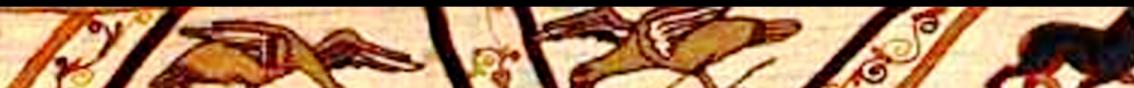


Bráulio do Nascimento

Estudos Sobre O Romanceiro Tradicional



 eduepb





Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*

Prof. Flávio Romero Guimarães | *Vice-Reitor*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Editor Assistente*

Cidoval Moraes de Sousa | *Editor Assistente*

Conselho Editorial

Luciano Nascimento Silva (UEPB) | José Luciano Albino Barbosa (UEPB)
Antonio Roberto Faustino da Costa (UEPB) | Antônio Guedes Rangel Junior (UEPB)
Cidoval Moraes de Sousa (UEPB) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Conselho Científico

Afrânio Silva Jardim (UERJ) | Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)
Anne Augusta Alencar Leite (UFPB) | Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)
Carlos Wagner Dias Ferreira (UFRN) | Flávio Romero Guimarães (UEPB)
Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP) | Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)
Diego Duquelsky (UBA) | Maria Creusa de Araújo Borges (UFPB)
Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN) | Pierre Souto Maior Coutinho Amorim (ASCES)
Eduardo Ramalho Rabenhorst (UFPB) | Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)
Germano Ramalho (UEPB) | Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)
Glauber Salomão Leite (UEPB) | Rosmar Antonni Rodrigues Cavalcanti de Alencar (UFAL)
Gonçalo Nicolau Cerqueira Sopas de Mello Bandeira (IPCA/PT) | Vincenzo Carbone (UNINT/IT)
Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UFPB) | Vincenzo Miliello (UNIPA/IT)

Expediente EDUEPB

Erick Ferreira Cabral | *Design Gráfico e Editoração*
Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes | *Design Gráfico e Editoração*
Leonardo Ramos Araujo | *Design Gráfico e Editoração*
Elizete Amaral de Medeiros | *Revisão Linguística*
Antonio de Brito Freire | *Revisão Linguística*
Danielle Correia Gomes | *Divulgação*



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500
Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

Braulio do Nascimento

ESTUDOS SOBRE O
ROMANCEIRO TRADICIONAL



Campina Grande-PB

2020

Coleção Literatura Popular

Conselho consultivo

Profa. Dra. Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (UEPB)

Profa. Dra. Maria Nazareth de Lima Arrais (UFMG)

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (UEPB)

Conselho editorial

Prof. Dr. Arnaldo Baptista Saraiva (Universidade do Porto-Pt)

Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (UEPB)

Profa. Dra. Marieta Prata de Lima Dias (UFMT)

Profa. Dra. Maria do Socorro Silva Aragão (UEPB)

Prof. Dr. Adriano Carlos de Moura (IFPE)

Prof. Dr. Josivaldo Custódio da Silva (UPE)

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme Lei nº 10.994, de 14 de dezembro de 2004.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA HELIANE MARIA IDALINO SILVA - CRB-15º/368

N244e Nascimento, Bráulio do.
Estudos sobre o romanceiro tradicional. [Livro eletrônico]. / Bráulio do
Nascimento. - Campina Grande: EDUEPB, 2020.
2900 kb p.

Modo de acesso: <http://eduepb.uepb.edu.br/e-books>

ISBN: 978-85-7879-519-1

1. Literatura popular. 2. Literatura Oral Brasileira - História e crítica. 3.
Literatura brasileira - Ensaios. I. Título.

21 ed. CDD 398.5

CDD B869.94

Copyright © **EDUEPB**

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

COLEÇÃO LITERATURA POPULAR

Essa coleção, em formato digital, homenageia os quarenta anos de existência do Programa de Pesquisa em Literatura Popular – PPLP. Pretende apresentar, ao público em geral, a descrição do que é Literatura Popular além das discussões mais significativas que envolvem o assunto, conceitos, gêneros e modalidades de expressão.

A Literatura Popular engloba um número vasto de expressões literárias, algumas vezes de autoria desconhecida e datando de épocas antigas da nossa língua, o que permite considerar sua tradicionalidade. A distinção do que é popular, nem sempre, é apresentada com clareza ao público que passa a restringir seu significado apenas à cantoria ou ao cordel. Entretanto, trata-se de uma literatura, de formas e gêneros diversos, feita pelo povo e para o povo, na linguagem que ele conhece, do jeito que ele sabe dizer, espontânea e simples, mas muito importante porque traduz seus valores e sua ideologia. Se quisermos conhecer uma comunidade, comecemos por estudar suas manifestações populares e aí estaremos penetrando em sua alma.

Os gêneros literários populares são construídos em prosa ou verso e transitam por duas modalidades de língua: a **oralidade** de que fazem parte as cantigas de brincar, de ninar, de folgedos, (tradicional ou não) os aboios e toadas de vaquejada, os desafios e as cantorias de viola; os contos populares, as lendas e romances poético-musicais; e a **modalidade escrita**, em que é produzido o gênero cordel, geralmente por meio de um suporte chamado folheto.

Pesquisadores nacionais ou estrangeiros que estudaram essa literatura, em seu sentido amplo, ou que organizaram coletâneas de estudos sobre o assunto são convidados a nela publicarem. Como proposta inicial, apresentamos os livros seguintes que organizamos, com a colaboração de outros pesquisadores, durante o tempo em que estivemos coordenando o Programa de Pesquisa em Literatura

Popular- PPLP, vinculado ao Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. São eles: 1- *Quem é o povo?*; 2- *Estudos em Literatura Popular I*; 3- *Estudos em Literatura Popular II*; 4- *Estudos sobre o Romanceiro*; 5- *A caipora e o fim do mundo*; 6- *Memórias de um vaqueiro*; 7- *O popular no discurso erudito de José Lins do Rego*.

Memórias de um vaqueiro, autobiografia do poeta popular paraibano Ado Cordeiro de Melo, escrita em versos de sete sílabas e que descreve a vida do Cariri paraibano e a luta pela sobrevivência. Ado pertence a uma geração de poetas populares paraibanos que deixaram marcado, em sua arte, um amor incondicional pela sua terra e gente. Sertanejo, natural dos Cariris Velhos, Cordeiro, como é afetuosamente chamado pelos parentes e amigos, bebeu na fonte dos grandes poetas populares paraibanos: Leandro Gomes de Barros, Pinto do Monteiro, Manoel Camilo dos Santos, que aprendeu a ler através da tia Maria José Cordeiro, a grande contadora de histórias da família, a madrinha Lia A organização coube a:

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, coordenadora do PPLP no período de 2003 a 2018, concluiu doutorado em Semiótica e Linguística Geral na USP de São Paulo e Pós-doutorado em Paris pelo Institut Nationale des Langues Orientales - INALCO e pela Université Paris VIII - Saint Dennis. Graduou-se em Letras Neo-Latinas pela antiga FURNE, hoje UEPB. É Professor titular da UFPB, atuando no Programa de Pós-graduação em Letras, na linha de Estudos Semióticos, onde desenvolve o projeto intitulado Semiótica das Culturas Populares: em busca do cosmopolitismo como bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Orienta nas áreas de Semiótica das Culturas, Literatura Popular, Gêneros de Expressão Popular, sobretudo o Romanceiro, o Cancioneiro, o Conto e o Cordel.

Joana Áurea Cordeiro Barbosa - Doutora em Ciências da Educação - Formação de Professores pela Universidade de Coimbra - Portugal. Mestrado em Educação pela Universidade Federal da Paraíba (2003). Graduação em Licenciatura em Psicologia pela Universidade Regional do Nordeste (1981); graduação em Formação de Psicólogo pela Universidade Regional do Nordeste (1982). Atualmente é professora com dedicação exclusiva da Universidade Estadual da Paraíba. Áreas de Pesquisa: Formação de Professores / Aprendizagem Escolar.

Francisco de Assis Cordeiro Barbosa. - Doutorado em Medicina (Oftalmologia) pela Universidade Federal de São Paulo (1992); Mestrado em Oftalmologia pela Universidade Federal de São Paulo (1988); Especialização pela UFPE e UNIFESP; Graduado em Medicina pela Universidade Federal de Pernambuco (1977). Atualmente é professor titular da Universidade Federal de Pernambuco. Tem experiência na área de Medicina, com ênfase em OFTALMOLOGIA, atuando principalmente nos seguintes temas: prevenção da cegueira, ensino da oftalmologia, olho como aparelho dióptrico, próteses oculares, uveíte, retina e vítreo.

Álvaro de Mesquita Batista. - Graduado em Engenharia Civil pela Universidade Federal da Paraíba (1971); Curso de Habilidades Administrativas e Liderança, realizado na UFPB em 2003; Curso de Organização e Métodos – UFPB (1988); Elaboração e Gerência de Projetos – UFPB (1986); Diretor Técnico do Polo Empresarial Ginetta localizado em Igarassu-PE no período de 2003 a 2010; Presidente do Conselho de Administração do Polo Empresarial Ginetta no período de 2010 a 2013. Fala com desenvoltura duas línguas estrangeiras: Inglês e Italiano. Traduz Francês, Inglês e Italiano.

SUMÁRIO

Braulio do Nascimento: uma narrativa de encantamento pela Literatura Popular	11
Introdução	15
O Romanceiro no Brasil.....	21
Processos de variação do romance	37
As sequencias temáticas no romance tradicional.....	133
Eufemismo e criação poética no romanceiro tradicional ..	177
Conde claros na tradição portuguesa.....	223
Conde claros confessor.....	277
Bernal francês na américa.....	313
Bernal francês no brasil	341
Invariantes, paráfrases e variantes na literatura oral.....	371

BRAULIO DO NASCIMENTO: UMA NARRATIVA DE ENCANTAMENTO PELA LITERATURA POPULAR

Quando, no início da década de oitenta, foi criada no Mestrado em Letras da UFPB a disciplina Literatura Oral, Braulio do Nascimento constituía leitura obrigatória para quem se aventurasse a fazer o curso. Pertenci a este grupo de neófitos no gênero que teve em Braulio seu ponto de partida. Li seus estudos sobre sequências temáticas e variações no Romanceiro Tradicional e pude considerá-las como leitura não só de fruição, mas, sobretudo, de prazer. Como foi gostoso descobrir que se estudavam aquelas histórias contadas e cantadas por minha mãe, tias e avós e que pensei existirem apenas na imaginação delas. Como foi bom navegar no túnel do tempo e descobrir que estas histórias me ligavam a um passado fantástico, rico que migrou para o hoje, galopando na oralidade. Elas me mostraram o caminho da tradição, essa massa de conhecimentos do passado que vem atravessando gerações e persiste, miraculo-samente, em forma de texto, variando de mil modos para acolher as modificações de cada época, de cada lugar e de cada cultura. Braulio me abriu caminho para estudá-las e me disse ser possível fazer disso um estudo sério comprovado cientificamente. Além disso, abriu-me as portas para o círculo de estudiosos que, no mundo, ganham seu tempo descobrindo o povo e a melhor maneira de entendê-lo. Portanto, nada mais justa do que esta publicação que o PPLP, em parceria com a Comissão Paraibana de Folclore, tem a grata satisfação de realizar.

Nascido em 22 de março de 1924, na cidade de João Pessoa, na Paraíba, Braulio do Nascimento é uma figura destacável nos estudos sobre a Literatura Popular brasileira, em especial sobre o conto e o romanceiro tradicional. Licenciado em Letras Neolatinas pela então

Faculdade Nacional de Filosofia, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro, é ali que reside desde a infância, exercendo uma fecunda atividade jornalística e de crítica literária. Folclorista e pesquisador de renome nacional e internacional, exerceu vários cargos públicos: no Instituto de Resseguros do Brasil, por concurso, 1945; no Ministério do Trabalho (SAPS) como Redator, por concurso, 1963, transferindo-se, posteriormente, para a Biblioteca Nacional; Diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Ministério da Cultura, 1974 que incorporada à FUNARTE, foi transformada em Instituto Nacional do Folclore.

Na Biblioteca Nacional, dedicou-se, com afincio, ao levantamento e análises de nossas tradições populares, tendo organizado a Bibliografia do Folclore Brasileiro, 1971, com apresentação de Wilson Lousada, obra premiada pela Academia Brasileira de Letras com o prêmio João Ribeiro para Filologia, Etnografia e Folclore e ainda a edição comemorativa do centenário de publicação dos artigos de Celso de Magalhães, no jornal *O Trabalho*, do Recife, em 1873, sob o título *A poesia popular brasileira*, reunidos e editados em 1966, no Maranhão, por Domingos Vieira Filho. Celso de Magalhães foi o primeiro brasileiro a se interessar pela literatura popular e que realizou uma recolha do romanceiro no Maranhão, Pernambuco e Bahia.

Organizou, também, a publicação da coletânea de Antônio Lopes, *Presença do romanceiro: versões maranhenses* (1967), bem como elaborou um estudo comparativo de 47 versões do romance *Veneno de Moriana (Juliana e D. Jorge)*, obtendo o Prêmio Sílvio Romero da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1964).

Presidiu, no período de 1999-2000, a Comissão Nacional de Folclore, criada em 1949 por Renato Almeida, no âmbito do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – IBECC que é o momento brasileiro da UNESCO, órgão internacional ligado à ONU, com comissões em todos os países.

Coordena, no Brasil, o projeto *Conto popular e tradição oral no mundo de língua portuguesa*, resultante de um acordo cultural firmado entre o Brasil e Portugal e que tem envolvido diversas instituições nos dois países, como a Fundação Joaquim Nabuco e a Fundação Gilberto Freire em Pernambuco, a Fundação Augusto Franco de Sergipe, as universidades federais de Pernambuco (Rural), da Paraíba, da Bahia, do Ceará, além das instituições portuguesas: Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, da Universidade Católica Portuguesa, Instituto Camões e Fundação Calouste Gulbenkian que coordena o projeto em Portugal. Como resultante desse projeto já foram publicadas, no Brasil quatro coleções de contos populares sobre a coordenação geral de Bráulio e prefácio de Fernando Freyre: em Pernambuco (nº 1) organizada por Roberto Benjamim, na Paraíba (nº 2) organizada por Altimar Pimentel e Osvaldo Trigueiro, na Bahia (nº 3) por Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán, no Ceará (nº 4) por Francisco Assis de Sousa Lima. Além desse projeto, está concluindo o *Catálogo do conto popular brasileiro*, obra pioneira no gênero no Brasil.

Incentivou, com zelo carinhoso, os estudos e levantamentos no âmbito da Literatura Oral na Universidade Federal da Paraíba, em especial no Núcleo de Pesquisas e Documentação da Cultura Popular (NUPPO) e no Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP), um centro de documentação sistematizado das produções populares, que engloba uma biblioteca de literatura popular em verso e uma biblioteca de obras sobre esta literatura. O PPLP, atualmente sob nossa coordenação, está vinculado ao Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, que produziu a obra *O Cancioneiro da Paraíba*, prefaciado por Bráulio.

Vimos até aqui a importância da figura de Bráulio do Nascimento como homem público e como estudioso de nossas tradições populares. Gostaríamos agora de tecer comentários sobre a obra que a Universidade Federal da Paraíba nos dá a oportunidade

de conhecer. Trata-se de uma coletânea de dez substanciosos ensaios que versam sobre o romanceiro tradicional, nos quais o autor dá propostas teóricas de abordagem de temas fundamentais para os estudos em questão e, de outro, aplica à teoria proposta análise de romances, entre os quais destaca *Conde Claros*, *O Veneno de Moriana (Juliana, no Brasil)* e *Bernal Francês*. Sente-se, em Braulio, o estudioso da obra literária que conhece, em profundidade, os mecanismos linguísticos que a constituíram. Põe em relevo, com o olhar cuidadoso e penetrante, conteúdos que vêm interessando aos estudiosos em literatura popular de todos os tempos, como processos temáticos, variacionais, parafrásticos e eufemísticos e ao mesmo tempo, tão específicos dos romances orais a ponto de identificá-los e definir-lhes a natureza da tradição como algo que se constrói no tempo, enriquece-se e se modifica para acolher as transformações operadas na cultura, embora deixe traços da cultura que a produziu. Com este trabalho o autor faz História: a *História da Literatura Popular no Brasil*.

Maria de Fátima Barbosa de M. Batista

*Programa de Pós-Graduação em Letras-PPGL/
Programa de Pesquisa em Literatura Popular-PPLP.*

INTRODUÇÃO

A problemática da variação na transmissão da literatura oral centrou-se privilegiadamente no discurso e não na fábula. Realizava-se uma microanálise das estruturas discursivas ao contrário da macroanálise das estruturas semânticas. A microvariante não altera obrigatoriamente a estrutura semântica da fábula. Firmou-se a opinião de que o cantor não repetia do mesmo modo uma versão de romance, ainda que cantado com pequeno intervalo de tempo. Entretanto não se fez a indagação fundamental: Que mudanças se operaram entre uma versão e outra?

Os levantamentos exaustivos em *corpus* extenso revelam apenas fundamentalmente alterações no campo lexemático. Alguns elementos não foram considerados como, por exemplo, a sinonímia, as equivalências semânticas, as paráfrases inerentes ao processo de transmissão oral. A linguística harrisiana ofereceu importante contribuição para o equacionamento do problema com a teoria do posicionamento: dois elementos na mesma posição no texto são equivalentes. Desse modo, do ponto de vista da estrutura semântica, não se pode considerar a ocorrência obrigatória de variação. Caso contrário, seria admitir o eixo paradigmático não como o eixo das equivalências, mas o eixo das transformações.

Um dos caminhos, portanto, para esclarecer a relação dialética entre invariantes e variantes, com vistas mesmo ao estabelecimento de hierarquias entre ambas, seria um deslocamento paralelo da análise da linguística lexemática para a linguística textual.

Numerosas dificuldades seriam afastadas, ampliando-se o campo da análise, pois o eixo paradigmático passaria a operar não apenas com lexemas, porém com paráfrases, que reúnem em um mesmo processo a mudança e a permanência da fábula. Consequentemente, o eixo paradigmático passaria a constituir o

eixo das invariantes através da sinonímia, equivalências semânticas e paráfrases.

Efetivamente, na literatura oral o que importa primordialmente é a estrutura semântica, o significado da mensagem, que resiste à migração do texto no espaço e no tempo.

Lauri Honko (1990:393)¹ explicita o problema. Estudando os tipos de comparação e formas de variação, declara enfaticamente: “*Eu entendo variação essencialmente como um corolário de mudanças de significado, porque as pessoas não produzem variantes; elas produzem significados, trocam mensagens e é nisto que estão interessadas e não em detalhes particulares de forma ou coisa semelhante*”. Focalizava o conto popular, mas aplica-se perfeitamente à poesia tradicional, pois são os mesmos os processos de transmissão; as diferenças são circunstanciais.

Na verdade, é comum o intercâmbio entre discurso em prosa e em verso, como exemplifica a tradição de vários países. O romance da *Donzela Guerreira*, fundamentalmente na área da poesia tradicional ocorre também em prosa, com desdobramentos ficcionais como demonstra a projeção literária do romance em *Uma história de amor*, de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa no relacionamento entre as personagens Riobaldo e Diadorim; ou em *A cigarra e a formiga*, ocorrente em verso ou em prosa.

Coloca-se, portanto, o problema das formas do discurso, pois a mesma mensagem pode ser expressa por diferentes veículos. Um conto narrado, em uma audiência comunitária, é assistido em versão cinematográfica ou operística.

Daí a necessidade de que as invariantes e as variantes sejam estudadas simultaneamente nos níveis de conteúdo e de expressão. A variante, despreendida de seu núcleo geratriz, não tem significação autônoma: é parte de uma relação cujo elemento principal, elemento

1 Lauri Honko, “Types of comparison and forms of variation”. In: *D'un conte... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris, CNRS, 1990, p. 391-402.

gerador, é subjacente. Na verdade, a variante é, basicamente, um epifenômeno. Entretanto, a relativização do papel da variante na vida tradicional da literatura oral não lhe diminui o significado cultural que muitas vezes expressa. Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman estudaram a variação por descristianização no romance, o que não desfigura a estrutura semântica e fornece importante informação cultural².

Os estudos aqui reunidos, embora publicados em locais e épocas diferentes, desenvolvem uma linha de pesquisa e análise da variabilidade do texto oral em sua transmissão no espaço e no tempo. Estão reproduzidos na versão original, apenas acrescidos de algumas notas de atualização, indicadas entre colchetes. Os de número 4, 5, 7 e 8 mantêm a disposição gráfica da publicação.

Processos de variação do romance, elaborado em 1964, e distinguido com o Prêmio Sílvio Romero da antiga Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, do Ministério da Educação e Cultura, representa um momento nos estudos da literatura oral. Discutido no Primeiro Colóquio Internacional sobre El Romancero, realizado em Madrid, em 1971, com a participação de Paul Bénichou, Antônio Sánchez Romeralo, Manuel Alvar, Samuel Armistead, Diego Catalán, Teresa Catarella, Giuseppe Di Stefano, Alvaro Galmés de Fuentes, Suzanne Peterson, Joanne B. Purcell, Jorge de Sena, Joseph H. Silverman, Ana Valenciano, entre outros, recebeu as seguintes observações de Diego Catalán:

Las ventajas del método estadístico quedan bien de manifiesto en el ensayo de Braulio do Nascimento y nos invitan a buscar en la objetividad de los estudios cuantitativos nuevos

2 “El substrato cristiano del romancero sefardí”. In: *En torno ao romancero sefardi*. (*Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española*). Madrid, Seminário Menéndez Pidal, 1982:127-48.

caminos para penetrar en la esencia de la poesía oral, nuevas fórmulas para describir la poética de la poesía de creación colectiva.

Por mi parte he de decir que la lectura del estudio pionero de Do Nascimento me ha animado a desenrollar y me há hecho reformular un programa concebido em 1970 a raíz de unos cursos en las Universidades de Wisconsin y California, San Diego: el acometer el análisis de la estructura de los romances tradicionales com ayuda de una computadora electrónica³.

As sequências temáticas no romance tradicional dá continuidade aos “Processos”, alargando o foco inicial da estrutura verbal para a estrutura sequencial do romance.

Eufemismo e criação poética no romanceiro tradicional incide particularmente sobre a participação psicológica do cantor na sua performance, que dá ao texto vivacidade através da contribuição pessoal, marcando ativamente sua presença no elo histórico da vida da poesia tradicional.

Os estudos *Conde Claros na tradição portuguesa* e *Conde Claros confessor*, bem como *Bernal Francês na América* e *Bernal Francês no Brasil* focalizam comparativamente a relação entre as diversas tradições, através das diversidades culturais. Apesar das repetições nos artigos *Bernal Francês na América* (1982) e *Bernal Francês no Brasil* (1992), a fusão de ambos seria desaconselhável pelos objetivos diferentes. Além disso, o texto de 1982 apresenta nove versões antigas de *Bernal Francês*, não incluídas em 1992. Complementam-se, ampliando a área de estudo.

3 “La creación tradicional en la crítica reciente” In: 1^{er} *Coloquio Internacional: El romancero en la tradición moderna*. Madrid, Cátedra-Seminário Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972:153-65.

Invariantes, paráfrases e variantes na literatura oral estuda de forma abrangente os modos de produção do texto do romance e do conto tradicionais, os recursos linguísticos e retóricos e a dimensão criativa do cantor/narrador na elaboração de sua versão, expondo características nacionais a um texto universal. Procurou-se enfatizar a importância da abordagem interdisciplinar do romance e do conto tradicionais em razão dos processos comuns de reprodução e transmissão oral através do espaço e do tempo.

Meus agradecimentos a Maria de Fátima Barbosa de M. Batista e Francisca Neuma Fachine Borges pelo estímulo e esforços empenhados para a publicação deste volume.

O ROMANCEIRO NO BRASIL⁴

Esta II Jornada Sergipana de Estudos Medievais, focalizando o Romanceiro Tradicional e reunindo estudiosos e pesquisadores dos dois continentes, inaugura brilhantemente uma nova etapa de intercâmbio internacional na área de estudos da literatura oral. Constitui, portanto, uma grande alegria para todos nós, a presença da Itália, com Giuseppe Di Stefano; da Espanha, com Ana Valenciano e Luiz Díaz González Viana; de Portugal, com Pere Ferré, José Joaquim Dias Marques, Teresa Araújo; dos Estados Unidos, com Manuel da Costa Fontes; do México, Beatriz Mariscal, para, juntamente com os colegas brasileiros Luiz Antônio Barreto e Jackson da Silva Lima, de Sergipe; Maria del Rosário Suárez Albán da Bahia; Maria de Fátima B. de M. Batista, da Paraíba, Deífilo Gurgel, do Rio Grande do Norte, Roberto Benjamin, de Pernambuco, Paulo de Carvalho Neto, do Rio de Janeiro, entre outros, trocar ideias sobre matéria comum, viva, diariamente recriada, em nossos países, com as marcas individuais de nossas culturas.

O romanceiro tradicional, que terá sido o primeiro laço cultural, espontâneo, entre os povos que atravessaram o Atlântico e os das terras da América, oferece mais uma vigorosa demonstração de sua vitalidade. Durante anos, participamos de congressos e simpósios na Europa para estudo da literatura oral, particularmente veiculada pelas línguas hispânicas; hoje o Centro de Estudos da Cultura Medieval, do Brasil, reverte o percurso, trazendo estudiosos de prestígio internacional ao Brasil, à terra sergipana, de onde saiu a

4 Comunicação apresentada na II Jornada Sergipana de Estudos Medievais: *Romanceiro tradicional*. Aracaju, 9-11 de janeiro de 1977. In: *Anais*, Aracaju, Secretaria de Estado da Cultura, 1998:115-27.

primeira coletânea de romances recolhidos na América – os *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero (1883).

Não há dúvidas de que a migração dos romances tradicionais para o Novo Mundo teve início já a partir dos primeiros anos do Descobrimento. Documentos antigos o atestam, como o referido por Luiz Antônio Barreto no estudo “Cristãos e Mouros na cultura brasileira”, no volume *Euro-América: uma realidade comum?* (1996:153-72), publicado pela Comissão Nacional de Folclore/IBECC, com patrocínio da UNESCO. Trata-se do testemunho de Frei Tomás de la Torre, no seu relato *O cruzamento do Atlântico*, de 1544: Os religiosos – diz o documento – passavam o caminho umas vezes chorando e outras cantando o Rosário, Salmos e Hinos. Enquanto os padres rezavam “los seglares tañendo guitarra y cantando romances, y cada uno a su modo”⁵ (p.162).

