit l’ancien dans le nouveau, et inversement, sans distinction historique? [...] Il arrive par exemple que tel ou tel écrivain, pour faire valoir clandestinement sa propre maîtrise, se couvre de l’*auctoritas* pour mieux la subvertir, voire la congédier, quitte à creuser, avec toute la dévotion requise, la tombe du maître vénéré” (*Le mirage des sources: l’art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987, p. 41).

²⁵ *Aliscans*, editado por Claude Régner, Paris, Champion, CFMA, 2 vols, 1990; *La chanson de Guillaume*, editado, traduzido e anotado por François Suard, Paris, Classiques Garnier, 1999.

²⁶ Com efeito, na perspectiva de uma fundamentação ética do género poética (vd. Ana Paiva Morais, *Para uma ética do género literário: os Fabliaux*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Medieval apresentada

ser pacífica. Confrontar-se com um impasse primordial, tentar apagar ou deslocar as falhas, implica sempre a criação de novos hiatos, de novos rasgos, de novas hesitações num incessante movimento feito de avanços e recuos, afirmações e denegações, silêncios e revelações, rasuras e contradi(c)ções. Por outras palavras — e parafraseando Geoffroy de Vinsauf (na passagem da *Poetria nova* citada em epígrafe) —, no acto de escrita, é necessário que a cera que constitui a *materia* textual recebida pelo poeta derreta sob o efeito do calor que emana da mão e do *ingenium* do criador para que se transforme num objecto plástico e maneável no lugar de surgir como um molde tão fixo e constante que se torna aprisionador, tão rígido que ameça estilhaçar-se a qualquer momento. As ainda ténues e secretas fragilidades da soberania carolíngia que despontam do *Roland* de Oxford sofrem assim uma notável *amplificatio* no ciclo dos Barões Revoltados (veja-se o emblemático *Raoul de Cambrai*) e nos poemas construídos em torno da figura de Guillaume d’Orange onde o rei Luís, filho de Carlos Magno, aparece como o protótipo do monarca fraco²⁷, hesitante e inseguro, sensível à lisonja e à corrupção monetária, injusto e ingrato para com os fiéis cavaleiros que o serviram e protegeram incansavelmente o seu poder. É esta soberania, toda ela marcada pela falha, que explora precisamente um dos mais antigos poemas deste Ciclo, o *Couronnement de Louis* (circa 1130), através da radical oposição entre a governação aparentemente exemplar de Carlos Magno e a passividade de Luís (com apenas quinze anos: v. 103)²⁸ que fica como que petrificado pelo discurso do pai (“ne mist avant le pié”, v. 87). Esta atitude faz com que o reino sofra sucessivas tentativas de usurpação (Arneis d’Orliens, Galafre, Acelin o Normando, lutas intestinas) conferindo aos poemas do Ciclo de Guillaume d’Orange os contornos de um vasto espaço textual²⁹ no qual este herói tenta incansavelmente colmatar as falhas da/na Soberania que ameaçam reiteradamente a Ordem. Herói mediador e civilizador por excelência³⁰, a função de Guillaume consiste em

à FCSH da UNL, Lisboa, 1998, ed. policopiada), a intertextualidade (explícita ou implícita) bem como a vinculação a um determinado modelo genológico implica tudo menos uma atitude passiva, na medida em que a relação com esse Outro dialógico (textual) conduz não a uma simples *mimesis* ou a uma relação especular em que a fonte (ou pseudo-fonte) mantém a sua transcendência e supremacia sobre a obra posterior, mas a uma constante reconstrução e desfiguração, refiguração e reconfiguração da escrita. A alteridade constituída pelo modelo é, por conseguinte, simultaneamente fonte de indentificação e de desconstrução, o que terá notáveis consequências para o *devoir* da gesta, nomeadamente no que respeita à sua cada vez mais evidente confluência com o registo romanesco (figura central da mulher, complexificação da estrutura narrativa, introdução de elementos exógenos à tradição épica, como a presença do Outro Mundo celta num poema como a *Bataille Loquifer* por exemplo, etc).

²⁷ Ou demasiado forte, se tivermos em consideração as possíveis analogias históricas e ideológicas entre Luís e Filipe Augusto cuja política centralizadora e de alianças com a nova e poderosa burguesia mercantil ameaçava consideravelmente o poder da velha aristocracia feudal que via os seus privilégios e bens imobiliários serem usurpados ilicitamente por um rei tirânico e injusto.

