



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

WANDERSON FERNANDES FONSECA

A CANÇÃO DOS NIBELUNGOS: MITO, HISTÓRIA E LITERATURA NO POEMA
GERMÂNICO MEDIEVAL

Campo Grande/MS
2016

WANDERSON FERNANDES FONSECA

A Canção dos Nibelungos: mito, história e literatura no poema germânico medieval

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana A. Arguelho de Souza

Campo Grande/MS
2016

F748c Fonseca, Wanderson Fernandes

A canção dos Nibelungos/ Wanderson Fernandes Fonseca.

Campo Grande: UEMS, 2016.

115f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de
Mato Grosso do Sul, 2016.

Orientador: Profa. Dra. Ana A. Arguelho de Souza.

1. Literatura medieval 2. Mito 3. História I. Título

CDD 23.ed. - 830

WANDERSON FERNANDES FONSECA

A Canção dos Nibelungos: mito, história e literatura no poema germânico medieval

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Ana A. Arguelho de Souza (Presidente)

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Daniel Abrão

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Johnni Langer

Universidade Federal da Paraíba/UFPB

Prof. Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz – Suplente

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues – Suplente

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, fevereiro de 2016.

Ao meu bom e jovem pai, a quem também
desejo sucesso e realização em seu recente
caminhar pelas letras!

AGRADECIMENTOS

Pela realização deste trabalho agradeço:

À Professora Ana A. Arguelho de Souza, pelos anos de dedicação, na graduação e no mestrado, à orientação da minha pesquisa; pela força, apoio e incentivo para percorrer os caminhos da ciência, levando avante a pesquisa iniciada na graduação sobre os nibelungos. Pelas inumeráveis horas de conversa, ao telefone, na UEMS e em casa, sobre a pesquisa, sobre a academia, sobre as aulas, sobre literatura, sobre música, sobre arte, sobre ciência, sobre a vida, enfim, sobre tudo. Pela introdução, em minha vida de leitor precoce, de grandes clássicos por mim ainda desconhecidos, como Ivanhoé, Lazarillo, e algumas literatura medievais, as quais atingiram com força meu coração de leitor. Pela paciência em orientar, desde os primeiros anos da graduação, minha incipiente compreensão sobre os caminhos da ciência. Pelos conselhos e palavras de sabedoria, dados de bom grado; conselhos estes transpuseram os limites da simples orientação acadêmica. A essa veterana guerreira da ciência dedico essas singelas palavras de agradecimento.

Ao professor Jhonni Langer, pela presteza e solicitude em atender desde os primeiros contatos realizados, quando ainda iniciava a pesquisa, indicando fontes, respondendo e-mails, e desejando sucesso na realização do trabalho. Pela atenção, dedicação e prontidão em atender ao convite para participar da banca. Pelas suas pesquisas anteriormente realizadas, que inspiraram e elucidaram aspectos importantes desta que ora é apresentada.

Ao professor Daniel Abrão, pelas aulas que inspiram paixão e dedicação à literatura, pela atenção e cuidado que presta à minha pesquisa desde a graduação, pela participação brilhante nas bancas onde já foi apresentado o meu trabalho e pela força, apoio e incentivo dado desde os primeiros passos da minha vida acadêmica.

Aos professores Lucilo Antônio Rodrigues e Ravel Giordano, pelas aulas ministradas e discussões apresentadas, que também ajudaram a elucidar alguns pontos pertinentes no trabalho, e pela aceitação do convite para a suplência desta banca.

Aos professores Eliane Giaccon e Fábio Dobashi, pelo apoio oferecido e pela obsequiosidade de terem aceitado o convite para a banca de qualificação deste trabalho.

À professora Márcia Medeiros, pelas aulas ministradas, pela inspiração que incita com sua paixão pelo medievo, pela força e apoio dados no início desta pesquisa. Agradeço,

também, pelo incentivo que me deu a – vencendo a minha timidez – contatar o professor Jhonni Langer em busca de fontes e referências para a pesquisa.

Ao professor João Fábio Sanches, coordenador do programa de mestrado em letras, pelo imenso esforço empreendido para viabilizar a realização desta banca.

À secretaria do mestrado, pela maestria na orientação durante as realizações burocráticas necessárias ao cumprimento deste trabalho.

Aos professores do programa de mestrado em letras da UEMS, pelas aulas ministradas, pela inspiração e pelas discussões e elucidações pertinentes, que auxiliaram a confecção deste trabalho.

Direciono um agradecimento especial aos professores Paulo Edyr, Volmir Cardoso e Júlio Galharte, pelas conversas, pelos caminhos indicados e pelo apoio que sempre ofereceram à minha pesquisa.

Aos colegas e amigos do mestrado e da graduação, com quem foram compartilhadas conversas, esperanças e angústias pertinentes à vida acadêmica.

Aos meus pais, que sempre me apoiaram e ouviram, pacientemente, meu falar sobre as constantes angústias vividas na academia, agradeço pelas palavras de força e de incentivo sempre presentes.

Aos amigos e familiares, que também apoiaram e incentivaram esse caminhar.

Aos meus alunos do ensino médio, com quem também compartilhei alguns segredos da vida acadêmica e que me ouviram bastante falar do meu mestrado e da minha pesquisa; sua sede de saber também influenciou minha busca e meu desejo de compartilhar os conhecimentos buscados na academia.

Aos colegas professores, coordenadores e aos novos diretores – professor Olívio Mangolim e Rudnei Bernardes – da Escola Estadual Lino Vilachá, que também me ouviram falar bastante sobre o meu mestrado e sempre deram palavras de apoio e de incentivo.

A todos esses, meu modesto agradecimento.

As antigas histórias contam-nos de muitos feitos maravilhosos, de gloriosos heróis, de grandes batalhas, de júbilo e de festas, de prantos e lamentos, e das lutas de bravos guerreiros. Sobre isso podeis agora ouvir maravilhas. (ANÔNIMO, 2001, p. 09)

FONSECA, W. F. *A Canção dos Nibelungos: mito, história e literatura no poema germânico medieval*. 2016. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2016.

RESUMO

No presente trabalho, analisou-se a interlocução entre os elementos literários, míticos e históricos na obra *A Canção dos Nibelungos*. Compilada por volta de 1200, esta obra germânica medieval compõe-se de 39 cantos, ou 39 aventuras. Conta sobre as vidas de Siegfried e Kriemhild. Podem ser percebidas duas partes claramente distintas na obra: uma composta de 19 cantos, extraída de antigas lendas, e outra composta de 20 cantos, extraída de elementos da própria história. O texto do poema foi escrito, originalmente, em alto-alemão medieval, língua que daria, mais tarde, origem ao alto-alemão moderno. Este trabalho foi dividido em três capítulos, sendo que o primeiro capítulo apresenta resultados do levantamento de inventário sobre a produção acadêmica e artística a respeito do poema. No segundo capítulo procurou-se identificar e relacionar os elementos literários e as fontes míticas presentes na obra. No terceiro capítulo foram identificados, discutidos e relacionados com a obra, os elementos históricos, bem como a maneira com que a preparação estética e temática da obra reflete esses elementos. Para a análise aqui realizada, considerou-se a observação da história e de suas transformações como conteúdo social para as criações artísticas. Essa consideração pressupõe a adoção da crítica marxista como fundamentação teórica.

PALAVRAS-CHAVE: A Canção dos Nibelungos; Literatura; Mito; História; Literatura Medieval.

FONSECA, W. F. *A Canção dos Nibelungos: Mito, História e Literatura no poema germânico medieval*. 2016. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2016.

ABSTRACT

In the present study, analyzed the dialogue between the literary, mythical and historical elements in the work *The Song of the Nibelungs*. Compiled around 1200, this medieval German work consists in the 39 songs, or 39 adventures. Tells of the lives Siegfried and Kriemhild. Can be seen clearly two distinct parts in the work: a composite of 19 songs, taken from ancient legends, and another made up of 20 songs, drawn from elements of the story itself. The text of the poem was written originally in Medieval High German, a language that would later rise to Modern High German. The work was divided into three chapters; the first chapter presents results of the research of the inventory of the academic and artistic production about the poem. In the second chapter, we tried to identify and to connect literary elements and mythical sources presents in the work. In the third chapter were identified, discussed and related to the work, the historical elements as well as the way that esthetics and thematic preparation of the work reflects these elements. For the analysis undertaken here, it was considered the observation of history and its transformation as a social content to the artistic creations. This consideration presupposes the adoption of Marxist criticism as theoretical basis.

KEYWORDS: The Nibelung's Song; Literature; Myth; History; Medieval literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 CAPÍTULO I	
PEQUENO INVENTÁRIO SOBRE A <i>CANÇÃO DOS NIBELUNGOS</i>	17
1.1 Traduções e adaptações literárias da <i>Canção dos Nibelungos</i>	18
1.2 Produções acadêmicas sobre a <i>Canção dos Nibelungos</i>	19
Livros e ensaios	20
Artigos científicos	22
Teses e dissertações	24
1.3 Desdobramentos artísticos da <i>Canção dos Nibelungos</i>	25
Nas artes plásticas	26
Na música	26
No cinema	27
Na literatura	27
 CAPÍTULO II	
LITERATURA E MITO NA <i>CANÇÃO DOS NIBELUNGOS</i>	30
2.1 A história como método	30
2.2 Escrita e autoria	35
Os manuscritos	35
A autoria	38
2.3 Gênero literário da obra	40
2.4 Elementos míticos e intertextos com outras sagas	50
Intertextualidades	50
Elementos míticos	57
2.5 Aspectos literários da <i>Canção dos Nibelungos</i>	62
O narrador	63
Personagens	68
O espaço e o tempo	72

CAPÍTULO III

REFLEXO E MEDIAÇÃO NA <i>CANÇÃO DOS NIBELUNGOS</i>	81
3.1 Os germanos na <i>Canção dos Nibelungos</i>	82
3.2 Os burgúndios na <i>Canção dos Nibelungos</i>	97
3.3 Os hunos na <i>Canção dos Nibelungos</i>	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	111
Bibliografia	111
Filmes	115
Discografia	115

INTRODUÇÃO

Aqui nos deparamos novamente com a particularidade da natureza alemã, dotada de tal profundidade e riqueza interior que sabe imprimir em cada forma a sua essência [...]. (WAGNER, 2010, p. 43)

Este trabalho apresenta-se como uma continuidade da pesquisa realizada como Iniciação Científica na Graduação, no curso de Bacharelado em Letras da UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul). A pesquisa originou a monografia intitulada: *História, Mito e Literatura em Wagner: O Anel do Nibelungo* e o relatório de pesquisa intitulado *Elementos Míticos, Literários e Pedagógicos na Ópera de Wagner: O Anel do Nibelungo*.

Os trabalhos então apresentados tiveram por objetivo levantar fontes e realizar um estudo acerca dos elementos míticos, históricos e literários presentes nos libretos do ciclo de óperas *O Anel do Nibelungo* de Richard Wagner a fim de situá-lo no movimento romântico-nacionalista alemão do século XIX.

Naquela investigação, observou-se a influência da obra *A Canção dos Nibelungos*, considerada o grande poema épico nacional germânico pelos intelectuais do romantismo alemão, na composição wagneriana¹.

No desejo de dar prosseguimento à pesquisa foi proposto analisar a obra fonte do compositor alemão, realizando, desta maneira, um longo percurso para trás na história, buscando, na Idade Média, a literatura que fomentou não apenas Wagner, mas inúmeros artistas, leitores, escritores e intelectuais ao longo dos séculos que tiveram a oportunidade de conhecê-la e estabelecer com ela algum diálogo.

Considerou-se também o valor do tema para o avanço dos estudos mitológicos e literários. Especialmente quando se assiste, hodiernamente, a uma retomada de elementos míticos por meio de obras, fílmicas e/ou literárias, que banalizam o tema e lotam as prateleiras das livrarias e as salas dos cinemas. A busca de compreensão desse fenômeno, e de elaboração de propostas para a valorização da literatura clássica junto à sociedade contemporânea, também justifica a pesquisa e o desejo de retorno às fontes literárias medievais bem como discussões sobre sua influência em trabalhos da envergadura de um

¹ Sobre esta influência, especificamente, foi publicado um estudo comparando as duas obras em um artigo intitulado *História e Intertextualidade em O Anel do Nibelungo de Richard Wagner: as fontes literárias* (FONSECA e SOUZA, 2013).

compositor como Wagner, de um cineasta como Fritz Lang ou de um escritor como Tolkien, por exemplo.

Vale ressaltar que, como literatura de documentação histórica, *A Canção dos Nibelungos* foi declarada “patrimônio documental da humanidade” pelo programa *Memory of the World* (Memória do Mundo) da UNESCO em 2009.

A Canção dos Nibelungos é uma obra escrita em alemão medieval que resgata o chamado mito dos nibelungos, um grupo de estórias que remonta à época da migração de povos bárbaros. Durante este período, vários povos germânicos invadiram o Império Romano e colonizaram vastas áreas da Europa Ocidental. Um desses povos eram os burgúndios, que estabeleceram um reino na região do Reno, com sua capital em Worms. Um dos eventos históricos, que possivelmente está nas origens da lenda é a destruição do reino da Burgúndia, por volta do ano 436, com a ajuda de soldados hunos. O poema refere-se à destruição dos burgúndios em uma luta travada contra Átila, o Huno. Outro evento histórico que pode ter influenciado o mito é o casamento de Átila com uma princesa alemã Idico em 453. No poema, Átila se casa com a princesa burgunda Kriemhild.

A obra é composta de duas partes. A primeira parte descreve a viagem de Siegfried na terra dos burgúndios, o amor de Siegfried e Kriemhild, a conquista de Brunhild pelo Rei Gunther com a ajuda de Siegfried, o casamento de Siegfried e Kriemhild e a morte de Siegfried por Hagen. A segunda parte narra a vingança Kriemhild, que se casa em segundas núpcias com Átila, o Huno, e atrai os cavaleiros burgúndios em uma emboscada no corte huna, causando um massacre que matou quase todos os protagonistas.

Este trabalho foi dividido em três capítulos, sendo que o primeiro capítulo apresenta resultados do levantamento de inventário sobre a produção acadêmica e artística a respeito do poema germânico medieval *A Canção dos Nibelungos*. Nele foram arroladas as principais traduções da obra em língua portuguesa, bem como produções acadêmicas a ela referentes: livros, artigos, dissertações e teses que a tem como *corpus* de análise. Apresentam-se, também, algumas adaptações literárias da obra.

A fortuna crítica da obra foi levantada para elucidar a situação das pesquisas sobre a obra em questão pela academia brasileira, bem como para possibilitar o prosseguimento da discussão proposta. Com a inclusão das principais obras artísticas que dialogam com o poema, o capítulo ganhou a característica de “inventário”. Dessa maneira, o capítulo é concluído com a exposição dos principais desdobramentos artísticos da obra, que teve reflexos também no cinema e na música, além de na literatura.

No segundo capítulo procurou-se identificar os elementos literários e as fontes míticas presentes na obra. Tais elementos contribuem para classificar a *Canção dos Nibelungos* como literatura de documentação histórica, juntamente com as principais sagas épicas que contém feitos heroicos nacionais ou de cavalaria na Idade Média.

Para identificação de tais elementos, primeiramente foi apresentada uma discussão acerca da autoria – que, apesar de anônima, têm suscitado especulações quanto a possíveis autores – e da região onde foi escrito o poema, bem como o contexto histórico, cultural, linguístico e literário da época.

A seguir foram expostas discussões sobre o gênero literário da obra. Tais discussões apresentam pontos de controvérsia entre estudiosos que tentam fazer a classificação, sendo que uns classificam-na como poesia épica, outros discordam e defendem a classificação como epopeia, diferenciando “epopeia” de “poesia épica”. Há, ainda, quem não vê diferença alguma entre uma classificação e outra. Segismundo Spina (1997), que também fala sobre a obra, não considera relevante tentar classificar gêneros na literatura medieval.

Foram apresentadas, ademais, as origens míticas e as literaturas que exerceram influência na compilação do poema, bem como alguns elementos míticos ali presentes.

Para a concepção de mito aqui presente, considerou-se a influência do teórico russo Mielietinski (1987). Para ele os limites da oposição entre o pensamento mitológico e o científico já teriam sido ultrapassados. Isso no campo puramente lógico. Com essa concepção é possível trabalhar o mito dentro de uma orientação específica definida do pensamento mitológico. Isso porque o mito se concentraria, sobretudo, em problemas “metafísicos” e em assuntos considerados periféricos para a ciência. Assim, a presença do mito nas literaturas míticas não se reduziria à presença de elementos mágicos, mas explicaria e ordenaria eventos inexplicáveis, e sobre os quais o homem não teria controle, do mundo. Dessa maneira forças como a ação do destino, por exemplo, ficam razoavelmente explicadas como forças contra as quais não se pode lutar. Sem colocar no homem a responsabilidade pelos eventos, o mito justificaria e explicaria os eventos perturbadores da ordem. Desta maneira, o mito seria profundamente social e, além disso, refletiria, em suas imagens fantásticas, os traços reais do mundo circundante.

Foram analisados também alguns aspectos literários da *Canção...* A discussão realizada se tornou possível a partir de categorias consolidadas em teorias da literatura – espaço-tempo; narrador; personagens, etc. Assim, apresentam-se considerações de autores

como Norman Friedman (2002) e Walter Benjamim (1994), sobre tipologias de narrador; e Mikhail Bakhtin (2003 e 2010), sobre categorias de tempo e espaço, bem como para as considerações sobre as personagens.

No terceiro capítulo foram identificados, discutidos e relacionados com a obra, os elementos históricos que possibilitaram a elaboração das diferentes lendas perpetuadas através da consciência poética dos povos germânicos. Bem como a maneira com que a preparação estética e temática da obra reflete esses elementos.

De início, foram posicionados historicamente os povos germânicos que formaram a nação alemã, bem como seus movimentos históricos que os identificaram inicialmente como povos bárbaros e, posteriormente, como povos vivendo no interior do Império Romano, incorporando suas instituições, sua forma política e sua religião. Essa incorporação não ocorre sem conflitos (bélicos, políticos e ideológicos) que são refletidos em obras produzidas no período e, neste caso particular, na *Canção dos Nibelungos*.

Posteriormente identificaram-se, igualmente, os hunos, que, embora nunca tivessem feito parte do Império Romano, também tiveram grande influência nos movimentos políticos da Europa a partir do momento em que surgiram no cenário histórico da mesma, e sua participação é também decisiva no desfecho da obra.

Finalmente, situou-se o período histórico que produziu a obra, o século XIII. Tomou-se em conta a maneira como os temas, e os povos, foram trabalhados e resignificados à luz da obra que Carpeaux considera como “a maior façanha de toda a literatura dos cavaleiros” (2013, p. 17).

Para a análise, neste trabalho, considerou-se a observação da história e de suas transformações como conteúdo social para as criações artísticas. Esta consideração pressupõe a afirmação de uma natureza histórica da obra literária, bem como a adoção da crítica marxista como fundamentação teórica. A adoção dessa fundamentação se deu pela compreensão de que assumir tal postura

[...] diz respeito a compreender a natureza histórica da obra literária, a inferir do mundo delineado pela linguagem da obra as mediações que permitam perceber nela as pegadas do humano, do universal, daquilo que representa a totalidade do mundo construído pelo homem. (SOUZA, 2005, p. 51)

A compreensão de que fala a autora é buscada por meio do entendimento das mediações estéticas através das quais as obras de arte se relacionam com o mundo. Essa

compreensão pode ser apreendida na singularidade das obras de arte e da literatura neste caso em particular.

Terry Eagleton, na obra *Marxismo e Crítica Literária*, esboça uma concepção de crítica literária própria do marxismo, ao enunciar que essa crítica não é meramente uma “sociologia da literatura”, isto é, não se reduz a explicar como as obras são publicadas ou como elas retratam (ou não) a classe trabalhadora. Para Eagleton

Seu objetivo [da crítica marxista] é *explicar* a obra literária de forma mais plena; e isso significa uma atenção sensível às suas formas, estilos e significados. Mas isso também significa compreender essas formas, estilos e significados como produtos de uma História específica. (EAGLETON, ano, p. 14-15)

De modo que, para o autor, toda a arte carrega a marca de seu período histórico, mas a grande arte seria aquela na qual essa marca se revelaria de maneira mais profunda. Nesta concepção consideramos a *Canção dos Nibelungos* uma “grande arte”, pois ela revela com profundidade as marcas tanto do período histórico no qual foi produzida, a Idade Média, quanto do povo que a produziu, os germanos.

Foram consultadas e examinadas para fins desta pesquisa, duas traduções da obra; uma em versos, de Patier (2013) e outra em prosa, de Luis Krauss (2001). A tradução de Luis Krauss é mais antiga e mais presente na tradição acadêmica; a de Patier, mais recente, contém um estudo introdutório sobre a escrita, a autoria, a época e o sentido da obra. Assim, quando necessária a inserção de ambas as traduções, para efeito de comparação, aponta-se o tradutor de cada uma das duas versões. Todavia, para as ilustrações dos conceitos e das análises desenvolvidas no decorrer do trabalho, usou-se a tradução em prosa de Luis Krauss. De Patier foi utilizado, principalmente, o estudo introdutório.

CAPÍTULO I

PEQUENO INVENTÁRIO SOBRE A *CANÇÃO DOS NIBELUNGOS*

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.

[...]

7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram. (CALVINO, 1993, p. 11)

A *Canção dos Nibelungos*, escrita originalmente em alemão gótico, possui escassa fortuna crítica nos veículos de publicação acadêmica no Brasil. Embora seja citada em inúmeras produções, as referências se localizam ou em manuais historiográficos ou apenas no sentido de afirmá-la como importante na literatura ocidental. Assim, boa parte das referências à obra coloca-a em um panorama maior, seja na literatura medieval, seja na germânica.

Embora seja citada por nomes consagrados no meio acadêmico brasileiro, como Otto Maria Carpeaux (2013), a obra carece de análises próprias e mais fecundas em língua portuguesa. Isso porque a maior parte dos estudos que versam sobre a literatura medieval recai sobre outros textos, como a *Canção de Rolando* ou o *Cantar de Mio Cid*, que, além de serem mais estudadas, também possuem maior quantidade de edições traduzidas.

A título de ilustração, foram arroladas aqui algumas traduções da *Canção de Rolando*. Há uma tradução de Rosemary Costbek Abili, de 2006, pela Martins Fontes; uma tradução lusitana de Arthur Lambert da Fonseca; uma versão digital da Folio Classique, com introdução de Lígia Vassalo; uma edição de 1988 da editora Francisco Alves. Também da Europa-américa há uma edição com ano não identificado. Essas são as principais traduções da epopeia francesa.

As duas principais traduções encontradas do *Nibelungenlied* seguem a partição dos cantos encontrados nos manuscritos mais antigos: trinta e nove aventuras, sendo as primeiras dezenove de origem mítica e apresentando personagens presentes na mitologia germânica e escandinava; e as últimas vinte com base histórica, refletindo personagens e guerras que tiveram vida no interior do Império Romano.

A produção acadêmica, no Brasil, referente à obra centra-se em artigos científicos e dissertações que analisam questões pontuais presentes no poema ou apresentam-no em

comparação com outras obras. Livros que oferecem uma historiografia da literatura ocidental, da literatura germânica ou especificamente da literatura medieval também apresentam a *Canção...*, classificando-a no interior da literatura germânica medieval; às vezes são tecidas algumas considerações sobre aspectos literários pertinentes na obra. No entanto, vale notar que, mesmo sendo citado em todos os casos, o *Nibelungenlied* não é uma das obras mais estudadas pela academia brasileira, seja no interior dos estudos medievalistas, nos estudos historiográficos ou nos germanísticos; necessitando, assim, de uma leitura que incida sobre o valor estético-histórico da obra, apreendendo a singularidade com que esta captou as angústias, glórias e contradições do período em que foi concebida.

Além dos estudos científicos sobre a obra, também bastante férteis são os desdobramentos artísticos da *Canção dos Nibelungos*. Escrita no século XII, perdida e reencontrada apenas no século XVIII, a obra se desdobra nas mais diversas formas de expressão artística. Sua influência alcança as artes plásticas, a música, a literatura e o cinema. Por essa influência exercida na literatura e nos mais diversos meios artísticos é que optou-se, aqui, por levantar esse inventário.

Para composição do presente inventário apresentam-se as principais traduções em língua portuguesa da *Canção...*, trabalhos acadêmicos (em português e alguns em língua estrangeira), livros que a têm por objeto e, ainda, algumas adaptações da obra.

1.1 Traduções e adaptações literárias da *Canção dos Nibelungos*

A tradução mais encontrada em referências de trabalhos acadêmicos é a de Luís Krauss, publicada pela *Martins Fontes* na *Coleção Gandhãra* com primeira edição em 1993 e segunda edição em 2001. O texto é em prosa e o livro divide-se em trinta e nove capítulos, sendo que os capítulos um a dezenove tratam das origens de Siegfried e de Kriemhild, como eles se conhecem e se casam; da traição de Hagen; da morte de Siegfried; da tomada do tesouro dos Nibelungos pelos burgúndios e de seu afundamento no Reno. Os capítulos vinte a trinta e nove tratam do casamento de Kriemhild com Etzel, rei dos hunos, dos planos desta para vingar-se dos burgúndios que assassinaram Siegfried, da batalha que aniquilou os exércitos burgúndios e hunos e do esquecimento do tesouro no fundo do rio Reno.

Uma tradução mais recente, e em versos, é a de Schmidt Patier, lançada em 2013 pela *Thesaurus Editora*. Patier é professor de Latim na Uniceub (Centro Universitário de Brasília) e trabalhou mais de dez anos na tradução que é apresentada como uma edição preparada para colecionadores e/ou pesquisadores. Nesta edição a *Canção...* é precedida de um estudo introdutório, feito pelo próprio tradutor, sobre a obra. No estudo que prefacia a obra são considerados dados sobre a possível autoria da obra, sobre os manuscritos, e sobre a preparação estética dos versos e das estrofes do poema, bem como algumas considerações sobre o ambiente cortês no qual se passa a estória. Patier marca, nos parágrafos de sua tradução, a numeração dos versos presentes no manuscrito “B”, um dos manuscritos da obra em Alto-Alemão Medieval, do qual parte a tradução do professor.

Tatiana Belinki, no livro *A saga de Siegfried – o tesouro dos Nibelungos*, apresenta uma adaptação da *Canção...* para o público infanto-juvenil. A adaptação foi publicada pela *Companhia das Letrinhas*, ganhou o prêmio Jabuti de Melhor Ilustração em 1994 e obteve *Título Altamente Recomendável* pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil – FNLIJ em 1993 na categoria *Criança*.

Da *Lge Editora* também há uma adaptação, intitulada: *A saga dos Nibelungos*, direcionada ao público infanto-juvenil. Trabalho de diversos autores, o livro apresenta também fontes históricas que permitem o acesso ao mito e à sua influência na história e na cultura do povo alemão.

Um pouco mais antiga, do século XIX, é uma tragédia inspirada na saga dos Nibelungos presente no livro *Judite – Gíges e seu anel – Os Nibelungos*, de Friedrich Hebbel, traduzido em português por Carlos Alberto Nunes (1964).

Foram consideradas aqui somente as traduções adaptações literárias diretas da *Canção...*, outras criações artísticas inspiradas nela serão apresentadas posteriormente.

1.2 Produções acadêmicas sobre a *Canção dos Nibelungos*

Na sequência expõe-se a produção acadêmica referente à obra. Nos trabalhos em língua portuguesa, a *Canção...* é encontrada principalmente em compêndios de literatura universal ou em trabalhos que fazem comparação entre o poema e alguma outra produção. Já nas traduções de trabalhos em língua estrangeira são apresentados, principalmente, aspectos históricos e/ou regionalistas do poema.

Livros e ensaios

Otto Maria Carpeaux lista a obra em seu livro *A História da Literatura Alemã* de 1963, reeditado pela *Faro Editorial* em 2013 sob o título *A História concisa da Literatura Alemã*. O autor inicia apontando para o caráter heterogêneo da literatura alemã. Segundo ele motivos históricos, políticos, geográficos e linguísticos teriam feito com que essa literatura não fosse inequivocamente homogênea. Para ele, seria necessário defini-la. A definição então seria puramente linguística, segundo o autor “literatura alemã é literatura escrita em língua alemã” (CARPEAUX, 2013, p. 9). O estudioso explica a necessidade dessa definição, apesar de parecer truísmo, com o fato de que a Alemanha nunca teve fronteiras certas. Segundo esse estudioso, grupos compactos de língua alemã viveriam em países que nunca pertenceram à Alemanha. Assim, tanto na Europa Oriental quanto na Ocidental as fronteiras linguísticas do país seriam muito maiores do que as fronteiras geográficas. Para o autor:

A literatura alemã não é, portanto, somente a dos alemães na Alemanha. Também inclui as atividades literárias na Áustria, Suíça e Alsácia e dos alemães no Báltico; e de certos quistos de língua alemã encravados em outros países; basta lembrar a Praga de Rilke e Kafka. (Id. Ibid. mesma pág.)

De tal modo, entre diversos outros fatores, incluindo a evolução histórica da língua, que poderiam marcar uma “literatura alemã”, o autor pontua que antes da cristianização os alemães não teriam uma literatura escrita. Então seria usual preencher essa lacuna estudando literaturas em línguas aparentadas ou a relação da literatura alemã antiga com as nórdicas e escandinavas, bem como a imigração de mitos, lendas e heróis. O autor situa, então, a *Canção dos Nibelungos* na literatura dos cavaleiros. Essa literatura marcaria, na transição para a Idade Média, uma nova língua literária, o *Mittelhochdeutsch* ou alemão médio, e o fim do monopólio, ou quase monopólio, do clero, e do latim, sobre as atividades literárias.

A *Canção dos Nibelungos* entra no estudo de Segismundo Spina em seu livro *A cultura literária medieval: uma introdução* (1997). No livro, o professor lista a literatura produzida na Europa medieval, analisando-as quanto às formas, quanto ao estilo e quanto à temática. Traz ainda, ao final, uma sinopse cronológica que abrange do século IX ao século XV. A *Canção...* é identificada – na classificação que o autor faz: literatura empenhada, semiempenhada e de ficção – como literatura de ficção, com evidentes intuítos estéticos,

localizada juntamente com outras literaturas dessa natureza entre os séculos XI e XIII (canções de gesta, poesia épica e sagas escandinavas).

Salvatore D'Onofrio em *Literatura Ocidental: autores e obras fundamentais* (2004) também lista a obra germânica, classificando-a como gênero narrativo derivado dos versos do “ciclo carolíngio”. Este ciclo, redigido em versos, teria, segundo o autor, suas narrações centradas em aventuras da segunda metade do século VIII. A adaptação e mitificação de alguns desses episódios no século XII teria originado a epopeia francesa e servido de modelo a outras epopeias europeias, especialmente na Espanha e na Alemanha.

