

O ROMAN E O ÉPICO NAS DIFERENTES VERSÕES MANUSCRITAS DA *CANÇÃO DE ROLANDO*

Nathália Leite Munari¹

Resumo: A *Canção de Rolando* é uma canção de gesta do século XI que sobreviveu ao tempo em sete versões manuscritas. A gesta está vinculada à oralidade e sua difusão depende da reiteração do texto no momento da apresentação. As modificações em seu corpo textual eram desejáveis, na medida em que o atualizam e o tornam acessíveis ao público. A *Canção de Rolando* também foi modificada em suas versões manuscritas. A versão mais antiga, Oxford, é significativamente diferente das demais, nas quais foram incluídos detalhes correspondentes a um gênero surgido no século XII, o *roman*. O objetivo deste trabalho é analisar algumas das modificações realizadas no texto da *Canção de Rolando*, comparando os manuscritos e, assim, compreender a influência estilística da gesta e do *roman* em seus respectivos contextos. Observa-se a diminuição dos traços característicos da musicalidade da gesta. As cortes, lugar de origem do *roman*, impulsionaram a cultura escrita em língua vulgar. Com o apoio de material escrito, os recursos mnemônicos usados para apresentar a gesta foram reduzidos. É possível notar ainda a diversificação dos temas escolhidos pelos poetas da corte, como o amor e a aventura.

Palavras-chave: *Canção de Rolando*. Canção de gesta. *Roman*. Poesia oral.

Abstract: The Song of Roland is an eleventh-century chanson de geste that survived the time in seven handwritten versions. The chanson de geste is linked to orality and its diffusion depends on the reiteration of the text at the time of presentation. The modifications in his textual body were desirable as they update it and make it accessible to the public. The *Song of Roland* was also modified in its handwritten versions. The oldest version, Oxford, is significantly different from the others, which included details corresponding to a genre emerged in the twelfth century, the *roman*. The objective of this work is to analyze some of the modifications made in the text of the *Song of Roland*, comparing the manuscripts and, thus, to understand the stylistic influence of the chanson de geste and romance in their respective contexts. It is observed the decrease of the characteristic traits of the musicality of the chanson de geste. The courts, place of origin of the *roman*, impelled the written culture in vulgar language. With the support of written material, the mnemonic resources used to present the deed were reduced. It is also possible to note the diversification of the subjects chosen by the court poets, such as love and adventure.

Keywords: *Song of Roland*. Chanson de geste. *Roman*. Oral poetry.

No quadro poético da Idade Média francesa, é possível observar uma série de gêneros narrativos, dentre os quais se destacam a gesta e o *roman*. Como contemporâneos, a gesta e o *roman* se entrecruzaram em muitos momentos, às vezes, em um mesmo texto. Esse é o caso das chamadas versões rimadas da *Canção de Rolando*, texto composto inicialmente conforme os moldes épicos da gesta, mas modificado para adequar-se à forma romanesca.

¹ Mestra em Teoria e História Literária, Unicamp, e-mail: nathalia.munari@gmail.com. Bolsista CAPES.

Existem sete manuscritos da *Canção de Rolando* atualmente: Oxford, Châteauroux, Veneza-VII, Veneza-IV, Paris, Cambridge, Lyon, além de três fragmentos. O manuscrito de Oxford é o mais antigo, tendo sido composto por volta de 1150, referência para a maioria das edições modernas da *Canção de Rolando*. A versão de Oxford também é conhecida por ser o texto mais característico do estilo épico da gesta medieval. As outras versões da *Canção de Rolando* foram acrescidas de detalhes oriundos dos *romans* como, por exemplo, as rimas consoantes, inseridas em todas as outras seis versões manuscritas da *Canção de Rolando*, razão pela qual são chamadas de “versões rimadas”.

Dentre as manifestações poéticas medievais, a canção de gesta foi pioneira na formação de uma estética narrativa em versos. Originário das hagiografias, esse gênero obteve sucesso em grande parte pela difusão da *Canção de Rolando*, uma das primeiras grandes obras a ser composta em língua vernácula, contribuindo para que o francês, sua língua de origem, consolidasse uma tradição literária na vanguarda das outras línguas europeias.