²⁸ *Le couronnement de Louis. Chanson de geste du XII^e siècle*, edição crítica de Ernest Langlois, Paris, Champion, CFMA, 1984.

²⁹ Que integra mais de vinte poemas.

³⁰ Sobre esta questão, vejam-se as reflexões de D. Boutet: “*Aliscans* et la problématique du héros épique médiéval”, in *Comprendre et aimer la chanson de geste (A propos d’Aliscans)*, Fontenay aux Roses, Feuillet de l’E. N. S. Fontenay-St. Cloud, 1994, pp. 47-62. A partir de uma análise semiótica do Ciclo de Guillaume d’Orange ao qual confere a dimensão de um mito, David P. Schenck (“Le mythe, la sémiotique et le cycle de Guillaume”, in *VII^e Congrès International de la Société Rencesvals*, op. cit., 1978, pp. 373-381) considera justamente a natureza civilizadora deste herói como um dos mitemas mais pregnantes da tradição textual (veja-se, por exemplo, a notável convergência dos mitologemas do herói e do santo no *Moniage Guillaume* — meados do século XII).

restabelecer a aliança entre o mundo terreno e o universo da transcendência (veja-se, por exemplo, o duelo teológico entre o herói e Corsolt: v. 879 sgs): devolvendo à soberania carolíngia o seu poder divino e sacerdotal, luta, em suma, pela restauração da plenitude do símbolo e pela coesão do mundo épico³¹. Além do mais, emerge constantemente como uma figura ex-cêntrica e paradoxal que incarna as forças telúricas e indiferenciadas da natureza ao mesmo tempo que se ergue como herói fundador; é o guardião e o regenerador da Ordem e da *proprietas* (a todos os níveis), o guerreiro exemplar, que continua, no entanto, a ser o eterno *bachelier*³², um herói sem terras (“Bachelers estes, de terre avez mestier”, como lhe diz Gaifier depois de ter reconquistado Roma: v. 1369), condenado (devido, em grande parte, à ingratidão de Luís explorada nos poemas posteriores) a uma espécie de exílio e de errância sem fim; traços que não deixam de lhe conferir uma certa autonomia benéfica (permitindo-lhe escapar ao espaço sedutor e corruptor do poder, ao espaço aglutinador e, de certo modo petrificador, do Centro), bem como uma aura de eterna juventude na qual regenera constantemente as suas forças. Através de Guillaume, a gesta parece ter compensado ou sublimado, por breves momentos, o trauma rolandiano e encontrado um modelo de identificação estável e íntegro a partir do qual sonha edificar e garantir a continuidade do discurso épico.

O corpo rasurado ou o palimpsesto épico

Contudo, na primeira parte da *Chanson de Guillaume* — geralmente designada por *G¹* (até ao verso 1980) — que data de meados do século XII, bem como no início de *Aliscans* (de finais do século XII), esta força mítica de Guillaume parece desvanecer-se, esboçando-se novamente a imagem de um universo épico em decomposição, um universo marcado pela falha, o fracasso e o impasse. Curiosa e sintomaticamente, esta degradação constrói-se, em ambos os textos, em volta da(s) batalha(s) de Larchamp (ou de Aliscans) e da figura de Vivien, sobrinho de Guillaume, na qual se projecta obsessivamente a sombra de Roland, reabrindo-se assim a ferida de Roncevaux e, com ela, o drama que acompanha toda uma concepção épica da linguagem e do mundo. Sem entrarmos em demasiados pormenores, comecemos por observar, entre muitos outros sinais bastante eloquentes, a reveladora ausência de Guillaume no início de *G¹*. O rei pagão Desramé reduzira Larchamp a uma terra gasta. Um cavaleiro consegue escapar e vem pedir auxílio a Vivien, Tibaud de Bourges e Estourmi, sobrinho de Tibaud. Estes dois últimos estão embriagados e, num misto de *superbia* e de *invidia*, recusam pedir ajuda a Guillaume (apesar da insistência de Vivien) que, devido ao seu prestígio, ficaria com os louros da vitória (*laissez* 2-6), situação na qual ecoa claramente a discussão entre Olivier e Roland em torno do *cor*. Quando acorda,

³¹ Repare-se que Guillaume é geralmente caracterizado — o que é, por si só, revelador — como o herói que nunca promete sem dar (é, pelo menos, desta forma que as *Enfances Vivien* — século XIII — o apresentam desde o início, apontando assim perfeitamente para a essência desta personagem), ou seja, como uma figura que ostenta uma perfeita adequação entre a integridade verbal e a plenitude do símbolo que se manifesta no gesto oblato, garante da harmonia social.