Nas obras consultadas em língua estrangeira temos, de Manuel Cifo González e Rosário María García Títos, o livro *Literatura Universal Segundo de Bachillerato*. O livro divide-se em três blocos nos quais são apresentados, respectivamente: 1. A história da literatura universal abrangendo das épicas medievais à renovação das novelas no século XX com Proust, Kafka, Joyce e Thomas Mann; 2. Os mitos presentes nas literaturas, de Ulisses ao Drácula; 3. Algumas obras, começando com a Divina Comédia e se estendendo até obras do século XX. A obra *El Cantar de los Nibelungos* aparece no primeiro bloco, quando os autores estão apresentando a épica medieval (o ciclo artúrico, os cantares de gesta e os poemas cavaleirescos); no subtítulo *Épica Germânica* os autores realizam uma rápida apresentação da obra apontando para o paralelo entre o mito de Siegfried, e sua invulnerabilidade, e o mito de Aquiles. A novidade da nota apresentada, embora seja breve, é a informação da existência de uma obra em versos do século XII intitulada *A Ruína dos Nibelungos*² que seria uma criação intermediária entre as *Eddas*, histórias de tradição oral dos séculos VIII e IX e compiladas de forma escrita no século XII que apresenta boa parte das lendas presentes na *Canção...*, e a *Canção dos Nibelungos* propriamente dita (esta, uma criação do século XIII).

Há uma tradução de Neumann (2009) de um ensaio de Joachimsthaler (2002), professor PhD na universidade de Heidelberg, que discute o processo de literarização de regiões alemãs através de criações literárias. Aborda os artifícios literários de tipificação dessas regiões e seu aproveitamento em processos políticos posteriores. Entrelaça à literarização das regiões, a regionalização da literatura; bem como discute, teoricamente, os conceitos de região, regionalidade e regionalismo. O autor relata que a germanística cresceu em indissolúvel ação recíproca com uma substancialização nacional, e que por muito tempo buscou suas categorias descritivas idealísticas nesse processo. Elucida

² Tradução nossa, feita a partir do título em espanhol apresentado no livro.

também algumas tendências do estudo de literatura alemã, entre elas a tendência de “pesquisar não a essência de uma literatura regional, mas a forma de existência empírica de literatura em uma região” (JOACHIMSTHALER, 2009, p.32). Nesse processo o autor situa alguns estudos sobre a *Canção dos Nibelungos* e a tentativa de “bavarização” da obra.

A pesquisa de Gudmund Schütte, publicada no *The Journal of English and Germanic Filology* em 1921: *The Nibelungen Legend and its Historical Basis* (A lenda dos Nibelungos e suas bases históricas³), investiga paralelos entre acontecimentos históricos e eventos narrados na lenda, afirmando que o *Nibelungenlied* representa para os povos germânicos, teutônicos e góticos o que os poemas homéricos representam para os gregos. Segundo o autor, o poema contém elementos que abrangem acontecimentos de cerca do ano 350 e se estendem até cerca do ano 1000. O primeiro grande clímax do poema seria o acontecimento de 436, a derrota e morte do rei Gunther da Burgúndia na batalha contra os hunos. O segundo ponto dramático seria atingido em 575, quando o rei franco Sigbert teria sido morto pelas mãos do irmão do rei Gunthran, da Burgúndia, e a morte teria sido atribuída à rainha Brunhild. Também é pontuada a derrota do rei Dagoberto pelos eslavos pagãos de Samo, em 630.

Artigos e trabalhos científicos

Entre os trabalhos científicos publicados, há a comunicação de Júnior: *De guerreiros históricos a Ritter literários – por um estudo comparativo da tradição militar germânica da Tardoantiguidade à Baixa Idade Média*; comunicação apresentada no *Encontro de Historiadores Militares – 2012*, que estuda a história da cavalaria e do cavaleiro em suas representações no mundo germanófono entre os séculos XII e XIII, bem como busca entender sua valorização neste contexto histórico. Para o autor, o estudo da inserção do cavaleiro na perspectiva cultural demanda um campo de conhecimento interdisciplinar, a *Medievística Germanística*, que na conceituação apresentada tem como finalidade estudar a língua germânica e a literatura compilada nesta língua durante a Idade Média. O artigo é concluído afirmando que a cavalaria permeia a história da própria Europa e que seu legado – defender belas damas, proteger fracos e oprimidos – sobreviveu através dos séculos e continua sendo expandido no imaginário dos homens. Júnior cita a figura dos *Rittmeister*, membros da força aérea nos anos iniciais da Primeira Guerra Mundial, no século XX. Para ele

³ Tradução nossa.

“a antiga força hipomóvel torna-se a cavalaria aérea [...] [e segue] descortinando novos tempos para uma arma que se no(ta)bilizou e no(ta)biliza até hoje em momentos de guerra e paz, ao desembainhar dos sabres, ao disparo dos canhões, mas também à luz da pena dos trovadores medievais” (Júnior, 2012, s/p).

A revista *Literatura e Autoritarismo: os 50 anos de golpe e outras formas de dominação*, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) apresenta, no seu primeiro volume (2014), o artigo de Daniele Gallindo G. Silva, intitulado: *Para uma (re)mitificação dos Nibelungen no período entre guerras mundiais*. O trabalho propõe discutir, à luz do conceito de mito político, o que ele chama de “relação estabelecida entre o *Das Nibelungenlied* e suas releituras nos períodos de Guerras em território alemão”.

O artigo *A presença de Átila na Canção dos Nibelungos: uma análise da maneira como o grande chefe huno foi retratado no épico germânico*, de Eduardo Consolo dos Santos (2011, p. 81), analisa como o chefe huno Átila (c. 405 – 453) foi retratado na *Canção dos Nibelungos*, compilada quase mil anos após sua morte, considerando também o contexto histórico no qual foi escrita a obra. O estudo aponta, ainda, algumas contradições entre o Átila real e o da *Canção...*, sendo uma delas a monogamia de Etzel, contraposta à poligamia praticada entre os hunos do século III. Embora seja apresentado como pagão, nota-se aí, segundo o artigo, um Átila um tanto quanto cristianizado. O Átila da canção ainda aparece como um rei sábio e gentil, encarnando algumas das mais altas virtudes da *realeza* europeia, contrapondo-se ao Átila cruel, sanguinário e monstruoso que foi perpetuado pela história da Europa Medieval pós-romana.

O artigo *O Anel do Nibelungo – uma comparação entre o libreto de Wagner e a Canção dos Nibelungos* de Garbuio e Fiorini (2012), publicado na Revista *Convergências*, faz uma análise das relações existentes entre os personagens, objetos e outros elementos da lenda germânica medieval *A Canção dos Nibelungos* e a composição de Wagner *O Anel do Nibelungo*. Para tanto, o artigo primeiramente traz algumas informações dos libretos de Wagner e das fontes ali presentes. Afirma que, apesar de várias fontes serem identificadas, a tetralogia de Wagner pode ser considerada praticamente uma releitura da *Canção dos Nibelungos*, com algumas trocas nos personagens, e algumas alterações ou inversões na ordem cronológica do enredo. O artigo se presta a esclarecer diversos pontos das relações entre o antigo poema germânico e a adaptação para a tetralogia wagneriana.

A revista *Brathair*, especializada em publicação de estudos celtas e germânicos, traz, no volume 8 (2008), o artigo de Sabrina Hufnagel: *Domina sancta versus domina diabolica? Überlegungen zur Ambivalenz der weiblichen Darstellung im "Nibelungenlied"* (*Domina sancta versus domina diabólica? reflexões sobre a ambivalência da representação feminina na Canção dos Nibelungos*)⁴. No trabalho, escrito em alemão, a autora apresenta uma discussão acerca da personagem *Kriemhild*. A discussão é feita à luz dos estudos de gêneros.

Na mesma edição da revista, e na mesma perspectiva teórica, o artigo de Valéria S. Pereira: *Táticas de poder empregadas por personagens femininas em A Canção dos Nibelungos e A Saga dos Volsungos*, relata sobre a relação da maternidade e do casamento das personagens femininas das sagas, especialmente de *Kriemhild*, com as posses de bens materiais e com o jogo de poder vivenciado por essas personagens.

Na edição de 2004, volume 4, da mesma revista, temos o artigo de Eduardo Fabbro: *Sonhos e Visões: a cultura popular germânica pela luz dos Nibelungos*. No trabalho o autor faz uma análise sobre sonhos e visões na cultura medieval através do estudo da História dos Nibelungos, ressaltando a interação entre cultura clerical e popular, e sua expressão na literatura.

Teses e dissertações

Sonia Heinrich de Mattos tem a tese intitulada *Deuses e heróis na Edda Poética e na Tetralogia de Wagner* publicada nos Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, "Cadeira de Língua Alemã, n. 2". O trabalho também foi publicado pela USP em 1959. A autora dedica uma parte do trabalho à análise da *Canção dos Nibelungos*.

Novamente de Valéria S. Pereira é a dissertação de mestrado: *O mundo feminino em A Canção dos Nibelungos e a Saga dos Völsung* (2006), na qual é analisado o papel das personagens femininas nas duas sagas, e sua participação nas vinganças que são temas das mesmas.

Outra dissertação notória é a de Lucas de Melo Bonez (2009) da PUCRS: *A aventura mítica em A Canção dos Nibelungos e em O Senhor dos Anéis: aproximações e distanciamentos do mito antigo ao mito contemporâneo*. O autor disponibilizou também a dissertação em forma de E-book com o título: *A Aventura mítica em Anel dos Nibelungos e Senhor dos Anéis*. O trabalho aborda as semelhanças e diferenças entre o mito antigo e o

⁴ Tradução nossa.

contemporâneo, através das obras *A Canção dos Nibelungos*, e *O senhor dos anéis*, produzido no século XX, por J.R.R. Tolkien. É feito com base na teoria de Joseph Campbell sobre a aventura mítica.

Pela Faculdade de Educação da Unicamp, há a dissertação de Godiva Accioly, intitulada: *Os Nibelungos: estudo a partir do drama de Richard Wagner e do filme de Fritz Lang*. A comparação feita parte das imagens produzidas pelo drama musical de Wagner e pela adaptação ao cinema de Lang do mito dos Nibelungos. O estudo considera que o drama musical e o drama visual (cinema) encontram-se. Esse encontro reconstituiria, assim, com seus respectivos códigos comunicativos, enquanto produções políticas e estéticas, o mito germânico. Vale observar que o estudo não incide diretamente sobre a fonte medieval.

Pela Dalhousie University Halifax, Nova Scotia – Canadá tem-se a dissertação de Nadine I. Herman: *The Development of the Nibelungen-legend in Various Periods of German Literature* (O desenvolvimento da lenda dos Nibelungos em vários períodos da literatura germânica)⁵. No trabalho a autora afirma que o mito dos Nibelungos apresenta um padrão de narrativa ininterrupta, iniciado antes do advento da escrita e que continuou a se desenvolver inclusive quando inserido no contexto de uma corte cristã. São examinadas as origens literárias onde o mito aparece: a *Edda Poética* e a *Saga dos Volsungos*. Então é analisada a presença do mito em vários períodos e em diversos gêneros da literatura alemã, das versões medievais até a restauração do mito feita por Wagner.

Os trabalhos aqui arrolados contribuíram no sentido de trazer informações relevantes sobre diversos aspectos literários e históricos da obra, mas principalmente para ilustrar a atual conjuntura dos estudos acadêmicos no Brasil sobre a *Canção dos Nibelungos*.

1.3 Desdobramentos artísticos da *Canção dos Nibelungos*

Bastante fecundos são os desdobramentos artísticos do *Nibelungenlied*. Baseando-se parte em mitos, parte em acontecimentos históricos, a *Canção...* tem influenciado as mais diversas manifestações artísticas ao longo do tempo. Principalmente a partir do século XVIII, época em que os manuscritos foram reencontrados depois de passarem cerca de seis séculos perdidos. Sua influência se faz sentir nas artes plásticas, na música, na literatura,

⁵ Tradução nossa

no cinema e na dramaturgia. A seguir são levantados os principais frutos artísticos oriundos da saga medieval.

Nas artes Plásticas



Hunnenschlacht, por Wilhelm von Kaulbach.

Retratando a batalha dos hunos, tema histórico de grande repercussão artística, e narrado com riqueza de detalhes na *Canção dos Nibelungos*, tem-se a tela de Bernhard Wilhelm Eliodrus Kaulbach: *Hunnenschlacht*, de 1837.

A batalha dos Campos Catalúnicos (retratada na tela) foi transformada em mito e teve grande repercussão artística posterior. Desse episódio surgiu, inclusive, a lenda de que os guerreiros lutavam tão ferozmente nos campos de batalha que mesmo depois de mortos suas almas continuavam o combate no céu.

Na música

A principal adaptação considerada é a do compositor alemão Richard Wagner, em sua tetralogia *O Anel do Nibelungo*. A obra consiste em um ciclo de óperas que narram as vidas de Siegfried e de Brunhilde, personagens extraídos do poema épico *A Canção dos*

Nibelungos. Embora não seja a única fonte do compositor, pois influência das *Eddas* e da *Saga dos Volsungos* também são identificadas ali, a *Canção...* é sua principal inspiração.

De Franz Liszt, há o poema sinfônico *Hunnenschlacht*, décimo primeiro de um ciclo de treze poemas sinfônicos. O poema foi inspirado principalmente na tela homônima de Kaulbach, que retrata a batalha dos Campos Catalúnicos de 451. Esta batalha foi travada entre o Império Romano do Ocidente, aliado aos visigodos e aos alanos, e os hunos; e teve como principais nomes Teodorico, nos exércitos aliados a Roma, e Átila, líder dos hunos. O episódio teve larga repercussão mítica, artística e literária. Tanto que os últimos capítulos da *Canção...* são, consideradas as mediações próprias da natureza literária, um relato da batalha na qual os exércitos hunos, sob o comando de Etzel, e burgúndios são dizimados.

No cinema

Na cinematografia têm-se duas produções de Fritz Lang: *Die nibelungen: Kriemilds rache* (*Os Nibelungos: a vingança de Kriemhild*) e *Die nibelungen: Siegfried* (*Os Nibelungos: a morte de Siegfried*). São ambos de 1924 e fazem parte do cinema expressionista mudo alemão. A adaptação de Lang se destaca artisticamente das demais pela preocupação com a tradição cultural do povo alemão.

Há um *remake* da produção de Lang produzida por Artur Brauner e dirigida por Harald Reinl, também dividida em duas partes lançadas respectivamente em 1966 e 1967.

De 2004, temos de Uli Edel *O Anel dos Nibelungos*, que também ficou conhecido no Brasil como *A Maldição do Anel*, produzido em parceria por Estados Unidos, Alemanha, Itália e Inglaterra.

Na literatura

De inúmeras obras que apresentam releituras dos Nibelungos, ou de seu tesouro, foram selecionadas aqui apenas as que foram julgadas mais relevantes, e as que mantêm filiação mais direta com a obra medieval. Há inúmeras produções baseadas em traduções posteriores e em outras adaptações; como a obra de Franchini e Seganfredo, que se baseia na adaptação de Wagner; essas obras não foram contempladas no presente inventário.

De Tolkien, apresenta-se duas obras que foram inspiradas tanto nas lendas medievais da *Canção...* quanto na adaptação de Wagner, conforme é testemunhado por seu filho Christopher Tolkien no prefácio de *A Lenda de Sigurd e Gudrún* (2010). São elas: o

ciclo do anel, que compreende as três obras intituladas *O Senhor dos Anéis*; e *A Lenda de Sigurd e Gudrún*, história na qual a tragédia de *Sigurd e Brynhild* tem como desfecho o assassinato de *Sigurd* pelas mãos de seus irmãos de sangue. Também são temas dessa tragédia o suicídio de *Brynhild* e o desespero de *Gudrún*. Na Balada de *Gudrún*, conta-se seu destino após a morte de *Sigurd*; seu casamento com o poderoso *Atli*, soberano dos hunos (o Átila histórico); como este assassinou seus irmãos, senhores dos *Niflungs*; e como ela se vingou. Além do tema, há diálogo com a *Canção...* também na configuração da narração de Tolkien, que empregou uma forma poética.

Conforme observou-se nesse breve inventário, a produção acadêmica no Brasil referindo-se à *Canção dos Nibelungos* se concentra em artigos científicos e dissertações que analisam questões específicas e pontuais presentes no poema (como análise das figuras femininas, por exemplo), ou a apresentam em comparação com outras obras. Informações sobre a obra também constam em livros que oferecem uma história da literatura ocidental, da literatura alemã ou especificamente da literatura medieval; às vezes são tecidas algumas considerações relevantes de aspectos literários e/ou históricos da obra.

Alguns assuntos literários, e também históricos, pertinentes à obra são esboçados na obra de Carpeaux (2013). Todavia, por ter caráter de inventário da literatura alemã, a *Histórica Concisa* de Carpeaux aponta, mas não aprofunda, diversos pontos relevantes para análise da obra, como questões de autoria e dos manuscritos originais. A mesma característica observa-se nas outras obras historiográficas. Esses assuntos são tratados com um pouco mais de interesse no prefácio da tradução de Patier (2013), mas este também, por ser um prefácio e não um estudo mais extenso, limita-se a algumas informações que podem ser aprofundadas. Da mesma maneira o artigo de Garbuio e Fiorini (2012), que faz uma comparação entre a obra e o libreto da ópera de Wagner, levanta algumas questões literárias, como a composição das personagens, que puderam ser utilizadas neste trabalho.

Pouco empregamos as análises das personagens femininas (Pereira, 2006/2008), pois não trabalhamos com estudos de gênero. Todavia foi imensamente proveitoso o estudo no sentido de elucidar algumas características gerais das personagens da saga. Os estudos que fazem comparação também foram pouco aplicados aqui, somente no item no qual levantamos algumas relações intertextuais da obra aparecem alguns ecos desses estudos que, destarte, foram de grande interesse para melhor conhecimento do potencial artístico da *Canção dos Nibelungos*.

Algumas questões históricas relevantes para a análise aqui realizada também puderam ser identificadas na obra de Carpeaux (2013) e no artigo de Santos (2011), principalmente. Essas questões correlacionadas às obras de Anderson (2000), Engels (2014) e Tácito (s/d), puderam enriquecer nossa compreensão da dimensão histórica da obra.

No entanto, é interessante notar que, mesmo sendo citado em todos os casos mostrados aqui, o *Nibelungenlied* não é uma das obras mais estudadas pela academia brasileira. Quando é estudada, são trabalhadas questões pontuais ou então ela é inserida em análises panorâmicas de obras literárias. A *Canção...* necessita, dessa maneira, de uma leitura que incida sobre seu valor estético e histórico. E que considere a singularidade com a qual refletiu as angústias, as glórias e as contradições do período no qual foi concebida.

Notar a escassez de estudos sobre a *Canção dos Nibelungos*, todavia, não prejudica a consideração da importância dessa obra que foi considerada “patrimônio documental da humanidade” pelo programa *Memory of the World* (memória do mundo) da UNESCO em 2009. Seja nas pesquisas acadêmicas, nos desdobramentos artísticos, ou na importância histórica e ideológica aferida à *Canção...*, distingue-se as marcas legadas por esse poema medieval às culturas que o conheceram.

Para confirmar a influência do poema na história e na cultura ocidental – assim como das diversas produções, nas diversas linguagens artísticas, aqui ilustradas, inspiradas na obra – pode-se retomar a assertiva de Calvino (1993), na epígrafe deste capítulo, quando diz que um clássico “chega até nós trazendo as marcas das leituras que precederam a nossa e os traços que deixaram na cultura, ou nas culturas que atravessaram” (p. 11).

Com isso pode-se afirmar que a *Canção dos Nibelungos* chega até nós trazendo em si não somente as marcas do homem que a produziu e das lendas que retrata, mas igualmente as marcas de cada leitura realizada, de cada época que atravessou, de cada trabalho e de cada obra que retoma e ressignifica o poema.

Testemunham essas marcas as numerosas obras baseadas e/ou inspiradas na *Canção...*, e que – apesar, ou justamente por isso – são também, por si sós, grandes obras.

Na presente leitura agimos com alguma liberdade em relação a este clássico, porque o reconhecemos, também como Calvino reconhece os clássicos, como uma obra que “nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (1993, p. 11).

CAPÍTULO II

LITERATURA E MITO NA *CANÇÃO DOS NIBELUNGOS*

O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.
(PESSOA, 2010, p. 41)

2.1 A história como método

Acompanhar os diálogos entre literatura, história e sociedade implica entender a maneira pela qual o homem de uma determinada sociedade, em um determinado período histórico e em uma determinada região geográfica deixou suas marcas registradas em sua produção literária, imprimindo nela sua ideologia, seus sonhos, suas fantasias, suas utopias e, em última instância, sua própria vida material.

Observar o desenvolvimento das sociedades humanas ocidentais desde a antiguidade clássica, passando pela Idade Média e chegando aos dias atuais, constitui um mergulho de grande fôlego na história. A escolha dos equipamentos e dos meios de se fazer este mergulho pode ser determinante na maneira de se compreender os elementos formadores dessa história, de se compreender o homem.

No caso específico da literatura, a leitura do homem na história passa necessariamente pela linguagem, é por ela que o homem se manifesta e é ela que o tem acompanhado desde uma primeira concepção do homem em comunidade. A linguagem, para Marx (2008), é a própria consciência do homem e nasce da necessidade de intercâmbio com outros homens. A literatura é a linguagem em sua forma mais elaborada, estetizada, sofisticada. É a linguagem em sua forma última de abstração e, justamente por ser abstração, revela a maneira como o homem se percebe no mundo em que vive. Pode-se apreender o homem histórico pelo seu trabalho linguístico. Para Souza

Pode-se dar conta do homem pela linguagem que ele produz, quer seja filosófica ou estética, até porque toda filosofia sobre o homem vem carregada de paixão, como as várias formas de linguagem estéticas contêm ensinamentos sobre o homem, mesmo quando não quer contê-los. Quem melhor do que o próprio homem para falar do homem? Na ânsia de recriá-lo, transfigurá-lo, ampliar-lhe as dimensões, uns recorrem à literatura, à música, à filosofia, outros à crítica literária. A linguagem,

seja qual for, é interpretação e recriação, mas ainda é o ser humano, sua experiência existencial que está lá, no recôndito de todos os projetos. (SOUZA, 2006, p. 16)

Assim, mesmo quando muda, recria, transfigura o homem a seu próprio prazer, a linguagem literária ainda é o homem falando de si mesmo. Concordamos com Souza quando ela afirma que as linguagens estéticas contêm ensinamentos sobre o homem mesmo quando não tem essa intenção. Por tentar transpor suas limitações, ficcionalizando a realidade através da criação literária, o homem reproduz seus sonhos; materializa aquilo que imagina ser a forma ideal de viver, colocando nas páginas da fantasia todas as suas impressões sobre o mundo que o cerca. E nessa criação, enquanto realiza suas utopias, também se revela enquanto homem.

Destarte, a escolha de uma literatura como ferramenta de compreensão do homem histórico não pode ser feita de maneira simplória, ou desprovida de teorias que nos ajudem alcançar toda sua dimensão, toda sua profundidade; que nos sirva como equipamento para o mergulho nas águas turbulentas da linguagem/consciência do homem. Por isso partimos do pressuposto de que a obra literária reflete a ideologia do tempo que a produziu.

O estudo da origem e da formação das ideologias remonta, segundo Gorender na introdução à *Ideologia Alemã* (2007), à corrente sensualista do pensamento francês que teria como sua principal obra o livro *Elementos de Ideologia* (1804) de Destutt de Tracy. Mas é o sistema (de ideias) de Hegel que se coloca à discussão de Marx e Engels na *Ideologia Alemã*.

Para Hegel a Ideia seria o Sujeito da história. Nela, e a partir dela, seriam configuradas a natureza e as formas históricas da realidade social. A história seria, nesta perspectiva, o autodesenvolvimento do conceito. Falamos de Hegel por ser a maior expressão desta ideia. De fato, para Marx e Engels, Hegel é quem leva à perfeição o idealismo positivo; todavia os autores também afirmam que em nada o idealismo alemão se distinguia da ideologia de todos os outros povos. Assim, em qualquer país os estudos das ciências humanas levavam à conclusão de que o mundo era determinado pelas ideias. Estas constituiriam o mistério do mundo material e seriam acessíveis apenas aos filósofos.

Para Marx e Engels, todavia, as ideias teriam sua origem no mundo material. Seriam formuladas na base das ações conjuntas da sociedade; e da materialidade das ações humanas sairiam os conceitos de justiça, direito, filosofia etc. Assim, para os autores, o

mundo material é que determinaria, em última instância, toda a produção intelectual do homem.

Essa formulação inauguraria, ao tempo de Marx, uma nova forma de fazer ciência. Até então a teologia da Idade Média teria apenas sido substituída por outras abstrações, e o pensamento filosófico produzido seria apenas uma nova forma dos antigos dogmas. Conceitos de bondade, justiça e lealdade eram, na filosofia de então, as bases da formação do homem, e determinariam sua relação com o mundo material. Marx e Engels admitem, no entanto, que é no mundo material e nas relações de trabalho entre os homens que esses conceitos são formulados e propagados.

A afirmação de que “[...] toda historiografia deve partir dessas bases naturais e de sua transformação pela ação dos homens, no curso da história” (MARX e ENGELS, 2008, p. 10) é excepcionalmente reveladora do método científico formulado pelos dois amigos a partir de minucioso estudo das relações sociais ao longo da história.

Entende-se a guerra de Marx e Engels contra as concepções predominantes de Ideologia, Ser, e Espírito. O pensamento teria dominado, segundo essa concepção vigente, todas as formas de relações sociais surgidas ao longo da história. Para os autores, no entanto, essa forma não é válida.

As premissas de que partimos não são bases arbitrárias, dogmas; são bases reais que só podemos abstrair na imaginação. São os indivíduos reais, sua ação e suas condições reais de existência, tanto as que eles já encontraram prontas, como aquelas engendradas de sua própria ação. Essas bases são pois verificáveis por via puramente empírica. (MARX e ENGELS, 2008, p.10)

Particularmente revelador do combate que os dois autores empreendem contra a concepção de que o pensamento determina a relação do homem com o mundo material é o excerto abaixo, retirado de uma nota de rodapé que a edição marcou como trecho cortado do manuscrito da Ideologia Alemã:

O primeiro ato *histórico* desses indivíduos, por meio do qual eles se distinguem dos animais, não é o fato de eles pensarem, mas o de começarem a *produzir seus meios de existência*. (MARX e ENGELS, 2008, p. 108)

Assim, a grande categoria que marcaria a diferença do homem em relação aos animais seria o trabalho. O pensamento não se formaria senão pelo trabalho, pois para

Marx trabalho é atividade de intervenção social dos homens sobre a natureza. Portanto, a única forma válida de se fazer ciência é considerando as relações entre os homens e as condições materiais de produção da vida. Governos, filosofia, direito, leis, produções artísticas e filosóficas seriam determinadas, em última instância, pela materialidade vigente.

É nesta concepção que consideramos que a obra literária tem uma dimensão histórica que reflete o homem que a produziu. Reflete sua fé, sua filosofia, sua justiça, suas utopias e, em última instância, as relações sociais estáveis (ou não) de trabalho entre os homens dessa sociedade.

Não reflete de maneira direta e mediata, taxativa, mas aborda as questões de maneira tangencial, mediada por uma linguagem altamente elaborada, por uma estética própria, por meio de alegorias, de fantasias, enfim, através de diversos artifícios que são próprios dessa arte. A literatura reflete os grandes acontecimentos e os grandes momentos da história.

Em relação à dimensão histórica da obra literária, é Souza quem afirma que compreender essa dimensão

[...] diz respeito a compreender a natureza histórica da obra literária, a inferir do mundo delineado pela linguagem da obra mediações que permitam perceber nela as pegadas do humano, do universal, daquilo que representa a totalidade do mundo construído pelo homem. (SOUZA, 2005, p. 51)

Assim, para acompanhar o diálogo entre a literatura, a história e a sociedade consideramos a narrativa literária, como processo linguístico e estético, no interior de seu papel histórico e social, isto é, em suas relações dinâmicas com a história e a sociedade que a produziu. Neste sentido concordamos com Souza quando esta afirma que

Literatura é, antes de tudo, engenharia de palavras. É por meio da palavra oral ou escrita que ela se realiza. Seu campo é vasto. Ela nasce da necessidade de os homens, desde as origens, registrarem e compartilharem suas experiências, fantasias e, mais do que isso, valores e ensinamentos, transmitindo-os para as gerações vindouras. (SOUZA, 2010, p. 09)

Na perspectiva apresentada, a literatura é reveladora de diversos aspectos do tempo e da sociedade que a materializou. Ainda é Souza, quando discorre sobre a obra literária

em sua dimensão histórica, quem, indo além do plano temático da obra valoriza o trabalho linguístico e estético presente na mesma quando afirma que:

A dimensão histórica da obra literária diz respeito ao fato de que a ficção necessariamente revela as circunstâncias e os valores da época em que foi produzida. Mesmo que fale de outros tempos, **o modo como o autor organiza os elementos estéticos que compõem a estrutura narrativa acaba por sugerir mais do que a temática poderia revelar.** Isso porque uma narrativa só se mostra em plenitude pela tessitura da trama, ou seja, pelo modo como o autor costura o enredo, como o estético se organiza na linguagem e o simbólico é delineado na trama. (SOUZA, 2010, p. 49, grifo nosso)

Assim, a organização estética dos elementos linguísticos, a escolha da forma, o modo de contar, a linguagem utilizada, o foco narrativo, e os próprios meios de veiculação de uma obra, ao mesmo tempo em que criam um estilo, são determinantes no sentido de revelar o tempo e o homem que a produziu; bem como a maneira que esse homem expressou a realidade que o circundava.

Desta forma, o escritor formula a realidade que o circunda, seu objeto de consciência, mediando-a com os procedimentos estéticos inerentes à criação literária, e passando-a por seus próprios filtros estilísticos, artísticos, políticos, ideológicos, etc.; cria, com isso, uma outra realidade, uma realidade fictícia, pertencente ao mundo da fantasia e do mito, paralela à realidade real.

Reconhecemos que a sociedade humana é produto, em última instância, de suas relações com o modo de produção material da vida, de sua organização política, econômica e social.

Podemos, portanto, reconhecer-nos em uma grande literatura, como é o caso da *Canção dos Nibelungos*, justamente por seu caráter humanizador e por sua capacidade de refletir com sensibilidade o homem que a produziu. As grandes literaturas são aquelas que nos fazem refletir, aquelas com as quais, de uma maneira ou de outra, nos identificamos, aquelas que nos dão um soco no estômago, aquelas que contribuem para nos reconhecermos humanos. Não se pode passar por uma grande literatura sem sair dela de maneira diferente da que se entrou. Seu caráter humanizante, sua sensibilidade e suas reflexões desempenham papel transformador e revelador de realidades humanas, tiram o leitor de uma ingenuidade mórbida para trazê-lo à luz em uma sensação catártica de compreensão, histórica e social.

Estudamos os elementos literários neste capítulo e procuramos estabelecer em que medida esses elementos refletem a sociedade que os formatou, bem como o período histórico em memória nos episódios do poema.

Sendo as mediações estéticas o que articula a singularidade da obra com o universal e lhe confere natureza histórica, iniciamos nossa discussão da *Canção...* por essas mediações. Além do que a própria estrutura da obra, seccionada em duas partes, sugere uma análise a priori das categorias estéticas que seriam reveladoras de sua natureza histórica.