A *Canção de Rolando* surgiu de uma lenda, que, por sua vez, nasceu de um fato histórico: a batalha de Roncesvalles, ocorrida em 15 de agosto de 778. Segundo a *Vita Karoli Magni*, de Eginardo, um certo Hruodlandus, prefeito da marca da Bretanha, morreu, juntamente com outros dois companheiros, em uma batalha no vale dos Pirineus, enquanto adentravam em terras hispânicas. Eles teriam sido atacados em uma emboscada tramada pelos bascos.

Ao comparar o registro de Eginardo, o mais antigo de que se tem da batalha, e a *Canção de Rolando*, percebemos uma série de diferenças. Rolando, na *Canção de Rolando*, é sobrinho de Carlos Magno e luta ao lado dos doze pares da França, especialmente de seu companheiro Oliveiros, que não é citado pelo cronista. A batalha de Roncesvalles, no poema, é contra os sarracenos, e não contra os bascos. E ainda, depois da derrota do exército franco, a *Canção de Rolando* retrata uma revanche de Carlos Magno sobre os inimigos. Esse fato jamais aconteceu.

Vale lembrar que a distância entre a *Vita Karoli Magni* e a *Canção de Rolando* é de cerca de 250 anos, já que se supõe que o poema tenha surgido por volta de 1050. Entre um texto e outro, tem-se a criação da lenda. Na hipótese de Menéndez Pidal (1959), a lenda teria surgido logo depois da batalha, mesmo antes no registro de Eginardo, podendo inclusive ter contribuído para a ênfase dada sobre o episódio de Roncesvalles.

As temáticas lendárias foram imprescindíveis para as primeiras construções poéticas, ou seja, para a própria canção de gesta. A gesta é basicamente uma narrativa que visa perpetuar uma tradição no seio de uma comunidade, de onde se possa extrair uma imagem heroica exemplar, fonte de inspiração e imagem de seu povo. Em *Introdução à poesia oral*, Paul

Zumthor (2010) explica que essas características são comuns à epopeia, uma manifestação comum em regiões diversas do globo, onde habitam culturas semiletradas. Pode-se dizer, então, que a gesta é a manifestação épica da Idade Média francesa.

Mais do que reconstrução história, a epopeia é, no entanto, a retomada de um passado submetido ao presente. Ao extrair da lenda o poema épico, a distância temporal entre o fato e o momento é neutralizada. O poema une o passado ao presente, o herói da batalha passa a ser o herói de um *hic et nunc* que não se desintegra facilmente, podendo perdurar por gerações. Zumthor explica que:

A finalidade expressa da epopeia, relativa à função vital que ela desempenha para o grupo humano, seria expresso em termos de espaço: não é tanto o espaço geográfico definindo uma área de expansão, uma “pátria”, quanto a extensão moral, cultivada e administrada por gerações, vivida como uma relação dinâmica entre o meio natural e os modos de vida. Desta relação, a epopeia declara que é uma conquista. Como qualquer poesia oral, ela se exerce no meio deste espaço; mas finge se desdobrar num espaço ainda mais amplo. Para o auditório ao qual ela é destinada (que se lhe destina), é autobiográfica, sua própria vida coletiva que ele se conta, nos confins do sono e da neurose. É neste sentido, mesmo que tenha sido provocada pela lembrança do acontecimento mais próximo e menos incerto, que ela instaura uma ficção; e esta constitui imediatamente, como tal, um bem coletivo, um plano de referência e a justificativa de um comportamento. Não há “idade heroica”, e o “tempo dos mitos” não é o da epopeia: só existe a incessante fluidez do vivido, uma integração natural entre passado e presente. A informação transmitida pelo poema pode, assim, ao longo da tradição, modificar-se com as circunstâncias. Só fica na memória o que é socialmente útil (ZUMTHOR, 2010, p. 118-119).

Para cumprir sua finalidade, a épica medieval tem como principal veículo a voz. O jogral é o principal agente da difusão da poesia. Esse meio de propagação se insere em uma dinâmica que conta com apoio da oralidade, e que permite a variação em seu texto. Na verdade, o texto medieval tem caráter *movente*, segundo o conceito de Zumthor (1993), isto é, ele é modificado a cada apresentação, de forma a ser sempre apreensível pelo público. Nesse sentido, as mudanças não são repudiadas, mas desejáveis, na medida em que tornam a poesia reconhecível pelos ouvintes.