³² Sobre a situação histórica dos *bacheliers* num contexto económico e político marcado pela escassez da terra e um clima de paz que perturba a tradicional economia guerreira da qual se alimenta a nobreza, remetemos para a síntese de M.-G. Garnier-Hausfater: “Mentalités épiques et conflits de générations dans le cycle de Guillaume d’Orange”, *Le Moyen Âge*, 93, 1, 1987, pp. 17-40.

no dia seguinte, e se apercebe da desproporção hiperbólica das forças em presença (da ordem de um para mil!), Tibaud, completamente atemorizado, concorda que a ajuda de Guillaume é vital. Mas é demasiado tarde, sendo agora Vivien quem recusa esta solução (*laissez* 9-11)³³. Apesar de Girard e outros valorosos cavaleiros se juntarem a Vivien, na ausência de Guillaume, verdadeiro signo referencial cuja simples evocação do nome permite fazer renascer o ímpeto guerreiro (*laissez* 37 e 46), a primeira batalha de Larchamp salda-se pela horrífica e sangrenta visão da derrota dos Cristãos. À semelhança do que acontecia em alguns momentos dramáticos de *Raoul de Cambrai*, o poema ameaça agora esvaír-se numa escrita hemorrágica³⁴ que se compraz na descrição das feridas deixadas abertas nos heróis e na própria narrativa épica (*laissez* 40-44). Vivien e Girard ficam praticamente sozinhos no campo de batalha, cercados por uma multidão de infieis. Perante este espectáculo de fim do mundo, a fé do herói vacila (“Il nus ad tut oblié”, v. 574). Decide então enviar, através do seu fiel companheiro, uma mensagem a Guillaume (que se encontra em Barcelona³⁵), mensagem que não se revela apenas como um desesperado pedido de ajuda, mas como uma autêntica poética da anamnese que funciona, ao mesmo tempo, como signo de reconhecimento e singular comemoração nostálgica dos gloriosos tempos da gesta de Guillaume e das suas próprias origens³⁶. Visão globalizante de um passado vivencial e textual que prenuncia simultaneamente a morte iminente do herói e da própria poesia épica. Esta degradação é aliás bem visível no percurso de Girard, verdadeira travessia do deserto marcada pelo silêncio, a morte do cavalo, a fome e sede, um calor insuportável e um cansaço físico e existencial que o levam a despir as suas armas que semeia pelo espaço, símbolo da dispersão da Cristandade e da própria identidade da gesta (*laissez* 59-63). A morte de Vivien é descrita em termos similares: depois de perder o seu cavalo, é obrigado a deixar cair o último bastião (ou emblema) visível da identidade, o estandarte (*laissez* 64-65). As inúmeras feridas que recebe, transformam o seu corpo num objecto poroso (*laissez* 65-71) que se esvai progressivamente da sua interioridade (sangue, água, órgãos). Na sua oração e *mea culpa*, e numa altura em que os seus olhos “li sunt troublez” (v. 867), apenas pensa obsessivamente em rever uma última vez Guillaume (v. 895). Mas até este desejo lhe é negado: morre e o corpo, dilacerado pelos Sarracenos (“Tut le detrenchent contreval al graver”, v. 925), é escondido para não ser encontrado pelos Cristãos (vv. 926-928). Decerto, esta morte solitária e aparentemente ingloria, pode assumir os contornos do martírio. Todavia, colocada sob o signo da dispersão e de um total apagamento do corpo, ou seja, dos signos a partir dos quais se poderia ler/escrever a gesta exemplar do herói, a morte de Vivien (sem

³³ Em *Aliscans*, que se inaugura *in media res* com o espectáculo de uma sangrenta batalha da qual Guillaume continua dramaticamente ausente, é o par Bertrand (que recusa pedir ajuda)/Vivien que reincarna o dilema que se colocara a Roland em Roncevaux (vejam-se as *laissez* 6-9). Sobre a técnica narrativa de *Aliscans* que se apresenta efectivamente como uma tentativa (quase desesperada) de rescrever a *Chanson de Guillaume*, remetemos para os comentários de D. Boutet (“*Aliscans*; une expérience esthétique”, in *Mourir aux Aliscans. Aliscans et la légende de Guillaume d'Orange*, Paris, Champion, col. Unichamp, 1993, pp. 31-41).