Outro exemplo, mencionado por Menéndez Pidal, em *Los romances de América y otros estudios* (1939, 1958:14-15) refere haverem recitado versos do romance de *Caláinos* a Hernán Cortez, durante sua viagem pela costa do México, em direção a San Juan de Ulúa. Alguém que narrava fatos antigos de triste lembrança da conquista espanhola, recitou:

– *Cata Francia, Montesinos, cata Paris, la ciudad, cata las águas del Duero do van a dar a la mar.*

E o próprio Cortez responde:

5 O Relato original foi incorporado a uma Crônica, manuscrita, do começo do século XVIII, depois publicado como Fray Francisco Ximénez – *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores*, 3 vols. Guatemala, 1929. Os textos do padre De la Torre estão no vol. I, páginas 272-284. (Nota do autor).

– *Dénos Dios ventura en armas como al paladín Roldán.*⁶

No tocante ao ultramar português, afirma Teófilo Braga, na Introdução aos *Cantos populares do Arquipélago Açoriano*, de 1869 (1982:VII): “As tradições cavaleirescas foram para ali (Ilha dos Açores) levadas nos princípios do século XV, pelos primeiros descobridores e colonos mandados pelo Infante Dom Henrique”. Do mesmo modo, mais tarde, viriam para o Brasil romances trazidos na bagagem cultural dos colonizadores.

É essa poesia tradicional que chegou à América em tempos recuados de séculos, não se constitui, de forma alguma, em meras sobrevivências arqueológicas, mas cantos vivos, atuais, reproduzidos e recriados nas diversas culturas americanas. Manuel Dannemann, em seu estudo “Vivencias poéticas folklóricas hispano-chilenas”, publicado no volume já citado *Euro-América: uma realidade comum?* (1996:175) afirma:

“Los cultores de las clases de poesía a las cuales me referiré, a lo largo de unos cuatrocientos años, vale decir, desde los comienzos de la conquista hispánica de Chile hasta el presente, han adquirido, conservado y recreado temas, formas y procedimientos del uso de estos, como una manera de vida, sin preocuparles ni su antigüedad ni su origen, los han vivenciado y los comunican como una expresión de su identidad, manteniendo así una noble tradición que empieza en el medioevo, continúa en el

6 Acrescenta Menéndez Pidal: “Este diálogo, sostenido en alusiones a versos de romances viejos, nos prueba cuán presente estaba el romancero en la memoria de Cortés y de los que le acompañaban” (p.15).

renacimiento, pasa por los siglos XVIII y XIX, y llega vigorosa hasta nuestros días”.

É verdade que, desde o século XIX, com Celso de Magalhães e Silvio Romero e, na atualidade, com tantos outros pesquisadores, o romanceiro vem sendo encontrado nos mais diversos pontos do país, nas áreas rural e urbana, entre índios do Amazonas e vaqueiros de Sergipe, em versos soltos dos gaúchos, ou em Cuiabá, capital de Mato Grosso, onde recolhi uma versão integral de *Juliana e D. Jorge* (*Veneno de Moriana*).

Por outro lado, a importância da vida do romanceiro não está apenas em sua difusão, mas também na variedade de temas que continuam sendo registrados, às vezes com grande surpresa. Portanto, a escolha do tema Romanceiro tradicional para esta II Jornada foi muito feliz, pela própria natureza da matéria a ser analisada. Já no final do século passado (1885) Juan Menéndez Pidal na sua coletânea *Romancero asturiano*, afirmava considerar os romances “como interessantíssimos documentos para o estudo da Idade Média” e acrescentava: “A poesia em geral e, em particular, a poesia do povo eram a representação genuína das tendências nacionais, o límpido espelho em que se retratam os costumes de uma época, e o fiel indicador de sua cultura, de seus vícios e de suas aspirações: e nada melhor que o estudo dos romances para convencer-nos desta verdade incontestável” (1986:19).

Qual o mapa do romanceiro tradicional peninsular no Brasil? Em seu pioneiro estudo sobre *A poesia popular brasileira* (1873), Celso de Magalhães menciona 17 romances, a maior parte registrados no Maranhão, seguido de Pernambuco, Bahia e Espírito Santo. Todavia, mais importante que a referência geográfica são as suas observações sobre a popularidade dos romances. Sobre *Bernal Francês*, afirma Celso: “É um dos romances mais cantados e conhecidos entre nós, mais do que o de *D. Barão* (*Donzela Guerreira*), porém menos do que o da *Nau Catarineta*”. Sobre a *Nau Catarineta*, que registrara no Maranhão e na Bahia, observa: “Nenhum é mais sabido, nem repetido com tanta felicidade tal como veio de Portugal”

(p.60). Sobre *Silvana (Delgadina)*: “muito conhecido entre nós” (p.56); e *Gerinaldo*: “ouvimo-lo diversas vezes” (p.52), ambos no Maranhão. Embora não tenha feito nenhuma observação especial sobre *Juliana e D. Jorge (Veneno de Moriana)*, foi a única versão recolhida em Pernambuco, que publicou na íntegra, em seus artigos, no jornal *O Trabalho*, do Recife, de 15 de abril a 20 de setembro de 1873. É o romance de maior número de versões recolhidas no país. Sívio Romero a reproduz nos *Cantos populares do Brasil* (1883) e, a partir dos manuscritos de Celso, mais três romances recolhidos em Pernambuco: *D. Carlos de Montealbar*, *Flor do Dia* e *Branca Flor*.

Cabe lembrar que o romance de *Juliana e D. Jorge* tem registro já no século XVI, na famosa *Ensalada de Praga*, um pliego provavelmente de 1560, que inclui o verso:

¿Qué me distes, Moriana, qué me distes en el vino?

É uma referência inestimável – diz Menéndez Pidal, no *Romancero Hispánico* (1953, II:96), pois “o romance a que pertence não foi impresso, ao que sabemos no século XVI, sendo-nos conhecido apenas na tradição oral moderna”.

Teófilo Braga, em 1883, em nota aos *Cantos populares* de Sívio Romero (v. II:196) assinalava não haver até então encontrado na tradição continental portuguesa o mínimo vestígio desse romance. Por sua vez, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, em sua pesquisa sobre *Romances velhos em Portugal* (1907-09, 1934) também não o encontrara referido na meia centena de obras de autores antigos.

A primeira versão lusitana seria dada a conhecer em 1886 – treze anos depois da de Celso de Magalhães – por Leite de Vasconcellos, uma versão coletada em Campo de Víboras, Conselho de Vimioso, em agosto de 1883. E ainda no princípio deste século, na segunda edição do *Romanceiro geral português* (1903-06, 3 v.), Teófilo Braga, que ali reúne grande parte dos romances conhecidos em língua portuguesa, englobando coletas brasileiras, continentais e ultramarinas, apresenta apenas quatro versões de *Juliana e D. Jorge*: duas da

tradição portuguesa (a de Vasconcelos e a de Arruda Furtado, açoriana) e duas brasileiras, extraídas de Sílvio Romero: a de Celso de Magalhães e uma que o próprio Braga recebera do Ceará.⁷

Mesmo na Espanha, é grande a satisfação de Juan Menéndez Pidal, ao recolher uma versão em Astúrias – *El convite* – incluída no *Romanceiro asturiano* (1885) e apenas menciona uma versão de Milá y Fontanals – *La innoble venganza* – no *Romancerillo catalán* (1882).

O romance de *Juliana e D. Jorge* é o mais recolhido no Brasil e já são numerosas, na atualidade, as versões apresentadas nas coletâneas portuguesas.

No volume que estamos organizando – Teresa Catarella, de Munique e eu – sobre o *Veneno de Moriana* para a série *Romanceiro Tradicional de las Lenguas Hispánicas* (Español – Português – Catalán – Sefardí), em que já foram publicados 12 volumes – o último *La muerte ocultada*, de Beatriz Mariscal – acertamos dividir o corpus – que já ultrapassa meio milhar de versões – em duas grandes famílias: as versões em que descreve o veneno adicionado ao vinho por Moriana e oferecido a D. Jorge, como na versão portuguesa de Leite de Vasconcellos, recolhida em Campo de Víboras, Vimioso, em 1886 (1938:1033):

– *D. Ausênia, D. Ausênia, que botaste a este vinho?*
 – *Eu botei-lhe rosálgar⁸ e pós de lagarto moído.*

Ou na versão de Trás-os-Montes, Conselho de Bragança, Gismonde, de 1980, da coletânea de Costa Fontes, n. 485:

7 “A versão do Ceará – informa Teófilo Braga – publicada pela primeira vez no *Parnazo português moderno* [1887], foi-nos comunicada pelo nosso bom amigo Teixeira Bastos, por quem obtivemos a maior parte dos elementos tradicionais brasileiros”. In: Romero, 1883, II:196.

8 Rosálgar: Cogumelo que contém óxido de arsênico.

- *D. Augênia, D. Augênia que deitastes ao teu vinho?*
- *Deitei-lhe o sangue da cobra, pós de lagarto moído*

e entre o meio disso tudo um resalgar bem metido.

E a segunda família, sem referência ao veneno, como na versão pernambucana de Celso de Magalhães (1873, 1973:89):

- *Que me deste Juliana, neste copinho de vinho, que estou com a rédea na mão, não conheço o meu caminho?*
- *A minha mãe bem cuidava que tinha seu filho vivo.*
- *A minha também cuidava que tu casavas comigo.*

sequência que se repete, analogamente, nos versos recolhidos por Pere Ferré e Vanda Anastácio, no Distrito de Faro, em 1984 (1988 n.52):

- *Que pusestes tu no copo, que pusestes tu no vinho?*
- Tenho a minha vista turva, que não vejo bem o caminho.*
- Há de a minha mãe julgar que tem o seu filho vivo.*
- *Também a minha julgava que tu casavas comigo.*

ou ainda na recentíssima versão coletada em 1990, em Rio das Contas, Bahia, incluída entre 31 versões de *Juliana e D. Jorge* no *Romanceiro ibérico na Bahia*, de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán (1996 n. 1.19.3):

- *Juliana, que me deste neste cálice de vinho?*
- Minhas vistas já estão escuras, não enxergo mais o caminho.*
- A mãe de Jorge pensava que tinha o seu filho vivo.*
- *A minha também pensava que Jorge casava comigo.*

A insistência nos exemplos objetivou caracterizar as duas famílias, no longo tempo de um século e na extensa área luso-brasileira.

Efetivamente, a sequência da descrição do veneno não ocorre, por exemplo, entre migrantes portugueses no Canadá e nos Estados Unidos: Nova Inglaterra e Califórnia, de acordo com as respectivas coletâneas de Costa Fontes. Igualmente, é a segunda família que ocorre no Brasil, com exclusividade, nos registros divulgados.

Se compararmos com a tradição luso-brasileira, não é muito grande, à luz das recentes coletas, a ocorrência do *Veneno de Moriana* na tradição espanhola. O exaustivo levantamento realizado por Samuel G. Armistead no Arquivo Menéndez Pidal para o *Romancero judeo-español* (1978), abrangendo vários países, apresentara apenas 22 versões referentes a coletas no período de 1904-1916.

Entre as versões incluídas no *AIER – Archivo Internacional Electrónico del Romancero* (1982), edição a cargo de Suzanne H. Petersen, com um *corpus* de 154 temas narrativos, figura apenas uma versão do romance, recolhida, em 1977, por Diego Catalán e sua equipe (Teresa Catarella, Flor Salazar e Jane Yokoyama), durante a Encuesta Norte-77, organizada por Jesus António Cid, Flor Salazar e Ana Valenciano. E ainda assim, com a indicação de possível mescla de uma versão oral com o texto da *Flor nueva de romances viejos*, de Menéndez Pidal. Do mesmo modo, a volumosa Antologia *Romancero general de Leon* (1990), dentre os 96 temas, inclui *El veneno de Moriana* com sete versões. Tampouco aparece o romance entre as 1.150 versões recolhidas na Província de Albacete (1989-90) por Díaz-Maroto.⁹

Esse reduzido índice de ocorrência reflete-se na tradição de língua espanhola, fora da área peninsular. Na América, por exemplo, nas coletâneas do Peru, de Emília Romero (1952); do Chile, de Inês Blackburn (1979); da Colômbia, de Gisela Beutler (1977); do México, de Mercedes Díaz Roig e Aurélio González (1986); de Costa Rica, de Michele Cruz-Sáenz (1986), não figura uma versão

9 O recente *Romancero Xeral de Galicia*, de Ana Valenciano (1998), apresenta uma amostragem de quatro versões.

sequer do *Veneno de Moriana*. Do mesmo modo, tampouco foi registrado nas Ilhas Canárias, como atestam a coletânea *Flor de la Marañuela* (1969), editada por Diego Catalán e o *Romancero de la Isla de la Gomera*, de Maximiano Trapero (1987).

É surpreendente, portanto, a elevada ocorrência de *Juliana e D. Jorge* na tradição luso-brasileira. O *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, de Costa Fontes apresenta nada menos de 61 versões, recolhidas em julho-agosto de 1980. Maria Aliete Galhoz, no *Romanceiro popular português* (1987-88) inclui 14 versões, recolhidas entre 1957 e 1982. A grande coletânea de Leite de Vasconcelos (1958-60) já divulgara 16 versões de *Juliana e D. Jorge*.

No Brasil, Jackson da Silva Lima (1977) recolheu em Sergipe 21 versões; Rossini Tavares de Lima, 24, dezessete em São Paulo; Maria de Fátima Batista, reuniu no *Romanceiro paraibano* (ainda inédito) 26 versões coletadas no período de 1983-1988; o recentíssimo *Romanceiro ibérico da Bahia*, de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán (1996) apresenta 31 versões recolhidas entre 1986 e 1989.¹⁰

Apesar dessa particular preferência pelo romance de *Juliana e D. Jorge*, a tradição brasileira registra numerosas versões de vários outros romances, ocorrentes na maioria dos Estados, como, por exemplo, *Nau Catarineta*, *O Cego*, *Dona Silvana (Conde Yano)*, *Delgadina*, *Claralinda*, *Dona Branca*, *Flor do Dia* e muitos outros da tradição peninsular.

10 Cabe acrescentar: Guilherme Santos Neves – *Romanceiro capixaba*, FUNARTE/Fundação Ceciliano Abel de Almeida (1983) com 17 versões e a monumental Tese de Doutorado de Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: Uma abordagem semiótica. São Paulo, USP, 1999, em que realiza uma análise semiótica de 84 versões do *Veneno de Moriana (Juliana e Dom Jorge, CGR 0172)*, das quais 29 recolhidas pela autora na Paraíba e Pernambuco, no período de 1983-1988.

Quantos romances tradicionais ibéricos já foram registrados no Brasil? Até 1973, o recenseamento que realizei para a edição comemorativa do centenário da publicação de *A poesia popular brasileira*, de Celso de Magalhães, pela Biblioteca Nacional, apresentou os seguintes dados: No século XIX: 26 romances ocorrentes em 9 Estados da Federação; neste século XX, desde a coleta de Pereira da Costa (1907) até então, o número elevou-se para 54 romances, com centenas de versões recolhidas em 20 Estados, isto é, praticamente em todo o País.¹¹

Guilherme Santos Neves no primeiro levantamento da “Presença do romanceiro peninsular na tradição oral do Brasil”, de 1961, arrolara 40 temas. Jackson da Silva Lima, em seu *Romanceiro sergipano* (1977) recolheu 22 temas da tradição ibérica, num total de 159 versões. Merece destaque o número de versões de *O Cego* (CGR 0189), em Sergipe, no total de 25, cifra superior à recolhida por Costa Fontes em Trás-os-Montes (Distrito de Bragança), no total de 21 versões.

A recente coleta de Doralice Alcoforado e Suárez Albán na Bahia (1996) registra 54 temas ibéricos, incluindo a recolha realizada entre a comunidade galega, num total de 241 versões.¹²

Em sua bibliografia *O Romanceiro português e brasileiro: Índice temático e bibliográfico*, com lançamento nesta II Jornada – a edição é datada de 1997 – Costa Fontes apresenta um quadro comparativo da distribuição de romances na área luso-brasileira

11 Com a transformação de territórios em Estados, o Brasil constituiu-se atualmente de 26 Estados e o Distrito Federal.

12 Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista recenseou em sua Tese de Doutorado 109 tipos de romances, com 938 versões, dos quais 55 identificados em coletâneas ibéricas. É de interesse observar que a tradição brasileira incorporou mais de meia centena de temas ibéricos, de acordo com os seguintes levantamentos: Nascimento (1973) – 54 romances; Alcoforado e Suarez Albán (1996) – 54 e Batista (1999) – 55 temas.

(Trás-os-Montes, Algarve, Açores, Madeira e Brasil) com 88 temas. Não obstante haja incluído na Bibliografia cerca de 48 trabalhos brasileiros – coletâneas e estudos – desde 1873 até a atualidade, as co-ocorrências luso-brasileiras poderão possivelmente apresentar outros temas, à medida que sejam conhecidas as coleções inéditas e as pesquisas em andamento.

* * *

Algumas versões brasileiras apresentam particularidades, que embora não afetem a estrutura fabular do romance, adicionam traços culturais muito significativos. Por exemplo, em recente coleta na Paraíba, uma senhora de 70 anos, Tia Beta, de Cabedelo, cantou uma versão da *Donzela Guerreira*, em que esta leva uma carta de apresentação do pai para o capitão.

Mencionei, no início desta comunicação, a presença de romance no aboio de um vaqueiro. Ocorreu aqui em Sergipe, em Estância: ele cantava versos de *Dona Branca*. Eram três filhas, que se casaram e tiveram filhos. Uma, entretanto:

– *Marinete teve um [filho], teve um sem se casar; bebeu água de quartinha, bebeu água sem coar.*

Outro exemplo, referente ao mesmo romance de *Dona Branca*, numa versão sergipana, recolhida por Jackson da Silva Lima (1977n. 9.11), os romances *La mala hierba* e *La fuente fecundante* são reunidos em quatro versos:

– *Dona Branca, que que tens? Já estás tão amarelinha; ou comeste abob'ra verde ou pisou na rama dela.*

E ela respondeu:

*Nem comi abob'ra verde, nem pisei na rama dela;
foi um copo de água fria, que bebi de madrugada.*

As três versões publicadas por Teófilo Braga, no *Romanceiro geral português* (1906-09 I:382-4, 387-90 e 309-402) referem-se apenas ao motivo da água.

– *Claralinda está doente, vejo-a tão descorada?*
– *Foi um pucarinho de água que bebeu de madrugada.*

ou

– *A cidade de Coimbra tem uma fonte de água clara,
as moças que bebem dela logo se vêem pejudadas;*
Dona Areria bebeu nela, logo se viu ocupada.

Tenho certeza de que esta jornada, que se tem caracterizado pelo elevado nível das exposições, oferecerá numerosas sugestões para estudos e análises, principalmente sob o aspecto comparativo das tradições peninsulares e americanas. É importante, por exemplo, verificar a natureza dos fenômenos ocorridos na migração de procedência ibérica de um mesmo tema ou de um conjunto temático para a tradição brasileira e a hispano-americana. Evidentemente, tais fenômenos são determinados pelo contexto cultural; mas importa saber, averiguar, os processos de realização, o que constituirá, sem dúvida, uma relevante contribuição para o maior conhecimento da poesia oral em sua vida tradicional, através das diversas culturas surgidas no Novo Mundo, a partir do século XVI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIER – *Archivo Internacional Electrónico del Romancero*. 1 e 2. Vocês nuevas del romancero castellano-leonés. Ed. a cargo de Suzanne H.

Petersen. Encuesta Norte-77. Preparada por J. Antonio Cid, Flor Salazar e Ana Valenciano. Madrid, Gredos, 1982

ALCOFORADO, Doralice Xavier e SUÁREZ ALBÁN, Maria del Rosário. Org. *Romanceiro ibérico na Bahia*. Salvador, Livraria Universitária, 1996.

ANASTACIO, Vanda. Org. *Romanceiro tradicional do Distrito de Faro*. Santiago do Cacém. Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1988.

ARMISTEAD, Samuel G. et all. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*. Madrid, Seminário Menéndez Pidal, 1978. 3 vols.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. A tradição ibérica no romanceiro paraibano. João Pessoa, Ed. Universitária, 2000.

BEUTLER, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época da la conquista hasta la actualidad*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

BLACKBURN, Inés Dözl. Relación entre la poesía tradicional hispana de los Estados Unidos y la poesía popular chilena. In: *Folklore Americano*, México, 29 63-72, jun., 1980.

BRAGA, Teófilo. *Contos populares do Archipélago Açoriano*. Ponta Delgada, Univ. dos Açores (ed. fac.), 1869, 1982.

– *Romanceiro geral português*. 2ª ed. ampliada. Lisboa, Ed. fac-sim. Vega, 1982. 3 v. Manuel Gomes, 1906-09, 3 v.

CATALÁN, Diego. *La flor de la marañuela: Romancero general de las Islas Canarias*. Madrid, CSMP-Gredos, 1969. 2 v.

DÍAZ-MAROTO, Francisco Mendoza. *Antología de romances orales recogidos en la Provincia de Albacete*. Albacete, Inst. de Estudios Albacetenses, 1990.

EURO-AMÉRICA: UMA REALIDADE COMUM? Org. Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, CNF/IBECC/UNESCO/Tempo Brasileiro. 1996.

FONTES, Manuel da Costa. *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. Coimbra, Universidade, 1987. 2 v.

_____. *O romanceiro português e brasileiro: Índice temático e bibliográfico*. Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd. 1997. 2 v.

GALVÃO, Hélio. *Romanceiro: pesquisa e estudo*. Natal, UFRN, Fundação Cultural Hélio Galvão, 1993.

GURGEL, Deífilo. *Romanceiro de Alcaçus*. Natal, UFRN/PROEX/Cooperativa Cultura/Ed. Universitária, 1992.

LIMA, Rossini Tavares de. *Romanceiro folclórico do Brasil*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1971.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Org. Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional (1873), 1973.

MENÉNDEZ PIDAL, Juan. *Romancero asturiano (1881-1910)*. Madrid, Seminário Menéndez Pidal (1885), 1986. V. 1.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. 14ª ed. Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina, 1963.

_____ *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953. 2 v.

NEVES, Guilherme Santos. Presença do romanceiro peninsular na tradição oral do Brasil. In: *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 1 (1):44-62, dez., 1961.

ROIG, Mercedes Díaz e GONZÁLEZ, Aurélio. *Romancero tradicional de México*. México, Universidade Nacional Autônoma, 1986.

ROMANCERO GENERAL DE LEÓN. Antología. 1899-1989. Org. Diego Catalán et all. Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1991. 2 v.

ROMERO, Emília. *El romance tradicional en el Perú*. México, El Colegio de México, 1952.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Intr. e notas de Teófilo Braga. Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1883. 2 v.

SILVA LIMA, Jackson da Silva. *O folclore em Sergipe. 1. Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1977.

TRAPERO, Maximiano. *Romancero de la Isla de La Gomera*. La Gomera, Islas Canárias, Cabildo Insular de La Gomera, 1987.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Romances velhos em Portugal*. 2ª ed. Coimbra, Universidade, 1934.

VASCONCELLOS, J. Leite de. *Romanceiro português. In: Opúsculos*, v. VII, parte II:1013-86. Lisboa, Imprensa Nacional, (1886). 1938.

VALENCIANO, Ana. *Romancero Xeral de Galicia*. Madrid, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñero/Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.

PROCESSOS DE VARIAÇÃO DO ROMANCE¹³

INTRODUÇÃO

O romance de *Juliana e d. Jorge* apresenta uma estrutura composta de elementos emocionais de tal intensidade, que tem conseguido resistir à erosão do tempo e do espaço. Desde a primeira versão conhecida, que data do século XVI, localizada em Espanha, até as recentes versões colhidas em diversos pontos do Brasil, perderam aqueles elementos, independentemente das modificações que os anos e a peregrinação por várias regiões vão introduzindo em sua estrutura, dando-lhe características de um corpo vivo em constante desenvolvimento.

Diversos nomes tem a infeliz Juliana e muitos também o infiel d. Jorge: Moriana, Juliana, Maria, Maria Engrácia; Galván, d. Jorge, d. Hélio, d. Joca, Armando. Numerosas são as modificações relativas às personagens, à hora em que se desenrola a ação e a muitos outros fatos; entretanto, o romance permanece íntegro em seu núcleo temático e emocional.

O estudo do romance, sob o aspecto da variação, portanto, deverá partir de sua estrutura temática. Nosso objetivo principal é verificar o comportamento dessa estrutura, diante dos fatores espaço e tempo e formular, tanto quanto possível, algumas de suas leis. É um intuito demasiadamente ambicioso para ser definitivo nesta primeira tentativa. Forçoso é reconhecer que só um trabalho provisório o permitem, na atualidade, as pesquisas folclóricas no Brasil, particularmente no tocante à literatura oral. As coletas,

13 *Revista Brasileira de Folclore*, Ano IV, ns. 8/10, janeiro/dezembro de 1964, p. 59-124. [Prêmio Sílvio Romero, 1964, instituído pela então Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro para monografias sobre o folclore nacional].

com algumas exceções, ainda são realizadas pelos métodos do século passado, como se deduz do material publicado, sem o mínimo de informações necessário a qualquer estudo. Daí a impossibilidade de um trabalho de maior amplitude e profundidade sobre material existente, que pudesse abranger uma análise exaustiva da evolução da estrutura linguística do romance.

Baseado em apenas quarenta e sete versões do romance de *Juliana e d. Jorge*, colhidas em nove Estados do Brasil, em épocas diversas e sob condições também diversas, não poderia o presente estudo senão ater-se a uns poucos aspectos do problema da variação do romance. Numerosos outros ficaram por examinar e aprofundar.

Evitamos propositadamente quaisquer caminhos que nos levassem à busca de origens, que esteriliza tantos estudos. Não nos pareceu imprescindível investigar de onde veio o romance de *Juliana e d. Jorge*, se de Portugal, de Espanha ou de outra qualquer parte da Europa. Menéndez Pidal, em *Flor Nueva de Romances Viejos* refere-se a uma versão da primeira metade do século XVI. Dispensamos-nos de recuar ainda no tempo ou discutir a indicação do ensaísta espanhol. Interessou-nos surpreender, nas versões de que pudemos dispor, o *processus* da variação do romance, analisar suas formas de vida e extrair suas leis de variação.

I. MATERIAL E SISTEMÁTICA

O presente estudo baseia-se numa população de 47 variantes, distribuídas por 9 Estados do Brasil: São Paulo: 16; Espírito Santo: 22; Minas Gerais: 3; Rio de Janeiro: 1; Pernambuco: 1; Mato Grosso: 1; Alagoas: 1; Ceará 1, e Santa Catarina: 1. Referem-se fundamentalmente a esta população todas as afirmações e conclusões enunciadas.