Como demonstração da capacidade de transformação do texto medieval, existem hoje sete manuscritos da *Canção de Rolando*. Esse número é incomum para outros poemas desse período, já que versões manuscritas não eram o principal objetivo dos realizadores da poesia. Produzir um livro era custoso e demorava muito tempo. O conteúdo deveria refletir a necessidade de tal trabalho.

Em vista da dificuldade de se vincular ao material escrito, a *Canção de Rolando* se disseminou através da voz dos jograis que, nesse caso, deveriam ser treinados para cumprir a tarefa de entoar cerca de 4000 versos tomados pela memória. Os jograis de gesta são muitas vezes relacionados à figura de cegos e mendigos, acompanhados da viola de roda, ou *cinfonie*,

instrumento típico das apresentações desse gênero. Essa categoria gozou de certo *status*, principalmente durante os séculos XI e XII. No século XVI, praticavam de um tipo de arte considerada decadente.

Sua arte consistia na enunciação do texto, conjuntamente ao elemento musical característico. A musicalidade da gesta, principalmente nas apresentações mais antigas, garantiu que a voz do jogral se consolidasse na memória do povo. A *performance* jogralesca traz, junto com o ritmo, uma resposta instantânea do público que deveria ser apreendida pelo artista. Ele, por sua vez, corresponde aos ouvintes durante o processo de reiteração, onde o texto sai do silêncio de sua memória por meio de sua voz, de seu corpo (ZUMTHOR, 1993).

Nesse processo, a poesia medieval adquiriu certo poder de mutação. A *Canção de Rolando* foi difundida sob esses aspectos e, conseqüentemente, também foi sendo transformada pelo trabalho dos jograis. Todavia, em vista da impossibilidade de se perceber hoje como ocorreram as alterações poéticas da *Canção de Rolando* vocalizada, vemos nos manuscritos uma amostra das variações de seu corpo textual, na qual é perceptível a soma de elementos romanescos que entraram em voga ao longo da existência do poema na sociedade medieval francesa.

O *roman* emergiu pouco depois da gesta, no século XII, dentro das cortes da nobreza europeia, sobretudo as da França e, em seguida, da Inglaterra. Essa foi uma época importante para a formação cultural da Europa, principalmente para a consolidação de uma literatura de língua vulgar.

Relacionado às cortes, o *roman* traz consigo ideais muito diversos dos da gesta. Enquanto esta está ligada aos campos de batalha e às comunidades que buscam definir seus valores culturais através de uma narrativa pretensiosamente histórica, aquele foi criado em um ambiente descontraído e visava proporcionar prazer aos ouvintes com o auxílio de efeitos decorativos. Para o *roman*, a criatividade e o refinamento artístico também contam. Segundo a definição de Jean-Marcel Paquette (1971, p. 9, tradução nossa)²: “O *a priori* é o seguinte: que a epopeia é a história das origens de uma etnia; que o *roman* é o trabalho especificamente literário sobre essa história”.

Na corte, os aspectos que proporcionavam o elo comunitário, típicos da canção de gesta, são amenizados em favor de uma subjetividade específica dos meios aristocráticos que buscavam o divertimento através de estórias. Isso é perceptível já na autoria das obras, que,

² 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.

para a gesta, eram em grande parte anônimas, incluindo a *Canção de Rolando*³. Para o *roman*, no entanto, o autor era bem estabelecido, normalmente conhecido em seu meio, onde poderia ser custeado por um mecenas. O maior expoente desse gênero foi Chrétien de Tróia, autor de *Érec et Énide*, *Le Chevalier de la charrete* e *Perceval*.

A maioria dos autores de corte tinha boa educação, o que incluía domínio da escrita. Dessa forma, a corte promoveu um espaço alternativo à educação monástica, mais apegada à tradição em língua latina. Os poetas poderiam usar a língua vulgar para produzirem conteúdo escrito.