³⁴ Veja-se o interessante artigo de A. Leupin, “*Raoul de Cambrai*: la bâtarde de l'écriture”, *Romanic Review*, 79, 1988, pp. 89-104.

³⁵ Ou em Orange na versão apresentada por *Aliscans*.

³⁶ “Si li remembre del champ de Saraguce / quant il se combati al paen Alderufe [...] / Et li remembre de Limenes la cité [...] / Se lui remembre del champ Turlen le rei [...] / Se lui remembre de la bataille grant / Desuz Orange, de Tedbalt l'esturman / En la bataille u venquirent Franc [...] / Si li remembre de la grant nurreture / Plus de quinze anz qu'ele [Guibure] ad vers mei eüe” (vv. 636, 651, 656, 667-669, 684-685).

confissão, note-se) invalida qualquer identificação/comemoração em torno de um sacrifício fundador, não tendo, neste sentido, nada em comum com a minuciosa encenação do ritual fúnebre de Roland. Vivien coloca assim a gesta perante o impasse total de uma impossível redenção. Apesar de também insistir sobre as feridas abertas de Vivien e sobre o espetáculo da devastação do universo cristão durante a batalha (*laissez* 1-4), *Aliscans* representa já um claro esforço para rescrever a morte do herói de acordo com o modelo rolandiano, conferindo-lhe um claro sentido sacrificial e regenerador: Guillaume ainda encontra o herói vivo, o rosto virado, como Roland, para Oriente. Cumpre-se assim o desejo que lhe fora negado em *G'*. Mais ainda: antes de morrer, tem ainda tempo de se confessar e de comungar. Guillaume, não obstante algumas dificuldades, conseguirá levar o seu corpo para Orange (*laissez* 22-29). A segunda parte da *Chanson de Guillaume* (*G*²) inaugura-se também com a transfiguração poética e simbólica da morte de Vivien cujo corpo sereno (e já não fragmentado e disperso) é encontrado num verdadeiro *locus amoenus* apaziguador (*laisse* 131). Sem entrarmos nos meandros de todas as variantes que constituem a tradição textual acerca da morte desta personagem, repare-se apenas que na *Chevalerie Vivien* (escrita provavelmente como *incipit* ao início *in media res* de *Aliscans*), o espectro do modelo rolandiano torna-se ainda mais evidente: reencontramos, com efeito, os motivos da cegueira e do não-reconhecimento que estão na origem da agressão de Olivier a Roland (transferida aqui para Vivien que ataca o seu companheiro Gautier no auge da batalha: *laisse* 37). Além do mais, num momento crucial do texto marcado por uma total indefinição dos signos identitários, as tropas de Guillaume são confundidas com as do Infiel. Para chamar os reforços, Vivien “a .III. foiz soné son cor” (v. 1483): rompe assim a “maistre vaine” (vv. 1481-85), faltando apenas a morte (que surge em *Aliscans* e na *Chanson de Guillaume*) para que se cumpra inteiramente o destino e o texto rolandianos.

Em todas estas versões, a salvação deveria acontecer com a tão desejada vinda de Guillaume. Mas este acaba por regressar a Barcelona (ou a Orange, consoante as versões) depois de ter perdido quase todos os seus homens. Esta sequência (*laissez* 46-49 de *Aliscans*, e 96-98 de *G'*), não podia ser mais ilustrativa da degradação da *persona* de Guillaume³⁷, o paradigma da canção de gesta tradicional ao qual a escrita épica já não se pode identificar, a partir do qual a gesta já não pode renascer³⁸. A segunda batalha de Larchamp encerra-se assim com um impasse análogo ao da primeira, como se a marca fatal deixada no texto pelo espectro de Roncevaux tornasse inviável qualquer rescrita a partir de uma falha primordial. A repetição quase obsessiva das fórmulas temporais que escandem *G'* (“Lundi al vespres” — trinta e uma ocorrências; “Joesdi al vespres” — sete ocorrências³⁹), acom-

³⁷ Em *Aliscans*, esta degradação humilhante é menos sensível, sendo parcialmente compensada pela astúcia e o engenho do herói (disfarçado, embora imperfeitamente, de pagão), e pelas suas proezas guerreiras às portas de Orange (*laissez* 40-42 e 49).