São variantes arroladas em publicações e arquivo particular. Apresentam-se, portanto, com a forma fixada pelos seus coletores ou editores. Não lhes alteramos sequer a disposição tipográfica

– redondilhas ao invés de verso longo com cesura marcada, norma defendida por Leite de Vasconcellos¹, Rodrigues Lapa² e Celso Cunha³, entre outros.

Para simplificação do trabalho de referência, foram as variantes^[3a] codificadas, adotando-se três algarismos para a variante e dois para os versos: 000 00. Desse modo, 003 12 significa: variante 003 (cuja procedência vem indicada no quadro n.º. 1), verso 12.

Quadro 1 – Codificação, procedência e número de versos de 47 variantes do romance de *Juliana e d. Jorge*

Código	Estado	Cidade	N.º. de versos
001	SP	Rio Claro	28
002	SP	São José dos Campos	40
003	SP	Glicério	48
004	SP	Joanópolis	32
005	SP	Araras	36
006	SP	Torrinha	28
007	SP	São Roque	16
008	SP	Agudos	40
009	RJ	Vassouras	28
010	SP	São Paulo (Bairro da Luz)	32
011	SP	São Paulo (Bairro da Lapa)	28
012	SP	São Paulo (Campos Elíseos)	24
013	SP	São Paulo (Brás)	20
014	SP	São Paulo (Santa Cecília)	28
015	SP	São Paulo (Perdizes)	24
016	SP	São Paulo (Barra Funda)	34
017	SP	São Paulo (Belém)	40
018	MG	Muzambinho	32
019	PE	---	56
020	MT	Entre-Rios	32
021	AL	---	24
022	ES	Itaúnas	30

023	ES	Conceição da Barra	32
024	ES	Fazenda do Alcantilado	32
025	ES	Aribi (Mun. Vila Velha)	32
026	ES	Vila Velha	42
027	ES	São João de Petrópolis (Mun. Santa Tereza)	36
028	ES	São Mateus	36
029	ES	Taquaraçu (Mun. Colatina)	24
030	ES	Araçatiba	32
031	ES	Timbuí	40
032	ES	Cariacica	36
033	ES	Alfredo Chaves	32
034	ES	Itarana	23
035	ES	Rocinha (Cariacica)	50
036	ES	Viana	33
037	MG	Aimorés	46
038	CE	---	52
039	ES	Linhares	32
040	ES	Vila Velha	32
041	ES	Vitoria	36
042	ES	Cariacica	32
043	ES	Cachoeiro de Itapemirim	36
044	ES	Linhares	36
045	ES	São Mateus	36
046	SC	Ponta Grossa	36
047	MG	Maria da Fé	46

Fontes: 001/008, 010/018, 020/021 – Rossini Tavares de Lima – *Achegas ao Romanceiro no Brasil*, Revista do Arquivo, Prefeitura Municipal de São Paulo, 1959.

009 – Joaquim Ribeiro e Wilson W. Rodrigues, Romanceiro tradicional do Brasil (textos do século XIX). In: *Anais do 1º. Congresso Brasileiro de Folclore*, Rio de Janeiro, 1951, vol. II, p. 94.

019 – Celso Magalhães, in: Sívio Romero, *Cantos Populares do Brasil*, Rio de Janeiro, 1954, tomo I, p. 132.

- 022/037, 039/045 – Cedidas por gentileza de Guilherme Santos Neves, de seu arquivo.
 038 – Sílvio Romero, op. cit. 134.
 046 – Lucas Alexandre Boiteux, *Poranduba Catarinense*, Florianópolis, 1957, p. 119.
 047 – Fausto Teixeira – Documento nº. 110, de 15.6.1949, da Comissão Nacional de Folclore.

ROMANCE DE JULIANA E D. JORGE

Variante 006

- Por que está triste, ó Juliana
 Todos os dias a chorar?
 – Mamãe eu tive notícia,
 Que d. Jorge vai casar.
- 05 – Eu bem te disse minha filha
 Tu não querias acreditar,
 Que d. Jorge tinha o costume
 Das mocinhas enganar.
- 10 Lá vem vindo d. Jorge
 Montado em seu cavalinho,
 Com sua cintura de prata
 E seu florete na mão.
- Me dá licença d. Jorge
 Que eu vou subir ao sobrado,
 15 Buscar um copo de vinho,
 Que pra você está guardado.
- Que vinho é este, ó Juliana,
 O vinho que você me deu,
 Juliana não bebe este vinho,
 20 Que minha vista escureceu.
 – Repica o sino da igreja,

- Quem morreu, ó Juliana?
 – Quem morreu foi d. Jorge
 E quem matou ele fui eu.
 25 – Lá vem vindo um soldado
 Com as correias na mão,
 Para pegar a Juliana
 E levá-la na prisão.
- Variante 039
 – O que tens, ó Juliana.
 Estás triste a chorar.
 – Ó mamãe, eu soube ontem
 Que d. Jorge ia se casar.
- 05 – Minha filha, eu bem te disse,
 Mas você não quis acreditar
 Que d. Jorge tinha o costume
 De toda moça enganar.
- 10 – Ó mamãe, lá vem d. Jorge
 Montado no seu cavalo.
 – Boa tarde, ó Juliana,
 Como vai, como tem passado?
- 15 – Boa tarde, ó meu d. Jorge,
 Soube ontem que você vai se casar.
 – É verdade, ó Juliana,
 Vim aqui te convidar.
- 20 – Espere um pouco, ó meu d. Jorge,
 Enquanto vou ao sobrado
 Buscar um copo de vinho
 Que para ti tenho guardado.
 – Que me deste, ó Juliana,

Neste cálice de vinho?
 Estou com a vista escura,
 Não enxergo mais o caminho.

- 25 – Bate o sino na matriz,
 Ninguém sabe quem morreu.
 – Foi d. Jorge, aquele ingrato,
 Quem matou ele fui eu.
 Todo céu cobriu de nuvens,
 30 Toda terra estremeceu,
 Quando souberam a notícia
 Que meu d. Jorge morreu.

Variante 046

- Que tens, ó Juliana,
 Qu'estás tão triste a chorar?
 – Não é nada, minha mãe,
 É d. Jorge que vai casar...
- 05 – Bem te disse, minha filha,
 Não quiseste acreditar,
 Que queria d. Jorge
 Todas as moças enganar.
- 10 – Eu lhe juro, minha mãe,
 Pelo Deus que nos criou,
 Se ele não casar comigo
 Não gozará novo amor...
- 15 Lá i vem d. Jorge
 No seu tordilho amuntado.
 – Deus te salve, ó Juliana,
 No teu salão assentada...

- É verdade d. Jorge,
Que você vai-se casar?
– É verdade, Juliana,
20 Venho aqui lhe contar...
- Espere um pouco d. Jorge,
Enquanto vou ao sobrado
Buscar um cálice de vinho
Que pra ti tenho guardado...
- 25 – Que me deste, Juliana,
Neste cálice de vinho?
Fiquei com a vista escura,
Já não enxergo o caminho...
- 30 Coitada de minha, mãe,
Pensa que seu filho está vivo! ...
– A minha também pensava
Que tu casavas comigo...
- 35 – Já morreu, d. Jorge,
Já morreu, já se enterrou;
Só o consolo que eu tive,
Não gozou de outro amor! ...

II. ESTRUTURA TEMÁTICA

1. SEGMENTO TEMÁTICO

A permanência do tema fundamental do romance, através das variantes, apesar das mutações, com perda, substituição ou acréscimo de versos, denuncia a existência de uma estrutura temática

suficientemente marcante para assegurar-lhe a unidade na diversidade. Se compararmos as variantes 019, com 56 versos, e a 004, com 32, verificamos que, apesar da diferença de 24 versos, existe um tema comum, a que deve corresponder uma estrutura **x**, presente numa variante com acréscimos e noutra com supressões. Essa estrutura **x**, considerada sob os aspectos temático e verbal, constitui o arquétipo do romance. Esse arquétipo, que foi possível à Escola Filandesa, senão reconstituir pelo menos aproximar, no tocante ao Kalevala, é aqui simplesmente hipotético.

Sob o aspecto temático, a estrutura do romance pode dividir-se em partes, ou *segmentos temáticos*. O segmento temático encerra um conceito, um diálogo, uma descrição; corresponde à *cena* na peça teatral. Reunidos, em seqüência, reconstituem o romance. De modo geral, o segmento temático está compreendido numa quadra. Nalgumas variantes, entretanto, o segmento aparece reduzido por perda ou aglutinação de versos.

O segmento temático permanece enquanto a estrutura verbal lhe assegura as condições necessárias. E essas condições são tanto mais eficientes quanto menores são as modificações sofridas nessa estrutura. As constantes alterações da estrutura verbal ocasionam a fragmentação do segmento ou a contaminação de elementos verbais ou temáticos estranhos ao segmento ou ao romance.

O exame pormenorizado das 47 variantes resultou no levantamento de 12 segmentos temáticos, com freqüências elevadas.

Nenhuma das variantes possui estrutura temática constituída dos 12 segmentos. Algumas apresentam segmentos fragmentados, possivelmente estranhos ao romance. Tais fragmentos, em razão de sua baixa ocorrência ou singularidade, são inexpressivos e foram por isso abandonados. Em estatística importam as freqüências elevadas; o dado singular é irrelevante.

Para facilidade de trabalho, designamos, seguindo o desenrolar do romance, os segmentos temáticos de A a L:

Segmento A – Diálogo inicial: mãe e filha:

O que tens, ó Juliana,
Que estás tão triste a chorar?
Mamãezinha, não é nada,
D. Jorge vai se casar. 001

Segmento B – Censura materna:

– Bem te disse, minha filha,
Não quiseste acreditar,
Que d. Jorge tem o costume
Das mocinhas enganar. 014

Segmento C – Jura de Juliana:

– Eu te juro, minha mãe,
Pelo Deus que nos criou
Que d. Jorge não se goza
Deste seu novo amor. 023

Segmento D – Aparição de d. Jorge:

– Ó mamãe, lá vem o Jorge
Amontado no seu cavalo,
Vem cum uma fita verde
Na cintura bem amarrado. 005

Segmento E – Saudação:

– Deus te salve, ó d. Jorge,
No seu cavalo montado!
– Deus te salve, ó Juliana,
No seu lugar assentada! 041

Segmento F – Inquirição de Juliana. Resposta de d. Jorge:

– É verdade, ó d. Jorge,
Que o senhor vai se casar?

– É verdade, ó Juliana,
Vim aqui pra te convidar. 002

Segmento G – Ida ao sobrado:

– Espera um pouco seu d. Jorge,
Enquanto eu vou lá no sobrado,
Vou buscar um copo de vinho,
Que pra ti tenho guardado. 007

Segmento H – Reação do veneno:

– Que me deste, ó Juliana,
Neste cálice de vinho?
Estou com a vista escura,
Não enxergo mais o caminho. 033

Segmento I – Lamentação de d. Jorge. Resposta de Juliana:

Minha mãe ainda pensava
Que tinha seu filho vivo.
– A minha também pensava
Que tu ias casar comigo. 037

Segmento J – Palavras de vingança de Juliana:

Já morreu o meu d. Jorge,
Já morreu, já se acabou,
Não casou comigo
Nem com outra se casou. 021

Segmento K – Dobrar do sino:

– Bate o sino da matriz,
Ninguém sabe quem morreu.
Foi d. Jorge, aquele ingrato,
Quem matou ele foi eu. 044

Segmento L – Prisão de Juliana:

– Lá vem o seu delegado,
Com dois soldados armados,
Vem prender a Juliana,
Que matou seu namorado. 018

Nas variantes 006, 039 e 046, transcritas no cap. I, encontram-se os doze segmentos temáticos.

2. EXTENSÃO DOS SEGMENTOS TEMÁTICOS

O segmento temático é constituído de quatro versos heptassílabos, correspondentes aos quatro hemistíquios do dístico de quinze sílabas.^[36] Em sua peregrinação oral, tende a reduzir-se esse número de versos por supressão ou aglutinação. Numerosos fatores influem nesse processo de redução, ao lado de outros que operam, em sentido contrário, como retardadores.

O processo de variação do romance caracteriza-se fundamentalmente por um jogo de forças contrárias atuando permanentemente em sua estrutura. O segmento temático permanece em função do resultado dessa luta.

A estrutura temática, pela possibilidade de expressar-se através de **n** formas verbais, oferece, em cada segmento, maiores resistências ao processo de variação do que a estrutura verbal, profundamente vulnerável a pressões de natureza analógica e sinonímica (v. cap. IV, 6 e IV, 9). Pode-se observar que os versos femininos (normalmente o segundo e o quarto, que representam os primeiros hemistíquios do dístico) modificam-se ou desaparecem com maior freqüência. Esta ação transformadora, entretanto, não poderia superar a atuação de fatores de ordem subjetiva, isto é, a presença de elementos de intensidade dramática no segmento. É a explicação que encontramos para a resistência, no tocante ao número de versos, dos segmentos G e H, constituídos exclusivamente de versos femininos, o que não ocorre

em relação ao segmento E, igualmente composto de versos femininos, mas destituído da intensidade dramática daqueles segmentos.

Entre os segmentos importantes, E apresenta maior irregularidade no número de versos que o compõem. Sem versos masculinos, como os segmentos A, B, F e J, nem as qualidades dramáticas dos segmentos G e H, o segmento E não tem condições para opor resistência ao processo de variação.

Para ter-se uma ideia de como o número de versos de um segmento altera-se de uma variante para outra, vejamos a composição do segmento E, presente em 37 variantes:

Número de versos	Frequencia
4	12
3	04
2	14
1	07

O quadro abaixo nos mostra, comparativamente, o comportamento dos segmentos no tocante à composição de versos:

Quadro nº. 2 – Distribuição dos segmentos segundo o número de versos.

Segmento	Número de versos			
	4	3	2	1
A	40	1	-	-
B	31	-	3	-
C	11	-	-	-
D	15	-	20	-
E	10	5	14	8
F	31	9	1	-
G	46	1	-	-
H	44	-	3	-
I	15	-	-	-
J	30	1	1	-
K	25	1	-	-
L	9	-	-	1
Total	307	18	42	9

H	47	*	*	*	*	*	*	*	*	*	9	423
I	15	*	*	*	-	*	-	-	*	*	6	90
J	32	*	*	*	*	-	*	*	-	*	7	224
K	26	*	*	*	-	-	-	-	-	-	3	78
L	10	*	-	*	-	-	-	-	-	-	2	20
Total.....											2678	

x = produto da freqüência (f) do segmento pelo total de Estados (e) em que ele ocorre.

Dividida a soma de x pelo número de segmentos, obtivemos,
 $2678 \div 12 = 223$

valor médio a partir do qual devem ser considerados importantes os segmentos temáticos. Localizados na coluna x do quadro acima, temos sete segmentos importantes:

A, B, E, F, G, H, J

Efetivamente, o valor médio x mostrou-se de grande utilidade prática na identificação dos segmentos fundamentais. O segmento A é o início romance; o B, censura materna, significativo pelo seu aspecto moral; o E, saudação; o F, inquirição; o G, a busca do veneno, o H, o efeito do veneno, conseqüência do anterior, com a mesma freqüência; e J, as palavras de vingança de Juliana. A ordenação desses segmentos nos reconstitui o romance em seu sentido e emotividade.

Dispostos em ordem decrescente, segundo o valor x :

Segmento	Valor x
G	423
H	423
F	369
E	296
A	287
B	238
J	224

Temos os segmentos G e H num mesmo nível de permanência, com igual freqüência e distribuição geográfica. Representam, na realidade, o ápice dramático do romance.

O estudo comparativo de ambos, precedido de uma análise minuciosa de seus componentes, confirmará essa relevância, sob vários aspectos. O segmento F, peça igualmente importante do drama, ocorre em todos os Estados; E, em 8 Estados e os restantes A, B, J presentes em 7 Estados, com freqüências correspondentes a A = 87%, E = 79%, B = 72% e J = 68% da população. Desse modo, podemos estabelecer que:

- a) a determinação dos segmentos temáticos importantes de um romance, num conjunto de variantes, é obtida pelos valores acima da média de uma série x resultantes do produto da freqüência do segmento pelo total dos Estados de ocorrência;
- b) as maiores freqüências indicam segmentos temáticos, de maior intensidade emocional;
- c) quanto maior o número de Estados de ocorrência de um segmento, maior a probabilidade de sua importância.

III. ESTRUTURA VERBAL

1. O VOCABULÁRIO

O estudo do vocabulário de uma obra exige a determinação prévia de seus elementos significativos. Das oito categorias gramaticais em que se classificam tradicionalmente as palavras, apenas três semantemas caracterizam o contexto: o substantivo, o adjetivo e o verbo. Se compararmos o texto de um compêndio de física com o de um livro de contos de fadas, verificaremos ao mais rápido exame as diferenças profundas de seus semantemas, o que indica pertencerem a áreas semânticas inteiramente diversas. Essa diversidade será menos sensível, evidentemente, se compararmos obras de disciplinas

correlatas. Do mesmo modo, no campo da ficção e da poesia, muito maior será a aproximação entre os representantes da escola realista ou da simbolista do que entre os desta e os daquela. Tais diferenciações são objetivamente reveladas pelos semantemas.

Não existe acordo entre os lingüistas no tocante à igualdade de importância desses três semantemas. Enquanto Urban⁴ considera igualmente importantes o substantivo, o adjetivo e o verbo, Sapir exclui o adjetivo e Jespersen acrescenta-lhes as partículas e os pronomes.⁵ Consideramos aqui o substantivo, o adjetivo e o verbo. Apesar da reduzida importância do adjetivo no romance de *Juliana e d. Jorge*, seu comportamento em relação aos outros semantemas, nas 47 variantes arroladas, dá-lhe significação especial nas conclusões do presente estudo.

Para simplificação dos quadros comparativos, o levantamento dos semantemas obedeceu ao seguinte critério: os substantivos foram arrolados no singular; os adjetivos no singular e no gênero masculino; os verbos na forma do infinitivo.

O vocabulário pode ser estudado sob dois aspectos: o vocábulo individualmente e o vocábulo afetado da frequência. No primeiro caso, temos a série de semantemas usados no texto: denominaremos *vocabulário simples* e os semantemas, *semantema simples*. No segundo caso, temos o total de semantemas de que se compõe o texto: denominaremos *vocabulário acumulado* e os semantemas, *semantemas acumulados*.

2. EXTENSÃO DO VOCABULÁRIO

Compreendido numa faixa que vai de 16 a 56 versos, na população estudada, o romance de *Juliana e d. Jorge* apresenta um vocabulário reduzido. Nem poderia ser de outro modo, pois, aqueles números se referem a versos heptassílabos e o coeficiente semantema/verso não ultrapassa 2,5. Isto significa que não chega a atingir 3, em média, o número de semantemas por verso, em cada

variante. O vocabulário acumulado é sempre igual ou superior ao vocabulário simples. Este é sempre igual ou inferior ao vocabulário acumulado. O gráfico n.º 1 mostra a distribuição dos dois vocabulários na população.

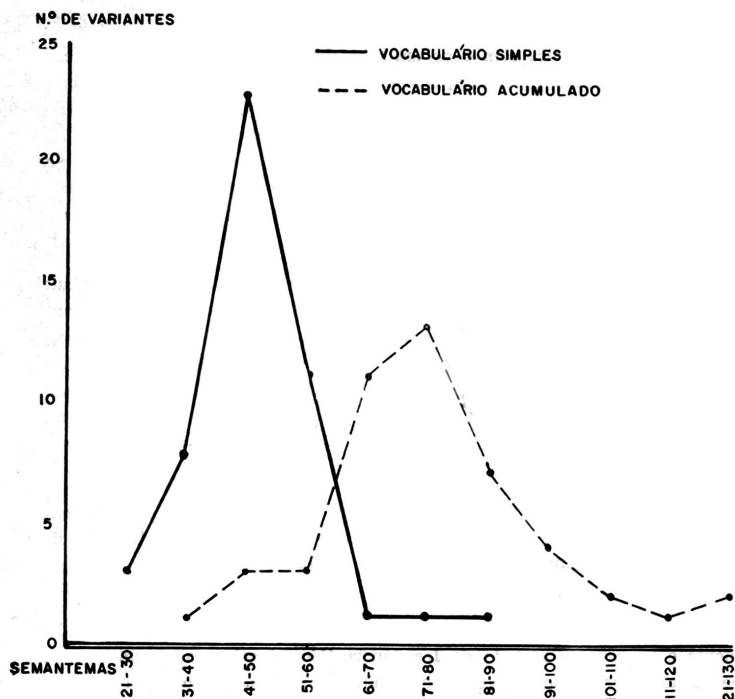


Gráfico 1

O vocabulário simples na população estudada inscreve-se, numa faixa de 24 a 81 semantemas e o vocabulário acumulado entre 33 e 123 semantemas. O gráfico 1 nos indica a predominância bastante acentuada de variantes com o vocabulário simples compreendido entre 41 e 50 semantemas. A predominância relativamente ao vocabulário acumulado é dada por variantes cujo total de semantemas está compreendido entre 71 e 80.

O confronto das curvas de freqüência dos dois vocabulários nos mostra a concentração de variantes em relação ao vocabulário simples e a dispersão em relação ao vocabulário acumulado. A composição do vocabulário acumulado não guarda relação matemática com a composição do vocabulário simples. Este se transforma naquele por meio de processos aleatórios em que influi acentuadamente a incorporação de segmentos de outros romances. As pontas da curva de freqüência denunciam variantes anômalas, de que são exemplos a 007, de 24 semantemas simples e 33 semantemas acumulados, e a variante 019, de 81 semantemas simples e 123 acumulados. A variante 007 é visivelmente uma variante truncada e a 019 uma variante ampliada. Na seção seguinte estudaremos a composição vocabular dessas duas variantes.

A extensão do vocabulário, como vimos, sofre grande influência dos processos de variação do romance. A inexistência de cronologia das variantes impossibilita-nos de reduzir a números essa influência. Entretanto, podemos indicar os processos de maior, menor ou influência nula. A anástrofe, (v. capítulo IV, 2), por exemplo, nenhuma influência exerce sobre o vocabulário. A analogia (cap. IV, 6), ao contrário, dilata o vocabulário pela introdução de novos semantemas. Dentro do próprio processo analógico essa influência é variável, quer se trate de analogia sinonímica, que introduz semantemas da mesma área semântica, quer se trate de analogia fonética, que pode arrebanhar semantemas de outras áreas e chega mesmo ao ponto de degradar o texto.

3. TIPOS DE VOCABULÁRIO

Tomemos as variantes 007 e 019, que possuem, respectivamente, o menor e o maior número de versos e comparemo-las com a 027, equidistante de ambas em número de versos. O vocabulário acumulado das três apresenta a seguinte distribuição:

Var.	Subst.	Adj.	Verbo	Total	Nº de versos	Coefficiente sem./verso
------	--------	------	-------	-------	--------------	-------------------------

007	12	1	20	33	16	2,06
027	35	3	45	83	36	2,30
019	62	4	57	123	56	2,19

Já vimos (cap. II, 3, quadro nº. 3) que os segmentos G e H ocorrem em todas as variantes. Vejamos os semantemas empregados nesses segmentos nas três variantes:

<i>Segmento G</i>	007	027	019
substantivos:	copo	cálice	copo
	Jorge	Jorge	Joca
	sobrado	sobrado	sobrado
	vinho	vinho	vinho
adjetivos:	-	-	-
verbos:	buscar	buscar	deixar
	esperar	esperar	esperar
	guardar	guardar	guardar
	ir	ir	ir
	ter	ter	ter
			subir
			ver
<i>Segmento H</i>			
substantivos:	caminho	caminho	caminho
	copo	cálice	copinho
	Juliana	Juliana	Juliana
	vinho	vinho	vinho
	vista	vista	mão
			rédea
adjetivos:	escuro	escuro	-
verbos:	enxergar	enxergar	conhecer
	estar	estar	estar
	fazer	Dar	dar

O exame acurado do vocabulário dos dois segmentos (vocabulário simples, deve entender-se, quando não houver especificação) revela a existência de três grupos de semantemas:

- a) semantemas que aparecem nas três variantes;
- b) semantemas que aparecem apenas em uma variante;
- c) semantemas que aparecem em mais de uma variante, mas que têm o número de ocorrências limitado ao total de variantes menos um.

Damos-lhes as seguintes denominações; respectivamente:

- a) vocabulário comum (VC)
- b) vocabulário particular (VP)
- c) vocabulário residual (VR)

A reunião dos semantemas desses três vocabulários nos dará o vocabulário total (VT), isto é, o vocabulário empregado na população estudada.

Desse modo, podemos representar:

$$VT = VC + VP + VR$$

Vejamos os três vocabulários nos segmentos G e H:

<i>Segmento G</i>	VC	VP	VR
substantivos:	sobrado	cálice	copo
	vinho	Joca	Jorge
adjetivos:	-	-	-
verbos:	esperar	deixar	buscar
	guardar	subir	
	ir	ver	
	ter		
<i>Segmento H</i>			
substantivos:	caminho	cálice	vista
	Juliana	copinho	
	vinho	copo	
		mão	
		rédea	
adjetivos:	-	-	escuro
verbos:	estar	conhecer	dar
		fazer	enxergar

O vocabulário total das três variantes, no segmento G, é composto de 14 semantemas diferentes e no segmento H, de 15. Vejamos percentualmente a contribuição de VC, VP e VR na composição do vocabulário total (VT) de cada segmento:

	VC	VP	VR
	%	%	%
Segmento G	43	36	21
Segmento H	27	46	27

Comparemos, a seguir, as variantes 027, 044 e 045, que têm o mesmo número de versos e a mesma distribuição percentual dos semantemas:

Var.	Subst.	Adj.	Verbo	Total	Nº de versos	Coefficiente sem./verso
027	35	3	45	83	36	2,30
044	35	3	45	83	36	2,30
045	35	3	45	83	36	2,30

O levantamento dos semantemas dos segmentos G e H acusou a inexistência de VP e VR. Existe apenas o vocabulário comum (VC). A composição percentual de VT será:

	VC	VP	VR
	%	%	%
Segmento G	100		
Segmento H	100		

Donde, $VT = VC$, não havendo, portanto, variação nos dois segmentos nas três variantes.

A comparação, entretanto, baseou-se nos segmentos de maior intensidade dramática, G e H, que apresentaram maior valor x (v. quadro nº 3, cap. II, 3). Qual o comportamento dos semantemas nas três variantes?