Com o aumento desse tipo de produção, diminuiu-se, então, o fator oral das primeiras composições poéticas. A intensificação do uso da escrita em língua vulgar marcou profundamente os moldes estéticos da narrativa ocidental. A musicalidade da gesta é minimizada cada vez mais. O ritmo foi transformado, tornando-se menos melodioso e mais adequado à leitura. A poesia narrativa tornou-se gradualmente menos ligada ao canto e mais ligada à escrita e a recitação (ZUMTHOR, 1972). Nesse contexto, observamos inovações na enunciação poética, como a preferência pela rima consoante em detrimento da assonante, que é mais musical.

Na *Canção de Rolando*, os versos em rima assonante de Oxford, tornaram-se consoantes nas versões posteriores. Essa diferença é visível, se compararmos o *incipit* do manuscrito de Oxford com o de Châteauroux, composto por volta de 1300. Em Oxford, os versos decassílabos assonam em *-e*:

Carles li reis, nostre emperere magnes,
Set anz tuz pleins ad estet em Espaigne:
Tresqu'en la mer cunquist la tere altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaigne;
Mur ne citet n'i est remés a fraindre,
Fors Sarraguce, ki est une muntaigne.
Li reis Marsile la tient, ki Deu nen aimet.
Mahumet sert e Apollin reclimet:
Nes poet garder que mals ne l'i ateigne. AOI (O; 1, 1-9)⁴

Já em Châteauroux, a passagem correspondente rima em *-gne* :

Charlle li rois a la barbe grifaigne
sit anz toz plenz a este en Espaigne
conquis la terre iusqe la mer altegne
en meint estor fu ueue ses enseigne
ne troue bore ne castel qil nen plagne
ne mur tant haut qa la terre nen fragne
fors Saragoze au chef dune montaigne
la est Marsille qi la loi deo nen dagne

³ A *Canção de Rolando* de Oxford contém uma assinatura no último verso: “Quid finit la geste que Turolodus declinet” (O, v. 4002), porém, é impossível definir Turolodus como autor do poema ou delinear seu efetivo papel na composição, já que pouco se sabe sobre como a gesta era de fato concebida. As versões rimadas da *Canção de Rolando* não perpetuaram o nome de Turolodus, mas também não apresentam outros. Todas são anônimas.

⁴ BÉDIER, 1962, p. 24.

Mahomet sert mot fait folle gaagne
 ne poit durer que Charlies ne le taigne
 car il na home de lui seruir se seigne
 fors Ganelon qil tint por engigne
 iamais nest ior qe li rois ne sen plegne (C; 1, 1-13)⁵

Outra diferença visível na comparação dos trechos acima, característica do tipo de mudança que a *Canção de Rolando* sofreu durante esse período, está na referência a Carlos Magno. Em Oxford, ele é reconhecido como “nostre emperere magnes”, apesar de o poema ter sido composto muito tempo depois da morte do imperador. A figura de Carlos é inserida no presente da enunciação como o “nosso imperador”, tal como é característico dos épicos, dando a impressão de que o imperador pertence ao meio no qual a narrativa é contada. Em Châteauroux, todavia, esse vínculo é suprimido, quebrando o elo entre a imagem de Carlos e o público.

A transição entre assonância e rima, vista na comparação acima, consolidou-se em outros quatro manuscritos elaborados inteiramente em versos rimados. São eles: Veneza-VII, Paris, Cambridge, Lyon. Ainda há outra versão com uma peculiaridade interessante: o manuscrito de Veneza-IV, composto no século XIV em língua franco-italiana. Nele, o texto muda de rimas assonantes para rimas consoantes a partir do verso 4418, ou seja, contém as duas formas poéticas. Na *laisse* que começa no verso 4410, o poema assona em *-e*, mas na subsequente, rima em *-er*:

Or oit lenfât porprisa la cite
 In dolçe frâça oit li roi mādē
 Pans & uitailla fa carçer ase
 Ben fu garnia nerbona la cite
 Tuit li poi le uals elecōtre
 In dolce frâçe reparia lēperer
 Jaleson cors no sera repolse
 Tant chel nosia de gainelō uēge
 Et aim'ig remist ī la cite

Carle maine por maitī suleuer
 Licont nu uollū asia domāder
 Girardo de bois e Guio de saīt omer
 Çufroi dançoi che elpo tāt amer
 Barū dist carlo pur deo uos uoil preger
 En mō message uos uoil enuoier
 Cento çiualer me faites aparecler
 Sialleri dreit auienne che tint .G. liber
 Dites au duc chil uegne amoi parler
 Siamoine aude che tāt alo uis cler (*V₄*; vv. 4410-4427)⁶

Mais que uma mudança de forma, também percebe-se o desvio do foco do assunto com a introdução de um enredo mais romanesco. Em Oxford, quando a segunda batalha acaba,

⁵ FOERSTER, 1883, p. 1.