2.2 Escrita e autoria

Os manuscritos

Compilada por volta de 1200, esta obra compõe-se de 39 cantos, ou 39 aventuras (PATIER, 2013, p. 16). Podem, ainda, ser percebidas duas partes claramente distintas: uma composta de 19 cantos com origem supostamente lendária, onde são narradas as origens e aventuras do bravo herói Siegfried e de sua esposa, Kriemhild, bem como a morte de Siegfried; e outra parte composta de 20 cantos com origem de base supostamente histórica, onde narra-se o casamento de Kriemhild com Etzel, soberano dos hunos, e seu plano de vingança contra os assassinos de seu primeiro esposo.

O texto foi escrito, originalmente, em alto-alemão medieval, língua que daria, mais tarde, origem ao alto-alemão moderno. Carpeaux explica que é nessa época, dos cavaleiros, que esse alemão médio encontra espaço na literatura, por conta do recuo do latim aos mosteiros. Segundo ele:

A transição para a Idade Média é marcada por duas profundas modificações nos fundamentos lingüísticos e sociais da literatura. A nova língua, o *Mittelhochdeutsch* ou alemão médio, encontra espaço literário muito mais amplo, pelo recuo do Latim, que agora só servirá de língua científica para o clero; e o clero perde o monopólio ou quase monopólio das atividades literárias, em favor dos leigos e, especialmente, de uma determinada classe de leigos: os cavaleiros. (2013, p. 12)

Assim, observamos, basicamente, duas mudanças na linguagem da Idade Média: o recuo do latim, a língua dominante durante a maior parte do período, aos mosteiros e aos

documentos eclesiásticos; e o surgimento de uma nova linguagem literária, o Alemão Medieval na região germânica.

E, de fato, Erich Auerbach também sustenta, em *Introdução aos Estudos Literários*, que o latim seria a língua dominante, em maior ou menor grau, durante toda a Idade Média. Ele diz que

Durante longo tempo, o baixo latim manteve seu lugar de preponderância como língua escrita: a Teologia, a Filosofia, as Ciências, a Jurisprudência se exprimiam em latim, e o latim era também a língua dos documentos políticos e da correspondência das chancelarias. (AUERBACH, 197?, p. 101)

A evolução das “línguas vulgares”, segundo esse autor, teria ocorrido lentamente e durado toda a Idade Média. Teria sido somente a partir do segundo milênio que elas entrariam, pouco a pouco, para o uso literário e teriam começado a se constituir como instrumento geral do pensamento e da poesia dos povos que as falavam.

O autor ainda situa a floração da literatura em “língua vulgar” com a civilização dos cavaleiros, nos séculos XII e XIII. A partir do século XIII não seria mais unicamente a poesia, mas também a filosofia e a ciência começariam a se desenvolver nessas línguas. Porém ele também ressalta que: “Todavia, a preponderância do latim em muitos domínios subsiste até o século XVI, época em que as línguas vulgares alcançam a vitória definitiva” (Id. Ibid. p. 102).

Ainda sobre a língua em que foi escrita a *Canção...*, Carpeaux segue afirmando que, por ter sido escrita no alemão médio, a obra não é legível com facilidade, exige profundo conhecimento dessa língua antiga. Afirma também que as traduções para o alemão moderno são apenas “sombras do original” (2013, p. 16).

Quanto aos manuscritos originais da obra, Patier (2013) dá conta de que 34 desses teriam chegado até nós, segundo ele não há, todavia, consenso entre pesquisadores sobre qual seria o mais antigo. Além da quantidade de manuscritos o professor ainda esclarece sobre as possíveis datas desses originais:

Segundo Maurice Colleville e Ernest Tonelat (“Le Nibelungenlied”, Paris, Aubier, 1944), chegaram até nós 34 manuscritos, embora apenas uma parte dos mesmos contenha o texto completo. Os mais antigos recuam ao século XIII e os mais modernos datam do século XVI. (PATIER, 2013, p. 13)

Ainda segundo Patier (id.), data do século XIX o sistema de ordem alfabética utilizado até hoje para identificar os manuscritos. Nesse sistema os manuscritos mais antigos, em pergaminho, são identificados por letras maiúsculas e para os mais modernos, redigidos em papel, usa-se letras minúsculas.

Os manuscritos que mais têm levantado polêmica entre investigadores são aqueles identificados pelas maiúsculas “A”, “B” e “C”. As polêmicas centram-se em divergências quanto à antiguidade e importância dos manuscritos.

A antiguidade do manuscrito “A”, conhecido como *Hohenems-München*, “embora Lachmann o considere como o mais próximo a um suposto original, não tem gozado de muita aceitação pelas edições modernas” (PATIER, 2013, p. 14), este possui 2.316 estrofes e teria sido redigido em fins do século XIII.

O manuscrito “B”, com 2.379 estrofes, é conhecido como *manuscrito de St. Gallen* e também parece datar da segunda metade do século XIII, segundo Patier a crítica moderna dá prioridade a este manuscrito sobre os demais.

Já o manuscrito “C” parece datar da primeira metade do século XIII e possui 2.442 estrofes. Esses são os três principais manuscritos pesquisados e discutidos pela crítica, segundo Patier a predileção da crítica por um ou por outro manuscrito deve-se, principalmente, a critérios particulares dos analistas. Ainda segundo ele:

Certamente não se descarta a existência de um verdadeiro original que serviu pelo manuscrito “B” e não se baseou apenas no fato de ser considerado o mais “pagão” dos três, mas sobretudo por recuar, segundo Bartsch e de Boor, a um manuscrito mais antigo, atualmente perdido. (PATIER, 2013, p. 14)

Também nesses manuscritos é possível encontrar um ponto dúbio quanto ao título da obra, isso porque o título teria relação com os versos finais da poesia. Os manuscritos “A” e “B” terminam com a expressão: “*daz ist der Nibelunge liet*” (esta é a canção dos Nibelungos) e intitulam-se *Das Nibelungenlied (A Canção dos Nibelungos)*, já o manuscrito “C” intitula-se *Der Nibelungen Not (A Agonia dos Nibelungos)* e termina com o verso “*daz ist der Nibelunge Not*” (Esta é a agonia dos Nibelungos). Entre os estudiosos há quem considere a supremacia de um dos títulos sobre o outro. Patier e Carpeaux, por exemplo, dão uma sutil preferência pelo título e pelo final do manuscrito “C”. Segundo Carpeaux (2013): “Costuma-se falar em *Nibelungenlied (Canção dos Nibelungos)*. O

verdadeiro título é tirado do último verso da obra: *Der Nibelungen Not.* (A Agonia dos Nibelungos)” (p. 15-16).

Em português, nas duas traduções aqui mencionadas, não obstante os autores terem mantido o título como *A Canção dos Nibelungos* e a tradução de Patier ser pelo manuscrito “B”, o final fica mais próximo ao que é mencionado como sendo do manuscrito “C”. Eis os versos finais da tradução de Patier:

2379. Não vos posso dar notícia sobre o que aconteceu depois. Só sei que cavaleiros, damas e nobres escudeiros foram vistos ali lamentando a morte de seus queridos amigos. Aqui a saga chega ao seu final. Esta foi **a agonia dos Nibelungos**. (ANÔNIMO, Trad. PATIER, 2013, p. 466, grifo nosso)

Embora a forma seja diferente, esses versos são bastante semelhantes ao final encontrado na tradução de Luís Krauss:

Não sei dizer o que aconteceu depois, só sei que cavaleiros, damas e nobres escudeiros foram vistos chorando pela morte de seus queridos amigos. Aqui termina esta história, este foi **o sofrimento dos Nibelungos**. (ANÔNIMO, Trad. KRAUSS, 2001, p. 358, grifo nosso)

Boa parte dos estudos acadêmicos realizados no Brasil sobre a obra se dão pela tradução que Luís Kraus (2001), que é também mais antiga que a de Patier (2013). Assim, embora limitações linguísticas dificultem o acesso aos manuscritos originais, e qualquer tradução da obra, mesmo as feitas em alemão moderno, seja, retomando as palavras de Carpeaux (2013), apenas “sombra do original”, é possível consolidar uma entrada à obra pelas traduções existentes. Uma análise mais estrutural dos versos e da evolução histórica da língua implicaria a necessidade dos manuscritos originais. Todavia, as análises literárias e históricas aqui levantadas são perfeitamente possibilitadas pela tradução de Luis Kraus. O que não exclui a necessidade (nem a curiosidade e o desejo) de também entrar à obra pelas portas medievais (os manuscritos), tendo a barreira linguística sido devidamente transposta.

A autoria

A autoria da obra é anônima. Não obstante isso, diversas tentativas de identificação da mesma foram feitas. Patier afirma que durante muito tempo prevaleceu a ideia de que

seu autor fosse um trovador humilde. A sustentação dessa hipótese se dava pelo fato de que se fosse um cavaleiro ou um sacerdote dificilmente seu nome permaneceria desconhecido.

A vastíssima formação cultural, o conhecimento do latim e o conhecimento de obras literárias antigas e contemporâneas, do mundo germânico e greco-latino, identificadas na obra, entretanto, não sustentaram a hipótese de ser um trovador humilde seu autor. Com essas indicações a hipótese é a de que o autor talvez fosse um clérigo.

Muitos citam o erudito de Passau, Dom Wolfger von Ellenbrechtskirchen, como incentivador e amigo do autor do poema, de vez que seu período como bispo de Passau – 1191-1204 – corresponde ao período de elaboração do poema. O próprio bispo poderia muito bem ter sido o autor dos “Nibelungos” e que por questão de foro íntimo, tenha preferido permanecer incógnito. Seu sucessor, Dom Pilgrim, é citado seguidamente no poema. (PATIER, 2013, p. 12-13)

Também sobre a autoria, temos a consideração de Carpeaux de que: “o autor foi um poeta culto, experimentado em todas as artes da poesia cavaleiresca, que deu a forma definitiva à epopeia popular” (2013, p. 16). O estudioso também afirma que o poema coloca-se dignamente ao lado de obras como *A Canção de Rolando* e *O Cantar de Mio Cid*, podendo mesmo superá-las, uma vez que é o maior poema trágico produzido na Idade Média.

Entre as teorias surgidas sobre a autoria da obra, Carpeaux pontua também a existência da hipótese de uma autoria popular. O fato de as três versões mais antigas (manuscritos A, B e C) serem bastante diferentes teria fortalecido essa teoria. Ainda segundo ele:

Esse fato e a existência de outros poemas épicos, semelhantes, mas de valor inferior (*Gudrun, Klage, Rabenschacht*, etc.) inspiraram a hipótese de tratar-se da elaboração final de um ciclo de poemas (parecido com as *Chansons de Geste* francesas), de autoria anônima, de autoria do próprio povo. (CARPEAUX, 2013, p. 16)

Segundo essa teoria, o original teria sido transmitido como literatura oral e, posteriormente, os textos teriam sido reunidos e notados por “redatores” diferentes. À semelhança do que foi feito com os poemas homéricos, filólogos teriam se esforçado por reconstituir o que seriam os 10 ou 20 ou mais “cantos” originais. A crença nessa teoria Carpeaux atribui ao romantismo de historiadores que teriam “fé exagerada” na força criadora do “espírito popular”. Mas o teórico também afirma estar superada essa crença.

Para ele “o suposto ‘redator’ foi o próprio poeta que, baseando-se nas lendas e recordações existentes, criou uma obra homogênea”, e remata a informação considerando a obra como “a maior façanha de toda a literatura dos cavaleiros” (2013, p. 17).

Aludidas as presentes discussões sobre a autoria da obra, pontua-se a necessidade de superar essa discussão. De todas as teorias levantadas nenhuma há que seja conclusiva. É improvável que tenha sido um trovador humilde seu autor, o conhecimento da poesia cavaleiresca e das obras clássicas, refutam essa teoria.

Também parece improvável que a obra tenha ganhado corpo através do trabalho de diversos redatores diferentes. Embora haja uma obra em versos do século XII intitulada *A Ruína dos Nibelungos* (GONZÁLES e TITOS, 2012) e outros poemas menores citados por Carpeaux (2013), a unidade da *Canção...* não parece dar margem a essa teoria. E o próprio Carpeaux esclarece que é uma teoria superada.

Assim, o mais provável parece ser a consideração de Carpeaux mesmo, de que foi um poeta culto, conhecedor de todas as artes da poesia cavaleiresca. Também reafirma-se a necessidade do conhecimento das epopeias clássicas para a compilação da *Canção...* na maneira como é feita.

O fato de não se fechar a discussão sobre a identificação de um autor de maneira alguma prejudica a leitura e a compreensão da obra. Pelo contrário, dá mais liberdade para a consideração da mesma em sua dimensão histórica. Trata-se de uma obra síntese de um tempo e de um povo que, à semelhança dos gregos, deixa seu legado na história através de uma produção literária que atravessa os séculos. As próprias diferenças (e possíveis contradições) entre os manuscritos, longe de ser um problema, fortalece a leitura da *Canção...* como obra que proporciona uma síntese histórica de seu tempo.

2.3 O gênero literário

A *Canção dos Nibelungos* é escrita em forma de versos e dividida em cantos, 39 cantos ao todo. O caráter épico, o tema cavaleiresco, a finalidade estética, a forma em versos e a divisão em estrofes e cantos, têm causado divergências nas classificações dadas por pesquisadores acerca do gênero literário no qual a obra estaria enquadrada.

Se há relevantes elementos que a aproximam das epopeias clássicas, fortes também são os elementos ideológicos e estruturais que justificariam classificá-la como *Novela de*

Cavalaria. A forma em versos aproxima-a das Canções de Gesta. Assim não há unanimidade sobre qual seria o gênero específico da *Canção...*

Sobre o gênero literário no qual se poderia classificar a obra, Patier afirma que a tradição impôs à *Canção...* a classificação de canto épico. Todavia, segundo ele, “a despeito do nome que a força da tradição lhe impôs, a ‘Canção dos Nibelungos’ não é um canto épico, mas uma epopeia” (2013, p. 13). Ele explica porque considera a obra uma epopeia, para ele:

A canção épica não se distingue apenas por seu caráter oral. Destinada a ser apresentada ao vivo para um público ouvinte, é igualmente muito menor que uma epopeia. Esta, via de regra, resulta na confluência de vários cantos épicos, além de ter caráter escrito. (Id. Ibid. mesma página)

Assim, o autor pontua tanto a extensão quanto o estilo utilizado na escrita da obra como determinantes na classificação da mesma. Para ele o canto épico seria uma série de versos não muito longa, com atos heroicos, mas de caráter oral. Para ser epopeia, a obra teria que ter um caráter escrito e ser muito mais longa do que a canção épica. Na verdade, a epopeia seria, nessa definição, uma compilação de cantos épicos.

Já Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (2013), não faz distinção entre “canto épico” e “epopeia”. O autor define “canção” primeiramente como “toda composição poética destinada ao canto ou que encerra aliança com a música” (p. 63). Posteriormente, o autor distingue a canção popular da canção erudita, afirmando que a primeira não apresenta moldes definidos enquanto a segunda obedeceria a esquemas cultos e precisos. Segundo Moisés, os autores que elaboraram canções teriam obedecido a uma certa fixação de versos e estrofes. Esse trabalho estrutural no poema, gradualmente o dissociaria da música, ficando o termo aplicado a certos tipos de composição em versos.

Sobre a temática na qual versariam as canções o autor afirma que:

A temática da canção move-se em amplo espectro, desde os temas guerreiros até os morais, passando pelos patrióticos, humorísticos, satíricos e religiosos. Entretanto, o seu motivo dileto e mais constante é o amor, de modo tal que a palavra “canção” invoca “amor” e vice-versa. (MOISÉS, 2013, p. 64)

Não haveria problemas em definir como “canção”, nessa perspectiva, a *Canção dos Nibelungos*, uma vez que o amor de Kriemhild por Siegfried é apresentado como motivo

dos acontecimentos da estória. Todavia motivações políticas e de posse são identificadas como o verdadeiro motivo dos grandes feitos de cavaleiros narrados no poema. Nota-se que ainda ficaria dentro dos motivos patrióticos, religiosos, morais e guerreiros apresentados como temas da forma “canção”. Tematicamente, portanto, não haveria problemas em identificar a *Canção dos Nibelungos* como “canção” na concepção de Moisés (2013).

Considerando a forma fixa dos versos e das estrofes do poema, é o próprio Patier quem o distingue das epopeias antigas, por ter sido escrita em estrofes. Segundo ele “a ‘Canção dos Nibelungos’ se distingue das epopeias antigas (Iliada, Odisseia, Eneida) e das medievais (Parsifal, Beowulf, Heliand, etc.) por ter sido escrita em estrofes” (2013, p. 15). O autor ainda faz outra distinção entre a *Canção dos Nibelungos* e as outras obras, segundo ele:

Essa não é a única distinção que torna os Nibelungos diferentes dos poemas anteriores a ele. Há ainda uma outra característica de dois hemistíquios metricamente independentes, de quatro pés cada um, separados por uma cesura. (id. *ibid.*)

Se for analisado estruturalmente o poema, e comparado às epopeias antigas, há ainda mais elementos que o distancia dessas epopeias. No poema germânico não existe a segunda parte estrutural das epopeias homéricas: a invocação. Temos na estrutura da epopeia clássica três partes distintas: a proposição (enunciado do tema), a invocação (apelo aos deuses/musas) e a narração dos fatos. Homero, assim inicia a narração de *Iliada*:

Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles Pelida,
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos sem conta
e de baixarem para o Hades as almas de heróis numerosos
e esclarecidos, ficando eles próprios aos cães atirados
e como pasto das aves. Cumriu-se de Zeus o desígnio
desde o princípio em que os dois, em discórdia, ficaram cindidos,
o de Atreu filho, senhor de guerreiros, e Aquiles divino.
(HOMERO, s/d, p. 43)

A proposição, nessas epopeias clássicas, funde-se com a invocação nos primeiros versos conforme fica ilustrado nessa tradução de Carlos Alberto Nunes. Assim é apresentado tanto o tema do poema, os efeitos da cólera de Aquiles contra Agamenon, quanto a invocação divina daquelas que podem inspirar os homens a fazerem cantos e poesias, as musas.

A fórmula repete-se na *Odisséia*, onde é narrada a volta de Ulisses à ilha de Ítaca depois da guerra de Tróia, os perigos que no mar passou e a perda de sua nau e de seus companheiros. Temos a invocação às musas e, ainda nos primeiros versos, a temática do poema, conforme ilustrado também na tradução em versos de Nunes:

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito
peregrinou, dêz que espez as muralhas sagradas de Tróia;
muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes,
como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma,
para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.
Os companheiros, porém, não salvou, muito embora o tentasse,
Pois pereceram por culpa das próprias ações insensatas.
(HOMERO, s/d, p, 23)

No assunto (ou proposição) do poema, ainda nos versos iniciais, segue-se narrando que por terem comido as vacas sagradas de Hélio é que os companheiros de Odisseu não puderam retornar à pátria. Somente depois de apresentar o tema, fazer a necessária invocação às musas e atribuir à vontade dos deuses os destinos das personagens é que segue a narração propriamente dita.

Na *Canção dos Nibelungos*, por sua vez, em acordo com o dito acima, não há qualquer invocação. Há apenas a apresentação do tema e a narração, conforme será ilustrado adiante. Talvez a falta do elemento de invocação, e pode-se ter alguma segurança de que o autor conhecia tal elemento, deve-se ao fato de que a obra constitui-se num momento propício para que seja o último suspiro de um mundo dominado por antigos deuses pagãos. Esses deuses se deixam entrever nos sentimentos ferozes e indóceis de seus heróis, tão diverso do ideal pacífico cristão. Contudo, apesar de essas deidades serem identificadas nas características das personagens, já não se ousa mais invocá-las abertamente. Segundo Patier: A “Canção dos Nibelungos”, ou melhor, a “Agonia dos Nibelungos”, é o canto fúnebre de um mundo pagão que, aos poucos, se cristianiza, lamentando o fim da era dos deuses noturnos (2013, p. 22).

Se não há qualquer invocação aos deuses antigos, nota-se, todavia, que tampouco se invoca qualquer figura cristã conhecida na Idade Média. Pontua-se, ainda, que, apesar de não constarem na invocação, tanto o cristianismo quanto o paganismo emprestam figuras suas ao enredo da obra. Constam nela tanto clérigos, capelães e bispos (figuras cristãs), quanto ninfas que vaticinam a sorte dos guerreiros; há anões que vivem na “Terra da Neblina” e dragões com poderes mágicos (figuras pagãs).

Quanto à temática, ou ao conteúdo, a *Canção dos Nibelungos* tem como mote assuntos ilustres e sublimes. Contém feitos heroicos de guerra e prende-se, em parte, a acontecimentos históricos do passado. Sobre a temática do poema e a classe que dá vida a ele, Carpeaux (2013) considera:

É uma classe nova [a dos cavaleiros], servindo a ideais novos: o amor cavaleiresco e a aventura cavaleiresca. Produz uma literatura aristocrática, sofisticada, altamente artística. Essa literatura não é exclusivamente profana. A aristocracia medieval alemã está intimamente ligada aos ideais políticos do Império [...] Boa parte da literatura dos cavaleiros é de índole política, mas muitas vezes com uma subterrânea inspiração mística. [...] [dedicou-se] Em primeira linha: ao amor, que se tornou a religião profana da aristocracia medieval. (p. 12-13)

Assim, vê-se que na *Canção dos Nibelungos* testemunha-se o desenvolvimento de grandes literaturas cavaleirescas, com elevada elaboração artística. Nota-se, também, que os feitos heroicos e o amor andam tão indissolúvelmente entrelaçados nessas aventuras, e ligados também a acontecimentos políticos, que se torna estéril qualquer tentativa de dissociá-los em estudos segmentados.

Seguindo na temática do poema, Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, assim define o assunto da poesia épica:

A poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme ou/e permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia [...]. (MOISÉS, 2013, p. 155)

O assunto ilustre, os acontecimentos bélicos, o lendário, o distanciamento histórico etc. de que fala Moisés são apresentados já na abertura do poema germânico que adianta as festas, o júbilo e o sofrimento que os heróis irão sofrer ao longo da narrativa.

O excerto que segue ilustra o assunto do poema. Ilustra, igualmente, a falta do elemento invocação, discutido anteriormente.

As antigas histórias contam-nos de muitos feitos maravilhosos, de gloriosos heróis, de grandes batalhas, de júbilo e de festas, de prantos e lamentos, e das lutas de bravos guerreiros. Sobre isso podeis agora ouvir maravilhas. (ANÔNIMO, 2001, p. 09)

Voltando a Moisés (2013), no mesmo vocábulo do dicionário o estudioso ainda afirma que o protagonista da ação deve, necessariamente, ser um herói de força física e mental superiores, constituição simples, instintivo e natural. Se forem consideradas as duas partes distintas da *Canção...*, temos Siegfried como o principal agente de ação na primeira parte e sua esposa, Kriemhild, articulando sua vingança na segunda parte. Embora todos os guerreiros apareçam como heróis e, de fato, vários deles são minuciosamente descritos, toda a ação é motivada pelo amor daqueles dois.

Segue-se uma descrição desses heróis, para então apresentar-se a inserção do amor na trama histórica. Siegfried é assim assinalado em sua apresentação no poema:

Nos países baixos, às margens do Reno, em um burgo poderoso e de grande fama chamado Xanten, cresceu o nobre príncipe filho de Siegmund e Sieglind. Siegfried chamava-se esse bravo cavaleiro. Levado por sua coragem cavalgou por muitas terras, colocando-se à prova em duras batalhas. Mais tarde, na terra dos burgúndios, encontraria bravos cavaleiros. Dos melhores dias de sua juventude poder-se-iam narrar maravilhas, de seu renome que aumentava dia a dia e de sua grande beleza; por isso ele viria a ser amado por muitas belas mulheres. Fora educado com todos os cuidados que cabiam a alguém de sua posição, e muitas virtudes adquiriu por seus próprios esforços. Era considerado distinto em todos os sentidos, o que traria mais tarde muitas honras à terra de seu pai. (ANÔNIMO, 2001, p. 15)

Assim, têm-se as características do herói de força física, inteligência e beleza superiores, instintivo e natural. A constituição simples fica por conta da facilidade com que este foi enganado e traído na corte de Gunther.

Já em Kriemhild apresenta-se uma simplicidade de ações na primeira parte. Quando esta se apaixona por Siegfried, se deixa levar pelas provocações de Brünhild e engana-se com as artimanhas de Hagen, o que leva seu esposo à morte. Em contrapartida, na segunda parte nota-se um considerável amadurecimento da personagem, quando não mais se deixa enganar por seus irmãos e dá conta de um artil complexo que amadurece ao longo dos anos para vingar a morte de seu primeiro esposo. Assim se dá sua apresentação no poema:

Na terra dos burgúndios cresceu uma nobre jovem, bela como nenhuma outra de qualquer terra. Seu nome era Kriemhild. Tornou-se uma linda mulher, e por ela muitos heróis perderam suas vidas. A encantadora jovem merecia a afeição de todos. Bravos guerreiros a desejavam e ninguém lhe guardava rancor, pois de beleza indescritível era a nobre donzela. Suas virtudes seriam para outras mulheres uma glória. (ANÔNIMO, 2001, p. 09)

Quanto ao amor, assim como o rapto da Helena de Tróia, o amor de *Kriemhild* é apresentado como estopim para uma guerra de grandes proporções, que praticamente aniquila todos os cavaleiros do país de seus pais e irmãos, bem como o exército de seu marido. Se por culpa de Helena e Páris Tróia foi arrasada, o desaparecimento do antes próspero e poderoso exército dos burgúndios fica por conta do amor de Kriemhild por Siegfried.

Nota-se, além disso, que valores cristãos aparecem em personagens praticamente inoperantes como Etzel, rei dos hunos, e no herói Siegfried, cujas qualidades morais e atitudes o identificam com o cristianismo. Nos demais heróis e em Kriemhild grassa uma ferocidade indomável e um desejo incontável de vingança.

É a constante busca de Kriemhild por justiça, por querer limpar a honra de seu herói morto por uma traição, que a leva a arquitetar seu plano de vingança. O desejo de lavar a honra de um herói destrói sua relação com a família, mata todos os nobres de seu reino, destrói dois exércitos inteiros, duas nações, e faz morrerem praticamente todas as personagens que participam da história.

Ainda assim é um desejo nobre, carregado com todo o amor que Kriemhild conseguia sentir por Siegfried, carregado de paixão e de sofrer. Justamente por ser um sofrimento muito grande, a vingança também deve ser grande, sem que isso tire a nobreza do ato.

[...] Quando ela quis sair para a catedral com suas donzelas o camareiro lhe disse: “Esperai! Diante da porta há o corpo de um cavaleiro, ele foi assassinado.” No mesmo instante Kriemhild rompeu em pranto desmesurado. Antes mesmo de certificar-se de que era seu esposo ela lembrou-se da pergunta de Hagen, sobre como ele poderia proteger Siegfried, e isso a fez sofrer. A partir do momento em que soube da morte de Siegfried toda a sua alegria desapareceu. A infeliz mulher tombou sem fala e ficou prostrada, tomada de terrível dor, até que saiu de seu desfalecimento e seu grito ressoou por todo o aposento. (ANÔNIMO, 2001, p. 159-160)

A *Canção...* segue narrando como a aflição de Kriemhild era tão grande que lhe brotava sangue dos lábios. Também enorme é o sofrimento dos vassallos de Siegfried que, vendo a traição que sofrera a rainha, juram fidelidade a ela e participam de seu plano de vingança. Apesar de demorar mais de uma década para ser executado, é em sua primeira dor que Kriemhild jura conceber um plano que a vingue à altura de seu ultraje: “Se eu

soubesse’, disse a nobre mulher, ‘ele jamais teria minha misericórdia. Preparar-lhe ia um fim tão terrível que todos os seus amigos teriam motivos para derramar lágrimas.’” (ANÔNIMO, 2001, p. 161)

Para Carpeaux (2013), esse código de honra, a falta de escrúpulos, e os sentimentos indomáveis são oriundos de uma época remota do paganismo germânico. Essa época, no entanto, parece não estar assim tão recuada no tempo.

Se considerarmos os estudos de Engels, no livro “A origem da família, da propriedade privada e do estado” (2014), veremos que ao tempo de César ainda alguns povos, possíveis antepassados dos germânicos, praticavam casamentos por grupos e mantinham uma propriedade coletiva da terra. Quando da migração dos povos, por volta do século V, o autor esclarece o seguinte:

Que os germanos estavam organizados em gens, ao tempo da migração dos povos, é fato indiscutível. Eles ainda não ocupavam, evidentemente, as terras entre o Danúbio, o Reno, o Vístula e os mares do norte – e só fizeram alguns séculos antes da Era Cristã. (ENGELS, 2014, p. 164)

Assim não é de se estranhar que muito desse tempo de barbárie⁶ tenha ficado na memória de povo germânico e permanecido à época da elaboração do poema (século XIII), mesmo quando esse povo já se encontrava cristianizado.

Com o estudo estrutural e temático desse gênero controverso, da *Canção...*, verifica-se que o esforço empreendido por Patier, de classificação da obra entre canto épico, epopeia, romance de cavalaria, poesia géstica etc. tem sua coerência, todavia não tem a mesma importância para todos os estudiosos do período medieval. Mesmo entre teóricos modernos não há uma distinção entre canção épica, canto épico ou epopeia.

Para o professor Segismundo Spina não há, no período medieval, um conceito rígido de gêneros literários. A existência de formas fixas de expressão (rondel, soneto, balada, sextina etc.) não aparece senão de maneira embrionária e, assim mesmo, já nos séculos XIV e XV. Não são, todavia, formas que chegam a definir a arte medieval em uma concepção clássica de categorias distintas e independentes. Segundo Spina

⁶ Engels, em *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, divide cronologicamente as sociedades humanas de acordo com seus meios de apropriação da terra e de produção. Assim, ele classifica três estágios básicos do desenvolvimento das sociedades: Estado de selvagem; barbárie e civilização. (ENGELS, 2014)

A Idade Média oferece uma multiplicidade de formas, processos e temas, que dificilmente se ajustam às tradicionais rotulações estilísticas. [...] Realmente, as grandes virtudes do espírito clássico – a ânsia de perfeição, a subordinação da força criadora às formas exteriores, o acabamento formal e o sentimento de contenção formulado do princípio do *nequid nimis* – não são, de maneira geral, características da literatura medieval. (1997, p. 42)

Spina (Id. Ibid), considera a *Canção...* como literatura de ficção, em contraposição à literatura empenhadamente de cunho católico produzida então. Para ele são três os tipos literários mais claramente identificados na Idade Média: 1. Literatura Empenhada, aquela de cunho acentuadamente didático, produzida por representantes católicos com o fim de ensinar; 2. Literatura Semiempenhada, aquela na qual começam a aparecer fins estéticos e elementos ficcionais, mas cujo fim ainda é didático e 3. a de ficção, onde se encontram as canções épicas nacionais e as poesias gásticas.