Vocabulário comum – 027, 044 e 045

Substantivos	Adjetivos	Verbos
cálice	escuro	acreditar
caminho	ingrato	bater
cavalo	triste	beber
céu		buscar
filha		casar
Jorge		chorar
Juliana		cobrir
luto		dar
mãe		dizer
mamãe		enganar
matriz		enxergar
moça		esperar
notícia		estar
sino		estremecer
sobrado		guardar
terra		ir
veneno		matar
verdade		montar
vinho		morrer
vista		passar
		querer
		saber
		ser
		ter
		vir

Vocabulário particular – 045

cara

pôr

Vocabulário residual

Costume 027, 044

convidar

027, 045

fazer

027, 044

A comparação percentual de VT nos dois grupos de variantes estudados e na população será:

	VC	VP	VR
<i>Variantes</i>	%	%	%
027, 044, 045	90,5	03,7	05,8
007, 019, 027	12,5	72,3	15,2
<i>População</i>	0,6	48,4	51,0

O quadro acima nos mostra a redução do VC à medida que se diferenciam as variantes ou aumenta a população. No primeiro grupo (027, 044 e 045), em que as variantes são quantitativamente iguais em seus componentes, o vocabulário comum representa 90,5% do vocabulário total, o que indica variantes de elevado grau de similitude. Embora recolhidas em municípios diferentes, são variantes do mesmo Estado. No segundo grupo (007, 019 e 027), com variantes de 3 Estados, a representação do VC decai vertiginosamente para 12,5%, até chegar, na população (47 variantes de 9 Estados), à cifra reduzidíssima de 0,6%.

Contrariamente, tendem a aumentar os vocabulários particular e residual, VR mais do que VP, em representação percentual na população.

O vocabulário comum, portanto, diluiu-se de tal modo que representa, na população, menos de 1% do vocabulário total. De fato, só mesmo um estudo estatístico, como realizamos, fará acreditar que existam *apenas dois* semantemas comuns em 47 variantes de um mesmo romance. E a unidade temática do romance? Como pôde ele conservar-se o mesmo nessas 47 variantes, sem haver um único substantivo ou adjetivo comum a todas?

O vocabulário comum da população compõe-se de apenas dois verbos: **casar** e **ir**.

4. OS SEMANTEMAS

O levantamento do vocabulário de um texto qualquer revela a predominância de um semantema – substantivo, adjetivo ou verbo – sobre os demais. Essa predominância tem relação direta com o sentido e características do texto.

No levantamento dos semantemas da obra de um poeta simbolista, Cruz e Sousa, verificamos que a maior incidência cabe ao substantivo, depois ao adjetivo e finalmente ao verbo. Nalguns dos sonetos do poeta, o adjetivo sobrepõe-se quantitativamente aos dois outros semantemas. Em três poetas modernos, o levantamento acusou, em ordem de frequência, o substantivo em primeiro lugar, seguido do verbo e do adjetivo.⁶

Qual o comportamento dos semantemas no romance de *Juliana e d. Jorge*, numa população de 47 variantes? O gráfico a seguir dispensa quaisquer comentários.

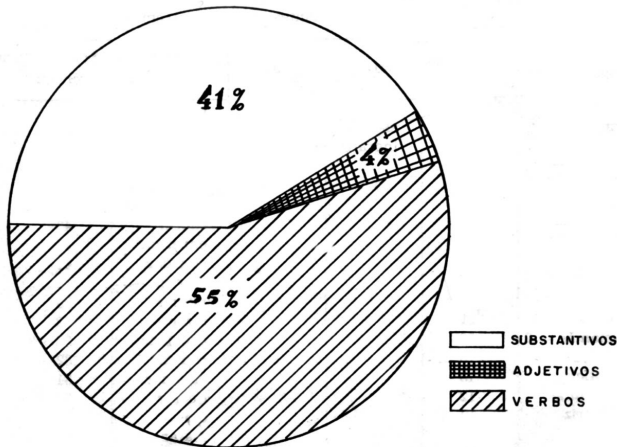


Gráfico 2 — Distribuição dos semantemas acumulados em 47 variantes do romance de Juliana e d. Jorge

A distribuição do gráfico (substantivos: 41%, adjetivos: 04% e verbos: 55%) repete-se aproximadamente em todas as variantes, exceto 006 e 019. Examinemos, sob o aspecto da distribuição

de semantemas, a variante 039, transcrita na primeira parte deste estudo.

Quadro nº. 4 – Distribuição dos semantemas da variante 039

Semantemas	Subst.	Adj.	Verbo	Total	% sobre o total		
					Subst.	Adj.	Verbo
Simples	20	3	25	48	41	7	52
Acumulados	31	3	40	74	42	4	54

O quadro acima nos mostra, quer no tocante aos semantemas simples, quer aos semantemas acumulados, a predominância do verbo sobre o substantivo e deste sobre o adjetivo. O elemento de maior importância na composição do vocabulário da variante 039 é o verbo, seguido do substantivo e, a grande distância, do adjetivo, seqüência idêntica à da composição da população.

O quadro 5 nos mostra analiticamente a distribuição dos três semantemas na variante 039:

Quadro nº. 5 – Semantemas da variante 039 (frequências computadas), com indicação do número de variantes em que ocorrem

Subst.	Ocorrências	Adj.	Ocorrências	Verbos	Ocorrências
vinho - 2	46	triste	32	casar - 2	47
Juliana - 4	45	escuro	26	ir - 4	47
Jorge - 7	44	ingrato	6	ser - 3	46
sobrado	39			ter - 4	45
Caminho	35			vir - 2	45
Cavalo	35			estar - 2	44
Verdade	35			chorar	43
Vista	32			enxergar	43
Cálice	27			guardar	41
filha	27			morrer - 2	39
sino	26			buscar	38
copo	21			dizer	38

mamãe - 2	18		convidar	33
moça	18		esperar	32
notícia	13		enganar	31
costume	12		querer	31
matriz	10		dar	30
terra	8		matar	30
céu	7		montar	29
nuvem	1		saber - 4	29
			acreditar	25
			bater	22
			passar	13
			cobrir	9
			estremecer	6

O exame da coluna de ocorrências demonstra que alguns semantemas ocorrem em maior número de variantes que outros. O verbo **casar**, por exemplo, ocorre nas 47 variantes, isto é, em toda a população. Por outro lado, o substantivo **nuvem** ocorre apenas na variante 039, enquanto o adjetivo **triste**, de maior ocorrência, figura em 32 variantes.

Verifica-se, portanto, que alguns semantemas têm maior capacidade de resistência ao espaço e ao tempo, conseguindo sobreviver se não em todas as variantes da população, pelo menos em grande número.

A variação dos semantemas apresenta diferenças acentuadas. O quadro 5 nos mostra que, enquanto o verbo está presente em todas as variantes da população, o substantivo de maior ocorrência atingiu um máximo de 46 variantes e o adjetivo não ultrapassa 32.

O quadro a seguir indica o número de variantes em que ocorrem os três semantemas, com as respectivas percentagens sobre o total.

Quadro nº. 6 – Distribuição dos semantemas simples segundo o número de variantes em que ocorrem

Número de variantes	Semantemas		
	Subst. %	Adj. %	Verbos %
1	93 53	24 57	46 37
2 a 10	59 35	16 39	46 37
11 a 19	8 5	--	7 6
20 a 28	4 2	1 2	3 3
29 a 37	5 3	1 2	8 7
38 a 46	4 2	--	10 8
47	--	--	2 2
Total	173	42	122

O vocabulário das variantes é sobretudo instável, como podemos verificar pelo quadro 7, que revela a ordem de variação dos semantemas:

Quadro nº. 7 – Distribuição percentual dos semantemas simples com ocorrência em apenas uma variante

Semantemas	Total da população	Ocorrência em 1 variante	
		Quantidade	% do total
Substantivos	173	93 53	24 57
Adjetivos	42	59 35	16 39
Verbos	122	8 5	--

A distribuição percentual dos semantemas com ocorrência em apenas uma variante é elemento de grande importância para o conhecimento da variação dos semantemas. Pelo quadro 7 vemos que a maior variação cabe ao adjetivo: 57% do total da população restringe-se a uma só variante; a seguir, o substantivo com 53% e o verbo, de menor variação, com apenas 37% da população.

Um dos versos do romance da *Donzela que vai à guerra* ilustra comparativamente, em versões brasileiras e portuguesas, os dados do quadro 6.

Tendes os seios mui grandes
Filha vos conhecerão.⁷

Com as seguintes variantes:

Tendes seios estufados⁸
Tendes os peitos grandes⁹
Tendes os peitos mui altos¹⁰
Tendes os peitos grandinhos¹¹
Tendes os peitos redondos¹²

Em que podemos observar o comportamento dos três semantemas.

5. O SUBSTANTIVO

Ocorrem no segmento temático G três substantivos importantes; quer pela sua função na estrutura temática do romance, quer pela elevada freqüência que apresentam: **sobrado, cálice, vinho**:

– Espere um pouco, ó d. Jorge
Enquanto eu vou ao sobrado,
Buscar um cálice de vinho
Que para ti tenho guardado. 044

A presença deles num segmento que ocorre em toda a população poderia levar a crer fossem poupados do fenômeno de variação. Tal não ocorre, entretanto. Já vimos que nenhum dos 173 substantivos presentes na população consegue permanecer nas 47 variantes. O quadro 7 nos mostra que 53% dos substantivos ocorrem em apenas uma variante, o que indica o elevado índice de variação do

semantema, confirmado ainda pelo fato de que somente quatro substantivos conseguem chegar à faixa de 38-46 variantes: **sobrado**, **Jorge**, **Juliana**, **vinho**, dois dos quais, como se vê, nome das personagens do romance.

Desse modo temos:

	sobrado	f = 39
com uma variação	sobradinho	
e		
	cálice	f = 25
com as variações	copo	f = 19
	copinho	f = 03
e		
	vinho	f = 45

Uma das formas de variação do substantivo refere-se ao grau. A possibilidade do semantema de permanecer essencialmente o mesmo sob graus diferentes acelera a marcha da variação do romance. Temos acima dois exemplos: *sobrado – sobradinho* e *copo – copinho*. Numerosos outros se encontram na população:

Segmento A:

mãe	f = 21
mamãe	f = 13
mamãezinha	f = 02

Segmento B:

jeito	f = 03
jeitinho	f = 01
moça	f = 15
mocinha	f = 06

Segmento D:

cavalo	f = 28
cavalinho	f = 03
terno	f = 01
terninho	f = 01

Segmento G:

momento	f = 01
momentinho	f = 01

Cabe assinalar que esse processo de variação não se restringe a um só Estado. O próprio nome das personagens do romance não escapa ao fenômeno da variação, fato comum que será estudado no capítulo IV, 11:

Juliana	f = 45
Maria	
Maria Grácia	
Jorge	f = 44
Hélio	
Joca	
Armando.	

O quadro no 6 (cap. III, 4) nos mostra a variação do semantema, pelo número de substantivos correspondente a cada faixa de ocorrência, com a respectiva percentagem. O quadro 7, no mesmo capítulo, demonstra comparativamente a variação dos três semantemas; maior variação do substantivo em relação ao verbo e menor em relação ao adjetivo. Exemplos:

a) variação do substantivo em relação ao adjetivo:

Segmento H:

Estou com a vista escura		027	
Substantivo	/	adjetivo	f
Vista		escura	25
Vista		curta	04
Vista		turva	03
Vista		--	03

b) variação do substantivo em relação ao verbo:

Segmento B:

Que d. Jorge tem o costume		014	
Verbo	/	substantivo	f
Ter		costume	12
Ter		jeito	03
Ter		cara	02
Ter		jeitinho	01
Ter		mania	01

Segmento H:

Não enxergo mais o caminho		034	
Verbo	/	substantivo	f
Enxergar		caminho	30
Enxergar		rucinho	06
Enxergar		cavalo	04
Enxergar		lazão	01

e ainda

Segmento E:

No estrada assentada		019
----------------------	--	-----

Verbo/substantivo f = 01

estrado	assentada
trono	assentada
cadeira	assentada
sobrado	assentada
lugar	assentada
salão	assentada
rede	assentada

Apenas 13 substantivos de uma população de 173 conseguem sobreviver na faixa de 20 a 46 variantes:

Substantivos	Nº de variantes
copo	21
sino	26
cálice	27
filha	27
vista	32
caminho	35
cavalo	35
mãe	35
verdade	35
sobrado	39
Jorge	44
Juliana	45
vinho	46

6. O ADJETIVO

Apenas dois adjetivos revelam alguma importância no romance de *Juliana e d. Jorge*. Já vimos (capítulo III, 4) que a contribuição do adjetivo na composição do vocabulário limita-se a 4%. A pobreza de adjetivos é, aliás, característica dos romances. Ramón Menéndez Pidal observa que “los romances se distinguen por una

extrema sencillez de recursos, que se manifesta ora en la abstención y eliminación de elementos maravillosos o extraordinarios, ora en la parquedad ornamental, en la adjetivación reprimida, ora en la versificación asonantada monorríma”.¹³

Os adjetivos de maior número de ocorrências **triste** (32 variantes) e **escura** (26 variantes) pertencem aos segmentos temáticos A e H, respectivamente.

– O que tens, ó Juliana

Que estás tão **triste** a chorar? 026

e

Estou com a vista **escura**

E não enxergo mais o caminho. 044

A impossibilidade de existência autônoma do adjetivo na frase, donde a função secundária que lhe atribui Hjeltslev, obriga seu estudo com o sintagma a que pertence. No primeiro exemplo, o adjetivo **triste** tem função predicativa; no segundo exemplo, **escuro** tem função atributiva. Temos assim os sintagmas **estás triste** e **vista escura**, incidindo a variação ora num elemento, ora noutra. O processo de variação do romance pode representar-se como um constante jogo de forças entre os elementos verbais e semânticos. É o que podemos observar de forma específica no comportamento dos adjetivos **triste** e **escuro**. O segmento A, ao qual pertence o semantema **triste**, ocorre em 41 variantes e o semantema apenas em 31 segmentos, dentro dos esquemas seguintes:

estás tão triste a chorar f = 15

estás triste a chorar f = 13

andas triste a chorar f = 02

vive triste a chorar f = 01

com substituições na estrutura verbal:

estás sempre a chorar	f = 3
estás disposta a chorar	f = 3
estás na porta a chorar	f = 2

O sintagma *vista escura* ocorre somente 21 vezes, enquanto o segmento H, a que pertence, ocorre nas 47 variantes. Todavia, o esquema semântico permanece, nas 47 ocorrências, quer pela alteração do sintagma, quer pela utilização da sinonímia, quer pela reformulação da frase. Temos, assim:

vista escura	f = 21
vista está escura	f = 03
vista ficou escura	f = 01
vista escureceu	f = 02
está escurecendo-me a vista	f = 01
estou tão escuro da minha vista	f = 01
vista turva	f = 01
vista está turva	f = 01
vista curta	f = 01

O exame dos dois sintagmas oferece indicação importante do processo de variação específico do adjetivo. Nos quatro esquemas relativos a **triste**, verifica-se que este semantema permanece, com uma gradação de intensidade **tão triste**, no primeiro, ao passo que em três outros esquemas o adjetivo é substituído (**sempre**, **disposta**, **na porta**), sem alteração profunda da estrutura temática. Pode-se concluir, desse modo que

- o adjetivo em função predicativa permanece, mesmo quando o predicado se modifica pelo processo sinonímico;
- ocorre o processo de substituição, conservando-se intacto o predicado, por exigência da estrutura temática.

No tocante ao adjetivo em função atributiva, observam-se dois tipos de variação:

- a) fonético-sinonímico: **escura – turva – curta**;
- b) verbalização do adjetivo: **escureceu, escurecendo-me**;
- c) seccionamento do sintagma para introdução do verbo, por exigência fraseológica: vista **está** escura, vista **ficou** escura, vista **está** turva.

Em nenhum caso, porém, altera-se a ordem sintagmática: conserva-se a posição do adjetivo.

Outra observação que se pode fazer a respeito do adjetivo, em relação aos semantemas dos dois sintagmas estudados, é a menor resistência do adjetivo aos processos de variação. De fato, no sintagma **vista escura**, o substantivo **vista** ocorre 32 vezes e o adjetivo **escura** apenas 26 vezes, não obstante pertencerem ao mesmo sintagma. De igual modo, o adjetivo **triste** ocorre 31 vezes, enquanto o verbo **estar**, de que é predicativo, 36 vezes.

Outra prova da fragilidade do adjetivo pode-se obter no próprio segmento A, em que o verbo **chorar** ocorre em todos os versos transcritos, enquanto o adjetivo **triste** ocorre em apenas 79% dos versos. O mesmo cálculo para o adjetivo **escuro** dá-lhe 81% da frequência do substantivo **vista**. Os demais adjetivos não apresentam importância quantitativa para estudo.

Versões portuguesas de *D. Silvana* exemplificam o maior grau de variação do adjetivo em relação ao substantivo:

– Que mates tua mulher
e cases com minha filha,
Que me tragas a cabeça
nesta **dourada bacia**.¹⁴

com as seguintes variantes:

nesta **nobre** bacia

nesta **mal dita** bacia
 nesta **ditosa** bacia
 nesta **real** bacia
 nesta **malvada** bacia
 nesta **bendita** bacia
 numa mais **fina** bacia
 naquela **negra** bacia.

7. O VERBO

O verbo é o semantema de maior importância no romance de *Juliana e d. Jorge*. Já vimos pelo gráfico nº. 2 (cap. III, 4) que lhe cabem 55% na composição do vocabulário acumulado da população estudada. Já vimos, também, (quadro nº. 7) que apresenta a menor percentagem, 37% apenas, de ocorrência em uma só variante, o que revela seu maior grau de resistência à variação sobre os demais semantemas. Vimos, finalmente (quadro nº. 6), que é o único semantema que ocorre em toda a população.

O verbo possui grande elasticidade no tocante ao fenômeno da variação. Podem-se-lhe atribuir duas espécies de variação:

- a) *interna* – em que varia, permanecendo o mesmo, visto serem as modificações de natureza temporal ou de pessoa.

Exemplo:

– É verdade, ó Jorge
 Que o senhor **vai** se casar? 002

ao lado de

– Boa tarde, senhor Jorge,
 Soube que **ia** casar. 025

e

Que d. Jorge **tem** o costume
 De toda moça enganar. 027

ao lado de
 Que d. Jorge **tinha** o costume
 De toda moça enganar. 044

ou
 – O que **tendes**, ó Juliana 030
 ao lado de
 – O que **tens**, ó Juliana 040

e
 – **Esperai**, então d. Jorge 009
 – **Espere** aí, senhor Jorge 014
 – **Espera** um pouco seu d. Jorge 001

b) *externa* – através de processos como sinonímia, substituição, analogia, etc., que incidem sobre os demais semantemas.

Outro aspecto peculiar ao verbo é que tem a capacidade de absorver os dois outros semantemas – substantivo e adjetivo – por meio de um processo de verbalização. Com referência ao adjetivo, encontramos exemplos de verbalização no segmento H (cap. III, 6):

– Que me deste, ó Juliana
 Neste cálice de vinho?
 Estou com a vista **escura**
 Não enxergo mais o caminho. 039

em que o adjetivo **escura** foi mudado para:

Minha vista **escureceu** 012

e
 Está **escurecendo-me** a vista 018

No tocante ao substantivo, temos exemplos de verbalização no segmento B:

– Bem te disse, Juliana,
 Tu não quiseste me ouvir,
 Que d. Jorge tem o **costume**
 Das mocinhas iludir. 008

em que o substantivo **costume** foi verbalizado nas variantes 025 e 042:

Que d. Jorge é **costumado**.

Já vimos, ao estudar o substantivo (cap. III, 5) e o adjetivo (cap. III, 6), o menor grau de variação do verbo em relação àqueles semantemas. Vejamos dois exemplos:

D. Silvana (versão portuguesa):

– Indo d. Silvana
 pelo corredor acima
Tocando numa guitarra.¹⁵

temos a permanência do verbo com variação do substantivo:

verbo	/	substantivo	f
tocando		guitarra	31
tocando		viola	03
tocando		piano	01
tocando		cravo	01
tocando		instrumento	01

e no segmento G:

– Espere um pouco ó d. Jorge
 Enquanto vou ao sobrado
Buscar um **cálice** de vinho
 Que para ti tenho guardado. 044

temos:

verbo	/	substantivo	f
buscar		cálice	17
buscar		copo	15
buscar		copinho	02

Quais são os verbos de maior ocorrência na população? No quadro nº 6 (cap. III, 4), estão as variantes distribuídas em classes de ocorrência. Vejamos os verbos que ocorrem na faixa de 20 a 47 variantes:

Verbos	Nº de variantes	Verbos	Nº de variantes
bater	22	dizer	38
por	22	morrer	39
acreditar	25	guardar	41
montar	29	enxergar	42
saber	29	chorar	43
dar	30	estar	44
matar	30	ter	45
enganar	31	vir	45
querer	31	ser	46
esperar	32	casar	47
convidar	33	ir	47
buscar	38		

Apenas 23 verbos, ou sejam 18% do total, atingem a faixa de 20 a 47 variantes.

8. A RIMA

O comportamento da rima nas 47 variantes do romance de *Juliana e d. Jorge* constitui matéria para trabalho independente, superior aos limites deste. Entretanto, um exame, ainda que breve, fornecerá elementos suficientes para a análise do fenômeno de variação do romance.

Ocorrem nas variantes versos com rima consoante, com rima toante, e versos sem rima. Embora não haja regularidade na distribuição das rimas, observa-se, na quase totalidade da população, a rima consoante nos versos pares (segundo e quarto versos do segmento, correspondentes ao segundo hemistíquio do verso longo). Os versos ímpares (primeiro e terceiro, correspondentes ao primeiro hemistíquio) ora apresentam rima toante, na menor parte das vezes, ora se apresentam brancos, na maioria das vezes, o que leva a crer que a rima toante tenha sido introduzida durante a evolução do romance.

O segmento temático, portanto, pode apresentar os seguintes esquemas relativamente à rima:

Rima consoante (versos pares): abcb:

– Ó d. Jorge, eu soube ontem

Que você ia se casar.

– É verdade, Juliana,

Vim aqui pra te convidar. 029

Rima consoante (versos pares) e *toante* (versos ímpares) abab (a = rima toante):

– O que tens, ó Juliana,

Que estás tão triste a chorar?

– Estou triste, ó minha mãe

Sinhô Jorge vai se casar. 004

E ainda: abab:

– A minha mãe pensava

De ter o seu filho vivo,

– A minha também pensava

Que você casava comigo. 003

ou abab:

Espera um moment**inho**,
 Enquanto eu subo no sob**rado**,
 Vou buscar um copo de *vinho*,
 Que pra ti tenho guard**ado**. 005

De modo geral, o primeiro e terceiro versos são femininos e o segundo e quarto verso apresentam rima masculina. Os segmentos G e H fogem à regra, apresentando os 2º e 4º versos, na quase totalidade, com rima feminina.

O exame dos versos de dois segmentos importantes demonstra que os versos femininos ou de rima feminina variam com maior intensidade que os versos masculinos ou de rima masculina.

Segmento A:

– O que tens, ó Juliana,
 Que estás tão triste a chorar?
 – Ó mamãe eu soube ontem
 Que d. Jorge vai casar. 027

Versos ímpares	f	Versos pares	f
Juliana/ontem	10	Chorar/casar	40
Juliana/mãe	09		
Juliana/Jorge	05		
Juliana/notícia	04		
Juliana/nada	02		
Juliana/deram	02		
Juliana/sinto	01		
Juliana/Armando	01		
filha/Jorge	02		
filha/mãe	02		
Maria/mãe	01		
Grácia/mãe	01		

triste/ontem 01

Observe-se a variação dos versos ímpares compostos de 84% de versos femininos e 16% de versos masculinos, e a ausência de variação dos versos pares, compostos exclusivamente de versos masculinos.

Segmento G:

– Espere senhor d. Jorge,
Enquanto eu vou no sobrado,
Buscar um copo de vinho,
Que pra ti tenho guardado. 017

Versos ímpares	f	Versos pares	f
Jorge/vinho	23	sobrado/guardado	35
pouco/vinho	05	sobrado/noivado	03
cadeira/vinho	03	buscar/tomar	03
cavalo/vinho	03	passar/tomar	01
licença/vinho	02	sobradinho/guardado	01
Jorge/copinho	02		
ái/vinho	01	entrar/dar	01
ái/guardado	01	buscar/dar	01
momentinho/vinho	01	bocadinho/vinho	01
Hélio/vinho	01		
momento/vinho	01		
pouquinho/vinho	01		
Joca/vinho	01		

Observe-se que variam todos os versos do segmento. Os ímpares (femininos: 97% e masculinos 3%) e os pares (femininos: 87% e masculinos 13%), por serem basicamente femininos não resistiram à variação, como vimos em relação aos versos de rima masculina no segmento A, estudado acima, cabendo ressaltar que mesmo os versos pares, apesar de rimados, foram modificados em 13% para versos de rimas masculinas.

9. VERSO-BASE

Os segmentos temáticos apresentam problemas de natureza verbal que, embora comuns a todos, revelam maior incidência neste ou naquele segmento. É o resultado do tratamento diverso que sofre o romance em cada uma de suas partes no decorrer do tempo. Os processos de variação não se realizam homogeneamente na estrutura do romance, configurando formas específicas referentes a épocas determinadas. Daí a dificuldade de estabelecer a anterioridade ou posterioridade de uma variante em relação a outra, porque os segmentos são móveis, guardam certa independência no tocante ao fenômeno de variação. Estão ligados por um fio temático, que os mantém reunidos, às vezes mesmo fora da seqüência original.

A simples verificação da irregularidade do número de versos das variantes estudadas (Quadro 1) mostra, por um lado, a fragilidade desse fio temático, incapaz de impedir a perda de segmentos e, por outro, sua elasticidade suficiente para permitir a anexação de segmentos ou versos estranhos ao romance, sem alteração do sentido geral. Uma variante, portanto, pode ser anterior ou posterior a outra em relação apenas a determinado ou determinados segmentos ou ainda mesmo a este ou àquele verso. No estado atual da coleta de romances no Brasil, é inteiramente impossível estabelecer com rigor um escalonamento de variantes no tempo; os documentos publicados, na maioria as vezes, não indicam a data da pesquisa. Seria indispensável a existência de coletas periódicas do mesmo romance na mesma região.

No estudo da variação do segmento temático, torna-se necessário determinar o *verso-base*. Entende-se aqui por *verso-base* aquele cujo produto da frequência (f) pelo total de Estados de ocorrência (e) apresenta valor mais elevado. É a mesma operação do valor x , adotada para os segmentos importantes (Quadro nº. 3).