³⁸ “Or estes femme a un malveis fuieur./ Un quart cunte, un malveis tresturnur./ Qui de bataille n’ameine home un seul./ Des ore serrez vos vostre keu e vostre pestur./ Ne serras mie a la fere barnur./ Ne ja ne verras Vivien mun nevou./ Qui k’ en peise, remis est ma baldur./ Ja mais en tere n’averai mortel honor!” (vv. 1307-14).

³⁹ Sobre as ocorrências e as funções atribuíveis a estas fórmulas, vejam-se os comentários de François Suard na sua introdução à edição que utilizamos do texto (pp. 30-34). Sobre a dimensão simultaneamente dinâmica e obsessiva do tempo em *Aliscans* (em torno de um passado traumático fundador: a morte de Vivien que representa a de Roland), remetemos para as reflexões que este mesmo medievista desenvolveu em “Le temps épique dans *Aliscans*”, in *Mourir aux Aliscans...*, *op. cit.*, pp. 137-161.

-panhando a penosa paixão dos heróis, reforça, simbólica e narrativamente, a natureza inexorável deste fracasso que se comemora de forma quase ritualística ou litúrgica. A impotência de Guillaume nas primeiras partes de *Aliscans* e da *Chanson de Guillaume* é assim também, e antes de mais talvez, a impotência da visão do mundo e do imaginário veiculados por uma escrita épica fundadora.

O poema tenta então desenvolver mais um esforço, tenta encontrar uma nova estratégia poética para sair do impasse e reconstruir este universo em desagregação. Todos os sonhos e esperanças projectam-se agora, em *G¹*, na personagem de Guiot, irmão de Vivien, que incarna o motivo do *puer senex* (tem apenas quinze anos — a mesma idade com que Luís recebera o poder de Carlos Magno no *Couronnement* —, mas demonstra uma enorme sabedoria, conseguindo convencer Guillaume de que será um herdeiro digno das suas terras, e conseguindo também, através da sua argúcia verbal, convencer Guibourc a deixá-lo partir para o campo de batalha: *laisse* 103-109). No discurso que dirige às suas tropas antes do início da terceira batalha de Larchamp, Guillaume parece ter reencontrado a sua confiança e toda a sua pujança bélica (*laisse* 110-112). Este regeneração advém-lhe da presença de Guiot. Ora, como o texto o denuncia claramente no auge dos combates, esta personagem não é senão a imagem de Vivien ressuscitado, e, através dele, a imagem de um novo Roland, agora sem mácula:

Dist li uns a l'altre: “Ço est fuildre que cheit;
Revescuz est Vivien le guerreier” (vv. 1853-54).

Nesta alienação identitária, inscreve-se, como seria de esperar, a ambiguidade inerente ao desfecho deste terceiro confronto: a queda do rei sarraceno Desramé coloca-se sob o duplo signo da castração. Castração física e simbólica através do golpe de Guillaume que corta a perna ao pagão⁴⁰; castração interpretada como sexual através do acto desmesurado (e pouco digno dos códigos cavaleirescos) de Guiot que mata impiedosamente o guerreiro ferido, alegando cortar assim o mal pela raiz e impedir a proliferação de uma linhagem ameaçadora e maldita⁴¹. *Aliscans* apresenta, de resto, uma variante particularmente interessante deste episódio: depois de um longo duelo verbal em que Guillaume e o pagão Aarofles esgrimem argumentos teológicos (*laisse* 37) e económicos para chegarem a uma (im)possível conciliação, o herói desfere um golpe de espada que, no entanto, falha

⁴⁰ Sobre *Aliscans* como uma gesta da dissonância, da dúvida, da falha claramente assumida a nível textual (sinal de uma crise da “consciência homogénea”, segundo a expressão de Mario Mancini [*Società feudale e ideologia nel “Charroi de Nîmes”*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1972, p. 53]), vejam-se também as considerações de Jean-Claude Vallecalle (“Aspects du héros dans *Aliscans*”, in *Mourir aux Aliscans*, *op. cit.*, p. 177).