O mesmo autor ainda classifica, também, a *Canção dos Nibelungos* como poesia gástica, isto é, gênero derivado das canções de gesta e precursora do romance cortês. Segundo o autor:

Na Alemanha esta poesia gástica desenvolveu-se tarde, entre fins do século XII e primórdios do século XIII, com o *Nibelunglied* (por volta de 1200) e o *Gudrun*. Predominantemente heroica, feudal e guerreira, a canção de gesta, numa segunda etapa, deriva logo para o romance cortês, atingida como foi pela influência bretã e pela cortesia da lírica provençal. (SPINA, 1997, p. 23)

Não é possível afirmar que a *Canção dos Nibelungos* seja uma canção de gesta porque, entre outras razões, essa forma, segundo Moisés, era declamada por jograis e se fazia acompanhar por instrumentos de corda (2013, p. 65). Além disso, o autor também pontua que:

De toda longa e intrincada polêmica em torno das causas que geraram o aparecimento das canções de gesta resulta o seguinte: sem desprezo das possíveis e numerosas achegas latinas e teutônicas, monásticas e plebeias, pode-se dizer que se trata de uma **tendência literária genuinamente francesa**. (Id. *ibid.*, p. 65-66, grifo nosso)

Ainda acerca das canções de gesta, Auerbach (197?) afirma serem longos poemas épicos com estrofes de extensão desigual, destinados a serem cantados diante de um auditório segundo uma melodia simples. O conteúdo seria histórico e conteria grandes

feitos heroicos do passado, combates das épocas merovíngia e carolíngia, feitos de muitos séculos anteriores ao período da narração.

Apesar do assunto histórico, o autor ainda esclarece:

[...] cumpre ver, todavia, que não narram tais fatos com exatidão histórica; narram-nos de uma forma alterada pela lenda popular, na qual abundam as simplificações, as confusões e as invenções; é a vida dos grandes heróis tal como se reflete na imaginação popular. (AUERBACH, 197?, p. 112)

Dessa maneira, os eventos históricos registram-se e desdobram-se de tal maneira que é impossível dissociar a verdade histórica da lenda. Auerbach ainda afirma que essas canções surgem em grande número a partir do ano 1100.

A respeito da classificação de gênero da *Canção...*, existe, ainda, uma terceira posição: Savatore D’Onofrio a considera como gênero narrativo redigido em versos. Esse autor pontua dois filões narrativos legados pela Idade Média: o “ciclo bretão”, centrado nas aventuras do Rei Artur que, juntamente com seus cavaleiros, teria introduzido o cristianismo na Inglaterra; e o “ciclo carolíngio”, centrado nos feitos de Carlos Magno. Desse ciclo teria saído a epopeia germânica:

Outro filão narrativo, o “ciclo carolíngio”, redigido em versos e de origem mais popular, é constituído pelas canções de gesta, cantos épicos e heroicos, centrados nas aventuras militares de Carlos Magno e dos Paladinos da França, que se deram na segunda metade do século VIII. Episódios deste ciclo, mitificados e adaptados à nova realidade histórica, foram retomados no século XII, dando origem à epopeia francesa e servindo como modelo para o surgimento das epopeias de outras nacionalidades europeias, especialmente a espanhola e a germânica. (D’ONOFRIO, 2004, p. 155)

Assim, apesar de afirmá-la no gênero narrativo, D’Onofrio também a classifica, por fim, como poema épico. Seguindo o modelo de outros poemas dessa natureza, a *Canção...* seria, para o autor, uma rapsódia⁷ de mitos e lendas da antiga Germânia que se formaram a partir de um fato histórico.

Claramente não existe um consenso entre teóricos e estudiosos sobre a natureza do gênero literário da *Canção dos Nibelungos*, visto que um esforça-se por provar que ela é

⁷ “O vocábulo ‘rapsódia’ equivale, nos domínios literários, a compilação, numa mesma obra, de temas ou assuntos heterogêneos e de vária origem [...]” (MOISÉS, 2013, p. 389)

uma epopeia, outro a classifica como um canto épico, e outro, ainda não vê nisso qualquer fundamento a não ser a consideração de que é, de fato, uma literatura de ficção.

Dados os diversos contrapontos apresentados para classificação da *Canção...* em algum dos gêneros literários medievais, observa-se que a obra apropria-se de um núcleo válido de temas e formas recorrentes aos gêneros apresentados, mas não se limita a qualquer um deles. Antes os incorpora e sobrepõe, resultando assim em uma obra singular e única, mesmo entre as canções cavaleirescas do período.

A única definição a que ela parece não se furtar – até porque essas definições de gênero literário mudam com o tempo – é quanto ao seu fim estético, em contraposição a literaturas pedagógicas e ou empenhadas da Idade Média. Mas, ainda assim, também não se furta à ideologia do período. Valores cristãos e nobres, assim como conceitos bem elaborados de demônios e inferno, determinam o pensamento e as ações das personagens.

2.4 Origens míticas e intertextos com outras sagas

Intertextualidades

Conforme dito anteriormente, a *Canção dos Nibelungos* apresenta uma parte totalmente embasada em mitos anteriores. As principais sagas, mais antigas que ela, nas quais se identificam elementos ali presentes são as *Eddas*, a *Saga dos Volsungos* e a *Saga Thidreks*.

A *Saga Thidreks* é nórdica e conta a história de Hildebrando. Como este chega à corte do rei Dietmar e é nomeado tutor do jovem Teodorico, identificado com a personalidade histórica de Teodorico, o Grande, rei dos ostrogodos.

As *Eddas* são um conjunto de textos antigos, provindos da Islândia e de outras regiões escandinavas como Groelândia, Noruega, Suécia, etc., compilados no *Codex Regius* por volta do século XIII. Narram feitos heroicos de deuses e homens da mitologia nórdica. São duas compilações, uma em prosa, a *Edda prosaica* ou *Edda menor*, e outra em verso, a *Edda poética* ou *Edda maior*, escrita por volta de 1220. Sobre a composição das *Eddas*, Valéria S. Pereira esclarece:

A Edda poética também é conhecida como Saemundar Edda ou Codex Regius. Por volta de 1220, Snorri Sturlusson escreveu a Edda, um livro sobre poética e uma das mais importantes obras da Islândia medieval. O

respeitado e lendário Saemundr Sigfússon viveu de 1056 a 1133, mas nada do que havia escrito foi preservado. Dessa forma os islandeses passaram a crer que a importante obra não passava de um resumo de uma *Edda* maior e mais valorosa escrita por Saemundr Sigfússon. Em 1643 o *Codex Regius* chegou às mãos do bispo Brýnjólfur Sveinsson, que se convenceu de que aquela deveria ser a *Edda* escrita por Saemundr. (PEREIRA, 2006, p. 12)

A autora segue afirmando que apesar das teorias de que a *Edda poética* seria obra de Saemundr Sigfússon, não existe nada de concreto que comprove a autoria da obra, inclusive alguns dos poemas ali presentes seriam anteriores ao nascimento de Saemundr. Ainda segundo Pereira também não foi provada a relação entre os dois livros, embora ambos sejam conhecidos como *Eddas*. Dessa forma são os nomes dos possíveis autores ou seu gênero que as identificam, sendo *Snorra Edda* ou *Edda em prosa* o tratado de Snorri Sturlusson, e a obra mais antiga, a *Saemundar Edda* ou *Edda poética*, o trabalho de Saemundr.

A *Saga dos Volsungos*, também de autoria anônima, é uma lenda islandesa compilada no século XIII. Narra a história do clã dos Volsungos: sua origem, auge e declínio. Segundo a saga, o herói que deu origem ao clã dos Volsungos, Volsunge, é descendente direto de Odin, principal deus do panteão nórdico. Essa é, também, a única saga que tem referência à ascendência de Sigurd, personagem constante também nas *Eddas* e na *Canção dos Nibelungos*. Novamente, as histórias que deram origem à saga são de tradição oral. Sobre essa obra, o pesquisador medievalista, Johnni Langer, afirma:

A *Saga dos Volsungos* é uma das narrativas islandesas mais famosas, mas dentro do subgrupo das denominadas sagas lendárias, continua sendo a mais influente. Composta provavelmente em meados da primeira metade do século XIII, seu conteúdo foi baseado em uma tradição muito mais antiga, denominada nibelungiana⁸, que remonta ao período das migrações germânicas, e contém alguns personagens históricos da Antiguidade Tardia – como Jormunrek (rei dos Godos) e Átila (rei dos Hunos). Além disso, também foi baseado em outros ciclos germânicos, como o de Helgi e o de Jormunrek, tendo como principal fonte a *Edda Poética*, romances cortesões do continente e conectado objetivamente com o reinado de Håkon IV da Noruega. (LANGER, 2010, p. 204)

⁸ O professor Langer analisa fontes narrativas e imagéticas, como os poemas épicos e as sagas islandesas e nórdicas. Também estuda fontes como imagens em pedras rúnicas, cruzes e igrejas que marcam a transição do paganismo ao cristianismo na Europa Setentrional.

Centramos nossa análise mais na figura de Átila e do hunos porque essas foram as personagens históricas que se tornaram mais significativas na *Canção dos Nibelungos*.

Há referências presentes na *Canção...* que fazem conexão com essas sagas, especialmente com a *Saga dos Volsungos*. Quando Siegfried viaja pela primeira vez à terra dos burgúndios, por exemplo, Hagen o vê de longe e faz a apresentação dele ao rei Gunther. Depois de contar como Siegfried lutou sozinho contra mais de setecentos homens e os venceu, Hagen fala sobre como o herói subjugou Alberich, o senhor dos anões, e se tornou o senhor do tesouro dos nibelungos. Discorre ainda acerca da magia que protegia Siegfried por ter matado um dragão:

[...] disse Hagen. “[...] Ele também matou dois poderosos reis, e grande perigo correu diante de Alberich, que acreditava poder vingar seus senhores, até que o forte anão percebeu a força de Siegfried e não pôde mais lutar contra ele, então ambos correram como leões selvagens para a montanha e ali ele tomou de Alberich o manto da invisibilidade. Assim o terrível Siegfried tornou-se senhor do tesouro. Todos os que ousaram lutar estavam mortos. Siegfried deu ordens para que o tesouro fosse outra vez guardado no mesmo local onde fora retirado pelos homens de Nibelung, e o forte Alberich foi nomeado por ele seu guardião, depois de prestar-lhe um juramento de que o serviria fielmente e que estaria pronto a todo tipo de submissão”. Assim disse Hagen de Tronje. “Estes foram seus feitos, jamais houve um guerreiro tão forte como ele. Sei ainda mais coisas sobre ele: com as próprias mãos matou um dragão e banhou-se em seu sangue, tornando sua pele dura como chifre e invulnerável às armas, o que ficou provado mais de uma vez. [...]”. (ANÔNIMO, 2001, p. 26)

Tudo que se sabe a respeito de feitos do herói que são anteriores ao contato com os burgúndios é narrado apenas aí, nessa fala de Hagen. Não há nenhuma outra descrição ou referência à luta contra o dragão ou qualquer outro dos feitos de Siegfried. Mas a referência é clara: é o mesmo herói da Saga dos Volsungos.

Se na *Canção dos Nibelungos* Siegfried só tem importância na primeira parte, e, na segunda parte sua relevância é apenas enquanto motivo da vingança de Kriemhild, a saga islandesa praticamente gira em torno dos feitos do herói. Sobre o episódio da morte do dragão, na Saga dos Volsungos, Langer afirma que

O encontro e a morte do dragão Fafnir, com certeza, é o momento central de toda a saga, reproduzida em cenas de estelas funerárias pagãs, inscrições rúnicas, imagens em igrejas medievais e sobrevivendo pela arte ocidental até nossos dias. (LANGER, 2010, p. 205)

Ainda sobre Sigurd, Langer também esclarece que, em outros trechos, na Saga dos Volsungos, ele é chamado de Siegfried. E sobre a construção desse herói o mesmo pesquisador pontua que

O herói Sigurd Fáfnisbani foi o protótipo do modelo de comportamento para o mundo nórdico: ele encarnava a ética e a visão de mundo dos antigos guerreiros germânicos, especialmente a nobreza, a retidão e a fidelidade. (LANGER, 2010, p. 205)

Na verdade, haveria uma série de narrativas míticas envolvendo Sigurdr, ou Siegfried, em sua luta contra o dragão Fáfnir. Durante a Idade Média central essas narrativas teriam evoluído para a forma das sagas. Langer esclarece que haveria um ciclo de narrativas em torno de Sigurdr. Segundo ele:

As aventuras de Sigurðr Fáfnisbani (“o matador de Fáfnir”) são consideradas uma das primeiras criações da imaginação germânica e teriam sido originadas na área do Reno, sendo as mais antigas versões de que dispomos advindas da *Edda Poética* (Borges & Vazquez 1965: 181) e inseridas em um conjunto conhecido como “ciclo de Sigurðr”, ocupando uma parte central da “tradição nibelungiana”, todas de origem oral da área germânica continental [...]. (LANGER, 2007, p. 100)

Desta maneira, temos um ciclo de narrativas em torno das aventuras de Siegfried. Embora a *Canção dos Nibelungos* seja a que menos explore essas aventuras, ela aproveita em seu enredo muito do que foi construído acerca do herói.

Carpeaux (2013) também faz considerações sobre as influências identificadas na obra. Ele afirma que a relação entre o enredo do poema e as sagas nórdicas, presentes na primeira parte da *Canção...*, tem sido assunto dos mais estudados, e dos mais difíceis. Não obstante essa dificuldade, Carpeaux não considera essa a parte principal da obra, para ele é a segunda parte, a histórica, a que mais interessa. O autor assinala, ainda, que a adaptação de Wagner (*O Anel do Nibelungo*) seria inspirada exclusivamente na lenda nórdica, presente nas *Eddas*, e nada teria em comum com o poema germânico. Sobre a *Canção...*, diz ele:

Em todo caso, versão da saga nórdica só é a primeira parte do poema, a menos importante, contando as causas e os motivos da agonia trágica pela qual passarão os Nibelungos na segunda parte; nesta última influíram recordações históricas, do ataque dos hunos de Átila (no poema: Etzel) contra as tribos germânicas. (CARPEAUX, 2013, p. 16)

Em nossa leitura, consideramos a primeira parte do poema fundamental, justamente por apresentar as causas e os motivos da agonia dos nibelungos na segunda parte.

Sobre as influências presentes na obra de Wagner, Jhonni Langer também pontua que a saga islandesa (Saga dos Volsungos) teria exercido mais influência na obra do compositor do que a *Canção dos Nibelungos*. Segundo ele:

A *Saga dos Volsungos* é uma das obras medievais mais populares e influentes na arte e cultura do Ocidente Moderno. Inspirou desde as óperas de Wagner (*O anel dos Nibelungos* contém mais material escandinavo do que germano-continental), a obra dos pré-rafaelitas (em especial, a escultura *Sigurd* e os poemas *Gudrun* e *Siegfried* de William Morris), o cinema contemporâneo (de Fritz Lang a Peter Jackson), diversos romances de Tolkien, histórias em quadrinhos, música erudita e rock pesado, entre outras manifestações estéticas. (LANGER, 2010, p. 206)

Assim, para esses autores, não apenas a obra wagneriana, mas também as obras de Tolkien, o cinema de Lang, entre outras criações, estariam mais ligadas às obras islandesas ou escandinavas do que à compilação germânica.

Em nossa leitura, consideramos que há tanta relação de intertextualidade entre essas obras que fica difícil definir onde termina a influência de uma e começa a de outra. A própria *Canção...* recebe fortes influências da saga islandesa na medida em que retoma as personagens e os elementos míticos daquela. Episódios como a luta entre Siegfried e o dragão Fafnir, a apropriação do tesouro dos nibelungos por Siegfried, entre outras aventuras do herói, não são o mote central da obra germânica, mas essa só ganha vida porque retoma esses elementos e constrói seu personagem conferindo a ele glórias descritas nas sagas anteriores, especialmente na Saga dos Volsungos.

Também há de se considerar uma temática recorrente nessas obras todas, uma tradição de histórias e mitos que remetem a uma tradição nibelungiana. Quem aponta para o termo é o professor Johnni Langer (2007), que afirma o “sistema nibelungiano” como um sistema narrativo e imagético que concentra parte das narrativas e tradições míticas escandinavas do final da Era Viking. Segundo ele:

A maior parte das cenas, narrativas e tradições míticas da Escandinávia, durante o final da Era Viking, concentraram-se em três grandes sistemas imagéticos: Nibelungiano, Ragnarokiano e Valholhiano, que vão ser perpetuados pela tradição literária até final do século XIV. (2007, p. 62)

Na primeira parte da *Canção...* há algumas referências a episódios que constam em sagas anteriores, como a luta entre Siegfried e o dragão, a conquista da espada Balmung, e outros.

Sobre o sistema de narrativas que envolvem o herói Siegfried e sua luta contra o dragão, ainda é o professor Langer quem afirma:

Entre todas as narrativas míticas advindas da área pan-germânica, nenhuma conheceu maior sucesso do que as que envolvem o herói Siegfried/Sigurdr e sua vitória sobre o dragão Fáfnir. Principalmente sob a forma das sagas, durante a Idade Média Central, estas narrativas orais tiveram uma enorme popularização visual e literária por grande parte de Europa. (LANGER, 2007, p. 107)

O professor ainda afirma que as narrações envolvendo as aventuras desse herói seriam uma das primeiras criações da imaginação germânica e teriam sido originadas na área do Reno. Essas narrações ocupariam, ainda, a parte central da “tradição nibelungiana”. Sobre a presença dessas narrativas nas versões mais antigas das sagas heroicas, o autor ainda afirma:

Aproximadamente entre 1050 e 1150, houve uma fusão do ciclo de Sigurdr com outras narrativas heroicas, originando os poemas *Reginsmál* e *Fáfnissmál*, preservados no manuscrito *Codex Regius* (o principal da *Edda Poética*) e que constituíram o núcleo e fonte principal para as posteriores sagas que trataram deste herói. (LANGER, 2007, p. 107)

O pesquisador ainda informa que as versões mais antigas em forma de prosa existentes são a *Saga dos Volsungos* (1217-1226) e os manuscritos da *Edda em Prosa* (1220).

De fato, as histórias envolvendo Siegfried parecem envolver não apenas o “nibelungiano”, mas todos os três ciclos narrativos apontados por Langer:

De forma geral, os três conjuntos narrativos preservaram um núcleo em comum do ciclo de Sigurdr, com maior ou menor variação nos detalhes, na abordagem dos personagens ou na sequência dos acontecimentos – o fio condutor é a maldição de Andvari, um tesouro que perpetua um destino funesto a seu possuidor. Segundo Snorri (*Skáldskaparmál* 39) os deuses Óðinn, Loki e Hófnir estavam viajando, quando se aproximaram de um rio. Loki deparou-se com uma lontra, a quem acabou matando com uma pedra. Como este animal era o filho de Hréidmar, metamorfoseado,

este exige uma indenização, que Loki consegue com o anão Andvari sob a forma de um imenso tesouro. Após a partida dos deuses, os filhos de Hréidmar – Fáfnir e Régin – o matam pela posse desta riqueza fabulosa. Fáfnir acaba transformando-se em um dragão, guardando o tesouro em uma caverna situada na floresta de Gnitaheld. (LANGER, 2007, p. 107)

Ainda é o professor quem informa que um dos manuscritos, o *Reginsmál*, ou *Balada de Regin*, trata do encontro de Siegfried com Regin e contém detalhamento da maldição de Andvari sobre o tesouro dos nibelungos. No mesmo texto, Regin presenteia Siegfried com uma espada e o incita a matar o dragão que guarda o tesouro.

Sobre a influência da *Canção...* em obras posteriores (especialmente a de Wagner), embora os elementos míticos o aproximem mais da saga islandesa do que da germânica, há de se considerar a proposta romântica do compositor alemão, de retomar o poema considerado a maior obra da literatura alemã para ressignificá-lo à luz do romantismo nacionalista, conferir à Alemanha (país cuja unidade nacional ainda era recente e carecia de reforços ideológicos) uma obra que refletisse sua grandeza e sua glória. A influência da *Canção dos Nibelungos* na obra do compositor, dessa maneira, ocorre mais de maneira simbólica e ideológica do que propriamente literária.

Outro ponto relevante a se considerar para analisar as influências da *Canção...* nas obras posteriores, especialmente no drama de Wagner, é o fato de ser ela considerada o “poema épico nacional germânico”.

O *Nibelungenlied* foi considerado assim pelos intelectuais do romantismo-nacionalista do século XIX. Isso porque no início desse século a Europa passava por profundas transformações que marcariam o apogeu do mundo moderno. Se nos primórdios do capitalismo os países, em sua maioria, eram compostos de diversos reinos nas mãos de aristocratas monárquicos, às vezes unidos apenas pela religião, Hobsbawn (2013) esclarece que com a queda dos poderes monárquicos e a ascensão da burguesia era necessário reunir esses pequenos reinos sob uma bandeira soberana que garantisse, através de ações como união aduaneira, por exemplo, facilidade na comercialização de produtos, bem como a proteção contra concorrência das corporações de ofício medievais. Dessa maneira os movimentos nacionalistas aflorariam por toda a Europa em meados do século XIX.

À busca dos ideais nacionalistas uniram-se os movimentos artísticos de então. Estes buscavam, em cada lugar, firmar uma identidade que se pretendia superior às demais. Dessa maneira o romantismo foi um fato histórico. Mais ainda, foi um fato histórico consciente porque “pensou e se pensou historicamente” (GUINSBURG, 1993, p. 14). Dentro deste

panorama, Wagner foi ativista social intrinsecamente ligado aos acontecimentos políticos de seu tempo e consciente de seu papel artístico e político na formação de um estado nacional germânico. Além disso, o compositor retoma uma proposta que existia entre os intelectuais artísticos alemães desde meados do século XVIII: a criação de uma ópera que resgatasse o poema *A Canção dos Nibelungos*, considerado o épico nacional germânico.

Todas essas propostas precisam ser consideradas ao estudar a influência da *Canção...* na obra de Wagner. Os textos nas peças musicais wagnerianas, ao apropriar-se de deuses, heróis, elementos míticos e da literatura da tradição cultural dos antigos povos germânicos, propõem exaltações nacionalistas e aparecem como um símbolo do romantismo germânico. A ópera *O Anel do Nibelungo*, maior obra de Wagner, aparece como obra exponencial deste sentimento.

Elementos míticos

Sobre concepções míticas, ou a presença do mito nas produções literárias, o teórico russo Mielietinski (1987) afirma que é nas sociedades antigas, isto é na arcaica e na antiga, além da “Antiguidade Clássica” (greco-romana), que a mitologia é dominante na vida cultural. Assim, os mitos não apareceriam apenas nas obras literárias, mas abrangeriam todos os aspectos da vida nessas sociedades, sendo dominantes na conceituação global das mesmas. Para ele

Essas particularidades do pensamento mitológico são consequência do fato de que o homem “primitivo” ainda não separava nitidamente a si mesmo do mundo natural circundante e transferia para os objetos naturais as suas próprias características, atribuía a esses objetos vida, paixões humanas, atividade econômica consciente e útil, possibilidade de se apresentar com face física antropomorfa e ter organização social, etc. (MIELIETINSKI, 1987, p. 191)

De acordo com essa afirmação, nessas sociedades o mito era percebido, portanto, como real. Isto é, tinha vida, rosto e organização social, assim como a própria sociedade humana. Dessa maneira, o tempo poderia ser personalizado em uma divindade específica, o amor em outra, o ciclo das estações em outra e assim por diante.

A própria morte poderia ter seus agentes divinos, como é o caso das valquírias, divindades nórdicas e germânicas que carregavam as almas dos heróis mortos em campos de batalha. O destino poderia figurar-se nas personalidades das Parcas, na Grécia antiga;

ou das Nornas, na Escandinávia e nos povos germânicos pré-cristãos. O autor ainda afirma que

[...] o “bom senso” nas culturas primitivas limita-se basicamente ao nível empírico, enquanto a mitologia se torna modo totalmente dominante de conceituação global. Sendo um reflexo original de formas adotadas de vida, o mundo dos seres míticos sobrenaturais é percebido como fonte primeira dessas formas e como uma espécie de realidade suprema. (MIELIETINSKI, 1987, p. 189)

De fato, podemos identificar, nas informações disponíveis que se referem à religião dos povos nórdicos e, em certa medida, dos povos germânicos, personalidades como Odin (para os nórdicos) ou Wotan (para os germanos), senhor dos céus e deus da guerra, a divindade mais importante desse panteão, figurado com uma lança feita da madeira de Igdrasil, a árvore mitológica; ou como Donnar (para os germânicos) ou Thor (para os nórdicos), deus do trovão e das tempestades, figurado com um martelo de pedra; ou, ainda, Freya, deusa do amor e da fecundidade.

Ao lado dessas divindades figuravam, ainda, o sol e a lua, ora integrando-se ao seu culto, ora mesclando-se aos mitos que as envolviam. Oliveira remata a informação alegando que

Completavam esse quadro místico uma firme crença no destino e na existência de entidades menores, como as *Walkyrias*, virgens encarregadas de recolher, nos campos de batalha, os corpos de guerreiros mortos, para conduzi-los até o *Walhala*, espécie de Paraíso, onde residia *Wotan*; como ainda os gênios habitantes das florestas, dos rios e das cavernas – os elfos, as ondinas e os gnomos. (OLIVEIRA, 1988, p. 17)

Oliveira ainda afirma que esta religião se mostrou tão forte que seus sinais persistem no folclore nacional dos povos descendentes dos antigos germanos e no calendário, dando nome aos dias da semana nos idiomas europeus próximos aos antigos idiomas desses povos.

Para Mielietinski o “homem primitivo” não separava nitidamente a si mesmo do mundo natural, não que esse homem se sentisse em uma unidade perfeita com o mundo natural, mas também não podia distinguir claramente entre a natureza e o homem.

Embora a *Canção dos Nibelungos* tenha prescindido de boa parte dessas figuras míticas mais antigas, talvez por conta do cristianismo ali presente, ou então por seu

provável autor ser um clérigo, ainda há ecos dessas divindades interferindo no destino das personagens.

É o caso das Ondinas, ninfas do rio Reno que aparecem a Hagen de Tronje, quando os burgúndios estão em viagem à terra de Etzel. Elas prenunciam a guerra e a morte dos valentes guerreiros que acompanham a corte real na viagem. Todavia, as ninfas mentem antes, prevendo glórias futuras, para que Hagen devolva os vestidos que tomou delas enquanto banhavam-se inadvertidamente no rio. A descrição mostra como eram vistas essas ninfas pelo homem: “Flutuavam as ondinas diante dele como pássaros, por isso pareceu-lhe que suas previsões poderiam ser verdadeiras. Ele acreditou no que diziam, e elas realmente lhe contaram tudo que gostaria de ouvir” (ANÔNIMO, 2001, p. 234).

Tendo recuperado suas roupas, porém, elas contam a verdade, dizendo que todos os cavaleiros que entrarem naquela terra (a de Etzel) irão morrer, e aconselham-no a voltar enquanto é tempo. À fúria de Hagen, as ninfas contam, então, com mais detalhes sobre a morte certa dos cavaleiros: “Elas então contaram-lhe com mais detalhes. Uma delas disse: ‘Deveis todos morrer nas terras de Etzel, exceto o capelão do rei, isto bem sabemos. Somente ele retornará vivo às terras de Gunther’” (ANÔNIMO, 2001, p. 234).

Hagen põe à prova a profecia das ninfas tentando, na ocasião da travessia do rio, afogar o capelão, mas este se salva agarrando-se a um tronco de árvore que o leva de volta à margem oposta, assim ele volta são e salvo à terra dos Burgúndios sem chegar ao final da viagem. De seu barco, Hagen vê, impotente, o início do cumprimento do vaticínio das ninfas.

Para falar da impossibilidade do homem de lutar contra o destino e a predeterminação, retomamos Mielietinski, que afirma, no ponto da discussão sobre mitos, que já foram ultrapassados os limites da oposição entre o pensamento mitológico e o científico, no campo da lógica. É abordada a orientação específica definida do pensamento mitológico. Para ele

Este se concentra acima de tudo em problemas “metafísicos” como o mistério do nascimento e da morte, o destino, etc., que, em certo sentido, são periféricos para a ciência e para os quais as explicações puramente lógicas nem sempre satisfazem inclusive na sociedade moderna. (MIELIETINSKI, 1987, p. 196)

O teórico segue afirmando que, em parte, a vitalidade da mitologia se deve exatamente a esses problemas metafísicos e aos acontecimentos inexplicáveis. No episódio

do rio, Hagen percebe a ação do destino como um poder contra o qual é inútil lutar e que, em certa medida, recompensa ou cobra dos homens seus feitos, conforme sejam eles bons ou maus.

Mielientinski aponta que o interesse da mitologia no tratamento de temas inexplicáveis está menos nos objetos de interesse do que na orientação mitológica voltada à exclusão dessa inexplicabilidade. E, da mesma maneira, à exclusão dos conflitos insolúveis que ultrapassam os limites da ordem social. Ele afirma o seguinte:

A mitologia transmite constantemente o menos inteligível através do mais inteligível, o não apreensível à mente através do apreensível à mente, e sobretudo o mais dificilmente resolvível através do menos dificilmente resolvível (donde as mediações). (MIELIENTINSKI, 1987, p. 196)

Assim, explicar através de um poder divino ou sobrenatural o destino dos homens os exime de assumir uma responsabilidade sobre esse destino. Ainda mais, tanto pode os expurgar dos males cometidos por eles ou pode simplesmente transferir a essa “razão suprema” a responsabilidade de suas vitórias ou derrotas, e de seus erros e malfeitos.

A mitologia transcende, assim, a função de satisfazer a curiosidade do homem primitivo, ela também harmoniza, ordena e define o mundo. O caos e a desordem são explicados e transformados em cosmo e em aspectos axiológicos éticos.

O “destino” apresenta-se dessa maneira, como agente dos sofrimentos das personagens, porque é dessa maneira que ele aparece nas literaturas medievais. É dessa maneira que ele é percebido pelas pessoas medievais. Bakhtin (2010) aponta a importância que assume o “destino” e as intervenções miraculosas no tempo de aventuras do romance de cavalaria, um gênero literário típico da Idade Média. Segundo ele

Em todo tempo de aventuras, tem lugar a intervenção do acaso, do destino, dos deuses, etc. Pois esse mesmo tempo surge nos pontos de ruptura (no hiato) das séries temporais normais, reais, legítimas e lá, onde a norma (qualquer que seja ela) é *de repente* destruída e os acontecimentos recebem rumo inesperado e imprevisível. (BAKHTIN, 2010, p. 268-269)

Na concepção apresentada, ao transferir sua própria fortuna a ações míticas do destino, o homem não apenas explica, mas também ordena e organiza suas ações. Na *Canção...* Hagen vê, impotente, o clérigo que tenta afogar salvar-se miraculosamente e cumprir, assim, a primeira parte do vaticínio das ondinas. A exterminação dos exércitos

pode, também na perspectiva do mito apresentada, ser encarada mais como uma ação do “destino”, contra o qual é impossível lutar, e menos como consequência das constantes traições de Hagen e dos irmãos de Kriemhild a esta dama.

Todavia, apesar de o destino ser visto como insuperável pelas personagens, fica claro, ao longo da narrativa, as ações que vão desencadeando os acontecimentos. Hagen vê com impotência o cumprimento da profecia das ondinas, mas foi ele que causou a ira de Kriemhild. Kriemhild vê os exércitos de seu esposo e o de seus irmãos se aniquilarem, mas foi ela quem escolheu levar às últimas consequências seu ato de vingança.