Para determinar o *verso-base*, computam-se, além dos versos (ou hemistíquios) exatamente iguais, todos os que contêm os mesmos semantemas, na mesma sequência, aqui denominados *versos semelhantes*. No caso particular do verbo, não importa a pessoa ou tempo em que se apresente. Exemplo de versos semelhantes:

O que tens , ó Juliana	015 01
Que tens tu, ó Juliana	020 01
O que tendes , Juliana	023 01
Que que tendes , Juliana	028 01

ou

Por que estás triste a chorar	030 02
Que estás tão triste a chorar	034 02

Importa a presença do semantema, na mesma ordem, no verso. Nem poderia ser de outro modo, embora à primeira vista pareça absurdo considerar semelhantes os versos acima, pois o presente trabalho se fundamenta no semantema e seria incoerente operar, na seleção dos versos, com elementos não incluídos no plano geral do estudo.

Indicado o *verso-base*, a partir dele é que se devem investigar os processos de variação atuantes no segmento. Desse modo, temos:

Verso-base A1 (segmento A, verso 1)

O que tens, ó Juliana	015 01
$f = 31$ $e = 6$ valor $x = f.e = 186$	

O valor x do verso-base A1 é igual a 186, que apresenta o coeficiente 0,64 em relação ao valor x do segmento correspondente (287, indicado no Quadro nº. 3).

Verso-base A2 (segmento A, verso 2)

Que estás tão triste a chorar 001 02
 $f = 27$ $e = 5$ valor $x = 185$ coef. 0,47

Verso-base A3 (segmento A, verso 3)

Não é nada, minha mãe 014 03
 $f = 5$ $e = 3$ valor $x = 15$ coef. 0,05

Verso-base A4 (segmento A, verso 4)

Que com outra vai casar 026 04
 $f = 13$ $e = 5$ valor $x = 65$ coef. 0,22

Se compararmos os coeficientes dos quatro versos-base do segmento A (obtidos pela divisão do valor x do verso-base pelo valor x do segmento correspondente, que se encontra no quadro 3), verificaremos que A1 apresenta o mais elevado – 0,64 – e A3 o mais baixo, 0,05; isto indica que o fenômeno de variação incidiu com maior intensidade no verso A3. Efetivamente, se apenas 5 versos em 41 (frequência, do segmento A) são semelhantes, ao contrário de A1, que apresenta 31 versos semelhantes, é evidente que A3 se compõe de elementos de pouca resistência, sofrendo assim, com maior intensidade, a atuação dos processos de variação.

10. ÍNDICE DE VARIAÇÃO

Imaginemos um segmento temático qualquer Z , com $f = 34$, em que um dos versos (o primeiro, digamos) contenha dois semantemas **a** e **b**. Suposto que os 34 versos sejam semelhantes, teremos:

semantema **a** 34

semantema **b** 34

total de semantemas.....68

média de ocorrência dos semantemas: $68 \div 2 = 34$

Se dividirmos essa média ($m = 34$) pela freqüência do segmento Z ($f = 34$), teremos:

$$m \div f \text{ ou } 34 \div 34 = 1$$

que é o índice de permanência (IP) do primeiro verso do segmento Z. O índice de permanência 1 só poderá ocorrer quando o verso do segmento for semelhante em todas as versões estudadas, isto é, quando permanecerem os mesmos semantemas dentro do critério de semelhança adotado para o *verso-base* (v. cap. III, 9), ou quando o processo de variação atuante no verso for a anástrofe (v. cap. IV, 2).

Ao contrário, se tivéssemos $IP = 0,38$ (média de ocorrência dos semantemas inferior à freqüência do segmento), isto significaria que *não permaneceram* os mesmos semantemas no verso; houve variação. Ora, se no primeiro exemplo $IP = 1$ (por não ter ocorrido variação) e no segundo $IP = 0,38$, a diferença entre um valor e outro ($1 - 0,38 = 0,62$) será o índice de variação (IV).

Podemos estabelecer, portanto, a seguinte fórmula para IV:

$$IV = 1 - \frac{m}{f}$$

em que **m** representa a média de ocorrência dos semantemas das variantes de um determinado verso e **f** a freqüência do segmento correspondente. Aplicando-a aos exemplos acima, teremos:

$$1^{\circ} \text{ exemplo: } m = 34 \quad f = 34$$

$$IV = 1 - \frac{34}{34} = 0$$

$$2^{\circ} \text{ exemplo: } m = 13 \quad f = 34$$

$$IV = 1 - \frac{13}{34} = 0,62$$

Vejamos um exemplo concreto. O verso A3:

Não é nada, minha mãe 014 03

apresenta, nas 41 variantes em que ocorre, um total de 107 semantemas acumulados para 17 semantemas simples, sendo, portanto, $m = 6$. Temos, desse modo:

$$IV = 1 - \frac{6}{41} = 0,86$$

É de fato uma variação de grande intensidade, confirmada ainda pelo baixo valor x do *verso-base* igual a 15, indicador da intensa substituição de semantemas.

A baixa freqüência do *verso-base* de A3 (v. cap. III, 9), em relação à freqüência do segmento, já indica a multiplicidade de formas de que se reveste o verso nas 41 variantes. Vejamos algumas para melhor compreensão do índice de variação:

A ₃	A ₄	
– É verdade, ó minha mãe	Que d. Jorge vai se casar	002
– Estou triste, ó minha mãe	Sinhô Jorge vai se casar	004
– Mamãe eu tive notícia	Que d. Jorge vai casar	006
– Não é nada, minha mãe,	Primo Jorge vai se casar	017
– Ó mamãe, eu soube ontem	Que d. Jorge ia casar	029
– Minha mãe, é o d. Jorge	Que com outra vai casar	040
– Estou disposta porque sinto	Que o senhor meu Jorge vai casar	047

Propositadamente, transcrevemos os versos seguintes correspondentes, o que confirma a heterogeneidade do processo de variação dentro de um mesmo segmento temático. Afirmamos no capítulo III, 9 que, sob o aspecto da variação, os segmentos são autônomos; essa autonomia estende-se também aos versos, como demonstra o quadro abaixo:

Quadro nº. 8 – Distribuição percentual dos semantemas simples com ocorrência em apenas uma variante

Versos	Segmentos temáticos						
	A	B	E	F	G	H	J
1º verso	0,78	0,33	0,73	0,85	0,86	0,85	0,86
2º verso	0,69	0,83	0,92	0,48	0,79	0,88	0,91
3º verso	0,86	0,86	0,87	0,69	0,82	0,85	0,92
4º verso	0,54	0,83	0,92	0,78	0,83	0,75	0,90

A diferença entre os índices de variação dos versos de um mesmo segmento, indicados no quadro acima, confirma que os processos de variação não atuam de maneira global no segmento temático, mas parcialmente em cada verso. O processo pode incidir mais de uma vez sobre um verso, sem atingir o verso anterior ou o seguinte, num mesmo segmento, como vemos nestes exemplos:

Segmento B

Bem te disse, minha filha	{	Que largasse de amar 001 06
		Não quiseste acreditar 004 06
		Você não quis acreditar 027 06
		Que em homem não te fiasses 023 06
		Que d. Jorge ia te enganar 029 06

Segmento B

Deus te salve, ó Juliana	Desde tempo encantado	004 12
	Com seu lindo namorado	018 08
	Na tua cadeira assentada	035 12
	No teu sobrado assentada	038 18
	No teu salão assentada	046 16

Segmento F:

003 21	Se é verdade, d. Jorge	}	Que você vai se casar
018 09	Ó d. Jorge é mesmo verdade		
032 13	Ó d. Jorge, eu soube ontem		
037 19	Ó Armando, eu soube ontem		
041 17	É verdade, ó d. Jorge,		
008 21	D. Jorge eu soube notícias,	}	Que com outra vais casar
021 09	É verdade, ó meu d. Jorge		
028 09	É que eu soube, meu d. Jorge		
035 15	Ontem eu soube, d. Jorge		

IV. PROCESSOS DE VARIAÇÃO

1. PARTICIPAÇÃO PSICOLÓGICA

É de grande relevância a participação emotiva do portador de folclore no processo de variação do romance. Esta participação se manifesta através de alterações caracterizadas por supressão ou substituição de segmentos ou versos ou acréscimos a seu gosto para embelezamento ou ampliação do romance, sempre condicionada por fatores de ordem geográfica, social e cultural.

Cada variante representa fundamentalmente um momento psicológico na história do romance, a forma com que este se fixou na memória do portador de folclore, depois de lhe ferir a sensibilidade, justificando-se perfeitamente o aforismo: *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*. E o romance com sua estrutura temática e verbal permanentemente condicionada pela oralidade é, em cada variante, o que foi retido pela memória, o que impressionou a alma popular.

Embora afirme Charles Bally¹⁶ que o signo expressivo, levado de boca em boca por sua própria expressividade, acaba por descolorir-se e embotar-se, “perdendo pouco a pouco a sua energia”, o que se observa no romance é uma constante luta pela sobrevivência de suas formas, dispendo como defesa apenas a memória popular.

A vida de uma variante, entretanto, não está sob a exclusiva dependência da participação do portador de folclore. A variante pode ser, e o será numerosas vezes, repetida automaticamente; mas a participação, consciente ou não, terá havido no momento mesmo do nascimento de uma nova forma do romance, quando uma variante por substituição, acréscimo ou supressão de elementos estruturais se transforma noutra; quando sofre a ação em sua estrutura de elementos diferenciadores.

O segmento E apresenta nesse particular uma exemplificação convincente. Vejamos.

O tema do segmento é uma saudação, ora feita por d. Jorge, e respondida por Juliana, ora feita apenas por uma das personagens. Ocorrem, quatro tipos de saudação: **Deus vos salve** (alternando-se com **Deus te salve**), **bom dia**, **boa tarde**, **boa noite**, com a seguinte distribuição:

Saudação	Frequência	% do total
Deus vos/te salve	09	19
Bom dia	06	12
Boa tarde	20	43
Boa noite	02	04

Sem saudação

10

22

Sob o aspecto da saudação, pode-se dividir a população em três grupos:

a) quando há saudação e resposta:

– Boa tarde, Juliana

Como vai, como tens passado?

– Boa tarde, senhor Jorge

Muito bem, muito obrigado. 016

ou

– Deus vos salve, Juliana,

No teu estrado assentada.

– Deus vos salve, rei d. Joca

No teu cavalo montado. 019

b) quando apenas uma das personagens faz a saudação:

Bom dia, Maria Grácia

Como é que tu tens passado? 010

ou

– Boa tarde, ó d. Jorge 030

c) quando não existe saudação.

Quando apenas uma das personagens faz a saudação, cabe a d. Jorge em 70% dos casos. Este aspecto, aparentemente de somenos importância, revela aquela participação psicológica do portador de folclore. É óbvio que, deixando de responder à saudação de d. Jorge, Juliana apressa ou antecipa a pergunta dolorosa (segmento F):

– É verdade, ó d. Jorge

Que o senhor vai se casar? 002

que lhe denuncia a ansiedade, o sofrimento, a dúvida de que é presa. Por outro lado, a redução do segmento ou supressão (em 22% dos casos) resulta no aceleração da ação do romance, num abandono do supérfluo para chegar depressa à questão.

Cabe agora perguntar por que essa instabilidade, em relação ao tempo, na saudação: **bom dia, boa tarde, boa noite?** Por que a forma **Deus vos salve** (mais antiga, como indica o tratamento vós) se transmutou em formas referentes às três partes do dia, chegando nalgumas variantes a desaparecer? Esses três aspectos representam, sem dúvida, fases sucessivas na evolução do romance.

Já nos referimos no capítulo II, 2 sobre a composição do segmento E de versos femininos e a ausência de intensidade dramática, fatores que, associados, estimulam o processo de variação. Poderemos acrescentar sua proximidade a um segmento de grande intensidade dramática (segmento F), superpondo-se, na sensibilidade do portador de folclore, ao segmento E.

A reduzida importância temática do segmento – simples saudação – é responsável pela referência aos três períodos do dia na saudação, bem como pelo fato de nalguns casos apenas uma das personagens fazer a saudação e, ainda assim, ora d. Jorge, ora Juliana (30% dos casos).

Embora somente 9 variantes (19% da população) apresentem a saudação **Deus vos/te salve** espriam-se, contudo, por 78% da área geográfica estudada, com a seguinte distribuição:

Estados	Freqüência
Espírito Santo	03
São Paulo	01
Rio de Janeiro	01
Minas Gerais	01
Pernambuco	01
Ceará	01
Santa Catarina	01

enquanto os três tipos restantes, com incidência em 28 variantes, abrangem apenas 44% da mesma área:

Estados	Freqüência
Espírito Santo	15
São Paulo	10

Minas Gerais	02
Mato Grosso	01

No romance de *Valdevina* ou *Aldininha*, nas duas versões apresentadas por Joaquim Alberto Pires de Lima e Fernando de Castro Pires de Lima¹⁷ encontramos:

a) *Valdevina*:

Mas o papá rei já disse:
 Quem desse água à Valdevina
 Na ponta de sua lança
 Tinha a **cabeça** cortada.

b) *Aldininha*:

Mas o papá fez uma jura,
 Na ponta de uma espada:
 Quem desse água à Aldininha
 Tem crime de **mão** cortada.

Não é preciso insistir na participação direta do indivíduo que, ao transmitir pela primeira vez uma das variantes abrandou a pena, mudando **cabeça cortada** em **mão cortada**, ou vice-versa, agravando-a. Cabe observar que, num caso ou noutro, isto é, considerada a anterioridade da variante a) ou b), a mudança não se verificou por simples substituição de vocábulo silabicamente equivalente, guardando-se aproximação semântica, mas de um de três sílabas por outro de apenas uma, ou vice-versa, exigindo-se em ambos os casos reajustamento do verso, que manteve o mesmo número de sílabas, sem alteração da rima.

Em duas variantes portuguesas de *d. Silvana*¹⁸, encontra-se exemplo dessa participação:

– Quero que mates a condessa
 p'ra casares com minha filha.

.....

E mandarás a cabeça
nesta **dourada** bacia.

mudando-se **dourada bacia**, que ocorre em 34 variantes, em **maldita bacia**, com ocorrência em 11 variantes:

Manda-me el-rei que te mate,
que case com sua filha,
Que lhe mandasse a cabeça
nesta **maldita** bacia.

O fenômeno da participação estende-se ao grupo social e até mesmo a regiões geográficas ou países. É o que refere Menéndez Pidal, a respeito das “Chansons des mal mariées” francesas: “Cabe observar desde luego que aquella esencial inmoralidad de la canción francesa desaparece por lo común en las adaptaciones españolas”¹⁹.

2. ANÁSTROFE

Entre os processos de variação, a anástrofe representa o de ação mais superficial na estrutura do romance. Significando a anástrofe a inversão de termos pertencentes a um mesmo grupo sintático, poderia constituir um primeiro degrau da escala evolutiva do romance. O portador de folclore, na posse integral de todos os elementos estruturais do romance com memorização perfeita da ordem dos segmentos, da seqüência dos versos no segmento, cometeria apenas o lapso de inverter, dentro de um verso, a ordem de seus membros, mudando

– Bem te disse, minha filha 004 05

em

– Minha filha, bem te disse 037 05

processo que escapa, pela superficialidade, ao índice de variação estabelecido no capítulo III, 10.

Esse verso apresenta uma multiplicidade de formas nas 34 variantes em que ocorre, o que indica os numerosos impactos que vem sofrendo. Trata-se de um verso bimembre, possibilitando por isso traçar duas linhas principais e em torno destas examinar as divergências. Temos, percentualmente:

- a – Bem te disse, minha filha 004 56%
 a1) – Bem te disse, ó Juliana 008 23%

transformando, ou transformando-se, pelo processo anastrófico em:

- b) – Minha filha, bem te disse 037 18%
 b1) – Juliana, eu bem te disse 040 3%

A distribuição geográfica do grupo a) abrange 77% da área estudada (SP, ES, MG, MT, AL, CE, SC), enquanto o grupo b) apenas 23 % (ES, MG). A anástrofe apresenta-se em vários segmentos, principalmente nos versos bimembres, entre estes, em particular, os que têm vocativo. Vejamos alguns exemplos, em segmentos diferentes, com as respectivas freqüências:

Seg. A	– É d. Jorge, minha mãe	038	f = 5
	– Minha mãe, é o d. Jorge	025	f = 3
	– Não é nada, ó minha mãe	010	f = 5
	– Ó minha mãe, não é nada	012	f = 1
Seg. D	Montado no seu cavalo	004	f = 20
	No seu cavalo montado	012	f = 5
Seg. F	– Ó d. Jorge, eu soube ontem	043	f = 5
	– Ontem eu soube, d. Jorge	035	f = 2
Seg. G	Espere um pouco, ó d. Jorge	045	f = 19
	Ó d. Jorge, espere um pouco	032	f = 8
Seg. H	– Que puseste, ó Juliana	041	f = 11

– Juliana, o que puseste 024 f = 2

3. SUPRESSÃO

O processo de supressão é dos mais importantes na formação das variantes. Resultando fundamentalmente de lapso da memória, manifesta-se de três modos no romance:

- a) perda de segmento ou segmentos;
- b) perda de verso ou de versos, ficando o segmento reduzido a três, dois ou apenas um verso;
- c) perda de semantema no verso.

No primeiro caso, temos as variantes de número de versos inferior à média. O quadro nº. 1 (cap. 1), em que merecem atenção especial as variantes 007, 012, 013, 022, 029, fornece os exemplos necessários.

A supressão de segmentos não se limita às variantes de um só Estado. O quadro abaixo mostra a distribuição geográfica do processo, relativamente ao segmento B:

Quadro nº. 9 – Distribuição geográfica das variantes quanto ao segmento B

Estado	Total de variantes	
	sem segmento	com segmento
São Paulo	5	11
Esp. Santo	5	17
M. Gerais	1	2
R. Janeiro	1	–
Pernambuco	1	–
M. Grosso	–	1
Alagoas	–	1
Ceará	–	1
S. Catarina	–	1

Do segundo caso – perda de verso ou versos – temos exemplos em vários segmentos. Vejamos o segmento E em diversas variantes:

– Boa tarde, Juliana
 Como vai, como tem passado?
 – Boa tarde, senhor Jorge
 Muito bem, muito obrigado. 016

reduzido para três versos:

– Boa tarde, ó Juliana,
 Como vai, como tem passado?
 – Boa tarde, ó meu d. Jorge
 039

para dois versos:

– Boa tarde, Juliana,
 Como vai, como tem passado?

032

ou

– Boa tarde, ó Juliana!

 – Boa tarde, ó d. Jorge!
 003

para um verso:

.....

 – Ó bom dia, seu d. Jorge
 001

O processo de supressão, revelando, como dissemos acima, um lapso da memória, pode incidir várias vezes na mesma variante. É o que ocorre, por exemplo, na variante 012, que apresenta a seguinte constituição:

Segmento A = 4 versos
 Segmento D = 4 versos

Segmento E	= 1 verso
Segmento G	= 3 versos
Segmento H	= 2 versos
Segmento K	= 4 versos
Segmento L	= 4 versos

A ausência dos segmentos importantes B, F, J, que deviam forçosamente, estes pelo menos, sobreviver na variante, confirma o que dissemos no capítulo IV, 1 sobre a natureza psicológica dos processos de variação. Por outro lado, observamos que, dos 7 segmentos que compõem a variante, os reduzidos são, exatamente, os segmentos importantes, enquanto os segmentos K e L permanecem íntegros; isto invalida qualquer intuito de atribuir critérios rígidos aos processos de variação do romance.

A perda de versos atinge, pois, todos os segmentos. Resta saber qual o verso ou versos, em cada segmento, que desaparece com maior freqüência. O primeiro, o segundo, o terceiro ou o quarto? O quadro abaixo indica os versos de menor resistência ao processo de supressão.

Quadro nº. 10 – Distribuição dos segmentos segundo a supressão de versos

Segmento	Versos suprimidos			
	1º	2º	3º	4º
A	1	-	-	-
B	-	1	3	2
C	-	-	-	-
D	-	-	20	20
E	5	10	14	27
F	9	1	-	-
G	1	-	-	-
H	2	1	1	2
I	-	-	-	-
J	2	2	-	-
K	-	-	1	1

L	1	1	-	-
---	---	---	---	---

O terceiro caso de supressão – perda de semantema – dá origem a outro processo – aglutinação, que será estudado no capítulo IV, 5. A perda de semantema determina, às vezes, por exigência musical, a repetição do elemento sobrevivente. Exemplos:

- Seg. A – Ó Maria, ó Maria
Que vive triste a chorar 005
- Seg. F – Juliana, Juliana,
Quem te disse não mentiu. 036
além de outros indicados no capítulo IV, 5.

4. JUSTAPOSIÇÃO

A supressão de versos no segmento, origina outro processo de variação – a justaposição. Suprimidos um, dois, três versos de um segmento, o restante não fica isolado, na maioria dos casos, na estrutura do romance. As exigências de natureza musical determinam a justaposição do segmento temático a outro segmento, também, por sua vez, reduzido.

O segmento E, da variante 012, reduzido ao primeiro verso, com a supressão dos três finais, vai justapor-se ao segmento G, de que fora suprimido o primeiro verso:

- Seg. E Boa tarde, ó seu d. Jorge
- Seg. G Eu vou subir no sobrado,
Apanhar um copo de vinho
Pra festejar seu noivado. 012

O normal é que a justaposição se faça ao segmento seguinte pela ligação temática do desenrolar do romance. Entretanto, a ausência do segmento F na variante 012 não impediu a justaposição ao segmento subsequente, que se prestou à operação, sem violentar

o sentido dos versos. O processo de justaposição confirma, através de numerosos exemplos, a elasticidade da estrutura temática do romance, que permite verdadeiros transplantes de versos, sem quebra de sua unidade; confirma também a autonomia dos segmentos temáticos. Vejamos:

Seg. E – Boa tarde, senhor d. Jorge
 Seg. F Soube que ia casar,
 – É verdade, Juliana,
 Vim aqui te convidar. 025

ou

Seg. D – Lá vem vindo sinhô Jorge,
 Montado no seu cavalo.
 Seg. E – Deus te salve, ó Juliana,
 Deste tempo encantado.004

Outros exemplos de justaposição dos segmentos D-E encontram-se nas variantes 010, 013, 014, 018, 024, 027, 032, 033, 039, 040, 043, 044, 045 e 046, e dos segmentos E-F nas variantes 025, 027, 030, 031, 034, 039, 042, 044 e 045.

Nas variantes 027, 039, 044 e 045 ocorre justaposição dos segmentos D-E-F, que tiveram versos suprimidos, ficando reduzidos a duas quadras, pelo encadeamento do processo. Exemplo:

Seg. D	}	– Ó mamãe, lá vem d. Jorge,
		Montado no seu cavalo.
Seg. E	}	– Boa tarde, ó Juliana,
		Como vai, como tem passado?
	}	– Boa tarde, ó meu d. Jorge,
		Soube ontem que vais casar,
Seg. F	}	– É verdade, ó Juliana,
		Vim aqui te convidar.

027

É interessante observar – e o fato ocorre do mesmo modo nas quatro variantes – que, na justaposição dos segmentos D-E, a operação é facilitada pela rima toante –

cav/**a/lo** – pass/**a/do**

de D2 e E2.

5. AGLUTINAÇÃO

Vimos, no capítulo anterior, que o processo justaposição decorre do processo supressão. Por sua vez, a justaposição determina outro processo – aglutinação. Temos assim a ação conjugada dos três processos, na seguinte ordem: supressão – justaposição – aglutinação. Exemplifiquemos:

– Boa tarde, ó meu d. Jorge
 Soube ontem que vais casar.
 – É verdade, ó Juliana,
 Vim aqui para te convidar. 045

O primeiro verso pertence ao segmento E e os demais ao segmento F. O segmento E, conforme já vimos no capítulo II, 1, compõe-se de saudação e resposta, em versos simétricos:

– Boa tarde, Juliana,
 Como vai, como tem passado?
 – Boa tarde, senhor Jorge,
 Muito bem, muito obrigado. 016

Houve, portanto, supressão do último verso do segmento E, o que desencadeou o processo justaposição, determinando este, para acomodação melódica da nova estrofe, a aglutinação dos dois primeiros versos do segmento F, que seriam, de acordo com o esquema básico:

– Ó d. Jorge, eu soube ontem
 Que você vai se casar 032

para

Soube ontem que vais casar 045

Como se vê, os três processos – supressão, justaposição e aglutinação – agem em conjunto, talvez mesmo concomitantemente.

No capítulo IV, 3, indicamos três tipos de supressão. O terceiro tipo ali mencionado – supressão de semantema – é que tornou possível a aglutinação dos versos F1 e F2. Desse modo, teríamos:

– Ó d. Jorge, eu soube ontem
Que você vai se casar. 032

com a supressão de um dos semantemas – o substantivo (já vimos no capítulo III, 7 que o verbo apresenta maior resistência à variação), teríamos:

.....eu soube ontem
Que você vai se casar.

posteriormente aglutinado num só verso:

Soube que vais se casar 030

com as formas intermediárias:

Soube ontem que você vai se casar 039

Soube ontem que vais se casar 044

Soube ontem que vais casar 027

e ainda, no mesmo segmento, nas variantes 001, 025, 042 e 045.

Outro exemplo de aglutinação ocorre no segmento H. Os versos

– Que puseste, Juliana
Neste cálice de vinho? 031

com a perda do semantema cálice, do segundo verso, aglutinaram-se em

– Que puseste neste vinho? 013

ocorrente ainda nas variantes 003, 005, 008, 012, 028, 037 e 047.

Por exigência de natureza musical e não havendo justaposição, o primeiro verso sobrevive pela repetição do semantema:

– Juliana, Juliana,
Que puseste neste vinho 037

processo que será estudado adiante no capítulo 10.

6. ANALOGIA

Desempenhando papel importante nos diversos setores do conhecimento humano, a analogia representa, elemento de relevo no processo de variação da literatura oral. Adotamos, no presente estudo, o conceito de analogia formal²⁰ segundo o qual duas formas semelhantes podem influir-se como se houvesse um pequeno atalho semântico para a aproximação, contágio tanto mais provável quando, além da proximidade semântica, se apresenta igualmente a proximidade formal.

Sob o aspecto semântico, a analogia leva a que o portador de folclore, inconscientemente, intercale ou substitua versos de um romance noutro romance, ou de uma variante noutra variante do mesmo romance. Não nos parece que deva ter outra explicação a mudança do nome de Juliana em Maria, Maria Grácia, e de d. Jorge em d. Hélio, Armando ou Joca.

É o instinto de analogia, despido entretanto do automatismo que às vezes lhe é peculiar. Observa-se na variante uma dupla operação analógica, que envolve a analogia fonética e a analogia sinonímica, restringindo esta a área daquela, sem o que a mudança apresentaria formas inerentes à parlenda – mera analogia fonética destituída de sentido.