⁶ KÖLBING, 1877, p. 129-128.

Carlos enterra Rolando, Oliveiros e Turpino, os principais pares, em Blaye. No entanto, em todas as versões rimadas, ao fim da batalha, Carlos manda mensageiros até Girard de Vienne com o intuito de mandar trazer Auda, irmã de Oliveiros e noiva de Rolando, até Blaye para lhe contar a notícia da morte dos pares.

A participação de Auda no texto de Oxford é muito breve, sendo composto por apenas 29 versos. Mas nas versões rimadas, esse episódio conta com aproximadamente 600 versos e ficou conhecido como *Roman de belle Aude*, segundo a expressão de Joseph Bédier (1966, p. 350). Essa é a passagem que mais sofreu alteração. É visível a importância que as versões rimadas deram ao episódio da morte de Auda, incluindo em torno dessa figura um *roman* dentro da gesta.

Em Veneza-IV, o nome de Auda é citado logo após a transição para a rima consoante, no verso 4427, seguido da fórmula que frequentemente está associada a ela: “aude che tāt alo uis cler”, “Auda, que tem o rosto tão claro”. Junto com o aumento da participação de Auda no poema, as versões rimadas criam outros personagens femininos. Oxford apresenta duas: Auda e Bramimunda. Nas outras versões, o número de personagens mulheres pode variar de quatro a cinco.

No *roman* as mulheres ganham uma atenção que a gesta não lhes deu, por tratar quase que exclusivamente da guerra, espaço onde a feminilidade era rejeitada. A poesia da corte, no entanto, usou elementos femininos para compor temas como o amor dos casais, o adultério e o salvamento de donzelas. Para Rita Lejeune, a mulher passou a ser um elemento importante nas composições da literatura nascente no século XII:

Nas cenas romanescas [...] a figura feminina uniu-se a do homem. Doravante, ela impõe-se e até reina. A mulher não é mais um elemento humano menos, mas um elemento do casal amoroso e, visivelmente, um elemento essencial (LEJEUNE, 1977, p. 209, tradução nossa)⁷.

O *roman* vai ainda um pouco além com relação ao tratamento à moralidade sexual. Não só se incluíram doses de elementos femininos, mas também ameniza-se a violência do homem de guerra. Na poesia, as figuras masculinas mostram-se menos inclinadas a cumprir o papel do guerreiro, voltando-se para outra tarefa: a aventura. Nas versões rimadas, surge o episódio da captura de Ganelão, o traidor. Os cavaleiros partem em busca de Ganelão que fugira após a batalha. Esse trecho também faz parte do universo romanescos. Tudo acontece em tom de aventura.

⁷ “Dans les scènes romanescques [...] la figure féminine a rejoint celle de l'homme. Désormais, elle s'impose et, même, elle rayonne. La femme n'est plus l'élément mineur humain, c'est un élément du couple amoureux et, visiblement, un élément essentiel.”

De certa forma, a violência bélica está associada, na gesta, ao modelo de enunciação que simula, através da parataxe, estudada por Eric Auerbach (1971), o rigor da moral cavaleiresca típica da gesta, onde a ação pura se sobrepõe a qualquer tipo de explicação racional: “o que realmente acontece é pronunciado com um rigor paratático que exprime que tudo devia acontecer como acontece” (AUERBACH, 1971, p. 17).