Assim o elemento mítico, na perspectiva apresentada por Mielietinski, aparece na obra. Mas aparece também, ainda que nas entrelinhas, a ação do homem como agente que desencadeia acontecimentos. Talvez seja possível, nessa obra do século XIII, verificar aspectos do “homem primitivo” ainda não par a par, mas já dividindo espaço com o “homem moderno”; e identificar os primeiros vestígios do que viria a se desenvolver, mais tarde e originalmente na Itália, como o pensamento humanista.

Desta maneira, a morte dos cavaleiros nos salões de Etzel é apresentada como uma fatalidade, mas, paralelamente, Kriemhild passou treze anos no reino de Etzel planejando sua vingança contra seus irmãos. A morte de Siegfried também não pode ser tratada como fatalidade, uma vez que há intenções bem claras por parte de Brünhild e de Hagen de impedir que Siegfried adquira muito poder no reino dos burgúndios, uma intenção material, portanto. A disputa de poder fica claro na conversa entre as duas rainhas, Brünhild, esposa de Gunther, e Kriemhild, irmã de Gunther e esposa de Siegfried:

Certa tarde, antes das vésperas, ergueu-se no pátio um grande tumulto de guerreiros que se justavam, e vários homens e mulheres correram para vê-los.

As duas rainhas sentavam-se juntas, pensando em dois esplêndidos cavaleiros.

A bela Kriemhild disse: “Meu consorte é tão poderoso que todos esses reinos deveriam estar sob seu domínio!”

“Como pode ser?”, perguntou a senhora Brünhild. “Se não houvesse ninguém além de vós, todos os reinos dessa região poderiam estar submissos a ele, mas enquanto Gunther viver isso não acontecerá.”

“Vê como ele se porta magnificamente e com que esplendor se destaca dos outros guerreiros, como a lua diante das estrelas!”, respondeu Kriemhild. “Não é sem motivo que sou tão feliz.”

Brünhild disse: “Não importa quanto teu esposo seja belo, destemido ou esplêndido, também tu deves admitir que teu irmão é superior a ele. Devo dizer-te que Gunther está acima de todos os reis.” (ANÔNIMO, 2013, p. 131)

A discussão das duas rainhas ainda se prolonga por pelo menos mais uma página. E a crença de Brünhild na superioridade de Gunther justifica-se porque ela foi enganada quando foi vencida em combate. Foi Siegfried, transfigurado em Gunther por um artifício mágico, quem a venceu. Também foi dito a ela que Siegfried era vassalo de Gunther e o orgulho de Kriemhild bem como o fato dele nunca ter pago tributos a Gunther a incomodavam. A discussão das duas rainhas prolonga-se até o dia seguinte, quando então é revelada a traição que foi a batalha na qual Brünhild foi vencida e entregue a Gunther como esposa.

Assim, há um encadeamento de ações que culminam no assassinato de Siegfried: Gunther convence Siegfried a lutar por ele e juntos enganarem Brünhild; Brünhild, que é uma rainha orgulhosa, sente-se incomodada pelo orgulho de Kriemhild e por Siegfried nunca ter pago tributos a Gunther; as duas rainhas discutem entre si; as mentiras são reveladas; Brünhild trama, juntamente com Hagen, o assassinato de Siegfried.

Outra série de ações levam à guerra entre os hunos e os burgúndios: Kriemhild, sente-se traída e jura vingança contra Hagen e contra seus irmãos; ela recebe proposta de casamento de Etzel, rei dos hunos; casa-se com ele e leva alguns cavaleiros que tinham sido leais a Siegfried juntamente com ela às terras de Etzel; planeja convidar todos os cavaleiros de seus irmãos à terra dos hunos; provoca a guerra que aniquila os dois exércitos.

Observa-se, deste modo, as ações humanas que desencadeiam os acontecimentos da estória. Não que as apresentações dessas ações humanas sejam o único motivo presente na obra, mas o destino também não age sozinho, como uma força onipotente e independente das ações ou da vontade dos homens.

2.5 Aspectos literários

A seguir apresentam-se alguns aspectos literários da *Canção dos Nibelungos*. A discussão é realizada a partir de categorias consolidadas em teorias da literatura. Assim consideram-se estudos sobre o espaço e o tempo na obra literária, bem como sobre o(s) tipo(s) de narrador presente e o estilo narrativo, para análise do poema.

Também foram tecidas algumas considerações sobre personagens e temas que percorrem o enredo da obra.

O narrador

A literatura, necessariamente, opõe-se a outras artes, basicamente, pela mediação verbal. Se a música, a pintura ou a escultura prescindem de narração, a literatura não acontece sem ela.

Essa oposição entre a literatura e as outras artes pode ser uma bênção e uma maldição à literatura. Uma bênção por sua amplitude e profundidade de significação excederem o escopo da pintura, da música e da escultura. E uma maldição porque a aptidão para projetar qualidades sensoriais de pessoas, lugares e eventos seria menor que a dessas outras artes na mesma proporção.

Para Norman Friedman (2002), se a literatura “pode expressar mais ideias e atitudes, [por outro lado] apresenta imagens qualitativamente mais débeis” (p. 168). Ainda segundo ele:

Basta ao pintor servir-se de sua paleta para obter a nuance certa no local certo; mas o escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela. O escultor pode apenas mostrar; o músico, excluindo-se a música programática, não pode nunca narrar. Mas a literatura deriva sua própria vida desse conflito [...]. (Id. Ibid. mesma página)

Segundo o Friedman, o narrador pode ser classificado de acordo com o modo como se apresenta no texto. A tipologia por ele proposta visa responder algumas perguntas em relação ao modo como é narrada a história, como por exemplo: quem narra? De que ângulo e distanciamento essa narração é feita? Qual é o canal de informação com o qual o autor se utiliza para construir seu texto? E com base no que ele narra determinada situação? (pensamentos, sentimentos, cartas...).

Assim, fica ressaltado que existem diversos tipos de narradores: uns que participam da história, outros que só observam-na, outros que são protagonistas, outros que narram com certo distanciamento (histórico ou geográfico). Esse distanciamento é identificado por Benjamin (1994) em narrativas antigas, principalmente nas de tradição oral.

Isso porque ao falar sobre as formas que a narração assume na modernidade, Walter Benjamin também elucida um pouco do caráter primeiro da arte de narrar uma história. Segundo ele

O saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida

mesmo que não fosse controlável pela experiência. (BENJAMIM, 1994, p. 202-203)

Assim, para Benjamin, a arte de narrar ganha fôlego quando se firma em histórias presentes em tradições, e que tenham algum distanciamento, temporal ou geográfico, do narrador e de seus ouvintes. Ainda segundo ele, essa característica também daria uma aparência de sabedoria ao ato de narrar.

Todavia, quem problematiza mesmo o papel do narrador é Norman Friedman, no ensaio intitulado *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (1967). O ensaio é apresentado em uma tradução por Fábio Fonseca de Melo (2002). Ali, o autor considera que “o problema do narrador é a transmissão apropriada da sua história ao leitor” (p. 171) e define algumas questões que devem ser respondidas ao tentar identificar, teoricamente, o narrador de ficção.

Para identificar o narrador, Friedman procura responder questões como: quem fala ao leitor; de onde fala; que canais de informação são utilizados para transmitir a história ao leitor (palavras, pensamentos, lembranças, etc.) e, ainda, a que distância fica o leitor da história que é narrada.

A tipologia apresentada por Friedman procura elementos para responder a essas questões. E também apresenta uma distinção entre cena e sumário narrativo. Cena imediata seria, nessa concepção, mostrar o material da história; já sumário narrativo seria contar a história. O autor esclarece:

A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata surge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena. (FRIEDMAN, 2002, p. 172)

Observa-se, todavia, que dificilmente uma das formas apresentadas (a cena ou a narrativa) será exclusiva em uma narração. Geralmente há a predominância de uma delas em uma configuração mesclada. Ainda é Friedman quem afirma que

Esses modos de apresentação, um de segunda mão e indireto, e outro imediato e direto, raramente ocorrem em suas formas puras. De fato, a

principal virtude do *médium* narrativo é sua infinita flexibilidade [...]. (Id. Ibid. mesma página)

O autor pontua ainda, assumindo ser uma vaga generalização, que a ficção moderna seria caracterizada por sua ênfase na cena, enquanto a ficção convencional caracterizar-se-ia pela ênfase na forma de narração.

Procurando responder, na *Canção dos Nibelungos*, às questões levantadas por Friedman temos, primeiramente, a presença de um narrador. Isso porque é necessário diferenci-la dos gêneros nos quais a narração é, ao menos aparentemente, apagada ou excluída; como no modo dramático, onde as informações ficam limitadas ao que as personagens falam ou fazem com breves notações de cenas amarrando os diálogos, ou no modo câmara, onde se tenta transmitir *flashes* da realidade. Desse último modo servem-se, principalmente, autores modernos, como Hemingway. Dificilmente se encontrará esse tipo de narração em textos medievais.

Assim, temos, na *Canção...*, um narrador que se mostra. Ele apresenta a história que será contada, as personagens, os fatos que virão a seguir, assim como apresenta fatos longínquos no tempo e no espaço. Fatos passados são, a todo o momento, lembrados, e fatos futuros são constantemente antecipados pelo narrador da obra.

O teórico assim define o poder de visão que tem autor onisciente intruso:

A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente. Não há nada que impeça o autor de escolher qualquer deles ou de alternar de um a outro o muito ou pouco que lhe aprouver. (FRIEDMAN, 2002, p. 173)

Nesse modo de narração, também o leitor tem acesso amplo a todo tipo de informações. Tipos, pensamentos, sentimentos e desejos das personagens – ou do próprio autor, se ele assim o desejar – são desvendados ao leitor dessa obra. Intromissões com generalizações sobre a vida, modos ou morais também são motivo presente nesse tipo de narração.

As intromissões narrativas nesse caso, todavia, deixam clara a presença proposital de um autor-narrador, que faz intervenções sempre se mostrando, de modo pessoal, na primeira pessoa, deixando uma marca autoral. E essa é a principal diferença entre esse tipo de narrador e o narrador onisciente neutro. Aqui, as intromissões são mais indiretas,

tangenciais, mediadas, geralmente em terceira pessoa. O teórico assim explica esse tipo de narrador:

Uma vez que o próximo passo em direção à objetivação difere do Autor Onisciente Intruso apenas devido à ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa), podemos continuar nossa discussão sobre as diversas *media* disponíveis para a transmissão do material da estória em questão. (FRIEDMAN, 2002, p. 174)

Na *Canção dos Nibelungos*, embora haja, por parte da narração, uma vista privilegiada e distante (no tempo e no espaço) dos fatos e das personagens, as marcas autorais são neutralizadas na compilação do poema. Há considerações sobre as personagens, sobre a vida, a moral, os costumes, a religião, mas sempre apresentado de modo impessoal, na terceira pessoa, e com um distanciamento enorme – seja temporal ou geográfico – da estória.

Para ilustrar, vejamos a cena em que Siegfried vai à terra dos Nibelungos reclamar o pacto de lealdade que esse povo jurou a ele depois de ser subjugado pelo herói:

Oculto por seu manto mágico, Siegfried saiu pelo portão que se abria para a praia e lá encontrou um barco. Invisível o filho de Siegmund subiu a bordo e partiu com a embarcação, rápido como se fosse levado pelo vento. Ninguém via o timoneiro: impulsionado pela grande força de Siegfried, o barco avançava com tanta velocidade que todos pensaram que um forte vento o conduzia; mas não, quem o levava era o belo filho de Sieglind.

Navegou pelo resto do dia e também por toda noite e com grande esforço chegou a uma terra a cem milhas de distância ou até mais: a terra dos Nibelungos, onde ele possuía um grande tesouro. Solitário, o bravo herói chegou a uma grande ilha e rapidamente atracou seu barco. Foi até um burgo sobre uma montanha em busca de hospedagem, como fazem os viajantes fatigados.

Chegando diante do portão, encontrou-o trancado. Os que ali viviam protegiam sua honra, como ainda hoje se faz. O desconhecido bateu ao portão, que era muito bem guardado: viu do lado de dentro um homem gigantesco que vigiava o burgo e trazia suas armas todo o tempo ao alcance de sua mão. Ele perguntou: “Quem bate ao portão com tanto vigor?” (ANÔNIMO, 2001, p 81)

No primeiro parágrafo tem-se uma descrição, feita à distância, e quase cinematográfica, de Siegfried remando sozinho o barco que o levava. Aparentemente, o que predomina é a cena, e não a atitude do narrador. Porém o narrador logo se mostra. Ele tem necessidade de informar que não é um vento que leva o barco de Siegfried, mas sim “o

belo filho de Sieglind”. Outras expressões, ainda, denunciam a visão privilegiada do narrador e conduzem a narração para além da cena como, por exemplo, esta: “com grande esforço”.

Além de um conhecimento preciso do espaço por onde a personagem se move, e, igualmente, do tempo em que ela vive, também temos considerações sobre ações comuns, o modo de vida e valores morais das personagens: “como fazem os viajantes fadigados”; “Os que ali viviam protegiam sua honra” e “como ainda hoje se faz”.

Ainda sobre o Narrador Onisciente Neutro, Friedman explica como são feitas as caracterizações das cenas e das personagens, bem como o modo predominante com que ocorrem as ações:

Com relação à caracterização, embora um autor onisciente possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria. (FRIEDMAN, 2002, p. 175)

Assim, temos, nesse tipo narrativo, a presença da cena e do discurso direto, dando aos personagens relativa autonomia. Essa autonomia, no entanto, só ocorre em certa medida, permitida pelo narrador. A predominância é a descrição de fora da estória.

Terminou o dia e a noite chegou. Os guerreiros extenuados perguntavam-se quando poderiam ir a seus leitos repousar. Hagen falou com Gunther e logo o senhor daquelas terras foi informado.

“Que Deus vos abençoe”, disse-lhe Gunther. “Gostaríamos de recolhê-los e pedimos vossa permissão. Se agrada a vós, retornaremos amanhã pela manhã.”

Com grande júbilo Etzel deixou seus hóspedes, mas eles foram cercados por uma multidão. O bravo Volker gritou aos hunos: “Como ousais atrapalhar os passos dos guerreiros? Se não desistirdes, algo vos acontecerá! Golpearei alguns tão vigorosamente com o arco de minha rebeça, que os que lhes são afeiçoados terão motivo para lamentar-se! Seria melhor para vós se deixásseis livre nosso caminho. Dizem-se cavaleiros, na verdade não o são!”

Ao ouvir o rabequista tão irado, o destemido Hagen olhou por sobre o ombro e disse: “O corajoso menestrel deu-vos um bom conselho. Guerreiros de Kriemhild, deveis retornar a vossos alojamentos. Duvido que alguém realize o que pretendes, mas, se estiverdes sede de batalha, vinde amanhã pela manhã e deixai-nos repousar esta noite. Imagino que este sempre foi o costume entre verdadeiros heróis.”

Os hóspedes foram conduzidos a um imenso salão onde encontraram preparados por toda parte magníficos e amplos leitos. A senhora Kriemhild tramava para eles terríveis sofrimentos [...]. (ANÔNIMO, 2001, p. 277-8)

O excerto acima relata a chegada dos Nibelungos à terra dos hunos. Eles viajaram a convite de Etzel que, influenciado por Kriemhild, os convocava para participar de suas festividades de verão, realizadas no solstício de verão. Aí é possível observar tanto a presença da cena e do discurso direto quanto a presença de um narrador que sabe que Etzel os recebeu com “júbilo”, ou que trata Hagen como o “destemido”. Mesmo a manifestação da fúria das personagens só se dá na medida em que o narrador permite. Também é sinal de onisciência o saber que a “senhora Kriemhild tramava para eles terríveis sofrimentos”.

Os outros tipos de narração apontados por Friedman são encontrados com mais frequência em narrativas mais modernas e não nos interessam aqui. Não há na *Canção...*, como nos romances modernos, a intenção de esconder do leitor o destino das personagens até o desfecho, criando assim um elemento surpresa. Nessa obra há, a todo o momento, a antecipação de acontecimentos vindouros, especialmente ao fim de cada canto.

Assim o valente Siegfried ficou, para satisfazer seus amigos, mas em nenhuma outra terra estaria tão bem, pois diariamente via a bela Kriemhild. Por sua beleza indescritível Siegfried ficou. Passavam o tempo com todo tipo de divertimentos, mas sempre voltava a torturá-lo seu amor. **Graças a ele, o herói sofreria mais tarde uma morte lastimável.** (ANÔNIMO, 2001, p. 55, grifo nosso)

Ainda sobre os recursos narrativos e seus efeitos, nota-se que na *Canção...* também é utilizado o apelo a fontes antigas, para dar maior veracidade à estória narrada. Assim começa o poema: “As antigas histórias contam-nos de muitos feitos maravilhosos [...]” (ANÔNIMO, 2001, p. 09).

Não há, desta maneira, um “enquadramento” perfeito da *Canção...* a qualquer uma das tipologias expostas. Diversos tipos narrativos são identificados aí sem que nenhum deles seja exclusivo na obra. À semelhança da classificação do gênero literário, aí também a *Canção...* extrapola os limites das tipologias apresentadas, sem que isso prejudique a leitura da obra, pelo contrário, enriquece-a.

As personagens

Como categoria literária, as personagens são reveladoras de diversos aspectos da criação literária. O surgimento da personagem na narrativa pode ser considerado o elemento chave para o desenvolvimento da mesma, uma vez que são elas que desenvolvem

as ações e é, principalmente, sobre elas que se fazem sentir os efeitos das particularidades do tempo e do espaço onde se desenvolvem as histórias narradas. Também nas personagens podem ser reveladas intenções e ideologias presentes na criação literária.

Anatol Rosenfeld (1995) chega a afirmar que ela é a “indicadora mais manifesta da ficção” e por isso teria uma função marcante na literatura narrativa. Assim, uma narrativa não aconteceria sem uma personagem. O mesmo autor afirma:

É porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.

[...]

É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma *situação concreta* em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária. (ROSENFELD, 1995, p. 21-23)

O autor esclarece ser o surgimento da personagem na narrativa um evento importante para definição do caráter do texto, mesmo em romances que se iniciam com a descrição de um ambiente ou de uma paisagem.

Uma das personagens mais enigmáticas da *Canção dos Nibelungos* é, sem dúvida, Brünhild, rainha da Islândia. É uma verdadeira guerreira temida por todos que a conhecem, até ser conquistada por Siegfried para seu cunhado Gunther. O excerto a seguir ilustra a impressão que causou a rainha à comitiva de Gunther em sua visita à terra da Islândia.

Chegou então Brünhild, armada como se devesse lutar contra todos os reinos do mundo. Tinha muitas barras de ouro sobre a seda de suas vestes, e com elas sua tez brilhava adoravelmente. Em seguida veio sua comitiva, trazendo um enorme e largo escudo de ouro rubro com braçadeiras duras como o aço, com o qual a encantadora jovem pretendia participar das justas. Como correia o escudo tinha uma faixa de seda ornada com pedras verdes como a relva, cujo brilho rivalizava com o do ouro. O homem a quem ela haveria de oferecer seus favores deveria ser muito destemido, pois o escudo que a donzela deveria trazer media, segundo nos foi dito, cerca de três palmos de espessura. Era feito de aço e ouro em tal quantidade que, ainda que ajudado por outros três, o camareiro de Brünhild mal conseguia levantá-lo.

Ao ver trazerem o escudo, perguntou irado o cavaleiro de Tronje: “Q que dizeis disso, rei Gunther? Perderemos a vida! A mulher cujo amor desejais é a própria noiva do demônio!” (ANÔNIMO, 2001, p. 73-74)

Assim, Brünhild é uma poderosa rainha, conhecida por ser virgem e uma grande guerreira. Essa rainha apenas se casaria com o homem que a subjugasse em batalha. Mas ninguém jamais a vencera. Assim, Siegfried engana-a fazendo-se passar por Gunther, com

ajuda de recursos mágicos, vence-a em duelo. Subjugada, a rainha casa-se com Gunther e passa a ser a esposa de um rei poderoso. Suas ações refletem essa mudança. De preocupações com guerras, Brünhild passa a alimentar intrigas palacianas com sua cunhada, Kriemild.

Kriemhild é a irmã do rei Gunther, dos países baixos. Por ela, Siegfried saiu de seu país e lutou para conquistar sua mão. Como Gunther havia mentido para Brünhild, dizendo haver uma relação de vassalagem entre ele e Siegfried, essa suposta relação faz Brünhild enciumar-se de Kriemhild e Siegfried nunca pagarem impostos a Gunther. Cria-se, assim, uma animosidade entre as duas damas. Mais tarde Brünhild descobre que foi traída e trama a morte de Siegfried. Com isso provoca a ira e a vingança de Kriemhild. Essa, por sua vez, provoca a guerra aniquila o exército de seus irmãos e de seu segundo esposo.

Siegfried é o herói destemido. Já foi apresentado nesse trabalho, mas ainda dá pra ilustrar um de seus principais feitos antes de casar-se com Kriemhild:

Estes foram seus feitos, jamais houve um guerreiro tão forte quanto ele. Sei ainda mais coisas sobre ele: com as próprias mãos matou um dragão e banhou-se em seu sangue, tornando sua pele dura como chifre e invulnerável às armas, o que ficou provado mais de uma vez. (ANÔNIMO, 2001, p. 26)

Essa é a descrição que Hagen faz do herói quando esse ainda está chegando à terra dos burgúndios pela primeira vez. Portanto, ainda não é conhecido de Gunther e de sua corte. Hagen então fala o que conhece do herói, narrando a conquista do tesouro dos Nibelungos e a luta contra o dragão.

Nota-se, no episódio apresentado, um paralelo com Aquiles que, tendo se banhado no rio Estige, torna-se invulnerável, exceto por um pequeno lugar por onde foi segurado, no calcanhar. Esse lugar torna-se seu ponto fraco, o único por onde pode ser atingido, e de fato é por esse ponto que o inimigo causa sua morte.

Também Siegfried, tendo se tornado invulnerável após banhar-se no sangue do dragão, tem um único ponto vulnerável, por onde pode ser atingido. Uma folha caiu em seu dorso enquanto banhava-se e ali o sangue do dragão não molhou. Hagen descobre esse ponto e atinge Siegfried ali, causando sua morte.

Alguns paralelos são possíveis entre os heróis gregos e os heróis dos romances de cavalaria. Bakhtin (2010) aponta algumas aproximações e alguns distanciamentos entre ambos. Segundo ele:

O herói dos romances gregos procura restabelecer a norma, unir novamente os nós desfeitos do curso normal da vida, sair do jogo do acaso e retornar à vida comum, cotidiana [...]; ele sofre as aventuras como se fossem calamidades enviadas do alto mas ele não é um aventureiro, não as procurou [...]. O herói do romance de cavalaria lança-se às aventuras como se estivesse em seu elemento natural, para ele o mundo existe apenas sob o signo do maravilhoso “de repente”, essa é a condição normal do mundo. (BAKHTIN, 2010, p. 269)

O autor ainda afirma que esse herói do romance de cavalaria seria um aventureiro por natureza. Mas um aventureiro desinteressado, “aventureiro, naturalmente, não no sentido do uso tardio do termo, ou seja, no sentido do indivíduo que persegue os objetivos almejados, pelos caminhos anormais da vida”. Segundo essa concepção, o herói só poderia viver nesse mundo de “coincidências maravilhosas”. Somente aí ele poderia conservar sua identidade.

O Siegfried da *Canção...* encaixa-se nesse perfil de herói. Ele só pode ser concebido, no poema, enquanto o homem que parte em busca do amor de Kriemhild. E é na busca desse amor que são desencadeadas todas as suas aventuras vividas no poema.

Este jovem senhor jamais se havia afligido por motivo algum. Um dia ouviu sobre uma belíssima donzela que vivia na terra dos burgúndios. Mais tarde ela haveria de trazer-lhe muita alegria e também muito sofrimento.

[...]

Os pensamentos do filho de Sieglind estavam voltados para um nobre amor. Outros pretendentes não eram nada comparados a ele, pois o bravo Siegfried possuía todos os dons para conquistar o amor de belas mulheres. Mais tarde a nobre Kriemild tornar-se-ia sua esposa.

Como ele pensasse em uma união definitiva, seus familiares e muitos dos seus homens aconselharam-no a cortejar uma dama que lhe fosse adequada. O bravo Siegfried disse: “Tomarei como esposa Kriemhild, a bela jovem da terra dos burgúndios, por sua grande beleza. Isto bem sei: mesmo se o mais poderoso de todos os reis desejasse uma esposa, seria para ele uma honra cortejar esta nobre princesa!”

Isso chegou aos ouvidos de Siegmund através dos comentários da corte, e dessa maneira ele soube sobre as intenções de seu filho de cortejar aquela belíssima donzela, o que lhe causou profundo pesar. Também Sieglind, a esposa do nobre rei, soube disso e muito se afligiu por seu filho, pois bem conhecia Gunther e seus homens. Tentaram portanto fazer com que Siegfried desistisse de seus propósitos.

O destemido Siegfried disse: “Querido pai, prefiro renunciar ao amor de nobres mulheres a não tentar conseguir o que meu coração deseja. Tudo o que for dito será em vão!” (ANÔNIMO, 2001, p. 21-22)

Assim, Siegfried, que já havia vencido diversas outras aventuras para firmar-se como príncipe, parte em busca do amor da princesa burgúndia. A partir daí tudo que faz relaciona-se com conquistar essa mulher. Ele vence um exército saxão por seu cunhado, por ele também conquista a mão de Brünhild, que jamais fora vencida por qualquer outro homem. E é por casar-se em Kriemhild que desperta o ódio de Brünhild e de Hagen, o que acaba por dar cabo do herói.

Outra característica apontada por Bakhtin que aproxima Siegfried do herói do romance de cavalaria é a individualidade. Segundo o teórico:

Diferentemente dos heróis do romance grego, os heróis do romance de cavalaria são *individuais* e ao mesmo tempo *representativos*. Os heróis dos romances gregos parecem-se uns com os outros mas têm nomes diferentes sobre cada um deles pode-se escrever apenas um romance, à sua volta não se criam ciclos [...]. os vários heróis dos romances de cavalaria em nada se parecem uns com os outros, nem pela aparência, nem pelo destino. [...] Em compensação sobre cada um deles são criados vários romances *isolados* [...], eles são heróis de *ciclos*. (BAKHTIN, 2010, p. 270)

O autor afirma que no romance grego cada herói é como se fosse propriedade particular de seu autor; no romance de cavalaria, ao contrário, os heróis não pertencem a cada romancista em particular. Seriam semelhantes aos heróis épicos, pertencentes a um repositório comum de figuras.

Assim também Siegfried. Não é possível atribuir a criação do herói presente nas sagas escandinavas, na islandesa e na germânica a um autor específico. Nem a uma obra específica. Ele é representativo, reconhecido em todo um conglomerado de povos bárbaros, de vários povos que posteriormente se reconheceram como germânicos.

É tão representativo que no século XIX foi possível buscar – justamente na *Canção dos Nibelungos*, embora essa não seja a obra que narre as origens do herói – sua figura para ilustrar, na vertente nacionalista do romantismo alemão, a elaboração, no pensamento de intelectuais, a criação de um herói que fosse identificado como um “herói nacional” germânico.

O espaço e o tempo

Se a personagem é elemento indispensável à narração, tampouco haveria narração sem uma definição do espaço e do tempo onde se movem as personagens. Essas categorias

podem ser consideradas elementos de enfoque particular dentro de uma narrativa, e exercem uma dupla função: a de dar a “impressão de naturalidade”, pois as informações temporais e espaciais podem ter o papel de enraizar a ficção na realidade, tornando-a inteligível; e, por outro lado, essas informações podem instaurar o mundo imaginário, suspendendo as leis do real.

Mas uma distinção, ainda, precisa ser feita com relação às categorias de tempo e espaço. Uma realidade é o tempo e o espaço onde foram escritas a obra. E outra realidade o tempo e o espaço onde acontece a narração, sendo que esses últimos são elementos internos à narrativa.

Na *Canção dos Nibelungos*, se a autoria da obra permanece ignota, a região onde foi escrita parece ser mais consensual entre os estudiosos. Isso porque a região de Passau, na Bavária, às margens do Danúbio, perto da fronteira com a Áustria e seus arredores, são descritos no poema com bastante exatidão. Essa exatidão faz a crítica deduzir que ali teria vivido o provável autor da obra. Uma ilustração da relação estabelecida entre o lugar onde se passa a estória e o lugar onde ela teria sido escrita pode ser vista na afirmação de Carpeaux:

É um poema épico, anônimo, redigido por volta de 1200 ou 1205 na ou perto da cidade bávara de Passau, provavelmente por um poeta austríaco, que fez passar a segunda e principal parte do enredo na região do Danúbio (Viena). (CARPEAUX, 2013, p. 16)

Assim, ainda é aceita a ideia de que o autor tenha vivido no ambiente austro-bávaro, e que a obra tenha sido redigida na cidade de Passau. A região do Reno também recebe bastante atenção no poema. A seguir uma passagem da viagem de Kriemhild à terra dos hunos, onde os cavaleiros que a acompanham despedem-se dela para voltar à terra dos burgúndios:

Vários bravos guerreiros retornaram, e a comitiva continuou através das terras da Bavária. A notícia de que muitos desconhecidos se aproximavam chegou a Passau, onde ainda hoje existe um mosteiro e as águas do Inn juntam-se às do Danúbio. (ANÔNIMO, 2001, p. 199)

A terra dos burgúndios, que é a de Kriemhild, assim como a dos Países Baixos, que é a de Siegfried, fica às margens do Reno. E lá se passa a maior parte da história na primeira metade do poema.

Às margens do Danúbio ocorre a segunda parte da estória. Sucede também o episódio do encontro de Hagen com as ninfas que vaticinam a morte dos guerreiros que estão indo às terras de Etzel.

Nos países baixos, às margens do Reno, em um burgo poderoso e de grande fama chamado Xanten, cresceu o nobre príncipe filho de Siegmund e Sieglind. Siegfried chamava-se esse nobre cavaleiro. (ANÔNIMO, 2001 p. 15)

Para tecer considerações sobre o espaço e o tempo presentes no interior da narração, expõem-se algumas distinções apresentadas por D’Onofrio em *Teoria do Texto* (2006, p. 96-97). Sobre o espaço narrativo o autor afirma:

A espacialidade, tomada como instrumento de análise, pode apresentar vários aspectos [...]. A [espacialidade dimensional] é comensurável e se divide em *horizontal* e *vertical*. A noção de horizontalidade é própria do espaço humano ou natural, em oposição à verticalidade, que se relaciona com o espaço divino ou sobrenatural. (D’ONOFRIO, 2006, p. 97)

Na distinção dada por D’Onofrio, tomada de empréstimo ao formalismo russo, portanto, a noção de espacialidade recebe categorizações distintas quando se trata de espaços humanos, ou naturais, e quando se trata de espaços sobrenaturais (céu, inferno, outros mundos, outras dimensões, terras mágicas, etc.).