É essa dupla operação que, inconsciente ou conscientemente, o portador de folclore realiza ao mudar no romance da *Bela Infanta*²¹:

Deitou os olhos ao mar por

por

Lançou os olhos ao mar

ou

Voltou os olhos ao mar

Botou os olhos ao mar

Virou os olhos p'ra o mar

em que se distingue claramente a concomitância das duas analogias: a fonética, caracterizada pelo ditongo – **ou** (**deitou**), subordinada, por exigência do contexto, à sinonímica. A analogia sinonímica funciona, pois, como fator de preservação do contexto, como elemento controlador e retardador da ação diversificadora espaço-temporal sobre a estrutura do romance.

No exemplo acima, cumpre ressaltar que o processo de variação foi facilitado pela existência de semantemas que atendessem à dupla exigência do processo analógico: fonética e sinonímica. Outro seria o resultado, naturalmente, se não fora atendida a segunda exigência (sinonímica) por falta de recursos na língua ou por limitação do campo verbal do portador de folclore. É preciso não esquecer que o instinto de analogia, embora comum a todos os indivíduos, assume caráter particular em cada caso, por lhe estar condicionado. A analogia fonética é de importância secundária em relação à sinonímica. No romance citado, por motivo talvez daquele condicionamento, nas 40 variantes em que se apresenta o hemistíquio, três escaparam ao duplo processo analógico, subsistindo apenas a analogia sinonímica:

Deitando os olhos ao mar.

Isto vem confirmar a maior resistência do tecido semântico em relação ao tecido verbal. Ao ouvir uma, duas, três ou mais vezes o romance da *Bela Infanta*, o futuro repetidor do romance teve, em relação ao verbo daquele hemistíquio, gravado mais fortemente na memória o ditongo – **ou** final e, ao repetir o romance, dele é que partiu para a forma foneticamente analógica, ficando essa busca, entretanto, limitada pela sinonímia. Cabe aqui perfeitamente a afirmação de Vendryès de que “l’analogie ne peut triompher que par une faiblesse de la mémoire”.²²

Os exemplos acima, retirados de uma população de 50 variantes, apresentam no tocante ao verbo a seguinte distribuição percentual: **deitou** – 46%; **botou** 12%; **lançou** – 4%; **voltou** 2%, e **virou** – 2%.

No romance de *Juliana e d. Jorge*, encontramos no segmento H:

– Que **puseste**, ó Juliana,
Neste cálice de vinho? 002

O semantema **puseste**, ocorrente em 20 variantes, foi substituído pelo duplo processo analógico em **me deste**, presente em 17 variantes:

– Que **me deste**, ó Juliana,
Neste cálice de vinho? 039

e ainda em **fizeste**, com quatro ocorrências:

– Que fizeste, ó Juliana,
Com esse cálice de vinho? 042

e **me deitas**, numa só variante:

– Que **me deitas**, Juliana,
Neste teu corpo de vinho? 038

As formas **puseste** e **me deste** ocorrem em quatro Estados.

No exemplo da *Bela Infanta*, o semantema é um verbo dissilábico da mesma conjugação – **ar**, enquanto no romance de Juliana os verbos são de conjugação e número de sílabas diferentes: **dar**, **deitar**, **pôr**, **fazer**. A analogia fonética, partindo da vogal tônica – **e** – do semantema **fizeste** possibilitou formas equivalentes, ainda que obrigando ao acréscimo da proclítica **me**, para conservação do equilíbrio rítmico do verso.

Desse modo, a analogia, que é um processo de variação e consequentemente fator de diversificação, representa ao mesmo tempo uma força de permanência, pois, operando sobre elementos verbais, mantém de certo modo intacta a estrutura geral do romance.

Cabe observar que a forma **me deste**, não ocorre em nenhuma das 16 variantes de São Paulo, enquanto **puseste** ocorre em 12 variantes e **fizeste** em duas daquele Estado.

A analogia fonética apresenta outro aspecto sobretudo curioso. Quando o processo se manifesta por intermédio de portador de folclore de grau de cultura extremamente reduzido, a analogia fonética pode levar à degradação da estrutura temática do romance. Os exemplos são numerosos:

– Eu juro, ó minha mãe,
Pela fé da viva dor:
 Se não casar com d. Jorge
 Não caso com outro amor. 025

em que o segundo verso foi mudado, por efeito da analogia fonética, em:

– Eu juro, ó minha mãe,
Pela pedra vivadora:
 Se eu não casar com d. Jorge
 Não caso com outro amor. 042

Exemplos, de outros romances:

A Bela Infanta:
 Dobrava o sino da **sé**...
 Oh meu Deus, quem morreria?
 É morta **a bela infante**
 Pelo mal que cometia.²³

mudados o primeiro e terceiro verso em:

Bateu o sino na **serra**
 Ai meu Deus, quem morreria?
 Morreu **aquela infame**
 Pelo má que cometia.²⁴

Dona Branca (versão do Recife):
 No **sétimo** mandamento
 Um beijinho lhe quis dar.²⁵

mudado, numa versão de Goiana, PE:
 Lá num **certo** mandamento,
 Um beijinho lhe quis dar.²⁶

O assassino de João Caetano:²⁷
 Batizou o filho que tinha
 com quatro meses de idade
 deu o nome de **Oliveiros**,
 de muito boa vontade
 por ser nome de um **herói**
 que houve na antiguidade.

com mudança do 3º. e 5º. versos, noutra variante:
 O filho de João Caetano
 com quatro meses de idade,
 tinha o nome de **Oliveira**
 com toda boa vontade,
 que era o nome de um **Herodes**
 que existiu na antiguidade.

E ainda, no mesmo:
 As vezes ele dizia:
 – ou vida sacrificada
 tem pessoas neste mundo
 que nasce **martirizada**
 uns **com rios** de dinheiro
 e outros pobres sem nada.

com o 4º e 5º. versos mudados para:

Um dia Caetano disse:
 – Ou vida sacrificada!
 Tem coisa aqui nesse mundo
 muito **mal utilizada**:
 uns **são ricos** de dinheiro
 os outros pobres, sem nada!

7. EUFEMISMO

O eufemismo representa um dos processos de variação em que mais intensamente se revela a participação do portador de folclore. Vários processos colaboram na realização deste, como a sinonímia, a substituição, a supressão. O portador de folclore, diante de um verso ou segmento, procura suavizar a pergunta ou afirmação ali contida, quer pela formulação indireta, quer pela expressão por meio de outros elementos verbais.

O segmento temático F, cujo conteúdo emocional, lhe assegura uma ocorrência em 41 variantes, abrangendo todos os Estados da população estudada, nos apresenta numerosos exemplos de eufemismo.

A pergunta que Juliana faz a d. Jorge:

– É verdade, ó d. Jorge,
 Que o senhor vai se casar? 040
 transforma-se, por eufemismo, em:

– Rei d. Joca, me contaram
 Que tu estavas pra casar. 019

– Ouvi dizer, rei d. Jorge
 Que estavas para casar. 038

– Ó d. Jorge, eu soube ontem

Que você vai se casar. 043

– Ó bom dia, seu d. Jorge,
Subi que ia se casar? 001

No romance de *Gerinaldo*, encontramos em versões portuguesas:²⁸

Queres tu, ó Gerinaldo
À noite dormir comigo?

mudado o segundo verso, por eufemismo, em:

Se tu queres, ó Gerinaldo,
passar a noite comigo?

– Queres tu, ó Gerinaldo,
tomares amores comigo?

– Gerinaldo, ó Gerinaldo

.....

Quando te encontras comigo?

– Quanto davas tu, Gerinaldo
(para) à noite brincar comigo?

No romance *O Conde preso*, versões portuguesas²⁹ encontramos:

Preso vai o conde, preso,
preso vá a bom recado,
por dormir com ua donzela
caminho de Santiago.

com as variantes eufêmicas:

Por desonrar uma donzela
caminho de Santiago.

e

Ofendeu uma romeira
no caminho da **romage**.

No romance de *Albaninha*, versões portuguesas³⁰ encontramos:

Minha mãe, fiz uma aposta,
para perder ou ganhar,
de dormir com Albaninha
antes do galo cantar.

com variantes eufêmicas:

De enganar a Albaninha
antes de os galos cantar.

e

Hei de falar com Mariana
antes de o galo cantar.

8. GENERALIZAÇÃO

O segmento B apresenta sob três formas a censura materna à Juliana:

– Bem te disse, minha filha,
Não quiseste acreditar,
Que d. Jorge tem o costume
Das mocinhas enganar. 014

Não te disse, minha filha,
Não quiseste acreditar:
Esses rapazes de hoje
Só que querem é enganar. 030

Bem te disse, Juliana,
Homem não há que fiar. 035

que parecem indicar três fases evolutivas do romance. Numa fase primitiva, o romance deveria expressar-se em linguagem direta,

com menção à personagem importante dos acontecimentos que lhe deram origem. Com o passar do tempo, quer pela ação psicológica do portador de folclore no segmento, quer pela tendência conceitual peculiar à literatura oral, despersonaliza-se a figura central para:

Esses rapazes de hoje	030
culminando na generalização:	
Homem não há que fiar	035

que revela um sentimento pessimista ou uma experiência pessoal, sobrepondo-se num texto tradicional. Não será apenas d. Jorge o pérfido, mas os *rapazes de hoje*, ou mais ainda, os *homens*, através da generalização de um julgamento:

Homem não há que fiar.

A generalização, ao contrário de outros processos já estudados, não é comum às variantes dos Estados arrolados. Ocorre apenas em dois Estados: Espírito Santo (variantes 023, 028, 030 e 035) e Ceará (variante 038). Ora, o segmento B apresenta-se em 34 variantes; a generalização, representando 15% das ocorrências do segmento, parece, portanto, indicar manifestação não muito antiga do processo, que ainda não atingiu as variantes de S. Paulo, num total de 16 na população estudada, apesar de numerosos pontos de contacto com as variantes do Espírito Santo.

9. SINONÍMIA

O processo sinonímico desempenha dupla função na variação do romance, segundo atue sobre a estrutura temática ou sobre a estrutura verbal. Para melhor compreender essa dupla função, é preciso ter em vista que o conceito de sinonímia não se restringe à equivalência vocabular, mas se estende, principalmente, à área semântica. O conceito não se deve limitar a equivalências do tipo **nunca = jamais**, porém compreender equivalências do tipo:

– É verdade, senhor Jorge,
Que o senhor vai se casar?
– **É verdade, ó Juliana,**
Vim aqui te convidar. 013

e nos dois versos finais:

– **Quem te disse não mentiu**
Vim aqui te convidar. 031

A sinonímia funciona como processo de retenção, de preservação da estrutura temática, como no exemplo seguinte:

– Que **me deste**, ó Juliana,
Neste cálice de vinho? 033

forma semanticamente igual a:

– Que **puseste**, ó Juliana,
Neste cálice de vinho? 002

representando, ao mesmo tempo, fator de diversificação no tocante à estrutura verbal, levando a crer que tenha sido, na evolução do romance, a forma que resultou em:

– Que puseste, ó Juliana
Misturado com o vinho? 011

Vemos assim que o processo sinonímico atua sobre vocábulos ou sobre versos. O verbo *ouvir* que usualmente, não se inclui entre os sinônimos de acreditar, mostra equivalência semântica no verso

Tu não quiseste me ouvir

do segmento B:

– Bem te disse, ó Juliana
Tu não quiseste me ouvir,
Que d. Jorge tem o costume

Das mocinhas iludir. 008
 com **acreditar**, no verso
 Tu não quiseste acreditar

do mesmo segmento:

– Eu bem te dizia, ó filha,
 Tu não quiseste acreditar,
 Que o d. Jorge tinha jeito
 De qualquer moça enganar. 011

Do mesmo modo, pelo processo sinonímico, mudou-se o verso
 Que o d. Jorge tinha jeito 011

do mesmo segmento em

Que d. Jorge tinha a cara
 De toda moça enganar. 033

O mesmo segmento ainda nos apresenta a atuação do processo
 sinonímico sobre o semantema. O verbo **enganar** (f = 7) é substitu-
 ído por **iludir** (f = 2) nos versos:

Das mocinhas enganar 017

e

Das mocinhas iludir 010

Do mesmo tipo:

Se d. Jorge morrê
 Eu mando **sepurtá** 022

para

Quando d. Jorge morrer
 Eu mandarei **enterrar** 023

Outros exemplos:

cálice: f = 23 **copo:** f = 19

Buscar um cálice de vinho 047

ou

Buscar um cális de vinho 025

Buscar um copo de vinho 018

dar: f = 16 **pôr:** f = 13 **fazer:** f = 3

deitar: f = 3 **botar:** f = 1

– Que **me deste**, ó Juliana
Neste cálice de vinho? 045

– Que **puseste**, ó Juliana,
Neste cálice de vinho? 002

– Que **fizeste**, ó Juliana,
Com este cálice de vinho? 042

– Que **me deitas**, Juliana
Neste teu copo de vinho? 038

Juliana, que **botaste**
Aqui neste copo de vinho? 031

E ainda:

– O que tens, ó minha filha
Que **andas** triste a chorar? 042

– Por que estás triste, ó Juliana,
Todos os dias a chorar? 006

– Ó Maria, ó Maria,
Que **vive** triste a chorar? 005

- Que tens tu, ó Juliana
Que **estás sempre** a chorar? 020

10. REPETIÇÃO

O processo de repetição, devido ao lapso de memória e determinado pelas exigências musicais do verso, ocorre em relação ao semantema, ao verso e ao segmento. O portador de folclore, ao cantar o romance, esquece um determinado verso ou semantema e repete o imediatamente anterior. Uma das causas determinantes da repetição do semantema já foi mencionada no estudo da aglutinação (cap. IV, 5). De um modo ou de outro, é freqüente a repetição de semantemas:

- Ó Juliana, ó Juliana,
O que puseste no vinho? 003
– Ó Maria, ó Maria
Que vive triste a chorar! 005
– Já jurei, ó minha mãe,
Já jurei e hei de jurar 014
– Juliana, Juliana,
Não useis de falsidade 031
– Juliana, Juliana
Quem te disse não mentiu. 036
Toma, toma, Armando
Toma, toma este vinho,
Toma, toma, Armando
Que é saúde de nós dois. 037

No tocante ao verso, é um processo de variação de natureza ocasional, visto que o verso omitido pode ser lembrado noutra oportunidade, recompondo-se a variante. Em caso contrário, por acomodação da memória à repetição, esta pode estabilizar-se no segmento, deixando a possibilidade de posterior substituição do verso,

pelo processo de contaminação (cap. IV, 12) ou por livre criação do portador de folclore.

Verifica-se com maior frequência a repetição de versos, quer em caráter imediato, quer em caráter mediato. No primeiro caso, a repetição preenche o claro deixado pelo verso omitido pela memória; no segundo – repetição mediata – o verso é repetido noutra segmento, em parte por esquecimento do primitivo, em parte por analogia de situação no segmento, o que leva à utilização de um mesmo verso em segmentos diferentes. Exemplos:

a) Repetição imediata:

– Não sei que tenho, sá Juliana
Estou com a vista escura,
Não enxergo meu lazão,
Não enxergo meu lazão. 001

– O gosto que eu tenho,
Daqui você vai sair,
Direito pra sepultura,
Direito pra sepultura. 003

– Mas eu te juro mamãe,
Que eu dele me hei de vingar
Mas eu te juro mamãe,
Que eu dele me hei de vingar. 017

No romance *A Bela Infanta*, versão do Rio Grande do Norte:

– Este mesmo é que eu queria,
mande chamar senhor conde,
mande chamar senhor conde,
pela minha escravaria.³¹

b) Repetição mediata:

Segmento A:

– Que tendes, Juliana,
Que estás tristes a chorá?

no segmento F:

– Que que tendes, Juliana,
Que estás tristes a chorá?
– É que eu soube, meu d. Jorge
Que com outra vai casá. 028

Segmento A:

– É Jorge, minha mãe,
Que com outra vai se casar.

no segmento F:

É verdade, ó Jorge,
Que com outra vai se casar? 005

e ainda nas variantes 008, 016, 021, 036.

A repetição do segmento raramente ocorre. Não é determinada por nenhum dos motivos assinalados em relação ao verso. O exemplo encontrado, na população estudada, sugere gratuidade, sendo necessário, entretanto, maior número de exemplos para a indicação exata dos motivos de sua ocorrência.

Segmento B:

– Juliana, eu bem te disse,
Tu não quis acreditar:
D. Jorge tem um jeitinho
Que com outra vai casar. 040

que se repete no final da variante.

11. SUBSTITUIÇÃO

O processo de substituição caracteriza-se, às vezes, por certa gratuidade. É o que indicam os vários exemplos estudados nas 47 variantes brasileiras de *Juliana e d. Jorge*. Pode-se admitir, com restrições, a participação direta do portador de folclore; todavia, mesmo essa participação parece devida a fatores aleatórios, sem qualquer apoio psicológico.

É o caso, por exemplo, sem afastar a hipótese analógica (cap. IV, 6), da variedade de nomes das versões de um mesmo romance, *A Bela Infanta* apresenta 14 nomes diferentes em 50 variantes portuguesas recolhidas por Leite de Vasconcellos:³²

Alfástica	Estefânia
Ana	Filomena
Branca-nina	Galançada
Catrina	Maria
Clara	Princesa
Claralinda	Quelarlinda
Clarinda	Silvana

E também do romance de *Juliana e d. Jorge* (cap. III, 5). Do mesmo modo, os tipos de saudação do segmento E:

Bom dia, ó Juliana 002
Boa tarde, Juliana 016
Boa noite, Juliana 037

ou modificações de semantema, sem causa aparente, como no romance da *Morte do Príncipe d. João de Castela*, versão portuguesa³³

– Tristes novas me vieram
Lá do centro da Espanha:
Que d. João estava **doente**
com uma doença tamanha.

em que o semantema **doente** é substituído por:

Que d. João era **morto**
 Está d. João **à morte**
 Que estava d. João **morrendo**

e no de *d. Silvana*, versões portuguesas:³⁴
 – Tocam os sinos na **sé**
 Oh, meu Deus, quem morreria?

em que o semantema **sé** tem as seguintes substituições:

Tocam os sinos no **palácio**
 Tocam os sinos em **Braga**
 Tocam os sinos na **corte**
 Tocam os sinos em **Mafra**
 Tocam-se os sinos em **Roma**.

12. CONTAMINAÇÃO

Entre os processos de variação que aceleram a formação de variantes inclui-se a contaminação. Enquanto a supressão abre caminho à variação e possibilita, às mais das vezes, a resolução do problema com recursos do próprio romance, quer pela justaposição, quer pela aglutinação, o processo de contaminação determina o sentido dessa variação. Resultante, em parte, do lapso de memória, em parte, de certas semelhanças de situações, a contaminação substitui ou acrescenta ao romance fragmentos ou segmentos temáticos de outro ou outros. É um processo de descaracterização, por excelência.

O material de que dispomos não permite um levantamento amplo do processo de contaminação, no romance de *Juliana e d. Jorge*. Não obstante, alguns exemplos darão ideia da atuação do processo na criação de novas formas do romance.

– Deus vos salve, Juliana,
 No teu estrado assentada.

Delgadina (versão de Pernambuco):

Deus vos salve, minha mãe
No vosso estrado assentada,³⁵

ou

– Deus vos salve, ó Juliana,
No seu trono assentada. 028

Delgaldina (mesma versão de Pernambuco):

– Deus vos salve, rei, Senhor
No vosso trono assentado.

Lá vem vindo o seu d. Jorge
No seu cavalo montado³⁶ 012

A Bela Infanta (versão de Goiana, PE)

– Parte o conde d. Eládio
No seu cavalo montado...³⁶

ou

– Bate o sino na Igreja,
Ai, meu Deus, quem já morreu?

Conde Elado (versão de Marataízes, ES):

– Bateu o sino na serra
Ai, meu Deus, quem morreria?³⁷

e finalmente, noutros romances:

Bernar Francês (versão de Goiana, PE):

– Eu não temo a teus irmãos
Pois cunhados são de mim.³⁸

Bela Infanta (*D. Ana dos Cabelos de Ouro*, PE):

– Não temo vossos irmãos
Pois cunhados são de mi.³⁹

e Xácara do *Cristão Cativo*:

Cristione, se quiseres,
Me levar em companhia
Não me leves por mulher,
Nem também por tua filha;
Leva-me por tua escrava,
Que serás mui bem servido.⁴⁰

A Infanta Dona Maria:

– Cavaleiro, se tu queres,
Leva-me em tua companhia
Não me leves por mulher
Nem também por vida tua;
Leva-me por tua escrava,
Que servirei todo o dia.⁴¹

O processo de contaminação é muito freqüente. Leite de Vasconcellos assinala: “Também se cantam romances, com versos comuns a vários, o que se ouve especialmente em romances sacros, no final”.⁴²

13. ATUALIZAÇÃO

O processo de atualização está intimamente ligado ao de adaptação, que estudaremos no capítulo seguinte. Distingue-se deste por relacionar-se especificamente ao tempo, enquanto o de adaptação relaciona-se com o espaço. Algumas vezes, entretanto, é impossível na prática a separação de ambos. Pelo processo de adaptação, a variante *adapta-se* ao meio; pelo processo de atualização, a variante *atualiza-se*, isto é, adapta-se à sua época.

A atualização é determinada, como processo de variação, pela necessidade de sobrevivência do romance. Vários processos podem conjugar-se para a efetivação do processo de atualização, em particular, a sinonímia, a substituição, a analogia. Por intermédio do processo de atualização, são substituídas no romance formas tradicionais por formas contemporâneas à sua circulação.

A atualização incide nos semantemas e nas formas de tratamento. A segunda pessoa do plural – **vós** – e possessivos correspondentes tendem a atualizar-se para **tu** ou **você** e **teu**, **seu**. Exemplos:

	– Deus vos salve, ó Juliana	028 09
para	– Deus te salve, ó Juliana	018 07
ou	– O que tendes , Juliana	022 01
para	– O que tu tens , ó Juliana	003 01
e ainda	– Esperai , rei d. Jorge	038 25
para	– Espera um pouco, seu d. Jorge	001 17
ou	– Espere um pouco, d. Jorge	008 25

A confusão de tratamento, particularmente **tu** e **vós**, indicada por estudiosos do romance popular⁴³ nada mais é que o processo de atualização em andamento, que, em virtude da autonomia dos segmentos temáticos e dos versos no tocante aos processos de variação,

já assinalada no capítulo III, 9, não atingiu ainda a totalidade da variante.

Essa autonomia é responsável pela existência, na mesma variante, de formas:

– O que **tendes**, Juliana
Que **está** na porta a chorar?

ao lado de

Apeai do **seu** cavalo
E **assobi** neste sobrado
Tomai um copo de vinho
Que pra **ti** tenho guardado. 022

É de esperar que a variante que teve, pelo processo de atualização, substituído o tratamento da segunda pessoa do plural pelo da segunda do singular, em um dos seus versos, venha a ter, em sua evolução, os demais versos igualmente atualizados, pois, encontramos:

– O que **tendes**, Juliana
que **estás** na porta a chorar? 023

e

– O que **tens**, ó Juliana
Estais tão triste a chorar? 043

ao lado de

– O que **tens**, ó Juliana,
Que **estás** tão triste a chorar 021

Com referência aos semantemas, o processo de atualização manifesta-se com maior intensidade no substantivo. Os exemplos são numerosos, mesmo na exígua população que estudamos. Vejamos, inicialmente, o semantema **estrado**, cuja antiguidade “pelo menos remonta-se ao século XVII”, segundo Pereira da Costa,⁴⁴ que

apresenta na evolução do romance numerosas formas, revelando algumas visíveis sinais do processo de adaptação:

– Deus vos salve, Juliana,	
No teu estrado assentada.	012 02
No teu trono assentada	028 10
No teu salão assentada	046 16
Nesta varanda a chorar	009 02
No teu sobrado assentada	038 18
Na tua cadeira assentada	035 12
No seu lugar assentada	041 16
Em sua rede bem sentada	005 10

e ainda exemplos noutros romances:

D. Branca (versão de Goiana, PE):

– Se eu tivesse um **pagenzinho**
Um pagenzinho real⁴⁵

ou

Essa **infanta** que aí vai
Inda vai por confessar

atualizado numa variante do Recife⁴⁶ para:

– Se eu tivesse um **criado**
Que servisse aos meus mandados

e

Que esta **moça** que aí vai
Inda vai por confessar.

14. ADAPTAÇÃO

Vimos no capítulo IV, 1, que cada variante representa fundamentalmente um momento psicológico na história do romance.

Após repassar os vários processos de variação, podemos ampliar seu conteúdo representativo, adicionando-lhe ingredientes de natureza geográfica, social e cultural. Na população arrolada neste estudo, apesar da reduzida área geográfica que a confina, ressaltam aspectos regionais, que seriam multiplicados numa população em que figurassem os vários Estados do Brasil.

Podemos deslindar, também, em proporção ao material computado, aspectos sociais e culturais reveladores das influências que exerce o meio social, imprimindo sua marca, seu traço típico na estrutura do romance, dando às variantes uma individualidade viva, contemporânea e de certo modo atuante no grupo social a que pertencem. Sendo o folclore uma força viva na sociedade, a literatura oral não poderia deixar de ser um campo de ressonância de suas manifestações. O romance adapta-se, como esforço de sobrevivência, ao seu meio físico e social.

A influência do meio na formação das variantes foi devidamente assinalada por Luís da Câmara Cascudo: “Toda literatura oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da ronda infantil, da adivinha”.⁴⁷

Numerosos são os exemplos dessa influência. No romance de *Florisbela* temos:

Versão do Ceará:

Pelo sinal que tinha
Só assim a conhecia
Que tinha um **lírio roxo**
Que todo o peito cobria.