⁴¹ “Ço respunt Guiot: ‘Unc mais n’oît tel! S’il n’aveit pez dunt il peüst alet./ Il aveit oilz dunt il poeit veer./ Si aveit coilz pur enfanz engendrer” (vv. 1968-71). Com efeito, uma das características mais perturbadoras do Infiel, é a sua multiplicidade hostil, espécie de signo proliferante e incontrolável do qual nasce uma genealogia maléfica que se regenera ao infinito, conferindo ao combate escatológico que estrutura o imaginário épico o sentido de um luta interminável. Desramé e a sua múltipla descendência encarna paradigmaticamente este imaginário. Não é por acaso que Rainouart aparece justamente, em *G²* e na segunda parte de *Aliscans*, como o último ramo masculino desta linhagem agora desmembrada (ou seja, *des-ramé*, como o observa subtilmente J.-P. Martin [“D’où viennent les Sarrasins? A propos de l’imaginaire épique d’*Aliscans*”, in *Mourir aux Aliscans...*, *op. cit.*, p. 131]) do Mal.

redondamente o alvo. Guillaume revolta-se então contra a sua arma, Joyeuse, que lhe fora oferecida precisamente por Carlos Magno:

“Par Deu, Joieuse, droit ot qui te blasma;
 Quant Charlemaine a Es [Aix] vos me dona,
 Voiant François, mout forment vos loa,
 Qu’il n’ot si bone el mont fors Durendal.
 Maldahé ait jamés te prisera
 Ne tendra chiere nul jor que il vivra!”
 Par pou a tere li quens ne la gita.
 Dist li paiens: “Mauvesement vos va;
 Vostre proesce hui cest jor vos faudra.
 Qui fist t’espee? *Mauvés hom la forja*” (vv. 1577-86).

É impossível não vermos nesta espada mal forjada uma metáfora da falha inscrita no coração da herança carolíngia, em termos ideológicos (a espada como suporte e veículo simbólicos do *logos*) como textuais (a ineficácia do modelo rolandiano). Guillaume atira então a espada ao acaso contra Aarofle, acabando por lhe cortar a perna: na impossibilidade de controlar a produção épica do sentido, não deixa de ser interessante vermos o herói lançar os significantes ao acaso, criando uma espécie de sentido autónomo, independente da intenção do seu autor. Esta leitura evidencia a ambiguidade inerente à herança textual e ideológica deixada pela *Chanson de Roland*, mostrando ao mesmo tempo a distanciação (irónica, céptica) assumida pelo Ciclo de Guillaume d’Orange em relação a esta tradição fundadora. Estamos agora, decerto, perante uma vitória dos Cristãos. Mas esta vitória que se termina, elíptica e friamente, num simples “Lores fu mecredi./ Or out vencu sa bataille Willame” (vv. 1979-80), nada tem de apoteótico ou de definitivo. Trata-se, em suma, não de uma rescrita regeneradora da gesta, mas apenas de uma deslocação (metafórica e eufemizada) do impasse e da falha que afectam o universo épico. Os diversos pares (Guillaume/Vivien, Guillaume/Girard, Guillaume/Guiot), através dos quais o herói constrói geralmente sucessivas projecções positivas da sua identidade, foram incapazes de produzir ou conferir um novo sentido e destino à canção de gesta. Volta a surgir a problemática memória da duplicidade estilizada Olivier/Roland. O jogo de espelhos nominais esboçado pelo desdobramento da letra *g* sugere, além do mais, estarmos perante uma espécie de endogamia poética em que o Mesmo engendra o Mesmo a partir do Mesmo, abolindo-se a Diferença e a Alteridade, únicas susceptíveis de criar um novo sentido libertador. Repare-se finalmente que nem mesmo a reinterpretação (num sentido crístico e sacrificial) da morte de Vivien (início de *G²: laisses* 131-132; *Aliscans: laisses* 22-29) ou a rescrita da chegada de Guillaume a Orange (defendida pelas mulheres comandadas por Guibourc) sob o signo de um ambíguo Pentecostes verbal e identitário (*G², laisses* 137-149; *Aliscans, laisses* 42-49)⁴² que inflecte uma narrativa donde começam a emergir elementos exógenos

⁴² Em *G²*, depois de ter morto o pagão Alderufe que o acusara de bastardia (insinuando não se parecer com a gesta de Aymeri de Narbona), Guillaume disfarça-se de pagão para chegar a Orange (*laisse* 137). Disfarça que não é apenas físico mas linguístico também, já que o herói começa a falar várias línguas (característica de Orable na *Prise d’Orange*). Contudo se este domínio dos signos e da sua plasticidade mostram o engenho de Guillaume, pondo em evidência uma identidade rica e plural que já não se limita ao tradicional *furor* guerreiro, o episódio não deixa de se integrar num contexto babélico marcado pela desconstrução da sua *persona* por Guibourc às portas da cidade.