Entre as descrições espaciais presentes no poema e as considerações de estudiosos sobre o provável lugar onde esta teria sido escrita, nota-se uma transposição, quase totalmente fiel, do espaço real para o espaço da narrativa – interno à obra. O mundo representado não se distingue, geograficamente, do mundo real.

Dada a presente noção de espacialidade, apresentar-se-á também a distinção de tempo mencionada pelo mesmo autor. Este é dividido em *tempo discursivo* ou *da enunciação*, que seria a relatividade de tempo do narrador e do tempo do leitor; e em *tempo diegético* ou *do enunciado*, que é o tempo interno da obra, o tempo em que acontece a história narrada. Esse último, o autor classifica como:

O tempo dos acontecimentos, da história narrada, que pode ser cronológico ou psicológico. O *tempo cronológico* é aquele que é medido pela natureza [...] ou pelo calendário [...] ou pelo relógio [...]. O *tempo psicológico*, pelo contrário, não é um tempo absoluto, mensurável através de padrões fixos. É o tempo interior à personagem e a ela relativo, porque

é o tempo da percepção da realidade, da duração de um dado acontecimento no espírito da personagem. (D'ONOFRIO, 2006, p. 100-101)

Foram apresentadas as definições aludidas por D'Onofrio para esclarecer os conceitos de espaço horizontal e vertical e de tempo psicológico e cronológico.

Todavia, embora tenham sido apresentados por D'Onofrio em conceitos diferentes, espaço e tempo convergem em uma só percepção. Ao considerarmos a capacidade de perceber o tempo e o espaço, podemos nos influenciar com a teoria de Bakhtin. Segundo o teórico:

A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado de uma vez por todas mas como um todo em formação, como acontecimento; é a capacidade de ler os *indícios do curso do tempo* em tudo, começando pela natureza e terminando pelas ideias humanas (até conceitos abstratos). (BAKHTIN, 2003, p. 225)

O autor segue afirmando que o tempo se revela através da natureza – o movimento do sol, das estrelas, as estações do ano, etc. A percepção disso estaria em uma relação indissolúvel com os movimentos da vida humana; e o crescimento das árvores, e o avançar da idade das pessoas seriam, nesta concepção, os sinais visíveis de um período longo do passar do tempo.

Ainda para Bakhtin, é na representação do tempo histórico que são elaborados os vestígios e as categorias dos tempos cíclicos da natureza e do trabalho do homem. Segundo ele “aqui se elaboram os vestígios e categorias dos tempos cíclicos – do tempo natural, do tempo dos costumes, do tempo idílico dos trabalhos agrícolas” (2003, p. 226).

Na concepção apresentada, os indícios visíveis do tempo histórico seriam vestígios visíveis da criação do homem – cidades, ruas, casas, obras de arte, etc. O trabalho da vista, assim, se combinaria com os mais amplos processos de pensamento. O autor afirma que

Com base nesses elementos, o artista interpreta as intenções mais complexas dos homens, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais. [...] Entretanto, por mais que esses processos cognitivos sejam profundos e saturados das mais amplas generalizações, eles não se dissociam até o fim do trabalho do olho, dos indícios sensoriais concretos da palavra figurada viva. (BAKHTIN, 2003, p. 225-226)

Por conta dessa impossibilidade de dissociação de espaço e tempo na percepção, Bakhtin (2010) os une em uma única categoria, e a denomina *cronotopo* – “essa interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas na literatura” (p. 211).

Ainda segundo ele ocorreriam, no cronotopo artístico-literário, a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. O autor segue afirmando:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2010, p. 211)

Já foram mostrados alguns excertos da *Canção dos Nibelungos* que ilustram o espaço onde a narração ocorre. Trata-se de um espaço humano bem definido, com descrições de montanhas, vales e margens de rios. Não há alusões concretas a qualquer espaço sobrenatural. O mais perto que chegamos de alguma terra encantada no poema é a terra dos Nibelungos, onde é encontrado o tesouro fabuloso:

[...] Contaram-me que, quando cavalgava sozinho ao pé de uma montanha, encontrou um grupo de homens corajosos que nunca havia visto antes; estavam reunidos em torno do tesouro dos Nibelungos, que havia sido retirado do interior de uma caverna. (ANÔNIMO, 2001, p. 25)

O fato de serem os únicos lugares totalmente referenciados por artigos indefinidos no poema (*uma* montanha e *uma* caverna), não nos permite ter uma localização precisa, no interior da narração, de onde veio esse tesouro. Mas não é suficiente para classificá-lo como um espaço sobrenatural. O outro espaço possivelmente mágico na estória é o lugar do Danúbio onde Hagen encontra as ninfas, mas aí também não há elementos suficientes na descrição do espaço para tirá-lo da naturalidade do mundo dos homens.

De maneira geral, a estória acontece em diversos reinos: ao longo do Reno, na Islândia, ao longo do Danúbio e na Terra dos Nibelungos (possivelmente nas montanhas geladas dos países nórdicos). Mas ocorre totalmente em um mundo material, espaço predominantemente vertical e macro, onde são descritas as paisagens e as batalhas. Mesmo o mundo dos Nibelungos não se configura como uma “terra mágica”, não há uma outra dimensão “no interior das montanhas” onde acontece a vida dos Nibelungos.

Quanto ao tempo, também é bem definido, separado cronologicamente por meses e por anos. O excerto a seguir é ilustrativo da precisão, e da união, espacial e temporal presente ao longo da narração:

Kriemhild permaneceu em Traisenmauer até o quarto dia. Durante todo esse tempo a poeira não se assentou sobre os caminhos, mas levantava-se por toda parte como um incêndio, enquanto os homens de Etzel atravessavam a Áustria. (ANÔNIMO, 2001, p. 207)

A visão da poeira sobre o caminho, concordando com a teoria de Bakhtin, só é possível porque há uma movimentação, no tempo e no espaço, dos homens sobre ele. Mas as duas percepções fundem-se em uma só, não é possível distinguir o que está no espaço e o que está no tempo nessa visão.

Quanto à outra definição de tempo apresentada por D'Onofrio (o tempo psicológico) observa-se na obra que não há digressões psicológicas sequer nas aflições de Kriemhild, quando sofre pela morte de Siegfried. Ela planeja e espera pacientemente por treze anos até poder colocar em prática sua vingança.

Bakhtin (2010) também aborda a percepção de tempo, e conseqüentemente do cronotopo, no romance de cavalaria. Segundo ele, nesse gênero o tempo se dividiria em uma série de fragmentos-aventuras, no interior dos quais se organizaria de maneira abstrata e técnica.

É possível encontrar aproximações e distanciamentos, na teoria de Bakhtin, sobre o romance de cavalaria e a obra *A Canção dos Nibelungos*. Sobre o romance de cavalaria, o teórico diz, aproximando esse tipo de romance do romance grego, que:

Nós encontramos aqui a mesma coincidência e não coincidência fortuitas dos fenômenos, o mesmo jogo de distância e de proximidade, os mesmos retardamentos. Próximo do grego está também o cronotopo desse romance, cronotopo de um mundo variado estrangeiro e um tanto abstrato. (BAKHTIN, 2010, p. 268)

O autor continua. Afirma que a prova de identidade dos heróis e da fidelidade ao amor e ao código de obrigações do cavaleiro, nesse tipo de romance, também exercem papel organizador. Sobre os motivos relacionados à identidade, Bakhtin também aponta que

Aqui se manifestam motivos relacionados (no cômputo final) à identidade, inspirados pelos contos orientais – todo tipo de maravilhas que arrancam provisoriamente o homem dos acontecimentos, transportando-os para um outro mundo. (Id. Ibid. mesma página)

Esse outro mundo é o mundo do inesperado, do “de repente”. O teórico afirma que nesse gênero, o mundo inteiro se torna maravilhoso, e o maravilhoso se torna habitual, isto é, deixa de ser algo imprevisto. Segundo ele o “próprio termo ‘imprevisto’ deixa de ser algo imprevisto” e o inesperado se torna esperado (Id. Ibid).

Na *Canção...* é possível encontrar uma ilustração desse motivo apontado por Bakhtin. Siegfried é, provisoriamente, afastado do mundo esperado, dos acontecimentos, quando se narra sua história com os Nibelungos e com o dragão. A espada mágica, que o torna invencível; a capa, que o torna invisível; e o sangue do dragão, que o torna invulnerável, são elementos inesperados que determinam a sorte do herói.

Outro conceito mobilizado por Bakhtin, além da indissolubilidade de tempo e espaço, é também a simbiose do herói desse romance ao cronotopo circunscrito da narração. Segundo ele:

Enfim o herói e o mundo maravilhoso onde ele atua constituem um único bloco, não havendo fendas entre eles. É bem verdade que esse mundo não é a pátria nacional, por toda parte ele é uniformemente estrangeiro (sem que esse caráter seja acentuado) o herói passa de país em país confronta-se com diversos suseranos realiza viagens marítimas, mas seu mundo é sempre uno e sempre preenchido por uma mesma fama, por uma mesma concepção dos atos heróicos e da desonra; o herói pode glorificar a si e aos outros por todo esse mundo; em toda parte são aclamados os mesmos nomes célebres.

Nesse mundo o herói sente-se em “casa” (mas não na sua pátria); ele e tão maravilhoso como esse mundo: maravilhosa é sua origem, maravilhosas são as circunstâncias do seu nascimento, de sua infância e juventude, maravilhosa é sua natureza física e assim por diante. Ele é carne da carne e o osso do osso desse mundo de maravilhas; é seu melhor representante. (BAKHTIN, 2010 p. 270)

Assim herói, espaço e tempo nessa narrativa tornam-se um só. Na *Canção...* é impossível conceber Siegfried sem o espaço a que ele pertence. O espaço e o tempo dos feitos grandiosos. O mundo é grande e cheio de mistérios para serem desvendados, e de tesouros para serem conquistados, e de donzelas para serem cortejadas, e de estórias para serem contadas. Mas não tão grande que seja impossível ao homem ter acesso a todos os

seus rincões e não tão misterioso que não seja de conhecimento relativamente geral as histórias dos heróis.

Se há essa aproximação com o romance de cavalaria por conta da presença do elemento inesperado, todavia, mais forte no poema é a ausência deste elemento. Os itens mágicos de Siegfried o ajudaram em episódios anteriores à época em que acontece a estória narrada na *Canção...* Aí, no poema, esses itens não o salvam de sua fortuna.

Exceto nas histórias de Siegfried anteriores ao seu contato com os burgúndios, todo o desenrolar da trama é algo extremamente esperado. Mais do que esperado, é algo antecipado ao leitor a todo o momento. Não há intervenção divina ou milagre que salve os cavaleiros de seu destino.

O maravilhoso está presente. Na magia que confere o poder de Brünhild, rainha da Islândia, antes de se casar com Gunther; no manto mágico e na espada mágica de Siegfried; na profecia das ondinas do Danúbio; etc. Mas esses são elementos pontuais. A sorte dos cavaleiros, embora esteja atribuída ao “destino” no interior da trama, é totalmente provocada pelas ações de Kriemhild, de Gunther e, principalmente, de Hagen. E não há milagre que os salve.

Outro ponto, ainda no cronotopo, que distancia a *Canção...* do romance de cavalaria é quanto à passagem do tempo. Para isso usamos a classificação que Bakhtin apresenta apenas como “tempo do sonho”, ou como o tempo que, juntamente ao espaço maravilhoso, torna-se também maravilhoso. Segundo ele:

O próprio tempo de aventuras do romance de cavalaria se organiza em relação a tudo isso. No romance grego, nos limites de cada aventura, ele era tecnicamente plausível, um dia era igual a um dia, uma hora a uma hora. Mas aqui, o próprio tempo torou-se, em certa medida, maravilhoso. Surge um hiperbolismo fabuloso do tempo, as horas se prolongam, os dias se reduzem a instantes, o próprio tempo pode ser encantado [...]. (BAKHTIN, 2010, p. 271)

Ainda segundo esse teórico, contata-se aí uma influência dos sonhos sobre o tempo. Tanto os sonhos quanto as “visões” (análogas ao sonho) começariam a adquirir funções formativas.

Na *Canção...*, embora haja um papel, ainda que reduzido, atribuído ao sonho, não é possível afirmar que ele tenha uma função formativa. Kriemhild vê em sonhos um falcão belo e selvagem ser dilacerado por duas águias diante de seus olhos; sua mãe diz que o falcão seria um nobre homem a quem Kriemhild amaria e que, caso Deus o não protegesse,

em breve o perderia. Mas não há qualquer prolongamento das horas por conta disso. Ao contrário, conforme já ilustrado, pode-se afirmar que, na *Canção...*, “um dia é igual a um dia, e uma hora a uma hora”.

Não há na *Canção...* qualquer tipo de jogo subjetivo com o tempo, qualquer prolongamento ou encolhimento emocional ou lírico. Neste aspecto, pode-se dizer que essa obra aproxima-se mais do “romance grego” no qual “o tempo era marcado com uma precisão clara e seca” (BAKHTIN, 2010 p. 271).

Assim, tanto o tempo quanto o espaço da *Canção dos Nibelungos*, embora haja alguns elementos de subjetividade e de maravilhoso conforme ilustrado acima, é predominantemente objetivo. Há pouca influência da “vertical medieval do além” (BAKHTIN, 2010), que seria excepcionalmente forte nos romances de cavalaria.

Essa objetividade da *Canção...* cria uma integridade e uma unidade quase perfeita, quebrada apenas pelos episódios maravilhosos com os Nibelungos e o dragão, no cronotopo da obra.

CAPÍTULO III

REFLEXO E MEDIAÇÃO NA CANÇÃO DOS NIBELUNGOS

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.
(PESSOA, 2010, p. 41)

Os elementos literários presentes e as fontes míticas identificadas na obra *A Canção dos Nibelungos* contribuem para entender o caráter da obra como literatura de documentação histórica e sua classificação como “patrimônio documental da humanidade” pela UNESCO (2009).

Há, entre os estudiosos de literatura, quem considere o caráter histórico como o principal da *Canção dos Nibelungos*. Entre eles, Otto Maria Carpeaux, que vê na *Canção...* “a maior façanha de toda a literatura dos cavaleiros” (2013, p. 17). Para ele, à primeira parte do poema, a que faz relação com sagas anteriores, cumpriria apenas apresentar os motivos dos acontecimentos da segunda parte, que seria histórica. “[...] Em todo caso, versão da saga nórdica só é a primeira parte do poema, **a menos importante**, contando as causas e os motivos da agonia trágica pela qual passarão os Nibelungos na segunda parte; [...]” (CARPEAUX, 2013, p. 16, grifo nosso).

A segunda parte de que fala o autor é justamente a recordação histórica do ataque dos hunos liderados por Átila (Etsel, no poema) contra as tribos germânicas, que no poema tem como finalidade dar cabo à vingança da terrível Kriemhild.

Um episódio em particular exerceu grande influência no imaginário dos povos europeus medievais, tanto bárbaros quanto romanos: a Batalha dos Campos Catalúnicos. Tal batalha é cuidadosamente trabalhada tanto na *Canção...* quanto em diversas produções ficcionais posteriores.

O combate em questão teve como protagonistas os Hunos e os Burgúndios. A aniquilação dos dois exércitos é tema da tragédia da segunda parte da obra anônima do século XIII.

Partimos das mediações estéticas estudadas no capítulo anterior e procuramos estabelecer em que medida essas mediações refletem a sociedade que os formatou, bem como o período histórico em memória nos episódios do poema.

3.1 Os germanos e seu reflexo na *Canção dos Nibelungos*

O que conhecemos como germanos, na verdade, não se tratava de um povo determinado, mas de várias tribos mais ou menos numerosas que falavam múltiplos dialetos e eram, entre si, extremamente heterogêneas.

Oliveira (1988) aponta que três grandes grupos de germanos podem ser reconhecidos: os *germanos do norte* constituído por frisões, anglos, saxões, jutos e nórdicos; os *germanos do centro (ou dos bosques)* que eram os francos, alamanos, marcomanos, suevos, turíngios, burgúndios, lombardos e vândalos; e os *germanos do leste (ou das estepes)*, formado pelos visigodos e ostrogodos. Esses últimos foram os primeiros a terem contato com os hunos, que chegaram à Europa por volta do século IV.

Sobre o modo como os germanos foram percebidos pelos romanos que os contataram no período, a obra *Germânia*, de Tácito, escrita por volta do primeiro século, os descreve:

Eu mesmo propendo à opinião de que os povos da Germânia jamais se aliaram por casamentos a outras nações e não foram desnaturados, e existiram como povo (nação) permanente e puro, somente semelhante a eles próprios. (TÁCITO, s/d, p. 26)

O autor segue descrevendo fisicamente os germanos. Afirma que o aspecto corpóreo seria o mesmo entre todos os homens (olhos turvos e cerúleos, cabelos loiros, grande estatura, etc.) e que seriam impetuosos para o ataque. Além disso, afirma que não teriam paciência para a fadiga e o trabalho, apesar de poderem suportar a fome e o frio por conta do clima e do solo.

Para entender como esse povo chegou ao século XIII, e que bagagem tinha para construir uma obra histórica como *A Canção dos Nibelungos*, apresenta-se um breve estudo da formação histórica dos germanos.

Antes do primeiro século d.C., ao tempo de César, quando os romanos começaram a negociar com as tribos germânicas, toparam com um povo agricultor e pastoril que desconhecia a propriedade privada de terra. Não lidava muito com a prata ou o ouro,

somente os povos mais próximos às fronteiras do Império usava em maior quantidade esse metal nas trocas com os romanos.

Acerca desse aspecto, podemos considerar as informações de Tácito:

Preferem o dinheiro velho e mais conhecido, dentado, com uma biga. Preferem mais a prata do que o ouro, sem predileção especial, porque o número de pratas é mais fácil para o uso da compra de mercadorias comuns e de ínfimo preço. (TÁCITO, s/d, p. 27)

O poder era exercido por líderes tribais que, basicamente, tinham a função de distribuir o solo a ser cultivado. Líderes excepcionais eram eleitos em tempos de guerra, na paz não havia uma liderança centralizada que dominasse sobre todo o povo, mas líderes regionais, eleitos e mantidos por assembleia. Sobre seu modo de produção, distribuição da riqueza e liderança, Perry Anderson afirma:

(...). Um modo de produção comunal primitivo prevalecia entre eles. A propriedade privada de terra era desconhecida: a cada ano os líderes de uma tribo determinavam que parte do solo comum deveria ser cultivada e distribuíam porções dela aos clãs respectivos, que as lavriam e se apropriariam dos campos coletivamente: as redistribuições periódicas evitavam grandes disparidades de riqueza entre os clãs e as famílias, embora os rebanhos fossem propriedade particular, que proporcionavam as fortunas dos guerreiros liderantes das tribos. (ANDERSON, 2000, p. 103)

Esse modo de produção é característico de povos em estágio de transição da barbárie à civilização, e, de fato, é nessa transição que os germanos ainda se encontram quando entram em contato com os romanos (Engels, 2014).

Resquício desse tempo de barbárie é também o poder conferido às mulheres na saga aqui investigada, pois aí, na literatura, elas não só reinam, mas decidem o destino de povos e o desfecho de guerras. Definem as decisões dos homens. No poema há registros de um vestígio desse poder feminino. Quando Kriemhild fica viúva, manda trazer o tesouro que pertencia a Siegfried da terra dos Nibelungos; e por conta desse tesouro acumula um poder que põe temor em seus irmãos e em Hagen:

Agora que Kriemhild possuía o tesouro, convidou a seu país muitos guerreiros de outras terras e presenteou-os tão ricamente que jamais poderiam ter visto tanta generosidade. Ela mostrou suas qualidades e foi reconhecida por isso. Distribuía sua fortuna a ricos e pobres, e Hagen

afirmou que, se ela vivesse ainda por algum tempo, teria tantos homens a seu serviço que se tornaria um perigo para os burgúndios.

O rei Gunther respondeu: “**Ela é senhora de si e de suas posses. Como poderia eu impedi-la de fazer o que quer?**” Com grande dificuldade consegui reconciliar-me com ela. Não nos preocupemos com o que faz com seu ouro e sua prata!” (ANÔNIMO, 2001, p. 177, grifo nosso)

Apesar do poder aí conferido ser limitado à “compra” de cavaleiros através de suas doações, vê-se uma grande autonomia de Kriemhild em suas ações, conforme fica testemunhado nas palavras de seu irmão Gunther.

Quanto à transferência de poder para as mulheres, historicamente, Engels, enquanto analisa escritos de Tácito sobre o fato de um tio materno considerar o sobrinho como se fosse um filho seu, afirma termos “aqui uma relíquia viva da gens organizada segundo o direito materno, quer dizer, primitiva, que é descrita como algo que distingue particularmente os germanos” (ENGELS, 2014, p. 166). Para ilustrar como isso se reflete na *Canção...*, apresentamos a nomeação de um regente para o país da Islândia, quando sua rainha, Brünhilde, deve deixar sua terra e acompanhar Gunther à terra dos burgúndios, onde se tornará sua esposa. A rainha escolhe, para reger em seu lugar até que Gunther se torne rei daquelas terras, um tio materno:

A rainha disse: “A quem confiarei minhas terras? Isso deve ser decidido por mim e por vós antes de partirmos.”

O nobre rei respondeu: “Mandai vir à vossa presença quem vos parecer mais apropriado para isso, e nós o nomearemos soberano!”

A rainha viu perto dela um de seus mais ilustres familiares, o irmão de sua mãe, e disse-lhe: “Que lhe sejam confiadas minhas terras e meus burgos, até que o rei Gunther passe a governar aqui!” (ANÔNIMO, 2001, p. 85)

Outra passagem de Engels ilustrativa do trato conferido pelos germânicos às mulheres, que têm ecos na saga, é a que aborda o respeito a elas atribuído. Segundo o autor era quase incompreensível para os romanos o trato que os germanos devotavam ao sexo feminino. Para realizar um trato com eles, por exemplo, era bastante seguro que se mantivesse uma donzela de família nobre como refém. Segundo o autor: “A ideia de que suas mulheres e as suas filhas pudessem permanecer cativas ou ser transformadas em escravas lhes era verdadeiramente terrível, e era aquilo que mais açulava a sua coragem nas batalhas” (ENGELS, 2014, p. 168).

Ainda segundo Engels, os germanos consideravam as mulheres sagradas e com dons proféticos. Seus conselhos eram ouvidos em diversos assuntos, até nos mais importantes, como assuntos de guerra.

Também é possível encontrar registros dessa consideração dos germanos pelos conselhos das mulheres nos escritos de Tácito. Em *Germânia*, o escritor romano afirma o seguinte:

Rememora-se que exércitos indecisos foram incentivados pelas mulheres, da constância de suas preces e oferecimento de seus seios (peitos), e pelo cativo (por eles) presentido próximo de que se arreceiam muito mais para suas mulheres do que para eles próprios, de tal modo que se demanda com mais eficácia o compromisso (fidelidade) das cidades, delas exigindo-se entre as presas (reféns) moças nobres. (TÁCITO, s/d, p. 32)

O autor afirma que os guerreiros germanos temeriam mais o cativo de suas mulheres do que o deles próprios. E sobre os dons proféticos das moças, bem como sobre a consideração de seus conselhos, Tácito segue afirmando: “Acreditam ainda que elas têm algo de santidade e de (providencial) providencia, não desprezam seus conselhos nem desatendem suas previsões (oráculos)” (Id. Ibid. mesma página).

Acerca do matriarcado, que ainda não tinha sido totalmente superado pelos germanos, Perry Anderson também dá conta que ao tempo em que os romanos tiveram o primeiro contato com os bárbaros germanos, por volta do primeiro século da Era Cristã, encontraram um povo predominantemente pastoril e com um modo de “produção comunal primitivo”. Segundo ele, foi somente no contato com os romanos que o matriarcado começou efetivamente a ser substituído por uma linhagem patriarcal que marcava propriedades dentro da tribo e posições sociais, especialmente nos conselhos de guerra. Segundo o historiador: “Muitos dos clãs ainda eram matrilineares. Esta rudimentar estrutura social logo foi modificada com a chegada dos romanos ao Reno e a ocupação temporária da Germânia até o Elba no século I d. C.” (ANDERSON, 2000, p. 103-104).

Considerar os conselhos das mulheres, nessa cultura, não apenas era importante, era vital. Assim agem os reis burgúndios na *Canção...*, sempre recorrendo aos conselhos da poderosa rainha Uote, mãe de Kriemhild e dos dois reis da pequena nação. Recorrem a ela tanto para assuntos de guerra quanto de caça. A ela e a sua irmã também recorrem quando precisam preparar a nação para receber visitantes ilustres, como os cavaleiros que acompanham Siegfried em sua primeira viagem à terra dos burgúndios. Com respeito e

temor também são tratados os vaticínios de Kriemhild sobre sua futura vingança. Antes mesmo de conhecer Siegfried, Kriemhild tem visões proféticas sobre seu futuro:

Em meio a tal magnificência, Kriemhild sonhou que criava um falcão, forte, belo e selvagem, e que duas águias o dilaceravam diante de seus olhos; nada neste mundo poderia ser para ela mais doloroso. Ela contou o sonho à sua mãe, Uote, que não pôde dar à bela jovem uma interpretação melhor que esta: “O falcão que crias é um nobre homem. A menos que Deus o proteja, tu em breve o perderás.” (ANÔNIMO, 2001, p. 10)

Também ilustrativo dos resquícios de matriarcado entre os germanos encontrados por Tácito, é a seguinte passagem, onde o autor romano fala sobre o matrimônio:

A mulher não (dota) oferece dote ao marido, mas o marido à mulher. Interferem os pais e os parentes e verificam os presentes; presentes não para despertar (vaidade) à mulher, nem para com eles se adornar a nova esposa, porem bois e um cavalo arreado e um escudo com a frâmea e o gládio. (TÁCITO, s/d, p. 46)

Têm-se aí o fato de a mulher receber um dote e, apenas após a verificação por parte dos parentes da utilidade do dote oferecido, é aceito o matrimônio. Na mesma ocasião, Tácito ainda esclarece que a mulher recebe um depósito que deve permanecer intacto para ser transmitido aos seus filhos; suas noras, por seu turno, o transmitirão aos seus netos.

A castidade também é venerada entre as mulheres nobres, e até representa um sinal de poder. Brünhild era a poderosa rainha da Islândia até ser conquistada por Siegfried para seu cunhado, Gunther. Até perder sua virgindade no leito de núpcias era uma guerreira poderosa e independente, somente então perde seus poderes e passa a ser uma verdadeira castelã, a esposa de um rei poderoso. Até suas ações mudam daí pra frente, limitam-se à alimentação de intrigas palacianas entre seu esposo e Siegfried, que ela não sabe que foi, na verdade quem a venceu em batalha disfarçado na pessoa de Gunther. E a quem pensa ser seu vassalo.

Aí também Engels esclarece que “em geral (e ao contrário do que se passava entre os celtas), zelava-se pela castidade das jovens – e Tácito fala com verdadeiro entusiasmo da indissolubilidade conjugal imperante entre os germanos” (ENGELS, 2014, p. 169). Sobre a maneira com que os germanos tratavam as mulheres, apresentam-se as considerações de Tácito:

[A mulheres] São para cada um as mais santas testemunhas, seus maiores (estímulos) louvadores: as mães e as esposas pensam-lhes as feridas; nem se arreceiam de contar ou sugar (curar) as chagas, trazem alimentos e entusiasmo (exortação) aos combatentes. (TÁCITO, s/d, p. 31)

Engels esclarece que havia, todavia, um exagero de Tácito ao tratar desse tema, e traduz esse exagero como uma tentativa de servir de espelho de virtude para os corruptos romanos.

Sobre a maneira de praticar a justiça, Oliveira esclarece que era aplicada com base em tradições tribais; visando, em primeiro lugar, manter o grupo forte e coeso. E segue afirmando que

[...]. Admitia-se, entre outras coisas, o direito de vingança familiar, a ser exercido pelos parentes das vítimas contra os integrantes das famílias dos agressores. Inexistia, pois, entre os germanos, uma lei escrita, destinada a ser cumprida por todos os integrantes do grupo, como acontecia entre os romanos. (OLIVEIRA, 1988, p. 16)

Ainda segundo esse autor, o direito dos germanos opunha-se, dessa maneira, ao direito dos romanos, que era escrito. O direito do primeiro povo considerava cada caso único e realçava, em cada um dos casos, as circunstâncias particulares que o envolvessem (Id. Ibid. p. 16).

Tácito também descreveu as assembleias populares entre os povos germanos que observou. Vale observar que a época de Tácito é o século I, alguns séculos antes dos contatos pelas migrações, ou *völkeranderungen*, portanto. Segundo ele, os chefes se reuniam e deliberavam somente as coisas de menor importância, as de maior importância eram levadas às assembleias gerais, com todo o povo. Reuniam-se, quando não houvesse algum fato imprevisto, em dias determinados pelas fases da lua (lua nova ou lua cheia). Isso porque consideravam essas fases mais propícias aos negócios. Sobre o modo de aprovação, o autor descreve como era apurada a decisão da assembleia sobre algum assunto:

Em seguida o rei ou o chefe, pela ordem de idade de cada um, segundo a nobreza, segundo a hierarquia guerreira, segundo a eloquência, se fazem ouvir, mais pela autoridade de persuasão do que pela própria força. Se desagradou a decisão, repelem-na em clangor; mas se agradou, agitam as frêneas; é a forma mais honrada de assentimento (aprovação), de louvar com as armas. (TÁCITO, s/d, p. 36-37)

O autor ainda informa que essas assembleias tinham a “desvantagem” de não reunir todos ao mesmo tempo. As reuniões eram feitas em turnos, levavam dois ou três dias se congregando. O motivo apontado é que eles faziam dessa maneira para “não parecerem dirigidos” (Id. Ibid.).

Também Engels ressalta a importância das assembleias populares nas decisões militares e de justiça no período:

[...] O verdadeiro poder, de fato, era o da assembleia do povo, presidida pelo rei ou chefe da tribo. O povo decidia: murmurando manifestava desaprovação e aclamando e fazendo barulho com as armas demonstrava aprovação. A assembleia popular era também corte de justiça: perante ela eram apresentadas as demandas para serem resolvidas, e ela é que ditava a aplicação da pena de morte [...]. (ENGELS,2014, p. 174-175)

A afirmação de Oliveira sobre a prática da justiça refere-se ao tempo por volta do século IV. Como foi por essa época que os germanos tiveram seu primeiro contato com os hunos, deduzimos que a segunda parte da *Canção...* alude, em grande parte, a esse período. A falta de leis escritas, o direito a vingança familiar e a formação de conselhos específicos para cada caso também ficam refletidos na obra.