Versão de Mamanguape (Paraíba do Norte):

Só por um sinal que tinha
que todo o peito cobria
três folhas de pé de cana
que na sua pele havia.

em que o **lírio roxo** da variante cearense foi mudado em **três folhas de pé de cana** – elemento sugerido pela paisagem canavieira paraibana, conforme ressaltaram Joaquim Ribeiro e Wilson W. Rodrigues.⁴⁸

No romance de *Juliana e d. Jorge*, temos, por exemplo, no segmento K:

Bate o sino da **matriz**
 Ninguém sabe quem morreu.
 – Foi d. Jorge, aquele ingrato,
 Quem matou ele fui eu. 027

em que **matriz** é substituída (ou vice-versa) por **igreja e capela** em variantes de outros locais:

São Paulo:

Repica o sino na **igreja**,
 Quem morreu, ó Juliana? 006

Espírito Santo:

– Bate o sino na **capela**
 Quem será que hoje morreu? 033
 ou no segmento D:

Espírito Santo:

– Ó mamãe, lá vem d. Jorge
 Montado no seu **cavalo**. 032

Santa Catarina:

– Lá i vem d. Jorge
 No. seu **tordilho** amuntado 046

São Paulo:

– Lá vem vindo primo Jorge
 Montado no seu **burrinho**. 017

ou ainda no segmento H:

Ceará:

Estou com as rédeas na mão
Não enxergo meu **rucinho**. 038

São Paulo:

Não enxergo meu **lazão**. 001

O processo de atualização, estudado no capítulo anterior, é uma resultante da influência do meio social. Alguns processos de variação encontram-se de tal modo entrosados, que se torna impossível uma distinção precisa, particularmente quando se opera com massa reduzida de dados. A presença do contexto social revela-se neste exemplo do segmento D:

– Minha mãe, lá vem d. Jorge
Montado no seu cavalo,
Vem de terno amarelo
E seu lencinho dourado. 008

ou ainda no segmento L:

Lá vem vindo o seu delegado
Com dois praças de cada lado
Vem prender a assassina
Que matou seu namorado. 015

O romance de *Frei João* (ou *Frei Joanico*) nos fornece exemplos de adaptação cultural:

Variante de Pageú de Flores, Pernambuco⁴⁹

E suas meias de seda
Bem as pernas **ajustavam**.
Seus sapatos de **damasco**
Que os pequenos pés calçavam.

e em variante do mesmo Estado:

Com sua meia de seda
 Que a sua perna **arrochava**;
 Com seu sapato **picado**
 Que de picado estalava.

A adaptação, conquanto represente um processo de variação e dê uma fisionomia diferente ao romance cada vez que se manifesta, é um modo de sobrevivência do romance, sem o que se fragmentaria, pela falta de repercussão na alma popular. Um segmento ou verso que, encerrado em sua tradicionalidade, se distancie da realidade do portador de folclore tende naturalmente a desaparecer. Reconheçamos a natureza mecânica da repetição de muitos versos do romance, mas não é possível esquecer que a memória, pela lei do menor esforço, acabará por alijar o segmento ou verso que não tenha raízes, por mais tênues que sejam, na sensibilidade popular.

Pode parecer paradoxal, mas a verdade é que o romance *permanece* na medida em que se *modifica*, isto é, ele sobrevive na medida em que possa adaptar-se às situações e aos elementos com que se choca sua estrutura na peregrinação pelo espaço e pelo tempo.

Não nos parece, portanto, justo o pesar de d. Carolina Michaelis de Vasconcelos, expondo as relações íntimas existentes entre alguns romances colhidos na província portuguesa de Trás-os-Montes, por Leite de Vasconcellos, e os colhidos nas Astúrias, por Munthe e Menéndez Pidal, ao notar “quanto os de cá (reproduzidos com rigorosa probidade, mas da boca de relatores muito medíocres) são informes, barbaramente deturpados por meio de omissões e *introdução de elementos vulgares*”⁵⁰ As omissões deveram-se em grande parte, possivelmente, à não introdução de elementos vulgares que a filóloga considerava deturpadores, nos segmentos alijados da memória dos informantes.

Aliás, de há muito se faz necessário um esclarecimento sobre os conceitos de d. Carolina Michaelis de Vasconcelos a respeito da

poesia popular, que podem, à falta de orientação segura, gerar noções falsas quanto ao sentido da colaboração do povo (gente-povo, como designa ela os autênticos portadores de folclore) na preservação da literatura oral.⁵¹

CONCLUSÃO

O exame da estrutura temática e da estrutura verbal demonstra que esta é mais frágil à ação modificadora do tempo e do espaço do que aquela. No estudo da estrutura temática, verificamos como se mantém o sentido do romance, em geral, e o do segmento em particular, por meio de uma série de recursos como a sinonímia, a anástrofe, a aglutinação, enquanto a estrutura verbal está em constante mutação. Cumpre salientar que um mesmo processo de variação atua de modo diferente em relação à estrutura temática e à verbal.

Dá se poderem estabelecer, como resultado final deste trabalho, os seguintes princípios gerais:

- 1º. – as modificações da estrutura verbal não acarretam forçosamente modificações na estrutura temática;
- 2º. – a estrutura verbal modifica-se com maior rapidez que a estrutura temática;
- 3º. – qualquer modificação da estrutura temática é resultante de sucessivas modificações na estrutura verbal;^[52]

donde se conclui que

- 4º. – o fenômeno de variação se adstringe basicamente à estrutura verbal.

Não se pode, portanto, em consciência, falar de variação no tocante à estrutura temática do romance. Esta pode fragmentar-se e, conseqüentemente, reduzir-se, ou agregar fragmentos de outros romances e, em razão disto, ampliar-se. Não varia, entretanto, no sentido de passagem, por meio de processos específicos, de uma forma para outra. Reduz-se ou amplia-se.

Não tem fundamento, pois, afirmar-se que, num grupo de variantes, a mais completa seja a de maior número de versos; um exame superficial revelará uma variante ampliada, isto é, acrescida de segmentos estranhos, ou o termo de comparação é uma variante truncada.

A variação do romance obedece a processos que, embora alterando profundamente sua estrutura verbal, não atingem fundamentalmente sua estrutura temática. O material sobre que operamos, apesar de reduzido, nos forneceu elementos necessários à caracterização e exemplificação desses processos que indicam os caminhos verdadeiros para a compreensão e o estudo do fenômeno de variação do romance.

NOTAS

¹ *Romanceiro Português*, 2 vols., Coimbra, 1958.

² *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929.

³ *Estudos de Poesia Trovadoresca*, INL, Rio, 1961.

^[3a] Em trabalhos posteriores, adotamos a diferenciação de Ramón Menéndez Pidal entre versão e variante: “Em mis estúdios llamaré *versión* a la redacción completa o fragmentaria de un romance tomada en conjunto y en cuanto difiere de las demás redacciones totales del mismo; llamaré *variante* a cada uno de los pormenores de que se compone una versión, en cuanto esse pormenor difiere de los análogos contenidos en las demás versiones.” (*Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método*, 1920, 1954:109. Incluído em *Como vive un romance. Dos ensayos sobre tradición*, de Diego Catalán e Álvaro Galmés. Madrid, 1954).

^[3b] Menéndez Pidal (1953, I: 81-147) estudou exaustivamente o verso de romance - pie de romance - a partir do século XIII, concluindo que “el verso de romance es un verso largo bimembre, um doble octosílabo (...) um verso dieciseisílabo”. In: *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953. 2v. (p. 99).

⁴ *Lenguaje y Realidad*, México, 1952.

⁵ Edward Sapir – *Language*, 1921 e Otto Jespersen – *Language: its Nature, Development and Origin*, apud Urban, op. cit., p. 68.

⁶ Braulio do Nascimento – “Uma Aplicação da Crítica Literária como Ciência”, in *Revista Branca*, Rio, 1954, nº 30.

- ⁷ Hildegardes Viana – “A Mulher Vestida de Homem”, in *Revista Brasileira de Folclore*, Rio. 1963, nº. 6.
- ⁸ Pereira da Costa – *Folk-Lore Pernambucano*, Rio, 1908.
- ⁹ Leite de Vasconcellos – *Romanceiro Português*, 2 vols., Coimbra, 1958.
- ¹⁰ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ¹ Pereira da Costa, op. cit.
- ² Joaquim Ribeiro e Wilson W. Rodrigues – “Romanceiro Tradicional do Brasil”, in *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore*, Rio, 1951, Vol., p. 54.
- ³ *Flor Nueva de Romances Viejos*, Buenos Aires, 1958, p. 26.
- ⁴ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ⁵ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ⁶ *El Lenguaje y la Vida*, Buenos Aires, 1947, p. 160.
- ⁷ *Romanceiro Minhoto*, Porto, 1943.
- ⁸ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ⁹ Op. cit., p. 23.
- ²⁰ Vicente Garcia de Diego – *Linguística General y Española*. Madrid, 1951, p. 239.
- ² Leite de Vasconcellos, op. cit..
- ²² *Le Language*, Paris, 1950, p. 187.
- ²³ Pereira da Costa, op. cit.
- ²⁴ Guilherme Santos Neves – “Presença do Romanceiro Peninsular na Tradição Oral do Brasil”, in *Revista Brasileira de Folclore*, Rio, 1961, nº. 1, p.52.
- ²⁵ Pereira da Costa, op. cit.
- ²⁶ Pereira da Costa, op. cit.
- ²⁷ Ariano Suassuna – “Coletânea de Poesia Popular Nordestina”, in DECA, Recife, 1962, nº. 5.
- ²⁸ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ²⁹ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ³⁰ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ³ Câmara Cascudo – *Vaqueiros e Cantadores*, Porto Alegre, 1939, p. 203.
- ³² Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ³³ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ³⁴ Leite de Vasconcellos, op. cit.
- ³⁵ Pereira da Costa, op. cit.
- ³⁶ Pereira da Costa, op. cit.
- ³⁷ Guilherme Santos Neves, op. cit.
- ³⁸ Pereira da Costa, op. cit.
- ³⁹ Pereira da Costa, op. cit.
- ⁴⁰ Pereira da Costa, op. cit.
- ⁴ Pereira da Costa, op. cit.

⁴² Op. cit., Vol. I, p. 6.

⁴³ Joaquim Ribeiro e Wilson W. Rodrigues, op. cit., p. 51 e passim.

⁴⁴ Op. cit., p. 349.

⁴⁵ Pereira da Costa, op. cit.

⁴⁶ Pereira da Costa, op. cit.

⁴⁷ *Literatura Oral*, Rio, 1952, p.32.

⁴⁸ Op. cit., p. 35.

⁴⁹ Pereira da Costa, op.cit.

⁵⁰ *Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, 1934, p. 8.

⁵¹ Numerosas são as referências depreciativas de D. Carolina Michaelis de Vasconcelos a respeito da contribuição popular aos romances, em sua obra citada: “Demonstram freqüentemente *ad oculos* como é que a gente-povo deteriora e vulgariza verdadeiras obras de arte sempre que não haja circunstâncias peculiares que as preserve do estrago” (p. 4). E em nota, na mesma página: “Entre os romances judeus e os da América do Sul há também bastantes que estão viciados”.

^[52] A ideia de generalização sofreu restrições de Diego Catalán e outros. Passou despercebida a advertência no início do artigo: “Referem-se fundamentalmente a esta população todas as afirmações e conclusões enunciadas” (p. 60). A ambigüidade foi explicitada em “As sequências temáticas no romanceiro tradicional” (1966, neste volume), destacado por Catalán (1972:190, n. 38): “El próprio Do Nascimento ha abandonado, segundo creo, esta conclusão em RBF, VI (1966), 159, donde afirma que “a variação pode incidir apenas sobre a estrutura verbal, sem atingir a estrutura temática do romance, ou então incidir sobre esta paralelamente à transformação daquela”. (El romance tradicional un sistema abierto. In: *Coloquio Internacional: El romancero en la tradición oral moderna*. Madrid, 1972:181-205).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bally, Charles. *El Lenguaje y la Vida*, Buenos Aires, 1947.

Cascudo, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*, Porto Alegre, Globo, 1939.

———. *Literatura Oral*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1952.

Costa, F. A. Pereira da. *Folk-Lore Pernambucano*, Rio de Janeiro, J. Leite, 1908.

Cunha, Celso. *Estudos de Poesia Trovadoresca*, Rio de Janeiro, INL, 1961.

Diego, Vicente García de. *Linguística General y Española*, Madrid, 1951.

Lapa, Rodrigues. *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929.

Lima, Joaquim Alberto Pires de, e Fernando de Castro Pires de Lima. *Romanceiro Minhoto*, Porto, 1943.

Menéndez Pidal. *Flor Nueva de Romances Viejos*, Buenos Aires, 1958.

Nascimento, Braulio do. “Uma Aplicação da Crítica Literária como Ciência”, in *Revista Branca*, Rio de Janeiro, 1954, nº 30.

Neves, Guilherme Santos. “Presença do Romanceiro Peninsular na Tradição Oral do Brasil”, in: *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 1961, nº. 1.

Ribeiro, Joaquim e Wilson W. Rodrigues. “Romanceiro Tradicional do Brasil”, in: *Anais do 1º. Congresso Brasileiro de Folclore*, Rio de Janeiro, 1951, vol. II.

Sapir, Edward. *Language*, 1921, e Otto Jespersen. *Language: its Nature, Development and Origin*, apud Urban, op. cit.

Suassuna, Ariano. “Coletânea da Poesia Popular Nordestina”, in DECA, Recife, 1962, nº.5.

Vasconcelos, Carolina Michaelis de. *Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, 1934.

Vasconcellos, José Leite de. *Romanceiro Português*, 2 vols., Coimbra, 1958.

Vendryès, J. *Le Langage*, Paris, 1950.

Viana, Hildegardes. “A Mulher Vestida de Homem”, *in: Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro. 1963, nº. 6.

Urban, Wilbur Marshall. *Lenguaje y Realidad*, México, 1952.

AS SEQUENCIAS TEMÁTICAS NO ROMANCE TRADICIONAL^{14*}

No estudo da variação do romance tradicional, torna-se necessário abordar o fenômeno de dois ângulos diferentes: a estrutura verbal e a estrutura temática, uma vez que sua ocorrência não envolve obrigatoriamente as duas estruturas. A variação pode incidir apenas sobre a estrutura verbal, sem atingir a estrutura temática do romance, ou então incidir sobre esta paralelamente à transformação daquela. O romance de *Juliana e D. Jorge*, por exemplo, de que Menéndez Pidal encontrou citação na primeira metade do século XVI¹⁵, em mais de quatro séculos de transmissão oral, foi atingido apenas pelo fenômeno de variação em sua estrutura verbal; o tema permanece o mesmo, em sua unidade. Outros romances como o de *Gerinaldo* ou o de *Bernal Francês* foram, em determinada época e nalgumas regiões, atingidos na estrutura temática, a par da variação normal da estrutura verbal; o primeiro, por contaminação com o romance da *Boda Interrompida*¹⁶ e o segundo, com o da *Aparição*¹⁷.

Não obstante, a variação da estrutura temática é fenômeno mais raro e abrange apenas algumas versões do romance, talvez mesmo somente uma, em determinada época e em dada região, passando a nova estrutura temática do romance a cumprir o seu destino, do mesmo modo, que a estrutura primitiva. Menéndez Pidal,

14 In: *Revista Brasileira de Folclore*, Ano VI, nº. 15, Rio de Janeiro, maio/agosto de 1966, p. 159-190.

15 *Flor Nueva de Romances Viejos*, Buenos Aires, 1963, p. 18.

16 Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid, 1953, v. I, p. 73.

17 São comuns as versões portuguesas e brasileiras contaminadas. Ver, por exemplo, Teófilo Braga, *Cantos Populares do Archipelago Açoriano*, Pôrto, 1869, p. 205, e Pereira da Costa, *Folk-lore Pernambucano*, Rio de Janeiro, 1908, p. 354.

que estudou a distribuição geográfica dos romances de *Gerineldo*, da *Boda Interrompida* e da versão resultante da contaminação de ambos, observa: “Andalucía fundió los dos romances de *Gerineldo* y de la *Boda estorbada* en un sólo, como dos episodios sucesivos en la agitada vida de los mismos protagonistas; esta invención está allí tan arraigada que, excluidas las versiones recogidas antes de 1850, no ha sido anotada sino una sola versión andaluza de la *Boda* independiente; todas las demás, unas 70, son del romance combinado *Gerineldo* + *Boda*. Pues bien, esta invención andaluza pasó después a Murcia, Castilla la Nueva, Valencia y Aragón, a Extremadura, Salamanca, Zamora, León, Asturias, Galicia y Santander, a Mallorca y a Marruecos, y hoy en todas estas regiones, al lado de las versiones viejas de los dos romances separados, se oye cantar también el largo romance *Gerineldo* + *Boda* con las más típicas variantes andaluzas”.¹⁸ O fenômeno manifesta-se de uma só vez, de maneira abrupta, num movimento semelhante ao de um desvio de linha ferroviária. A partir de determinado trecho, o romance descamba por outro caminho, incorporando à sua estrutura temática segmentos de outro romance que, por analogia de situações ou de natureza verbal, induziram o portador de folclore a confundi-los.

A variação da estrutura verbal, ao contrário, é fenômeno contínuo, que se manifesta em cada versão, poder-se-ia mesmo dizer, a cada momento em que é cantado, sem que se destrua ou descaracterize a estrutura temática primitiva. Daí, após o estudo do fenômeno sob os dois aspectos – temático e verbal – em 47 versões do romance de *Juliana e D. Jorge* e do levantamento de 14 processos de variação atuantes em sua estrutura verbal, termos concluído que “o fenômeno de variação se adstringe basicamente à estrutura verbal”, sem acarretar forçosamente modificações na estrutura temática.¹⁹

18 Pidal, *Romancero*, II, p. 399.

19 “Processos de Variação do Romance”, in: *Revista Brasileira de Folclore*, nº. 8/10, Rio de Janeiro, 1964.

SEGMENTO TEMÁTICO

Sob o aspecto temático, a estrutura do romance pode dividir-se em partes – os *segmentos temáticos*. O segmento temático encerra:

a) uma descrição:

Estava a bela infanta no seu jardim assentada²⁰
De pente d'ouro na mão seus cabelos penteava.

(D. Ana dos Cabelos de Ouro)²¹

b) um trecho de diálogo:

– Quem bate na minha porta, quem bate, quem está aí?
– É Dom Bernaldo Francês, a sua porta mande abrir.

(Bernal Francês)²²

c) uma afirmação ou conceito:

– Bem te disse, minha filha, não quiseste acreditar,
que Dom Jorge tem o costume das mocinhas enganar.

(Juliana e D. Jorge)²³

Geralmente, o segmento temático constitui-se de um dístico; todavia, nalguns romances, apresenta três e quatro versos. Os segmentos temáticos dispõem de certa autonomia na estrutura do romance; podem variar isoladamente, aglutinar-se e alguns até mesmo ser omitidos, sem prejuízo do contexto. No estudo já citado, de 47 versões do romance de *Juliana e D. Jorge*, conseguimos levantar 12 segmentos temáticos, que apresentavam frequência 10

20 Transcrevemos em verso longo, com cesura marcada, o que alguns coletores dispõem em redondilhas.

21 Pereira da Costa, *Folk-lore*, p. 295.

22 Sílvio Romero, *Cantos Populares do Brasil*, Rio de Janeiro, 1954, tomo I, p. 74.

23 Rossini Tavares de Lima, *Achegas ao Estudo do Romancelo no Brasil*, Separata da Revista do Arquivo, nº. CLXII, São Paulo, 1959, Doc. nº. 14.

no mínimo. Apenas dois segmentos estavam presentes em todas as versões:

– Espere um pouco, ó Dom Jorge, enquanto vou ao sobrado buscar um cálice de vinho que para ti tenho guardado.

e

– Que me deste, ó Juliana, neste cálice de vinho?
Estou com a vista escura e não enxergo mais o caminho.²⁴¹⁰

Os demais segmentos, ausentes nesta ou naquela versão; alguns chegaram a ser omitidos em 15, 21, 32 e até 36 versões.

SEQÜÊNCIA TEMÁTICA

Romances como o de *Juliana e D. Jorge*, *Gerinaldo*, *Frei João* se constituem de segmentos perfeitamente individualizados; outros, como *A Bela Infanta*, *Donzela Guerreira*, *Esposa Infiel* apresentam, além daqueles, grupos de segmentos da mesma natureza, numa seqüência de repetições semelhantes à forma paralelística das cantigas trovadorescas. A esses grupos de segmentos denominamos *seqüência temática*.

A seqüência temática, portanto, constitui-se de segmentos temáticos, que representam o desdobramento de uma mesma ideia. Vejamos um exemplo na versão portuguesa do romance *Os Sinais do Marido*:

- Quanto dá, real senhora, a quem lho trouxera aqui?
- Uma laranjeira doce que tenho no meu jardim.
- A laranjeira doce é que não compete a mim.

24 Fausto Teixeira, Doc. n.º. 110, de 15.6.1949, da Comissão Nacional de Folclore.

Quanto dá, real senhora, a quem lho trouxera aqui?
– As telhas do meu telhado que são d’ouro e de marfim.
– As telhas do seu telhado é que não compete a mim.

Quanto dá, real senhora, a quem lho trouxera aqui?
– Dou-lhe três moinhos que tenho; todos três são para si.
– Os três moinhos que tem é que não compete a mim.

Quanto dá, minha senhora, a quem lho trouxera aqui?
– Dou-lhe três filhas que tenho, todas três lhas quero dar;
a mais linda delas todas para consigo casar.
– As filhas que a senhora tem é que não compete a mim.
Quanto dá, real senhora, a quem lho trouxera aqui?
– Não tenho mais que lhe dar, nem você que me pedir.²⁵

A seqüência temática caracteriza-se por uma instabilidade numérica de segmentos nas diferentes versões do mesmo romance. É que a seqüência oferece à imaginação um campo para atuar livremente sem alterar o tema do romance. Apesar da tendência geral de encurtamento dos romances em sua peregrinação oral, não se pode afirmar que as Sequencias evoluam no mesmo sentido. Seria negar a própria sobrevivência dos romances como resultado da colaboração popular. A parcela de criação do portador de folclore é considerável, embora tenha a variante, pela sua condição de epifenômeno, os limites estabelecidos pela estrutura temática do romance. É nas Sequencias, principalmente, que a colaboração popular se manifesta com mais vigor, sobretudo quando apresentam um núcleo passível de desdobramento ou de repetição ilimitada de seus elementos.

Desse modo, a variação da seqüência temática opera-se de três maneiras: a) redução do número de segmentos; b) aumento do

25 J. Leite de Vasconcellos, *Romanceiro Português*, Coimbra, 1958, v. 1, nº. 300.

número de segmentos, e c) substituição, num caso ou noutro, dos elementos constitutivos dos segmentos temáticos.

O levantamento estatístico dos segmentos de uma seqüência temática, nas diferentes versões de um romance, revela naturalmente os segmentos mais importantes, isto é, os verdadeiros suportes da estrutura temática, indicados pelas freqüências mais elevadas. Conquanto seja inevitável, numa população, a existência de um valor predominante, representado estatisticamente pela *moda*, no caso das Sequencias não se trata simplesmente de um *fato matemático*; decorre de numerosos fatores, entre os quais ressaltam os de natureza psicológica e as ligações com uma dada realidade. A seqüência temática que disponha de uma *realidade específica* para fixação mnemônica de seus elementos terá muito maior probabilidade de conservar, nas diferentes versões, o número de segmentos indicado pela *moda*, do que uma seqüência puramente imaginativa, isto é, composta de elementos de *livre escolha*.

No romance da *Donzela Guerreira*, conforme veremos em pormenores, as duas Sequencias existentes comportam-se de maneira inteiramente diversa. A primeira, referente aos sinais denunciadores do sexo, mantém certa concentração de elementos, que se manifesta na predominância de uma composição numérica de segmentos – seqüência com quatro segmentos. A segunda, relativa aos estratégias para identificação do sexo, apresenta Sequencias com três e quatro segmentos, no mesmo nível de predominância. É que os elementos desta dependem da memória ou da fantasia do portador de folclore – são elementos de “livre escolha”; ao passo que os daquela se impõem – pertencem a uma “realidade específica”: o corpo humano. Examinemos os dois tipos de seqüência temática.

A) “REALIDADE ESPECIFICA”

A primeira seqüência da *Donzela Guerreira* apoia-se numa “realidade específica”: os traços físicos da Donzela, que o pai menciona

como obstáculos ao seu desejo de ir às “guerras entre França e Aragão”, disfarçada em soldado. Vejamo-la numa versão portuguesa do Arquipélago dos Açores:

Seqüência I:

- Tendes o CABELO grande, filha, conhecer-vos-ão.
- Venha-me pente e tesoura, que o vereis cair ao chão.
- Tendes os OLHOS bonitos, filha, conhecer-vos-ão.
- Quando falar co’os soldados hei-de incliná-los pr’o chão.
- Tendes os OMBROS mui altos, filha, conhecer-vos-ão.
- Venham armas carregadas, meus ombros abaixarão.
- Tendes os PEITOS mui grandes, filha, conhecer-vos-ão.
- Vou-me à casa do alfaiate fazer apertado gibão.
- Tendes as MÃOS fidalguinhas, filha, conhecer-vos-ão.
- Metê-las-ei numas luvas, nunca delas sairão.
- Tendes o PÉ pequenino, filha, conhecer-vos-ão.
- Metê-los-ei numas botas, nunca delas sairão.²⁶

Estão aí seis elementos de fácil fixação. Propositadamente, escolhemos uma versão em que se apresentam em certa ordem:

cabelo – olhos – ombros – peitos – mãos – pé.

Embora não haja uniformidade de apresentação nas diversas versões desta seqüência, tais elementos pertencem a uma realidade que o portador de folclore terá sempre diante de si ao cantar o romance. Jogará com eles, podendo aumentar ou reduzir-lhes o número a seu bel-prazer.

O quadro nº. 1 apresenta os elementos componentes da seqüência I do romance da *Donzela Guerreira*, computados em 49 versões, assim distribuídas:

Brasileira

08

26 Braga, *Cantos Arch. Açoriano*, p. 211.

Portuguesas (inclusive Arquipélagos da Madeira e Açores)	37
Espanholas	03
Judias do Oriente	01

A população estudada compõe-se de 55 versões, incluída uma mexicana. Seis versões, entretanto, não possuem a seqüência temática I. Foram levantados, nas 49 versões, 17 elementos, que relacionamos a seguir, em ordem decrescente de freqüência:

Quadro nº. 1 – Elementos componentes da seqüência I do romance da *Donzela Guerreira*, em 49 versões:

Traços denunciadores do sexo	Freqüência	% do total
cabelos	44	21
peitos ^(*)	44	21
olhos	37	18
pés	31	15
mãos	18	9
ombros	11	6
passo	6	3
pernas	4	2
rosto	2	1
andar, beijos, braços, cor, corpo, faces, orelhas, quadris	8	4

(*) Incluídos: seios, peitinhos, etc.

As Sequencias arroladas apresentam em relação ao número de segmentos a seguinte distribuição:

Quadro nº. 2 – Distribuição das 49 versões da seqüência I da *Donzela Guerreira*, segundo o número de segmentos

Nº de segmentos	Frequência	% do total
1	2	4
2	4	8
3	9	18
4	15	31
5	10	21
6	7	14
7	1	2
11	1	2

Observa-se pelo quadro nº. 2 que 52 % das Sequencias se encontram na faixa de 4 a 5 segmentos, predominando as Sequencias de 4 segmentos. Como não poderia deixar de ser, na maioria destas (80 %), os segmentos se compõem dos elementos de maior frequência indicados no quadro nº. 1:

cabelos – peitos – olhos – pés.