ao registo épico tradicional (papel do feminino, disfarce, provas iniciáticas), conseguem superar o vazio que se apoderou da gesta e o impasse perante o qual doravante se confronta. Impasse simbolizado na perfeição pelo cerco da cidade de Orange onde Guillaume reconstruía e enraizara a sua identidade (*Aliscans*, *laisse* 50 sgs; *G²*, *laisse* 143 sgs), deixando de ser o eterno *bachelier* do frágil e ingrato rei Luís (*Couronnement*, *Charroi de Nîmes*, *Prise d'Orange*). O sentimento de derrota é mais acentuado em *G²* do que em *Aliscans*: no primeiro texto (*laisse* 145-148), desesperado por ter perdido todos os seus companheiros, o herói pensa em exilar-se ou em refugiar-se num convento (pré-texto no qual germina o futuro *Moniage Guillaume*). Orange não é mais a cidade exuberante e festiva de outrora (apesar da pseudo-vitória de Guillaume); os rituais simbólicos e sociais (ligados nomeadamente à refeição) deixaram de fazer sentido. Numa sala agora praticamente vazia, o herói interroga os objectos que o rodeiam, objectos que, num silêncio letal, apenas lhe reenviam o eco da sua própria voz, ampliando cada vez mais o vazio metafísico e existencial de Guillaume. Paradoxal e ironicamente, a solução passa agora por pedir ajuda ao rei Luís. Já em *Aliscans*, vemos o herói deixar Orange (entregue novamente a Guibourc) sob o signo da abstinência e da ascese (que é também uma forma de evitar sucumbir às tentações do universo urbano que vai encontrar – *laisse* 55). Disfarçado de pagão, o corpo e as vestes rasgados por sucessivos confrontos, Guillaume assume os traços do cavaleiro errante, sendo confundido pelo castelão de Orléans com um ladrão ou com um espia (*laisse* 56), mas continuando todavia a fazer prova de *humilitas* e paciência perante a arrogância provocadora dos habitantes da cidade (*laisse* 58-62) que fingem não o reconhecer, à excepção do “franc borjois” Guimar (*laisse* 65)⁴³ que, ao oferecer-lhe gratuitamente a hospitalidade, reintegra parcialmente o herói na sociedade e num sistema oblativo e simbólico totalmente minado pelo interesse. A humilhação (com um claro valor iniciático e quase expiatório) de Guillaume culmina em Laon onde se encontrará com o rei que, num primeiro impulso, permanece num silêncio culpado, recusando recebê-lo⁴⁴. Ignorado e agredido na sua essência, o herói não podia senão reagir com violência: face à passividade cúmplice e cobarde dos Franceses (“onc mot n’i ot sonez”, v. 2842) e à indiferença e insensibilidade do soberano e mesmo dos seus familiares⁴⁵, o herói lança duras farpas às rainha (que acusa de *fornicatio* e de adultério) e ao rei (*Aliscans*: 68-69; *G²*: 158) ao qual arranca a coroa — que ele mesmo lhe colocara no *Couronnement* — e ao qual está prestes a tirar a vida, não fosse a intervenção

⁴³ Trata-se de uma figura relacionada com o universo económico e mercantil e já não com o universo nobiliárquico e guerreiro dos *vavasseurs* do romance arturiano, o que não deixa de ser revelador da (nova) visão do mundo encenada pela canção de gesta pós-rolandiana.

⁴⁴ A atitude injusta e cruel do soberano (que se ampliou consideravelmente em relação a *G²*, ao *Charroi* e à *Prise*, como se a sua vivência na atmosfera urbana tivesse totalmente corrompido os valores transmitidos inicialmente por Carlos Magno) dá novamente origem a uma notável reflexão sobre a decadência da civilização e dos valores feudais agora dominados pelo parecer, pela sedução exercida pelos significantes monetários e verbais (a lisonja), pelo simulacro e pela ingratidão generalizada: “Cil li quens ot les garnemenz donez./ Les piax de martre, les hermins engolez./ Et les haubers et les elmes gemez./ Et les espees et les escuz boclez./ L’or et l’argent, les deniers moneez./ Les palefroiz, les destriers sejournez./ Quant il le virent qu’il iert si deramez./ Onques n’i fu baisiez ne acolerz./ Mauvesement fu li quens salúez./ Mes par contraire fu assez apelez./ Et d’uns et d’autres eschamiz et gabez./ Soventes foiz fu li quens ramponnez./ Ausi com d’ome qui cheit en povretez./ Jamés n’i ert ne cheriz ne amez” (vv. 2807-22).