Para cada batalha, para cada caso de traição ou julgamento que precise ser feito há uma deliberação diferente, isso abre a possibilidade de Hagen estar sempre influenciando o rei Gunther no poema. Quando Siegfried é assassinado por Hagen em uma caçada, os guerreiros de seu séquito querem iniciar uma guerra imediatamente, mas sua esposa os aconselha a esperarem, pois estão em terra estrangeira e em grande desvantagem. Então ali mesmo todos os guerreiros de Siegfried juram lealdade à rainha Kriemhild e juram também ajudá-la a executar sua vingança. O excerto abaixo demonstra como a rainha e os pais de Siegfried recebem a notícia de sua morte, e, um pouco adiante, a confirmação do assassinato e o juramento de vingança:

“Meu senhor Siegmund”, disse a desolada rainha, “o que pretendeis fazer? Não sabeis que o rei Gunther conta com muitos homens destemidos? Morrereis todos se enfrentardes estes guerreiros!”
Mas eles tinham sede de batalha e erguiam seus escudos. A nobre rainha primeiro pediu-lhes, depois ordenou que se contivessem, mas os orgulhosos guerreiros não queriam voltar atrás em suas intenções, o que muito preocupou Kriemhild. “Senhor Siegmund”, disse ela, “esperai até que uma ocasião mais favorável se apresente. Estarei sempre pronta a vingar convosco meu esposo. Quando eu tiver as provas de quem o matou, causar-lhe-ei muito mal. Aqui no Reno há muitos homens

arrogantes, são trinta para cada um de vós, por isso não vos aconselharia a lutar. Que Deus permita que eles recebam de nós tudo o que merecem! Ficai e ajudai-me a suportar essa dor. Bravos heróis, quando amanhecer, deveis ajudar-me a colocar no ataúde meu amado esposo!”

“Que assim seja!”, responderam os guerreiros.

[...]

É algo admirável e que ainda hoje acontece: quando um assassino se aproxima do corpo de sua vítima, os ferimentos voltam a sangrar. Foi o que aconteceu, e então ficou claro que Hagen era culpado. As feridas voltaram a sangrar como antes, e os que lamentavam, agora redobram seu pranto.

“Digo-vos que ele foi morto por salteadores”, afirmou o rei Gunther, “Hagen nada fez.”

“Bem conheço esses salteadores!”, respondeu Kriemhild. “Deus permita que ele seja vingado por seus amigos. Gunther e Hagen, vós o assassinastes!” Os guerreiros de Siegfried já se preparavam para a luta.

“Ajudai-me a suportar essa dor!”, disse-lhes Kriemhild. (ANÔNIMO, 2001, p. 162-163)

O excerto é longo, mas reflete com verdadeira beleza literária o valor dado à honra familiar e ao sentimento de vingança, bem como resgata crenças populares como a de que um corpo voltaria a sangrar caso seu assassino dele se aproximasse.

Historicamente, o primeiro contato mesmo entre romanos e germânicos teria ocorrido de maneira indireta um pouco antes do século I, por volta do ano 113 a.C., quando

(...) cimbrios e teutões, povos de origem pouco conhecida, por uns considerados celtas, por outros, germanos, transpuseram os passos alpinos e penetraram na Gália Narbonense. Os habitantes locais, provavelmente celtas, solicitaram ajuda de Roma contra os invasores. (OLIVEIRA, 1988, p. 11)

Na ocasião, as tropas romanas enviadas teriam sido derrotadas e os cimbrios e teutões se espalhado pela área praticando saques. Por volta de 102 a.C. esses povos tentam invadir o Império Romano, desta vez sendo derrotados. Os teutões no sul da Gália em 102 a.C., e o cimbrios no norte da Itália em 101 a.C. Os germanos continuariam a viver nas terras a leste do Reno, mesmo após a ocupação da Gália pelos romanos. No início do século primeiro as fronteiras de Roma já estariam estabilizadas, fixando seus limites aos cursos do Reno e do Danúbio.

As tentativas do Império de expandir-se para o norte teriam sido frustradas pelos germanos. Nesta altura os contatos entre romanos e germanos já haviam evoluído para trocas comerciais, chegando a serem estabelecidas rotas comerciais partindo das fronteiras do Império para o norte e chegando ao mar Báltico.

A estrutura social encontrada foi modificada com a chegada e ocupação dos romanos à região compreendida entre o Reno e o Elba no século I d. C. Um comércio foi estabelecido entre as tribos germânicas e o Império. Mercadorias de luxo dos romanos passaram a ser trocadas por gados ou por escravos capturados em incursões germânicas sobre outras tribos para esse fim. Esse comércio teria produzido rapidamente “uma crescente estratificação interna dentro das tribos germânicas” (ANDERSON, 2000, p. 104), tornando mais desigual e menos frequentes a distribuição das terras, e distribuindo-as diretamente para os indivíduos, não mais para os clãs.

O comércio que abastecia os germanos de mercadorias de luxo também fica evidenciado no poema, no episódio em que Kriemhild prepara roupas para que seus irmãos e o estrangeiro Siegfried se apresentem na corte de Brünhild:

“Queremos trajar belas vestes, cara irmã, e deves ajudar-nos a prepará-las com tua nobre mão [...]”

[...] Deveis agora ouvir maravilhas sobre seus deslumbrantes trajes.

As mulheres dispunham em abundância da melhor seda do Marrocos e da Líbia que já possuiu qualquer outra família real. Kriemhild demonstrava claramente sua estima por esses cavaleiros. Já que era tão alto o objetivo desta viagem, as peles de arminho pareciam insuficientes, assim foram recobertas com brocado negro como carvão e, decorado com pedras que luziam sobre ouro da Arábia [...]. (ANÔNIMO, 2001, p. 62 – 63)

Além das relações comerciais consolidadas, temos também uma divisão de classes já bem solidificada no poema com pouca, ou nenhuma, mobilidade social. A falta de mobilidade social na obra reflete, além dos acontecimentos bélicos do século V, a própria época em que foi escrito, o século XIII.

Os deslocamentos sazonais da agricultura e migrações em grande escala, todavia, ainda ocorriam no século I. Neste período forma-se uma aristocracia hereditária com fortuna acumulada que exerce poder estratégico na tribo, formando assim linhagens dinásticas próximas das linhagens reais.

Os líderes formados pela aristocracia hereditária reuniam em torno de si cortejos de guerreiros, rompendo, desta maneira, as unidades familiares dos clãs. Sobre a manutenção desse sistema, Anderson (2000) elucida de onde vinham e como eram mantidos esses cortejos:

(...). Estes cortejos eram recrutados entre a nobreza, mantidos pelos produtos de terras a eles redistribuídas, e isolados da participação na

produção agrícola. Formaram os núcleos de classe permanentes e institucionalizaram a autoridade coercitiva dentro dessas formações sociais primitivas. (ANDERSON, 2000, p. 104)

Temos aí a formação de classes específicas nos povos germânicos, bem como a estratificação delas.

A diplomacia romana incitava disputas entre guerreiros comuns e líderes nobres pelo exercício do poder nessas tribos. Tinha dois propósitos principais: neutralizar pressões bárbaras sobre suas próprias fronteiras e favorecer dirigentes partidários favoráveis a Roma.

Assim, através de intervenções diplomáticas, o Império foi distanciando aqueles povos do modo de produção comunitário. Quanto mais intenso o contato com os romanos, menos rudimentar as tribos se tornavam. Como havia diferentes graus de proximidade entre bárbaros e romanos, havia também diferentes estágios de civilização.

Alguns destes povos, inclusive, por volta do século II já haviam formado um estado organizado, com um governo real, e subjugado outros povos. Eram, na sua maioria, reinos efêmeros, mas que exibiam o avanço do processo social por que passavam.

Um exemplo eficiente desse movimento foram os visigodos. Seu estado sobreviveu até o início do século IV, o poder era centralizado por um conselho de nobres que eram proprietários de terra, cortejos e escravos, constituindo uma classe claramente distinta do restante de seu povo. Suas técnicas agrícolas eram as mais avançadas e eles produziam artefatos de aldeia com uso de torno de oleiro. Desenvolveram um alfabeto rudimentar e sua economia tornou-se tão dependente do comércio com os romanos que estes “podiam recorrer com sucesso ao bloqueio comercial como medida de guerra decisiva contra ela” (ANDERSON, 2000, p. 105).

Tal modelo de organização permitiu também a formação de exércitos maiores e mais poderosos pelos povos germânicos que passaram, conseqüentemente, a ser uma ameaça mais difícil para os romanos. Sobre este processo é relatado:

(...). Realmente, quanto mais subsistia o sistema imperial romano, mais seu poder, influência e exemplo tendiam a levar tribos germânicas instaladas ao longo de suas fronteiras a uma maior diferenciação social e a níveis mais elevados de organização militar e política. (...). As lentas mudanças inseridas em seu meio-ambiente, pela imitação e intervenção, iriam se tornar acumulativas: o perigo vindo das fronteiras germânicas crescia enquanto a civilização romana gradualmente as alterava. (ANDERSON, 2000, p. 105-106)

Não obstante formarem seu exército, alguns povos germânicos também cediam guerreiros ao Império Romano, ou defendiam os interesses romanos entre as demais tribos bárbaras, garantindo assim recompensas financeiras, militares e políticas.

Assim, embora ainda fossem, em muitos aspectos, inferior à organização romana, por volta do século IV e V, quando invasores nômades da Ásia central (os Hunos) forçaram as *Völkerwanderungen*, os germanos detinham um exército organizado, uma nobreza cortesã e a propriedade individual, em detrimento da rude igualdade social dos clãs originais.

Na *Canção...*, a propriedade, o direito a herança, e a existência de um exército organizado e dividido em hierarquias, aparecem nas descrições dos reinos existentes. Ilustrativa é a descrição da terra dos burgúndios, onde vivia a nobre Kriemhild:

Sua mãe era uma poderosa rainha chamada Uote, e seu pai, que ao morrer lhes deixara terras e tesouros, chamava-se Dankrat. Era um homem de grande bravura, e em sua juventude também conquistara grande renome. Como já disse, estes três reis eram de grande coragem, e tinham às suas ordens os melhores guerreiros de que já se ouviu falar, fortes, destemidos e fiéis nas mais árduas batalhas. (ANÔNIMO, 2001, p. 09-10)

Embora ainda não houvesse uma nobreza cortesã ou um exército poderoso entre os germanos na época em que Tácito escreve, esse autor também “elogia” a lealdade e a bravura dos guerreiros germânicos que descreveu no século I. E expõe também o que acontece com aqueles que abandonam o escudo em uma batalha:

Trazem os corpos dos seus, mesmo na indecisão do combate. É suprema torpeza abandonar o escudo, e não é permitido ao ignominioso comparecer aos sacrifícios e às assembleias, e muitos que sobreviveram à guerra conjuraram a infâmia com o laço (enforcamento). (TÁCITO, s/d. p. 30)

Abandonar o combate, portanto, gerava pena de morte ao desertor. Por volta do século V, apesar de iniciarem o esfacelamento do Império Ocidental, os povos germânicos ainda eram muito inferiores, em termos de civilização, aos romanos, não sendo, portanto, capazes de apresentar um universo político capaz de substituir o que caía. Novamente Perry Anderson fala sobre os povos que primeiro adentraram terras romanas:

(...). Nenhum jamais conhecera um Estado territorial duradouro; todos tinham religiões pagãs ancestrais; a maioria não tinha linguagem escrita; poucos possuíam qualquer sistema de propriedade articulado ou estabilizado. A casualidade da conquista de vastos blocos de antigas províncias romanas naturalmente brindava-os com problemas insolúveis de apropriação e administração imediatas. (ANDERSON, 2000, p. 109)

Os primeiros bárbaros a cruzarem o Reno foram os suevos, vândalos e alanos em 406, e os visigodos em 410. O surgimento dos hunos na Europa desencadeia uma fuga desordenada dos germanos para dentro das fronteiras imperiais, os visigodos, vizinhos dos ostrogodos, se estabelecem do lado romano do Danúbio iniciando uma nova relação com o Império Romano ao passarem a viver como minoria étnica habitando o território de Roma.

Politicamente essas tribos, uma vez no interior do Império, se organizavam em forma de estado, com uma autoridade central sobre os guerreiros livres e a divisão de terras era feita favorecendo os líderes, de maneira que ao passo de uma geração já havia uma hereditariedade proprietária e nobre dominante nas antigas tribos.

Ao passo que as leis, os costumes e a forma de organização social romanas eram incorporadas pelos germânicos, também a conversão ao cristianismo ocorreu, no espaço de uma geração, em todas as tribos que adentraram o Império.

A religião antes praticada era um tanto naturalista, a *Edda poética* identifica algumas entidades adoradas pelos germanos, entre eles: *Wotan* (o *Odin* dos escandinavos), divindade que representava os céus e dominava a guerra, era a mais importante do panteão; *Donnar* (o mesmo Thor nórdico); *Tiwaz*, protetor das assembleias tribais e seu fiador; e *Freya*, deusa do amor e da fecundidade. Além dessas principais, outras entidades menores completavam o quadro mítico: as *Walkyrias*; filhas virgens de *Wotan* encarregadas de levar os mortos em campos de batalha ao *Walhalla*, morada dos deuses; os elfos, as ondinas e os gnomos. Serem os germanos bastante naturalistas em sua religião pode ser explicado pelo período de barbárie em que ainda viviam. Oliveira esclarece que

Viviam os germanos, fundamentalmente, do cultivo de campos obtidos com a derrubada das florestas, ocupando-os somente enquanto se mantivessem férteis, uma vez que praticavam, a exemplo de quase todos os povos pré-históricos, uma agricultura itinerante efetuada sobre as cinzas provenientes da queima das matas abatidas. (OLIVEIRA, 1988, p. 17)

A conversão à religião romana foi necessária para consagrar o abandono da autoridade subjetiva característica da comunidade de clãs, firmando uma autoridade

terrestre mais firme como extensão da autoridade divina. Não que esse cristianismo fosse igual ao de Roma, mas ele foi mesclado com o arianismo, criando uma igreja paralela à Igreja Romana. A “conversão ideológica” ao cristianismo foi, segundo Anderson,

[...] obra, objetivamente, do próprio processo remodelador de transplantação, do qual a mudança da fé foi um sinal interior. A religião cristã consagrou o abandono do mundo subjetivo da comunidade de clã: uma ordem divina mais extensa era o complemento espiritual de uma autoridade terrestre mais firme. (ANDERSON, 2000, p. 114)

A Igreja germânica foi a religião comum em todos os reinos bárbaros iniciais. A diferença entre ambas as religiões foi, inclusive, inicialmente incentivada como garantia da separação da população romana e da população germânica em reinos como o dos ostrogodos na Itália e dos visigodos na Espanha (ANDERSON, 2000).

Importante ressaltar essa separação, pois, apesar de instalarem-se em diferentes regiões de Roma, os germanos permaneceram sempre um povo à parte, nunca se integrando com outros povos no interior do Império. A geografia dos espaços ocupados era bem demarcada. Sua religião, apesar da adoção do cristianismo, permaneceu diferenciada. E, também linguisticamente, pouquíssimo influenciaram ou foram influenciados pelos romanos.

Apesar de as influências serem limitadas, o cristianismo ariano desenvolveu-se a ponto de, nos séculos XII e XIII, reivindicar para si atribuições do papado romano. Sobre o envolvimento germânico na política e na igreja romanas, bem como sobre a incipiente nobreza germânica, Carpeaux afirma:

[...] A aristocracia medieval alemã está intimamente ligada aos ideais políticos do Império, sobretudo aos imperadores da dinastia de Staufem, que se envolveram numa luta secular com o Papado, reivindicando não somente o domínio da Itália, mas também o condomínio das almas: o imperador é soberano temporal e soberano espiritual ao mesmo tempo. Arroga-se uma posição ao lado do Papa, se não acima do Papa. Justifica suas reivindicações por uma visão mística da História Universal, resumida na obra de um historiador que pertencia àquela família imperial: Otto von Freising (1114-1158). (CARPEAUX, 2013, p. 12-13)

O mesmo autor segue pontuando que boa parte da literatura dos cavaleiros seria de índole política, muitas vezes com inspiração mística. Mas não seria, a princípio, uma literatura de corte. Segundo ele, a aristocracia alemã medieval jamais teria conseguido, ou

sequer pretendido, submeter completamente seus vassallos. Essa mesma aristocracia teria guardado ampla independência em seus castelos. E teria tempo e ócio para dedicar-se aos ideais de natureza pessoal (Id. Ibid).

Já a separação linguística permaneceu praticamente intacta ao longo das ocupações. Segundo Anderson:

O mais impressionante índice dos limites da penetração bárbara nessa fase foi que em lugar algum ela alterou as fronteiras linguísticas entre o mundo latino e o teutônico: nenhuma região do Ocidente romano foi germanizada na fala por qualquer destes conquistadores iniciais. (ANDERSON, 2000, p. 115-116)

Uma maior penetração cultural germânica ocorreu na segunda onda de invasões quando os francos conquistaram a Gália, os anglo-saxões ocuparam a Inglaterra e os lombardos assaltaram a Itália.

Essa segunda onda de migrações germânicas contou com uma massa demográfica consideravelmente maior do que a primeira, razão pela qual ocorreu de forma mais lenta e teve maior participação o elemento popular e camponês. A grande propriedade agrária também sofreu mudanças muito mais significativas no período em questão do que na primeira onda de invasões. Os proprietários das terras aonde chegavam os germanos eram desapropriados e, por vezes, tornado escravos destes.

Tradições agrícolas também foram trazidas das terras tribais germânicas, auxiliando na mudança da estabilidade da colonização rural latina. Geralmente senhores bárbaros e camponeses romanos coexistiam, depois das migrações, com um considerável aumento da dependência rural enquanto germinavam unidades políticas mais estáveis. Sobre como os germanos se estabeleciam neste período Anderson afirma:

(...) enquanto a segunda onda de invasões produzia por toda parte uma aristocracia germânica dotada de propriedades maiores do que nunca anteriormente, ela também povoava o interior com comunidades aldeãs permanentes e torrões de pequenas propriedades camponesas. (ANDERSON, 2000, p. 120)

A escravidão agrícola, neste período, era reabastecida com cativos de guerra da época. Politicamente esta segunda onda de invasões pressagiava, com uma contínua desmoralização, o fim dos legados jurídicos romanos, marcando um período delicado na transição do Império Romano para a Idade Média.

As normas e memórias latinas foram gradualmente desaparecendo nos reinos teutônicos que passaram a redigir novos códigos legais baseados nas antigas normas tribais germânicas, ainda que escritos em latim. E temos aqui códigos do período de barbárie sendo readmitidos e resignificados. As taxações herdadas de Roma sofriam resistência da população e da Igreja e a fiscalização não era mais eficiente. Assim os legados romanos foram gradativamente sendo substituídos por sistemas góticos modificados.

A separação da Igreja também diminuía lentamente, e o catolicismo se tornava a única religião dominante com a renúncia do arianismo por parte dos germanos.

As mudanças e substituições feitas, no entanto, não trouxeram uma fórmula política que ainda permanecesse ao final da Idade Média, o abandono de algumas tradições da antiguidade levou a uma queda no nível de sofisticação dos Estados. A expansão islâmica no Mediterrâneo, no início do século VII e o conseqüente fechamento do comércio e bloqueio da Europa Ocidental, aliados ao crescimento demográfico, fizeram toda Europa voltar-se à economia rural. A realização mais positiva dos bárbaros no período foi a conquista da Germânia, completada pelos merovíngios no século VI.

Destarte, embora ainda permanecessem diferenças consideráveis entre romanos e germanos, por volta do século V, quando os hunos forçaram as *Völkeranderungen*, as tribos germânicas já estavam bastante diferentes da forma que tinham ao tempo de César. Pressões internas e externas haviam consolidado uma nobreza cortesã solidificada e a igualdade dos clãs originais havia sido substituída pela fortuna individual. O longo contato, comercial e militar, entre romanos e germanos nas regiões fronteiriças estreitara as diferenças entre as duas sociedades. Sobre essas relações, Anderson ainda afirma que da “colisão e fusão final e cataclísmica [de romanos e germanos] iria surgir finalmente o feudalismo” (ANDERSON, 2000, p. 107).

No contexto geral, e do ponto de vista político, a Idade Média foi o período em que todos os povos europeus adquiriram, pouco a pouco, sua fisionomia e sua consciência nacionais. Se no início as regiões e tribos eram organizadas em pequenos territórios e tais territórios faziam parte de um império ou reino, ao fim do período já há grandes unidades nacionais estabelecidas. O desenvolvimento das línguas nacionais está profundamente enraizado nesse processo. Auerbach afirma, sobre esse processo, ser evidente que

[...] o desenvolvimento das línguas vulgares contribuiu muito para formar a consciência nacional, e não foi por acaso que os povos sentiam possuir

sua individualidade nacional no momento exato em que sentiam possuir uma língua nacional comum. (AUERBACH, 197?, p. 103)

Assim, a mesma transição que levou ao fortalecimento de línguas vulgares, também levou ao fortalecimento de unidades que mais tarde se transformariam em nações. Na *Canção...* se os burgúndios, os hunos, os islandeses, o povo de Xantem e o povo dos nibelungos não formam ainda nações no sentido que as entendemos hoje, ao menos formam unidades específicas, diferentes entre si e com elementos suficientes para desenvolverem sentimentos de pertencimento a um lugar. Ilustrativa é a fala de Hagen quando lhe é proposto acompanhar Kriemhild para outra terra que não a Burgúndia:

Kriemhild mandou chamar Hagen de Tronje e também Ortwin, e perguntou-lhes se eles e seus familiares seguiriam com ela, mas Hagen encolerizou-se e disse: “Gunther não tem o direito de dar-nos a quem quer que seja. Deixai que outros de vossos vassallos sigam convosco, pois bem conheceis o costume dos de Tronje: ficaremos com os reis aqui na corte e continuaremos servindo aos que seguimos até agora.” Assim deram o assunto por encerrado e prepararam-se para a partida. (ANÔNIMO, 2001, p. 112)

Dadas as presentes considerações panorâmicas sobre os povos germânicos e seus ecos na *Canção dos Nibelungos*, apresentamos, também, algumas considerações específicas a cerca do povo dos burgúndios, terra de Kriemhild no poema.

3.2 Os burgúndios e seu reflexo na *Canção dos Nibelungos*

Quanto aos burgúndios, foi um povo que permaneceu ao longo das fronteiras da Gália, em paz com os romanos, e com eles estabeleceu contatos comerciais. Essa permanência ocorreu depois de algumas tentativas frustradas de adentrar o Império durante o século III. Foi por volta de 406 que se integraram às grandes migrações dos povos germanos na direção do oeste.

Foram reconhecidos pelos romanos, como “estado federado”, em 413, e foram atacados pelos hunos em 436, ao tentarem expandir-se para o norte. Em 443, por determinação do Império Romano, ocuparam as terras de Saboia. Foi nesse período que os burgúndios tiveram sua maior expansão, e também sua maior guerra.

O reino dos burgúndios alcançou sua maior extensão em fins do século V, incluindo, nesta época, quase toda a bacia do Ródano ao sul de Durance e estendendo-se, na direção do norte, até o Doubs e os cursos superiores do Saone e do Sena e, para o oeste, até o alto Loire. (OLIVEIRA, 1988, p. 62)

À época de Chilperico I, primeiro rei dos burgúndios, a convivência com os romanos era tão pacífica e cordial, que cronistas do Império se referiam a eles como os “mais progressistas e cordiais de todos os germanos” (Id. Ibid. p. 56). Também foi esse líder que, sendo de crença ariana, casou-se com uma cristã nicena. Oliveira também esclarece que “foram, pois, os burgúndios, o povo germano que se romanizou mais rapidamente, aceitando os padrões culturais do Império” (Id. Ibid. p. 57).

Em 451 aliaram-se a Roma, combatendo ao lado das legiões de Aécio, contra Átila, onde tiveram sua mais importante vitória. Foi, contudo, um reino efêmero, existindo por pouco menos de dois séculos. Ainda é Oliveira quem esclarece que “findou-se, no entanto, prematuramente o reino dos burgúndios, no ano de 534, quando os francos, sob o comando de Clovis, avançaram sobre as terras da Gália, submetendo-o e anexando-o aos seus domínios” (Id. Ibid. mesma pág.).

Tendo desaparecido no século VI, o reino burgúndio foi reconstituído no século IX, mas não sobreviveu à Idade Média. A lembrança do nome do reino histórico remete, portanto, àquele primeiro estado, que lutou contra Átila.

Na *Canção dos Nibelungos*, o reino aparece totalmente cristianizado e o ambiente cortês é, a todo o momento, exaltado. Patier afirma que

As provas de mútua consideração e gentileza que ainda hoje se pratica são ecos de sentimentos cavaleirescos do passado. Esse tema é outro aspecto importante dos Nibelungos. A maneira de andar, sentar-se, levantar-se, sair e entrar, receber ou conceder favores tinha um certo *modus faciendi* que as personagens dos Nibelungos observavam rigorosamente em seu relacionamento. Nesse sentido, o poema é um verdadeiro manual de boas maneiras. (PATIER, 2013, p. 17)

As descrições da exuberância de luxo e da riqueza das cortes no poema, juntamente com a beleza física das personagens, corroboram a afirmação acima. Ainda segundo Patier, a beleza seria uma representação da nobreza de caráter. O ambiente cortês ignoraria a feiura. Ilustrativa do trato conferido à beleza e ao esplendor é a cena da preparação para receber a rainha da Islândia, que havia sido conquistada para ser esposa de Gunther:

Incumbidos de receber os que estavam por chegar, familiares dos três reis cavalgavam por todos os caminhos do país; para isso foram tiradas dos baús muitas vestes preciosas.

Anunciaram que a comitiva de Brünhild havia sido vista cavalgando em direção àquelas terras, e uma grande excitação tomou conta dos burgúndios. Que bravos cavaleiros podiam ser vistos em ambos os lados! A bela Kriemhild disse: “Minhas jovens, se quiserdes acompanhar-me na recepção, procurai em vossos baús a melhores vestes, assim ganharemos o louvor dos hóspedes!”

Vieram também os cavaleiros e mandaram trazer esplêndidas selas trabalhadas com ouro rubro, sobre as quais as mulheres cavalgariam de Worms até o Reno. (ANÔNIMO, 2001, p. 93)

A narração segue descrevendo os arreios, o brilho do ouro, as rédeas, o quão alegres estavam as damas ao montar, e a quantidade de damas e cavaleiros que iam encontrar a comitiva que chegava.

Esse é o povo de Kriemhild, esposa de Siegfried. Na segunda parte do poema, quando os cavaleiros burgúndios enfrentam Etzel na terra dos hunos, esse povo é tratado como o povo dos Nibelungos. O motivo da troca de nomes é a posse do tesouro que antes pertencera ao povo da neblina (os Nibelungos originais). Siegfried conquistara a posse desse tesouro e, com sua morte, ele passara à rainha Kriemhild, que o mandara trazer à Burgúndia. Com o tesouro na terra dos burgúndios, Hagen o rouba da rainha e o esconde no Reno, onde permanece escondido após perecerem todos os que sabem de sua localização.

3.3 Os hunos e seu reflexo na *Canção dos Nibelungos*

Outro povo também presente na obra são os hunos, liderados por Etzel, e agentes da vingança da rainha Kriemhild. Conforme mencionado anteriormente, há estudiosos, como Carpeaux (2013), que consideram o fator histórico como a principal característica da obra. Com isso concordam também Garbuio e Fiorini, quando tratam do poema:

A história tem como pano de fundo as migrações germânicas do período, de onde resultaram muitos relatos heróicos e apaixonados. O foco principal da *Canção dos Nibelungos* é a destruição do reino da Burgúndia com a ajuda dos exércitos Hunos. (GARBUIO e FIORINI, 2012, p. 01).

O foco citado pelos autores acima se trata da segunda parte do poema, que tem origem predominantemente histórica, em contraposição à primeira parte, lendária. Carpeaux também considera a segunda parte a principal do poema:

[...] nesta última influíram recordações históricas, do ataque dos hunos de Átila (no poema: Etzel) contra as tribos germânicas. Essas recordações são transfiguradas em derrota e fim dos heróis nórdicos, Siegfried e Hagen em primeira linha, pela vingança da terrível e grandiosa mulher Kriemhild que ofenderam na primeira parte (e na saga nórdica) e que é agora a esposa de Etzel. [...]. (CARPEAUX, 2013, p. 16)

Como se observa pela citação, um dos povos representados na *Canção...* que teve forte influência histórica na formação da Europa, e cuja história apresenta ecos na formação das lendas europeias que influenciaram a obra, são os hunos.

Um documento medieval importante, apresentado por Sánchez, descreve as características físicas e a forma de vida desse povo que entrou na vida política da Europa por volta do século V:

[...] O povo dos Hunos [...] excede todos os modos de ferocidade. Todos eles têm membros compactos e firmes, pescoços grossos, e são tão prodigiosamente disformes e feios que os poderíamos tomar por animais bípedes ou pelos toros desbastados em figuras que se usam nos lados das pontes.

[...]

Ninguém entre eles lavra a terra ou toca um arado. Todos vivem sem um lugar fixo, sem lar nem lei ou uma forma de vida estabilizada [...]. (MARCELINO apud SÁNCHEZ, 2000, p. 30-31)

O principal chefe dos hunos é Átila. O homem que seria uma das personalidades que mais causariam ao mesmo tempo “admiração e repúdio, fascinação e execração, amor e ódio, no imaginário das pessoas” (SANTOS, 2011, p. 82). Era visto como herói em alguns países e em outros como um bárbaro aterrador. Presente em mitos e lendas europeus germânicos e escandinavos, como *A Canção dos Nibelungos*, a *Edda Poética* e a *Saga dos Volsungos*, Átila marca sua presença na história e na literatura da Europa.

Sánchez aponta, em *História da Idade Média: textos e testemunhas*, um documento que descreve o perfil de Átila:

Homem vindo ao mundo em um entrechoque de raças, terror de todos os países, não sei como ele semeava tanto pavor, a não ser pela ligação que se fazia de sua pessoa com um sentimento de terror. Tinha um porte

altivo e um olhar singularmente móvel, se bem que cada um de seus movimentos traduzisse o orgulho de seu poder. Amante da guerra, era senhor de sua força, muito capaz de reflexão, acessível às petições, fiel à palavra dada; sua pequena estatura, seu peito largo, sua cabeça grande, seus olhos minúsculos, sua barba rala, sua cabeleira eriçada, seu nariz muito curto, sua tez escura eram sinais de suas origens. (JORDANES apud SÁNCHEZ, 2000, p. 29)

Seu nascimento está intrinsecamente ligado à história do povo Huno. Assumiu a liderança dos hunos, junto com seu irmão, após a morte de seu pai e de seus tios. Com a morte do irmão dez anos depois, passa a reinar sozinho. Especula-se que o próprio Átila teria causado a morte de seu irmão. Sobre seu nascimento, Santos afirma:

[...] Átila teria nascido por volta de 405, provavelmente na atual Hungria, o centro do poderio huno. Filho de Mundzuk e sobrinho de Rugilas, Átila sucedeu seu tio por volta de 434 no comando do imenso império huno junto de seu irmão Bleda. (SANTOS, 2011, p. 82)

Os hunos foram um povo da estepe euro-asiática que teria se originado dos xiongnu e incomodado poderes sedentários por toda Europa e Ásia ao longo da história. Os xiongnu eram um povo de origem turco-mongol que constituiu, no século III a.C., um império que se estendia do sul da Sibéria à Manchúria. Como expansionista, esse povo chegou à China, com quem estabeleceu diversas relações militares, comerciais e diplomáticas. As relações militares parecem terem superado as demais, pois, para barrar o avanço de tais invasores, os chineses teriam iniciado a construção de um sistema de fortificações ao norte, a Grande Muralha. Quando passaram a contra-atacar, os chineses impuseram sua vassalagem aos xiongnu.