A *Canção de Rolando* é composta por uma série de sentenças afirmativas, porém contraditórias entre si. No exemplo que Auerbach traz em *Mimesis*, durante o episódio em que Rolando é nomeado chefe da embaixada do exército franco, sob influência do padraço, que deseja pegá-lo em uma emboscada planejada conjuntamente com os sarracenos, as reações de Carlos Magno, que preside a assembleia, são conflitantes: ele parece antecipar a traição de Ganelão, mas o poema não esclarece como; e, tendo ele conhecimento de tal fato, não fez nada para impedir sua realização.

Essa ambiguidade é exposta em uma sequência de versos nos quais não há sentenças subordinadas explicativas, apenas afirmações paratáticas. Na organização da *Canção de Rolando* de Oxford, os versos são dispostos em tiradas agrupadas sob uma mesma assonância, formando blocos de informação. De forma geral, uma tirada, ou *laisse*, tende a repetir parte da informação da anterior e antecipar parte da posterior, criando um elo entre elas.

Ao dar sequência aos versos, as nuances entre essas informações sequenciais também mudam, produzindo contradições. No entanto, a gesta não pretende destrinchá-las, pois isso quebraria seu ritmo narrativo. Ela propõe uma teia de ações e nada mais. As reflexões desviam a ação.

Esse processo se opõe ao estilo do *roman* que, através do narrador, não só traz explicações para os fatos, mas descrições de cenários e personagens, produzindo outras camadas para a narrativa. No processo de reiteração da *Canção de Rolando*, perceptível entre o texto de Oxford e as versões rimadas, amenizou-se a brusquidão da parataxe, pausando por vezes as ações bélicas da gesta.

A diminuição da frequência das sentenças paratáticas também pode ser explicada por meio da desassociação da harmonização musical e sua função mnemônica do texto poético. Com a ampliação do uso da escrita, o ritmo de sobreposição de informação, do qual o jogral se servia para fazer seu trabalho, passa a ser recriado em um plano onde a necessidade do público de reaver o conteúdo é atenuada. A parataxe, no entanto, não foi extinta rapidamente, mas minimizada aos poucos, já que a voz ainda era útil nas cortes, nas leituras públicas, por exemplo.

O processo que tornou a *Canção de Rolando* um texto mais romanesco não desfez por completo a base épica do poema: “O subproduto da epopeia nunca dará o *roman*. A versão de

Châteauroux da *Canção de Rolando* não se torna um *roman* por ter perdido um alto nível de coerência que marca o *Rolando* de Oxford” (PAQUETTE, 1971, p. 36-37, tradução nossa)⁸.

Basicamente, pode-se dizer que, se a *Canção de Rolando* não se tornou um *roman*, ela se acresceu de um: A *Canção de Rolando* de Oxford narra duas batalhas, enquanto as versões rimadas incorporam também o *Roman de belle Aude*. Este episódio, no entanto, juntamente com outros fatores (como a modificação das rimas, a amenização da parataxe, a diversificação do tempo enunciativo), acabou por colaborar com a quebra da linearidade vista no texto de Oxford. A criação do *Roman de belle Aude* modifica a sequência de fatos que põe Rolando como centro da narrativa, tirando o foco do herói.

Ao longo dos anos, a gesta entrou em decadência devido à inclusão de elementos estranhos à sua natureza. A história da gesta traz algo de paradoxal: para existir ela precisou ser constantemente reiterada, mas, o mesmo método que proporcionou sua existência, permitiu sua transformação, e então, sua descaracterização. Por fim, com a diminuição da importância da poesia oral e o impulso recebido por uma nascente cultura escrita em língua vulgar, a gesta perdeu seu lugar na sociedade francesa do século XVI, mas não sem passar antes por um longo processo de reiteração, mutação e descaracterização.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. “A nomeação de Rolando como chefe da retaguarda do exército franco”. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade da literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 83-105.

BÉDIER, J. *La chanson de Roland*. [s.l.] Éditions H. Piazza, 1962. 358 p.

_____. *Les legendes 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.

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 jun. 2017.

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.

⁸ “Le sous-produit de l'épopée ne donnera jamais non plus le roman ; la version de Châteauroux de la *Chanson de Roland*, pour avoir perdu le haut degré de cohérence qui marque le Roland d'Oxford, n'est pas pour autant un roman”.

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_00079731_1977_num_20_78_3072>. Acesso em: 20 jun. 2015.

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

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.

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

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

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