⁴⁵ Em *G²* é a rainha — irmã do herói — quem, curiosamente, proíbe Luís de ajudar Guillaume e que desferre, revelando um certo narcisismo ferido, acusações veementes contra Guibourc: *laisse* 157.

mediadora e conciliadora de Aaliz (filha de Luís e Blancheflor: *Aliscans*, 69-70)⁴⁶. A voz dissonante de Guillaume, que rompe com a atmosfera palaciana dominada pelo fausto e o canto harmonioso dos jograis, leva ao seu auge o impasse que os textos tinham vindo a encenar: ao introduzirem, por um lado, profundas fissuras no interior da própria nobreza e dentro de uma mesma linhagem (como acontece no final de *Raoul de Cambrai*) e ao exibirem, por outro lado, a imagem dramática de uma Cristandade (com os seus valores fundadores e fundamentais) prestes a desaparecer (não só por causa dos pagãos, mas também por causa dos vícios que corromperam o exercício da soberania), as sucessivas derrotas (e a pseudo-vitória) de Larchamp (ou Aliscans) representam não só o potencial fim de uma cultura e civilização que vive sob o império dos simulacros do sentido e do poder, como apontam também para o impossível devir da gesta. Tudo se passa como se a degradação de Guillaume, que perdeu a sua função simbólica e mediadora, conduzisse ao desabar da própria ordem cósmica medieval⁴⁷, uma ordem que será paradoxalmente restaurada por figuras radicalmente diferentes e alheias ao universo da epopeia tradicional, Orable/Guibourc e Rainouart, seu irmão, ou seja, por figuras da Alteridade (a princesa sarracena e o ameaçador gigante relacionado com o universo ctónico e transformador da terceira função dumeziliana) que vêm finalmente introduzir no imaginário épico uma Diferença vital para a revitalização e o devir da gesta carolínea.

⁴⁶ É interessante reparar no papel central das figuras femininas em *Aliscans*: é o caso de Guibourc e de Aaliz (representante de uma futura geração que poderá devolver à gesta os seus verdadeiros valores), mas também da própria mãe de Guillaume que, face à impotência dos homens da sua linhagem, põe à disposição do filho os seus haveres para poder contratar soldados, chegando mesmo a oferecer-se para lutar a seu lado (*laisse* 68). Neste sentido, este poema apresenta-se efectivamente como um texto charneira quanto à viragem poética e ideológica que a canção de gesta sofre a partir de meados do século XII.

⁴⁷ Sobre esta questão, vejam-se os comentários de D. Boutet ("*Aliscans* et la problématique du héros épique médiéval", *op. cit.*, pp. 49-51). A ironia e o sarcasmo como vectores da desconstrução do herói épico transparecem em muitos outros poemas do Ciclo de Guillaume d'Orange, nomeadamente no emblemático texto da *Prise d'Orange* no qual assistimos ao duplo fracasso desta personagem enquanto suporte e veículo do discurso épico bem como do discurso cortês no qual se aventura para, à falta de uma solução mais adequada, tentar conquistar Orable e conseguir fugir da cidade (*vd.* M. Grunmann-Gaudet, "From Epic to Romance: The Paralysis of the Hero in the *Prise d'Orange*", *Olifant*, 7, 1, 1979, pp. 22-38; Cl. Lachet, *La prise d'Orange ou la parodie courtoise d'une épopée*, Genève/Paris, Slatkine, 1986). Resta ainda saber se — um pouco à semelhança do que acontece com Gauvain ao longo dos poemas de Chrétien de Troyes num processo que culmina com a desagregação total da imagem deste emblema da cavalaria na segunda parte do *Conte du Graal* e em alguns textos arturianos posteriores — terá sido verdadeiramente este herói quem sofreu uma degradação ou se, pelo contrário, foi antes o mundo que o rodeia que mudou em profundidade, sendo doravante o discurso e os gestos de Guillaume (demasiado rígidos, inflexíveis e estáticos) inadequados e inoperantes para transformar a nova, mais complexa e contrastada realidade do mundo medieval.