Sobre como os xiongnu teriam se tornado hunos, Santos aborda a teoria de Guignes, historiador do século XVIII. O historiador aponta, na obra *Histoire générale des huns, des turcs et des mongols* (História geral dos hunos, dos turcos e dos mongóis), publicada entre 1756 e 1758, um possível caminho histórico de transformação desse povo. Segundo a teoria:

[...] após as derrotas diante dos chineses, agrupamentos xiongnu remanescentes migraram para o oeste, nos atuais Cazaquistão e Uzbequistão, e lá se estabeleceram e bem possivelmente se misturando com as populações locais tais como os sogdianos e os alanos, o que teria dado origem a um novo povo, os hunos. (SANTOS, 2011, p. 83)

Santos relata, ainda, um estudo de John Man (2006) que elucida o processo pelo qual passou o povo huno de “esquecimento de suas raízes”. O estudo relatado especula que a redução da condição de um grande império à de “bandos empobrecidos” envergonharia os hunos, e estes, então, se recusariam a mencionar aos filhos a grandeza anterior. A regra de “não mencionar a China” pelo espaço de uma geração já seria suficiente para apagar o registro anterior da história de um povo.

Depois de estabelecidos na Ásia Central, os hunos dividiram-se em duas hordas, uma permaneceu onde estava e outra tomou o caminho do oeste, o mesmo caminho que os mongóis fariam oito séculos mais tarde, e entraram na história da Europa por volta de 372 e 373, imolando, dominando e submetendo todos os povos que encontravam pela frente. Como nômades, Oliveira afirma que os hunos “eram hábeis guerreiros, cavaleiros exímios, e manejavam com extraordinária destreza o arco em seus combates” (OLIVEIRA, 1988, p. 57).

O contato dos hunos com os povos germânicos da Europa se dá por volta de 375 e 376. Os hunos submetem-nos e os fazem procurar asilo no interior das fronteiras do Império Romano. Sobre estes movimentos Santos afirma que:

Historicamente, a importância destes eventos reside no fato de, além do fato de terem incentivado o *Völkerwanderung* (grande migração de povos, em alemão), empurrando para dentro das fronteiras romanas várias populações germânicas [...], colocaram fim a séculos de predominância de povos indo-europeus nas estepes do sul da antiga União Soviética. Em seu lugar entraram em cena povos turco-mongólico e fino-úgricos. (SANTOS, 2011, p. 84)

As invasões dos hunos na Europa deram início a uma “nova fase na história das relações entre Roma e os germanos” (OLIVEIRA, 1988, p. 13). Os povos germanos incluíam os ostrogodos, visigodos, alamanos e burgúndios, entre outros.

Em 375 surgiram os hunos na Europa. Após haverem destruído o primeiro reino dos ostrogodos, situado no litoral norte do mar Negro, em área da atual Ucrânia, marcharam na direção do oeste, afugentando outros povos germanos. Os visigodos, vizinhos dos ostrogodos, acabaram, em fuga desordenada, por atravessar, ainda que com o consentimento do Império Romano, as fronteiras do Danúbio. (Id. Ibid. s/p)

O fato de uma parte dos germanos terem se estabelecido nas terras de Roma constituiu-se um problema para os romanos, não mais por serem invasores, mas por

passarem a enfrentar as legiões do Império como minoria étnica vivendo em seu território, a fim de reivindicar melhores tratamentos por parte dos romanos.

Durante este tempo os hunos promoveram diversas incursões contra seus vizinhos, forneceram mercenários para lutarem ao lado de Roma e receberam do Império Romano a província de *Pannonia Prima* (planície húngara). No interior de Roma, Átila torna-se, então, o soberano huno juntamente com seu irmão Bleda.

O sistema político huno tratava-se de uma grande confederação de tribos e povos, caracterizando um regime descentralizado, regido por mais de um soberano. Após o falecimento de seu irmão, no entanto, Átila se torna soberano único dos hunos e de outros povos a eles subjugados. Tais povos forneciam efetivos para campanhas militares hunas ou pagavam-lhes tributos em ouro.

Com o poder concentrado em suas mãos, Átila volta-se contra o Império Romano, enviando exércitos a diversas províncias e arrasando regiões no caminho. O Império Romano do Oriente encontra sua paz com os hunos em 448, com aumento do tributo a ser pago. Em 451, organizando uma invasão ao Império do Ocidente, Átila é vencido, mas se reorganiza e volta um ano mais tarde chegando até os portões de Roma, ocasião em que, por razões até hoje misteriosas, põe fim à campanha italiana e volta para casa. Logo após voltar, “Átila morre em sua noite de núpcias com a princesa germânica Ildico, sua última esposa” (SANTOS, 2011, p. 86). Átila morre com pouco menos de 50 anos, em 453.

A morte de Átila foi também o fim do Império Huno. Os povos que então viviam sob o jugo dos hunos voltaram-se contra eles, juntamente com antigos aliados, e o império se dividiu sob a sucessão de seus filhos. Nunca mais os hunos voltariam a ter o mesmo poderio na Europa e, por formarem uma sociedade ágrafa, não puderam eles mesmos deixar algum registro de sua história, sendo esta, escrita por herdeiros da cultura greco-romana. Como bárbaros, os hunos eram odiados no Império. A figura de Átila foi apresentada pela história, incluindo a lenda de que “por onde seu cavalo passava nada mais nascia e sendo visto taxado como o flagelo de Deus” (Id. Ibid. s/p).

Assim, o rastro dos hunos foi deixado na história como um povo que excedia em ferocidade e barbárie a tudo que se podia imaginar. Sobre seu fim também Oliveira esclarece:

Pouco deixaram eles de concreto nas terras onde viveram. Nenhum vestígio ficou da língua que falavam. Nenhum sinal do que foram pode ser hoje identificado, de modo irrefutável. [...] Deles ficou, no entanto, a

triste fama de cruéis e impiedosos. Átila passou a ser mencionado pelos historiadores do seu tempo e pelos que os seguiram, como o protótipo da violência, o símbolo do guerreiro sanguinário. Cognominado “o flagelo de Deus”, nunca seria esquecido; e estórias fantásticas foram inventadas e repetidas a seu respeito [...]. (OLIVEIRA, 1988, p. 59-60)

É possível notar algumas contradições entre o Átila real e o da *Canção dos Nibelungos*, sendo uma delas a monogamia de Etzel, contraposta à poligamia praticada entre os hunos do século III. Nota-se aí um Átila um tanto cristianizado, embora apresentado como pagão. É notória, aliás, na *Canção...*, a maneira como o cristianismo e o paganismo convivem em perfeita harmonia no reino de Etzel. O rei e sua corte são assim apresentados enquanto cavalgam ao encontro de Kriemhild: “À sua frente cavalgavam pela estrada numerosos bravos guerreiros de diferentes linguagens, vastas hostes de cristãos e de pagãos que cavalgavam magnificamente até a rainha” (ANÔNIMO, 2001, p. 207).

O poema ainda segue narrando como, além de cristãos e pagãos, diversos povos poderiam ser encontrados vivendo em perfeita harmonia no reino de Etzel:

[...] Ali iam muitos homens da Grécia e da Rússia. Viam-se poloneses e valáquios passarem em suas velozes montarias quando eles as golpeavam vigorosamente com suas esporas. Todos portavam-se de acordo com seus costumes. Cavalgavam muitos guerreiros das terras de Kiev e também os selvagens pechenegs, que, esticando ao máximo seus arcos, abatiam muitos pássaros em vôo com suas setas afiadas. (Id. Ibid. mesma página)

O Átila da canção também aparece como um rei sábio e gentil, encarnando algumas das mais altas virtudes da realeza europeia, contrapondo-se ao Átila “cruel, sanguinário e monstruoso que foi perpetuado no imaginário cristão da Europa medieval pós-romana” (SANTOS, 2011, p. 92). Sua participação em *Das Nibelungenlied* também é bem apagada e passiva, casando-se com Kriemhild não faz mais do que ser uma peça no jogo de vingança de sua esposa.

Para Garbuio e Fiorini, também os conflitos de poder no mundo feudal estariam representados na *Canção dos Nibelungos*.

O que temos de concreto é uma representação do conflito que estaria em curso dentro do poder feudal. O rei Gunther, irmão de Kriemhild, representa o poder adquirido por sua posição de chefe de estado, enquanto Siegfried encarna o clássico nobre, dotado de grandes qualidades de onde conquista sua autoridade. A relação de vassalagem entre os dois, pode ser considerada o ponto principal do desenrolar da história. (GARBUIO e FIORINI, 2012, p. 01)

O conflito cristão/pagão, vivido nos processos de migração e unificação dos povos germânicos também se faz notar, ao lado da mistura de raças (povos), causada pelos *Völkerwanderungen*, ao longo da narração.

Quando a senhora Helche morreu, o rei Etzel quis casar-se novamente; os que lhe eram próximos aconselharam-no a desposar uma orgulhosa viúva das terras dos burgúndios, chamada Kriemhild. Desde a morte da bela Helche eles diziam: “Se desejais a mais nobre e elevada dama que um rei já conquistou, escolhei essa senhora. O forte Siegfried foi seu esposo.” “Como poderia isso acontecer?”, perguntou o poderoso rei. “Sou pagão, jamais fui batizado, e a senhora é cristã. Seria um milagre se ela me desse seu consentimento.” (ANÔNIMO, 2001, p. 183)

O excerto ilustra, além da preocupação religiosa do rei, o valor de um casamento nobre para manter o orgulho de uma dinastia.

Outro elemento que poderia demonstrar a transição entre o mundo pagão e o cristão, cujos elementos fundem-se e se fazem presentes nos povos germânicos e no povo huno, é a convivência pacífica de guerreiros batizados e pagãos no reino de Etzel.

Tão vastos eram os domínios de Etzel que sempre se encontravam em sua corte os mais bravos de todos os guerreiros. Cristãos e pagãos eram seus aliados e conviviam ali lado a lado, o que certamente jamais voltará a acontecer. Não importava de que maneira vivessem, a generosidade do rei recompensava a todos ricamente. (ANÔNIMO, 2001, p. 203)

Tendo derrotado o povo dos Nibelungos, os hunos se destacam como protagonistas na segunda parte do poema. Tanto na poesia quanto historicamente, atribui-se a esse povo a destruição do reino dos burgúndios. Historicamente, temos o episódio conhecido como “A Batalha dos Hunos”, ou “A Batalha dos Campos Catalúnicos”, ocorrida por volta de 416, que foi retomada em forma de lendas, mitos e feitos heroicos contados em versos em diversos poemas épicos posteriores. Esses poemas teriam dado origem à compilação da *Canção dos Nibelungos*.

Santos (2011) observa que, levando em consideração o fato de que o Império Huno não era germânico, e que foi efêmera a sua passagem pelos territórios germânicos, é um tanto inusitada a transposição dos hunos e de seu chefe Átila, da história para a mitologia germânica. Ainda segundo ele:

[...] algo ainda mais interessante a se observar sobre o Das Nibelungenlied, assim como as Eddas da Islândia, é a época em que foi escrito, no século XIII, já passados quase 1000 anos da morte de Átila, além de ser contemporâneo a outro furacão vindo das estepes que assolou as civilizações sedentárias da Europa e Ásia, os mongóis de Genghis Khan e seus descendentes. (SANTOS, 2011 p. 88-89)

É possível, então, que as hostes mongóis, passando pela Europa Medieval e deixando praticamente o mesmo legado de horror que os hunos deixaram, tenham estimulado a adoção desse povo e dessa figura lendária pelos germanos em sua mítica. A situação com que o chefe mongol Batu Khan, neto de Genghis Khan, foi visto no século XIII assemelha-se à de Átila no século IV. A semelhança do terror que causou nos povos sedentários europeus a passagem dos mongóis de Genghis Khan e de seus descendentes pode explicar o aparecimento de Átila na literatura desse período, embora sua passagem pela Europa tenha ocorrido nove séculos antes. Não é por acaso, então, que a figura de Átila aparece sob forma de mito na *Canção dos Nibelungos* quando os mongóis, liderados por Batu Khan, surgem das estepes asiáticas. Sobre a mitificação de Átila, Santos descreve:

É nesse contexto que [...] a figura de Átila aparece nas sagas e épicos escandinavos e germânicos, como A Canção dos Nibelungos, escrito por volta das primeiras décadas do século XIII, caracterizada por seus motivos heróicos germânicos pré-cristãos e a mistura de antigas tradições e eventos e personagens históricos que viveram nos séculos V e VI. (Id. Ibid. p. 88)

Na *Canção dos Nibelungos*, os burgúndios passam a ser chamados de Nibelungos depois que tomam posse do tesouro que pertencia a este último povo. E Átila aparece sob o nome de Etzel, rei dos hunos. Este, encontrando-se viúvo, casa-se com Kriemhild, também viúva. Para desposá-la Etzel envia uma comitiva com a proposta de casamento à viúva de Siegfried, que vive no reino da Burgúndia. Kriemhild é irmã do rei burgúndio Gunther. Seu marido, Siegfried, morrera em uma emboscada preparada por Hagen, conselheiro do rei Gunther. Na segunda parte da *Canção...* Kriemhild casa-se com Etzel e planeja uma vingança contra os burgúndios e contra Hagen, que matara seu primeiro esposo. Essa vingança gera uma guerra que praticamente aniquila os dois exércitos, o burgúndio e o huno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, que é a arte casada com o pensamento e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. (PESSOA, 1999, p. 63)

Para a realização das análises no presente trabalho, considerou-se o valor do tema para o avanço dos estudos mitológicos e literários. Especialmente quando se assiste a uma retomada de elementos míticos por meio de obras, fílmicas e/ou literárias, que banalizam o tema e lotam as prateleiras das livrarias e as salas dos cinemas. A busca de compreensão desse fenômeno e de elaboração de propostas para a valorização da literatura clássica junto à sociedade contemporânea, também justificou a pesquisa e o desejo de retorno às fontes literárias medievais bem como discussões sobre sua influência em trabalhos da envergadura de um compositor como Wagner, de um cineasta como Fritz Lang ou de um escritor como Tolkien, por exemplo.

A fortuna crítica levantada elucidou a situação das pesquisas sobre a obra em questão pela academia brasileira, bem como possibilitou o prosseguimento da discussão proposta. A inclusão das principais obras artísticas que dialogam com o poema permitiu confirmar a influência da *Canção dos Nibelungos* na história e na cultura ocidental.

A identificação dos elementos literários e das fontes míticas presentes na obra contribuiu para entender a classificação da *Canção...* como literatura de documentação histórica, juntamente com as principais sagas épicas que contém feitos heroicos nacionais ou de cavalaria na Idade Média.

Para identificação de tais elementos, primeiramente foi apresentada uma discussão acerca da autoria – que, apesar de anônima, têm suscitado especulações quanto a possíveis autores – e da região onde foi escrito o poema, bem como o contexto histórico, cultural, linguístico e literário da época.

Aludidas as discussões realizadas sobre a autoria da obra, reforçamos a necessidade de superar essa discussão. Consideramos que o fato de não se fechar a discussão acerca da autoria, de maneira alguma prejudica a leitura e a compreensão da obra. Pelo contrário, dá mais liberdade para a consideração da mesma em sua dimensão histórica. Trata-se de uma obra síntese de um tempo e de um povo que, à semelhança dos gregos, deixa seu legado na história através de uma produção literária que atravessa os séculos. As próprias diferenças (e possíveis contradições) entre os manuscritos, longe de ser um problema, fortalece a leitura da *Canção...* como obra que proporciona uma síntese histórica de seu tempo.

Foram expostas, também, discussões sobre o gênero literário da obra. Tais discussões continuam sendo pontos de controvérsia entre estudiosos que tentam fazer a classificação, sendo que uns classificam-na como poesia épica, outros discordam e defendem a classificação como epopeia, diferenciando “epopeia” de “poesia épica”.

Claramente não existe um consenso entre teóricos e estudiosos sobre a natureza do gênero literário da *Canção dos Nibelungos*, visto que um esforça-se por provar que ela é uma epopeia, outro a classifica como um canto épico, e outro, ainda não vê nisso qualquer fundamento a não ser a consideração de que é, de fato, uma literatura de ficção.

Dados os diversos contrapontos apresentados para classificação da *Canção...* em algum dos gêneros literários medievais, observou-se que a obra apropria-se de um núcleo válido de temas e formas recorrentes aos gêneros apresentados, mas não se limita a qualquer um deles. Antes os incorpora e sobrepõe, resultando assim em uma obra singular e única, mesmo entre as canções cavaleirescas do período.

A única definição a que ela parece não se furtar – até porque essas definições de gênero literário mudam com o tempo – é quanto ao seu fim estético, em contraposição a literaturas pedagógicas e ou empenhadas da Idade Média. Mas, ainda assim, também não se furta à ideologia do período. Valores cristãos e nobres, assim como conceitos bem elaborados de demônios e inferno, determinam o pensamento e as ações das personagens.

Foram apresentadas, ademais, as origens míticas e as literaturas que influenciaram na compilação do poema, bem como alguns elementos míticos ali presentes.

Foram analisados também alguns aspectos literários da *Canção...* A discussão realizada se tornou possível a partir de categorias consolidadas em teorias da literatura – espaço-tempo; narrador; personagens; pelos intertextos e aproximações com a épica e outras expressões literárias, pelo estilo próprio de uma época, enfim pela riqueza das mediações estéticas contidas na obra. etc.

Procuramos, igualmente, identificar, discutir e relacionar com a obra, os elementos históricos que possibilitaram a elaboração das diferentes lendas perpetuadas através da consciência poética dos povos germânicos. Bem como a maneira com que a preparação estética e temática da obra reflete esses elementos.

De início, foram posicionados historicamente os povos germânicos que formaram a nação alemã, bem como seus movimentos históricos que os identificaram inicialmente como povos bárbaros e, posteriormente, como povos vivendo no interior do Império Romano, incorporando suas instituições, sua forma política e sua religião. Essa incorporação não ocorreu sem conflitos (bélicos, políticos e ideológicos) que são refletidos em obras produzidas no período e, neste caso particular, na *Canção dos Nibelungos*.

Posteriormente identificaram-se, igualmente, os hunos, que, embora nunca tivessem feito parte do Império Romano, também tiveram grande influência nos movimentos políticos da Europa a partir do momento em que surgiram no cenário histórico da mesma, e sua participação é também decisiva no desfecho da obra.

Finalmente, situou-se o período histórico que produziu a obra, o século XIII. Bem como a maneira como os temas e os povos foram trabalhados e resignificados à luz da obra que Carpeaux considera como “a maior façanha de toda a literatura dos cavaleiros” (2013, p. 17).

Com o estudo realizado, observou-se que são bastante fecundos os desdobramentos do *Nibelungenlied*. Baseando-se parte em mitos, parte em acontecimentos históricos, a *Canção...* tem influenciado as mais diversas manifestações artísticas. Principalmente a partir do século XVIII, época em que os manuscritos foram reencontrados depois de passarem cerca de seis séculos perdidos. Sua influência se faz sentir nas artes plásticas, na música, na literatura, no cinema e na dramaturgia.

No entanto, é interessante notar que, mesmo sendo citado em todos os casos mostrados aqui, o *Nibelungenlied* não é uma das obras mais estudadas pela academia brasileira. Quando é estudada, são trabalhadas questões pontuais ou então ela é inserida em análises panorâmicas de obras literárias. A *Canção...* necessita, dessa maneira, de uma leitura que incida sobre seu valor estético e histórico. E que considere a singularidade com a qual refletiu as angústias, as glórias e as contradições do período no qual foi concebida. Procuramos aqui, senão cobrir essa lacuna, pelo menos acenar para a necessidade de se prosseguimento às investigações.

Notar a escassez de estudos sobre a *Canção dos Nibelungos*, todavia, não prejudica o entendimento da importância dessa obra que foi considerada “patrimônio documental da humanidade” pelo programa *Memory of the World* (memória do mundo) da UNESCO em 2009. Seja nas pesquisas acadêmicas, nos desdobramentos artísticos, ou na importância histórica e ideológica aferida à *Canção...*, distinguem-se as marcas legadas por esse poema medieval às culturas que o conheceram.

Retomamos, também algumas considerações feitas sobre o herói Siegfried. Ele é representativo, reconhecido em todo um conglomerado de povos bárbaros, de vários povos que posteriormente se reconheceram como germânicos. É tão representativo que o século XIX foi possível buscar justamente na *Canção dos Nibelungos*, embora essa não seja a obra que narre as origens do herói, sua figura para ilustrar, na vertente nacionalista do romantismo alemão, a elaboração, no pensamento de intelectuais, de um herói que fosse identificado como um “herói nacional” germânico.

Essa identificação ocorre no momento em que as hostes mongóis, passando pela Europa Medieval e deixando praticamente o mesmo legado de horror que os hunos deixaram no século IV. Esse momento justifica também a retomada de uma figura histórica e sua transformação em personagem da saga. A situação com que o chefe mongol Batu Khan, neto de Genghis Khan, foi visto no século XIII assemelha-se à de Átila no século IV. A semelhança do terror que causou nos povos sedentários europeus a passagem dos mongóis de Genghis Khan e de seus descendentes pode explicar o aparecimento de Átila na literatura desse período, embora sua passagem pela Europa tenha ocorrido nove séculos antes. Não é por acaso, então, que a figura de Átila aparece sob forma de mito na *Canção dos Nibelungos* quando os mongóis, liderados por Batu Khan, surgem das estepes asiáticas.

Com isso pode-se afirmar que a *Canção dos Nibelungos* chega até nós trazendo em si não somente as marcas do homem que a produziu e das lendas que retrata, mas igualmente as marcas de cada leitura realizada, de cada época que atravessou, de cada trabalho e de cada obra que retomou e ressignificou o poema.

REFERÊNCIAS

1. BIBLIOGRAFIA

ACCIOLY, G. **Os Nibelungos: estudo a partir do drama de Richard Wagner e do filme de Fritz Lang**. 2001. 110 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000235572&fd=y>. Acesso em 21 out. 2014.

ANDERSON, P. **Passagens da antiguidade ao feudalismo**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ANÔNIMO. **A Canção dos Nibelungos**. Tradução de Luís Krauss. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Coleção Gandhãra.

_____. **A Canção dos Nibelungos**. Tradução de Shcmidt Patier. Brasília: Thesaurus, 2013.

AUERBACH, E. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. ed. 4. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; *et all.* ed. 6. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

BELINKY, T. **A saga de Siegfried: o tesouro dos Nibelungos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. ed. 7. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

BONEZ, L. M. **A aventura mítica em A Canção dos Nibelungos e em o Senhor dos Anéis: aproximações e distanciamentos do mito antigo ao mito contemporâneo**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 2009. Disponível em: <http://tardis.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4218/1/000410961-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em 08 ago. 2014

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARPEAUX, O. M. **A História concisa da Literatura Alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

D'ONOFRIO, S. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

DIVERSOS. **A saga dos Nibelungos**. Brasília: LGE Editora, 2004.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ENGELS, F. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

FABBRO, E. Sonhos e Visões: a cultura popular germânica pela luz dos Nibelungos. **Revista Brathair**. Grupo de Estudos Célticos e Germânicos, UEMA, v. 4 n. 1, 2004, p. s/p. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/view/626/0>. Acesso em 10 set. 2014.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo, Nº 53, 2002, p. 166 -182. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>. Acesso em 13 jun. 2015.

GARBUIO, R. L.; FIORINI, C.F. O Anel do Nibelungo: uma comparação entre o libreto de Wagner e a Canção do Nibelungo. **Convergências**: revista de investigação e ensino das artes. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal. v. 05, 2010. p. 79. Disponível em <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/79>. Acesso em 07 ago. 2014.

GONZÁLES, M. C. e TITOS, R. M. G. **Literatura Universal Segundo de Bachillerato**. Murcia – Espanha: Diego Matín Librero-Editor, 2012. Visualização digital disponível em: http://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=jauEx7LM-X4C&oi=fnd&pg=PA3&dq=Nibelungos&ots=Th3kQJAOeo&sig=zokYqj3gngcObK_tsQMponBNRcE#v=onepage&q=Nibelungos&f=false. Acesso em 22 out. 2014.

GUINSBURG, J. **O romantismo**. 3. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

HEBBEL, F. **Judite – Giges e seu Anel – Os Nibelungos**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

HERMAN, N. I. **The Development of the Nibelungen-legend in Various Periods of German Literature**. 1999. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Dalhousie University Halifax, Nova Scotia, Canadá, 1999. Disponível em: http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape9/PQDD_0020/MQ54233.pdf. Acesso em 30 set. 2014.

HOBBSAWM, E. J. **A era das revoluções 1789-1848**. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 8. ed., Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1991.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

HUFNAGEL, S. Domina sancta versus domina diabolica? Überlegungen zur Anbivalenz der weiblichen Darstellung im “Nibelungenlied”. **Revista Brathair**. Grupo de Estudos

Célticos e Germânicos, UEMA, v. 8 n. 2, 2008, p. 31 – 40. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/500/424>. Acesso em 07 ago. 2014.

JOACHIMSTHALER, J. A literarização da região e a regionalização da literatura. Tradução de Gérson Roberto Neumann. **ANTARES (Letras e Humanidades)**. N° 2, 2009. p. 27 – 60. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/400/330>. Acesso em: 12 Jun. 2014.

JÚNIOR, Á. A. B. De guerreiros históricos a Ritter literários—por um estudo comparativo da tradição militar germana da Tardoantiguidade à Baixa Idade Média. **ENCONTRO DE HISTORIADORES MILITARES**, 2012, p. 20. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrj.br/~pem/arquivo/alvarobraganca005.pdf>. Acesso em 17 jul. 2014.

LANGER, J. **O mito do dragão na Escandinávia da Era Viking e Cristã, séculos XI – XIII**. Relatório de estágio pós-doutoral. São Paulo: USP, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/7131712/Orm_o_mito_do_drag%C3%A3o_na_Escandin%C3%A1via_da_Era_Viking_e_crist%C3%A3_s%C3%A9culos_XI-XIII_.Relat%C3%B3rio_de_est%C3%A1gio_P%C3%B3s-Doutoral_em_Hist%C3%B3ria_Medieval_pela_USP_2007. Acesso em 18 jul. 2015.

_____. Resenha: Saga dos Volsungos (saga islandesa medieval), Editora Hedra. **Alétheia: Revista de estudos sobre a Antiguidade e Medievo**, vol. 1, 2010. p. 204 – 207. Disponível em: https://www.academia.edu/6717465/Resenha_Saga_dos_Volsungos_Saga_islandesa_medieval_Editora_Hedra. Acesso em 17 jul. 2015.

MARX, K. e ENGELS, F. **A ideologia alemã**. Tradução de Luís Claudio de Castro e Costa. Ed. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Coleção Clássicos.

MATTOS, Sonia Heinrich de. **Deuses e heróis na Edda Poética e na tetralogia de Wagner**. Boletim n. 240 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1959.

MIELIENTINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio do Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. ed. 12. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, W. F. **Os primeiros reinos medievais: os reinos germanos**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1988.

PEREIRA, V. S. **Die Küneginne rîch – O mundo feminino em ‘A Canção dos Nibelungos’ e ‘A saga dos Völsung’**. 2006. 211 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-22022007-203412/en.php>. Acesso em 08 ago. 2014.

_____. Táticas de poder empregadas por personagens femininas em A Canção dos Nibelungos e A Saga dos Volsungos. **Revista Brathair**. Grupo de Estudos Célticos e

Germânicos, UEMA, v. 8 n. 2, 2008, p. 51 – 67. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/502/419>. Acesso em 07 ago. 2014.

PESSOA, F. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Mensagem**: obra poética. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ROSENFELD, A. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 9 – 51.

SANTOS, E. C. A presença de Átila na Canção dos Nibelungos: uma análise da maneira como o grande chefe huno foi retratado no épico germânico. **Revista Brathair**. Grupo de Estudos Célticos e Germânicos, UEMA, 11 (1), 2011, p. 81 – 94. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/699/619>. Acesso em 07 ago. 2014.

SCHÜTTE, G. The Nibelungen Legend and its Historical Basis. **The Journal of English and Germanic Philology**. University of Illinois Press. v. 20 n 3, 1921, p. 291 – 327. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27702587?seq=1>. Acesso em 30 set. 2014.

SILVA, D. G. G. Para uma (re)mitificação dos Nibelungen no período entre guerras mundiais. **Literatura e Autoritarismo**: os 50 anos de golpe & outras formas de dominação, UFSM, v. 1 n. 23, 2014, s/p. Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/LA/article/view/13078>. Acesso em 22 out. 2014.

SOUZA Ana A. Arguelho. Literatura e Marxismo: a natureza histórica da obra literária. In: SOUZA, Ana A. Arguelho e FARIAS, Regina B. (org.). **O processo educativo na atualidade: fundamentos teóricos**. Campo Grande: UNIDERP, 2005, p. 51 – 64.

_____. **O humanismo em Clarice Lispector**: um estudo do ser social em a hora da estrela. São Paulo: Musa Editora; Dourados, MS: Editora UEMS, 2006.

_____. **Literatura infantil na escola**: a leitura em sala de aula. Campinas, SP: Autores Associados, 2010. Coleção formação de professores.

SPINA, S. **A cultura literária medieval: uma introdução**. São Caetano do Sul – SP: Ateliê Editorial, 1997.

TÁCITO, P. C. **Germânia**. Tradução de João Penteado Erskine Stevenson. São Paulo: eBookLibris, s/d. Versão para E-Book.

TOLKIEN, J. R. R. **A lenda de Sigurd & Gudrún**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **O Senhor dos anéis: a sociedade do anel**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **O Senhor dos anéis: as duas torres**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **O Senhor dos anéis: o retorno do rei**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

WAGNER, R. **Beethoven**. Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

2. FILMES

BRAUNER, A.; REINL, H. **Die nibelungen**. [filme – vídeo]. Produção de Artur Brauner, direção de Harald reinl. Alemanha, CCC Filmkunst, Avala Film, 1966-67. DVD Magnum opus / VHS continental, 181 min. Longa-metragem.

EDEL, U.; et al. **Ring of the nibelungs**. [filme – vídeo]. Produção de Andreas Schmid, Konstantin Thoeren, Rola Bauer, Diane Duane, Peter Morwood, Uli Edel, direção de Uli Edel. Alemanha, Estados Unidos, Itália e Reino Unido, 2004. DVD Magnum opus / VHS continental, 184 min. Color. Son.

LANG, F.; POMMER, E. **Die nibelungen: Kriemilds rache**. [filme – vídeo]. Produção de Erich Pommer, direção de Fritz Lang. Alemanha, 1924. DVD Magnum opus / VHS continental, 147 min. Longa-metragem.

_____; _____. **Die nibelungen: Siegfried**. [filme-vídeo]. Produção de Erich Pommer, direção de Fritz Lang. Alemanha, 1924. DVD Magnum opus / VHS continental, 141 min. Longa-metragem.

3. DISCOGRAFIA

LUCCA, L. **Wagner em português**. 2005. Disponível em: <http://www.luiz.delucca.nom.br/wep/wagneremportugues.html>. Acesso em 11 de julho de 2013.

Wilhelm von Kaulbach - The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.