Não é uniforme, já dissemos, a ordem dos elementos na seqüência, mesmo neste caso, em que cada segmento se refere a um traço físico da Donzela. Podemos registrar os seguintes esquemas nas Sequencias de 4 segmentos:

cabelo / olhos / peitos / pé
 cabelo / peitos / pés / olhos
 peitos / pés / olhos / cabelo
 olhinhos / cabelo / peitinhos / pé

ou com outros elementos:

cabelo / mãos / peitos / pés
 olhos / ombrinhos / peitinhos / pés

Um exemplo de cada seqüência esclarecerá os esquemas acima, mostrando a colaboração popular na criação das variantes, bem como a forma paralelística, técnica que o povo conserva no trabalho de recriação. O primeiro exemplo, evidentemente, pertence a uma versão truncada.

1 segmento:

- Teu CABELO é comprido eles te conhecerão.
- Mandé chamar um barbeiro qu'eu o ponho no chão.
(Niza-Portugal)²⁷

2 segmentos:

- *Tieneh* el PELO muy largo para *pasá* por varón
- Pero me l'ocultaré dentro de mi morrión.
- *Tieneh* el PECHO muy alto para *pasá* por varón.
- Pero me l'ocultaré dentro de mi corazón.
(Extremadura-Espanha)²⁸

3 segmentos:

- Tendes CABELOS louros filha, conhecer-vos-ão.
- Dá-me cá uma tesoura cortarei sem compaixão.
- Tendes os OLHOS bonitos filha, conhecer-vos-ão.
- Quando passar pela hoste porei os olhos no chão.
- Tendes os PEITOS redondos filha, conhecer-vos-ão.
- Encolherei os meus peitos debaixo do meu gibão.
(Rio de Janeiro-Brasil)²⁹

4 segmentos:

- Tendes los OLHINHOS pretos, filha, te conhecerão.
- Os olhinhos, ó meu pai, inclinam-se para o chão,

27 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, n.º. 198.

28 Bonifacio Gil Garcia, *Cancionero Popular de Extremadura*, Catalunha, 1951, n.º. 75.

29 Joaquim Ribeiro e Wilson W. Rodrigues, *Romanceiro Tradicional do Brasil*, in: *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore*, Rio de Janeiro, (1951), vol. II, 1953, p. 53.

Tendes lo CABELO grande, filha, vos conhecerão.
 Dê-me cá uma tesoura, verá-o cair no chão.
 Tens los PEITINHOS grandes, filha, te conhecerão.
 Fazem-se as fardas mais largas, que elas me encobrirão.
 Dê-me cá uma casaca do mais fino camelão.
 Tendes o PÉ pequenino, filha, te conhecerão.
 Fazem-se as botas mais largas, que elas me encobrirão.
 (Vinhais-Portugal)³⁰

5 segmentos:

Tendes CABELOS mui grandes, logo te conhecerão.
 Mandê cá uma tesoura que os deitarei no chão.
 – Tendes os OLHOS garridos, filha te conhecerão.
 Quando eu passar por homens eles se abaixarão.
 Tendes os OMBROS mui altos, filha, te conhecerão.
 Com o peso das armas eles se abaixarão,
 Tendes as MÃOS mui mimosas, filha, te conhecerão.
 Com o exercício das armas elas se abaixarão.
 Tendes SEIOS estufados, filha, te conhecerão.
 Mandarei ao alfaiate cortar um justo gibão,
 Sendo bem apertadinho, eles se encobrirão.
 (Pernambuco-Brasil)³¹

6 segmentos:

Tendes o CABELO louro, filha, conhecer-vos-ão!
 Dê-me cá uma tesoura, verei-o cair no chão.
 Tendes os OLHOS fagueiros, filha, conhecer-vos-ão.
 Quando passar pelos hombres eu os ferrarei no chão.
 Tendes os PEITOS crescidos, filha, conhecer-vos-ão.
 Mandê fazer um justilho que me aperte o coração.
 Tendes as MÃOS mui mimosas, filha, conhecer-vos-ão.

30 Firmino A. Martins, *Folklore do Concelho de Vinhais*, Coimbra, 1928, p. 228.

31 Pereira da Costa, *Folk-lore*, p. 323.

Lá virá vento e chuva, que elas se calejarão.
 Tendes o PÉ pequenino, filha, conhecer-vos-ão.
 Dê-me cá as suas botas encherei-as de algodão.
 Tendes o PASSO miúdo, filha, conhecer-vos-ão.
 Quando passar pelos homens farei passos de ganhão.
 (Beira Baixa-Portugal)³²

7 segmentos:

Tende-lo CABELO grande, filha, conhecer-vos-ão.
 Dê-me cá pente e tesoura vê-lo-eis cair ao chão.
 Tendes os OLHOS mui lindos, filha, conhecer-vos-ão.
 Quando falar c'os soldados inclinarei-os ao chão.
 Tendes os BEIÇOS vermelhos, filha, conhecer-vos-ão.
 Quando olhar para os soldados meus beijos se cerrarão.
 Tendes as ORELHAS furadas, filha, conhecer-vos-ão.
 Delas tirarei os brincos, os buracos se cerrarão.
 Tendes os PEITINHOS altos, filha, conhecer-vos-ão.
 Eu vestirei uma farda que me aperte o coração.
 Tendes as MÃOS muito lindas, filha, conhecer-vos-ão.
 Metê-las-ei numas luvas, nunca dela sairão.
 Tendes o PÉ pequenino, filha, conhecer-vos-ão.
 Os meterei numas botas, de lá nunca sairão.
 (Rosais-Arquipélago dos Açores)³³

11 segmentos:

Tendes CABELOS compridos; filha, conhecer-vos-ão.
 Com tesoiras de talhar, cortados rentes serão.
 Tende-los OLHOS formosos; filha, conhecer-vos-ão.
 De mais formosos sei eu, e que de mulher não são.
 Tende-lo ROSTO sem barbas; filha, conhecer-vos-ão.
 Eu direi que sou mocinho, e que las barbas virão.

32 Braga, *Romanceiro*, p. 8.

33 Braga, *Cantos Arch. Açoriano*, p. 215.

Tende-lo ROSTO mui alvo; filha, conhecer-vos-ão.
 Nos três dias de caminho estes sóis lo queimarão.
 Tende-los OMBROS erguidos; filha, conhecer-vos-ão.
 Sejam las armas pesadas, que los ombros descerão.
 Tendes PEITOS altaneiros; filha, conhecer-vos-ão.
 Cingidos pela coiraça, los peitos abaixarão.
 Tende-las MÃOS pequeninas; filha, conhecer-vos-ão.
 De suas guantes calçadas, elas grandes par'cerão.
 Tendes largos los QUADRIS; filha, conhecer-vos-ão.
 Vão debaixo do saiote, homens nunca los verão.
 Tendes também PERNAS grossas; filha, conhecer-vos-ão,
 Apertadas n'armadura, elas adelgaçarão.
 Tende-los PÉS pequeninos; filha, conhecer-vos-ão.
 Levo sapatos de ferro, não botas de cordovão.
 Tendes NOME de mulher; filha, conhecer-vos-ão.
 Me chamarei Dom Martinho, por homem me tomarão.
 (Pôrto da Cruz – Arquip. da Madeira)³⁴²⁰

Como a realidade específica desta seqüência temática tem um limite de elementos, sendo impossível desdobrá-la *ad infinitum*, o campo de variação fica-lhe naturalmente reduzido. Entretanto, como a geração de variantes é da própria natureza da poesia tradicional, a imaginação popular ultrapassa as fronteiras dessa realidade, compondo segmentos com elementos de áreas semânticas diferentes ou, de maneira mais suave, por derivação dos elementos básicos. Exemplo do primeiro caso, temos numa versão do Arquipélago da Madeira; além dos elementos

cabelos – olhar – peitos – rosto – mão – pé

apresenta os acréscimos:

34 Alvaro Rodrigues de Azevedo, *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Funchal, 1880, p. 159.

- Tereis MEDO nas batalhas; filha, conhecer-vos-ão.
- Eu saberei ser um homem, com minha lança na mão.
- Tomareis por lá AMORES; filha, conhecer-vos-ão.
- Los que me falem d'amores bem caro lo pagarão.³⁵

Constituem exceção, porém; o normal é impor-se a realidade ao portador de folclore, limitando-lhe a colaboração. Desse modo, embora em menor número, encontramos numa versão espanhola:

- Tienes la COLOR muy fina, hija mia, para varón.
- Yo me echaré, padre mio, a los airitos y al Sol.³⁶

ou: *beißos/orelhas e quadris/pernas*, em versões dos Açores e da Madeira, respectivamente, indicadas acima.

Exemplos de derivação de elementos básicos há em versões portuguesas de Moncorvo e Castelo Branco:³⁷

- Tende'lo OLHAR fagueiro, filha, conhecer-vos-ão.
- Em eu tendo um casaco, não me conhecerão, não.

além dos elementos: *perna / cabelo*. E

- Tende'los PASSOS miudinhos, filha, vos conhecerão.
- Quando passar pelos hombres meus passos s'alargarão.

além dos elementos: *olhos / cabelo / pêlos*.

b) “Livre escolha”

A segunda seqüência da *Donzela Guerreira* compõe-se de elementos de “livre escolha”, indicadores dos estratagemas que a mãe do apaixonado capitão de soldados lhe sugere, com o intuito de identificar o sexo do jovem guerreiro, pelo comportamento nas

35 Azevedo, *Romanceiro*, p. 167.

36 José María Cossío, *Romances de Tradición Oral*, Buenos Aires, 1947, nº. 38.

37 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, nº. 191 e 194, respectivamente.

diversas situações imaginadas. Vejamo-la numa versão portuguesa da Beira Baixa:

Seqüência II:

- Ai minha mãe que me morro, morro-me do coração;
os olhos de dom Martinho, mi madre, matar-me-ão.
O corpo tiene de hombre, os olhos de mulher são.
- Convidai-o vós, meu filho, que vá convosco JANTAR
se então ele for mulher em baixo se há de assentar.
- Dom Martinho de Avisado cadeira mandou chegar,
com o seu capote em cima para mais alto ficar.
- Ai minha mãe que me morro, morro-me do coração,
os olhos de Dom Martinho, madre minha, matar-me-ão.
O corpo tenia de hombre, os olhos de mulher são.
- Convidai-o vós, meu filho, que vá convosco ENFEIRAR;
ele então se for mulher às fitas se há de pegar.
- Oh que espadas finas estas para hombres guerrear!
Oh que fitas para damas, quem lh'as pudera mandar.
- Ai minha mãe, que me morro, morro-me do coração,
os olhos de Dom Martinho, madre minha, matar-me-ão.
O corpo tenia de hombre, os olhos de mulher são.
- Convidai-o vós, meu filho, que vá convosco DORMIR;
que se ele for mulher, não se há de querer despir.
- Tenho feito juramento, espero de o cumprir,
de enquanto eu andar na guerra as ceroulas não despir.
- Convidai-o vós, meu filho, que vá convosco NADAR;
que ele se for mulher certo, se há de acovardar.
Dom Martinho de Avisado primeiro o mandou entrar:
- Ide vós mais adiante para me ires ensinar !
- Cartas me vêm da terra, cartas de muito pesar
meu pai que já é morto, minha mãe está a acabar.³⁸

38 Braga, *Romanceiro*, p. 8.

O exemplo acima inclui os elementos de maior frequência:
jantar – enfeitar – dormir – nadar.

Ocorrem 34 elementos na seqüência, que figura em 45 versões, isto é, em 82 % da população, enquanto a seqüência I, em 89 %, o que demonstra o maior grau de fixação desta na memória popular. Significa também, como indicaremos adiante, com valores numéricos, que a “realidade específica” assegura menor grau de variação à seqüência do que os elementos de “livre escolha”. A seqüência não se encontra na versão judia.

O quadro nº. 3 apresenta os 34 elementos da seqüência II, em ordem decrescente de frequência, bem como a representação percentual de cada um.

Quadro nº. 3 – Elementos componentes da seqüência II do romance da
Donzela Guerreira, em 45 versões

Estratagemas	Frequência	% do total
Jantar(*)	31	18
nadar	31	18
dormir	18	10
feitar(**)	11	7
passar	10	7
jardim	9	5
Feira	8	5
pomar	7	4
tenda	6	4
banho	5	3
banhar	4	3
quintal	3	2
comer	2	1
botica	2	1
correr	2	1
mar	2	1
acostar, caçar, campo, cear, deitar, função, horta, igreja, lavar, loja, mercado, merendar, molinos, namorar, pêras, taberna, tear, tendal	18	10

(*) incluído “dina”

(**) incluído “enfeitar”

A simples enumeração dos elementos constitutivos desta seqüência nos mostra a importância da diferenciação que estabelecemos acima – “realidade específica” e “livre escolha”. Enquanto a seqüência I apresenta, como já vimos, 17 elementos para 49 versões do romance, a seqüência II apresenta 34 para 45. O quadro n.º. 4 indica a distribuição, relativamente ao número de segmentos, das 45 Sequencias arroladas.

Quadro n.º. 4 – Distribuição das 45 versões da seqüência II da *Donzela Guerreira*, segundo o número de segmentos

Nº de segmentos	Frequência	% do total
2	4	9
3	15	33
4	15	33
5	10	22
6	1	3

A faixa de 3 a 4 segmentos abrange 66 % das Sequencias. Do mesmo modo que na seqüência I do romance, as Sequencias desta faixa se compõem dos elementos de maior frequência na população, indicados no quadro n.º. 3.

Se observarmos que, para as 49 versões da seqüência I, existe um total de 205 segmentos e para as 45 da seqüência II, 169 segmentos, podemos estabelecer um valor comparativo – o coeficiente elemento/segmento – pela divisão do número de elementos pelo total de segmentos ou total de ocorrências, que é o mesmo:

$$\text{Seqüência I: } 17 \div 205 = 0,08$$

$$\text{Seqüência II: } 34 \div 169 = 0,2$$

Os coeficientes elemento/segmento 0,08 e 0,2, respectivamente, revelam ocorrer na seqüência I um elemento para cada grupo de 12 segmentos, enquanto na seqüência II a ocorrência é de um elemento para 5 segmentos, indicação matemática de maior variação nesta seqüência – “livre escolha” – do que naquela – “realidade específica”.

Para determinar o *grau de variação* (GV) das duas Sequencias, bastará aplicar-se a seguinte fórmula:

$$GV = 1 - \frac{m}{f}$$

em que **m** representa a média de ocorrência dos elementos de uma determinada seqüência (na totalidade das versões) e **f** a frequência da seqüência correspondente.³⁹ Temos, assim:

$$\text{Seqüência I:} \quad m = 12 \quad f = 49$$

Obteve-se o valor de **m** pela divisão de 205 (número de segmentos ou de ocorrência dos elementos da seqüência) por 17 (número de elementos componentes da seqüência I, em 49 versões), sendo **f** o número de versões estudadas. Portanto,

$$GV = 1 - \frac{12}{49} = 0,76$$

$$\text{Seqüência II:} \quad m = 5 \quad f = 45$$

$$GV = 1 - \frac{5}{45} = 0,89$$

Desse modo, para a seqüência I temos um grau de variação 0,76 e para a seqüência II, 0,89, ficando demonstrada, matematicamente, a diferença de variação entre ambas. A seqüência temática de “livre escolha” apresenta maior intensidade de variação do que a seqüência de “realidade específica”. Trata-se de um fato isolado ou de uma constante na variação do romance tradicional? É o que veremos no confronto de outras Sequencias temáticas pertencentes aos romances da *Delgadina*, *Nau Catarineta*, *Bernal Francês*, *Os Sinais do Marido* e *Esposa Infiel*.

39 A análise da fórmula encontra-se em nosso trabalho, já citado, “Processos de Variação do Romance”, sob a designação de *Índice de variação*. Adotamos aqui a denominação de *grau de variação*, que nos pareceu mais adequada.

Seqüência III – *Delgadina*:

- Ó irmã de minh'alma, manda vir um jarro d'água,
que eu tenho os bofes secos e minh'alma despartada...
- Ó irmã de minh'alma eu não te posso dar água,
que nosso pai nos jurou, pela cruz de sua espada,
que quem der água à Faustina terá cabeça cortada!
Manda pedir à mamãe, que ela te manda dar água.
- Ó minha mãe de minh'alma manda vir um jarro d'água,
que tenho meus bofes secos e minh'alma despartada...
- Minha filha de minh'alma, eu não te posso dar água,
que teu pai me jurou, pela cruz de sua espada,
que quem der água à Faustina, terá a cabeça cortada...
Manda pedir a teu pai, qu'ele te manda dar água!
- Ó meu pai da minh'alma, mande vir um jarro d'água,
qu'eu tenho meus bofes secos e minh'alma despartada...

(Ilha de Santa Catarina – Brasil)⁴⁰

Seqüência IV – *Nau Catarineta*:

- Todas três são minhas filhas, oh quem mas dera abraçar!
A mais formosa de todas contigo hei de casar.
- A vossa filha não quero, que vos custou a criar.
- Dar-te-ei tanto dinheiro que o não possas contar.
- Não quero o vosso dinheiro pois vos custou a ganhar.
- Dou-te o meu cavalo branco que nunca houve outro igual.
- Guardai o vosso cavalo que vos custou a ensinar.
- Que queres tu, meu gajeiro que alvissaras te hei de eu dar?
- Quero a Nau Catarineta para nela navegar.

(Lisboa – Portugal)⁴¹

40 Lucas Alexandre Boiteux, *Poranduba Catarinense*, Florianópolis, 1957, p. 117.

41 Braga, *Romanceiro*, p. 58.

Seqüência V – Bernal Francês:

Le dice en la media noche: – Tú no te arrimas á mi!

Que tienes tú amor en Francia ó te han dicho algo de mi?

– No tengo ni amor en Francia ni me han dicho mal de ti
tengo un dolor en el alma que no me deja dormir.

– No temas á mis criados, que ya los eché á dormir;

no temas á la justicia, que no porta por aqui;

y menos á mi marido, que está muy lejos de aqui.

– No le temo á tus criados, ellos me temem á mi;

no le temo á la justicia, porque nunca la temí;

menos temo á tu marido, que á tu lado lo tenís.

(Coquimbo – Chile)⁴²

Os exemplos das Sequencias de *Os Sinais do Marido* e da *Esposa Infiel* serão apresentados adiante, sob os números VI e VII, respectivamente.

O quadro nº. 5, a seguir, que indica o grau de variação de Sequencias do tipo “realidade especifica” e “livre escolha” de seis romances, foi elaborado com o seguinte material:

Romance	Nº de versões	Nº de elementos das Sequencias	Ocorrências
Donzela Guerreira I	49	17	205
Donzela Guerreira II	45	34	169
Delgadina III	119	7	354
Nau Catarineta IV	32	11	69
Bernal Francês V	69	21	198
Os Sinais do Marido VI	76	38	299
Esposa Infiel VII	59	48	175

42 Julio Vicuña Cifuentes, *Romances Populares y Vulgares*, Santiago de Chile, 1912, nº. 41.

Quadro nº. 5 – Grau de variação de Sequencias temáticas de “realidade específica” e de “livre escolha”

Romances	“realidade específica”	“livre escolha”
Delgadina	0,58	-
Nau Catarineta	-	0,82
Bernal Francês	-	0,87
Donzela Guerreira	0,76	0,89
Os Sinais do Marido	-	0,90
Esposa Infel	-	0,93

Verifica-se, pelo quadro acima, que as Sequencias temáticas de “livre escolha”, sem exceção, acusam grau de variação acima de 0,80, enquanto as de “realidade específica”, grau de variação abaixo daquele valor. Ora, considerando que o quadro nº. 5 abrange uma considerável massa de dados extraídos de versões brasileiras, portuguesas, espanholas, argentinas, chilenas, cubanas, judias do Oriente, norte-americanas de língua espanhola, mexicanas, nicaraguenses, porto-riquenhas, dominicanas e venezuelanas, dos seis romances, num total de 407, podemos estabelecer o seguinte princípio:

A seqüência temática constituída de elementos de “livre escolha” varia com maior intensidade do que a seqüência baseada numa “realidade específica”.

ÁREAS SEMÂNTICAS

As Sequencias constituídas de elementos de “livre escolha” possibilitam o estabelecimento de áreas semânticas. A “realidade específica” assinalada na seqüência I, da *Donzela Guerreira*, caracteriza-se por certa contigüidade ou parentesco entre os seus elementos constitutivos – no caso, partes do corpo humano – e, por isso, compreendidos numa única área semântica. Na seqüência II, ao contrário, não havendo aquela contigüidade ou parentesco surgem

numerosas áreas semânticas, que têm como centro os elementos de maior ocorrência.

O centro de uma área semântica é representado pelo arquétipo, isto é, o elemento que originariamente estrutura o segmento. É difícil, na maioria das vezes, indicar aquele elemento nas múltiplas versões de um romance. Só mesmo o confronto com versões antigas, as do *Cancionero* de Ambers, por exemplo, ou as recolhidas por Wolf e Hofmann na *Primavera y Flor de Romances*, é que poderá orientar a pesquisa dos elementos originários, ou mediante o levantamento estatístico do vocabulário do segmento correspondente, no maior número possível de versões. Cada versão de um romance segue uma evolução diferente, não se podendo afirmar, à primeira vista, que uma versão coletada hoje seja “mais nova” que outra registrada há vinte, trinta ou cinquenta anos.

Cada segmento tem a sua ou as suas palavras-chaves. Em torno delas se manifesta o fenômeno de variação, que elas orientam e disciplinam pela força intrínseca que possuem, em decorrência de sua importância no contexto do romance. A variação, portanto, considerado o fenômeno num desdobramento normal, não se realiza desordenadamente, ao sabor do acaso, mas obedecendo a uma disciplina interna, que lhe estabelece os limites de atuação. Desse modo, não será difícil prever as diversas fases de variação de um romance se conseguirmos determinar a área semântica de cada uma daquelas palavras-chaves.

Exemplo da força de uma palavra-chave – **vinho** – que lhe vem assegurando uma sobrevivência de mais de quatro séculos, temos no romance de *Juliana e D. Jorge*. Encontramo-la na segunda metade do século XVI, num dos *pliegos sueltos*, góticos da Universidade de Praga “probablemente impreso en Burgos hacia 1560”, segundo informa Menéndez Pidal:⁴³

– ¿ Qué me distes, Moriana, qué me distes en el vino?

43 *Romancero*, II, p. 95.

vindo citada quase um século após, na comédia de Juan Bautista Villegas, *La Morica Garrida*, por volta de 1620-1630:

– ¿ Moriana, Moriana, qué me diste en. este vino?⁴⁴

registrada em 1873 por Celso Magalhães, numa versão de Pernambuco:

– Que me destes, Juliana, neste copinho de vinho?⁴⁵

e que acabo de encontrar numa versão colhida no Rio de Janeiro, em agosto de 1965:

– Que puseste, Juliana, neste cálice com **vinho**?

Os elementos do quadro nº. 3, componentes da seqüência II, da *Donzela Guerreira*, possibilitam-nos delimitar algumas áreas semânticas. Temos, assim

Área semântica nº. 1: **jantar** (f = 31)
 cear
 merendar
 comer.

Área semântica nº. 2: **nadar** (f = 31)
 banho
 banhar
 mar
 lavar.

Área semântica nº. 3: **dormir** (f = 18)
 deitar
 acostar.

44 Apud Pidal, *Romancero*, II, p. 412.

45 Apud Romero, *Cantos*, I, p. 132.

Área semântica nº. 4: **feirar** (f = 11)
 feira
 tenda
 botica
 mercado
 tendal
 loja
 taberna.

Área semântica nº. 5: **jardim** (f = 9)
 pomar
 quintal
 campo
 horta.

Nas áreas nº. 1, 2 e 3, são evidentes as relações semânticas; quanto às áreas nº. 4 e 5, torna-se necessário recorrer ao texto para delimitá-las. À primeira vista, não parece haver aproximação semântica entre **loja**, **botica**, **feira**, **tenda** e **mercado**, reunidos na área nº. 4. O texto da seqüência, entretanto, nos mostra que, para o portador de folclore, existe tal contigüidade, pois o estratagema de levar o jovem guerreiro àqueles locais tem a finalidade de verificar se, diante de numerosos artigos ali expostos, ele se apegará às fitas, indício imediato de que se trata de mulher.

É o que vemos numa versão brasileira:

– Convidai-o, meu filho, para na LOJA comprar.

Se ele for mesmo mulher, nas fitas se entreterá.⁴⁶

E em versões portuguesas:

– Convidai-o vós, meu filho, pra ir convosco à BOTICA,

46 Antônio Lopes, *Presença do Romanceiro (inédito)*.

que se ela mulher for há de se apegar às fitas.⁴⁷

– Ó *mê* filho, convida-o para ir a uma FEIRA,

que se ele for mulher, às fitas se há de apegar.⁴⁸

– Contrata-o tu, ó filho, que contigo vá a um TENDAL;

se ela for mulher, às fitas s’ha de apegar.⁴⁹

O fenômeno variação, todavia, dependendo antes de tudo de uma contribuição pessoal e, por isso mesmo, podendo diversificar a estrutura verbal do romance ao limite do número de portadores de folclore, não se submete a esquemas rígidos. Os exemplos acima justificam a delimitação da área semântica, mas é necessário, para que sejam abrangidos todos os elementos enumerados na área nº. 4, abandonar a constante **fitas**, deslocando a relação para “local onde se compra alguma coisa” e encontraremos aí os artigos visados no estratagema, capazes de atrair as mulheres, como jóias, rendas, corais, etc. Mesmo nos locais relacionados na área nº. 4, algumas versões apresentam artigos diferentes. Vejamos exemplos de um e de outro caso:

– Convida-lo tu, meu filho, pra nos MERCADOS comprar,
que, se for ele mulher, nos CORAIS há d’infearar.

(Arquipélago da Madeira)⁵⁰

– Roga-o tu, ó meu filho, para ela ir à TENDA;
que se ela mulher for há de inclinar-se à RENDA.

(Concelho de Vinhais – Portugal)⁵¹

47 Braga, *Cantos Arch. Açoriano*, p. 211.

48 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, nº. 200.

49 Id., ib., nº. 201.

50 Azevedo, *Romanceiro*, p. 159.

51 Firmino A. Martins, *Folklore*, p. 228

– Llevala a las tiendas, hijo, a las TIENDAS a mirar,
si Oliveros es mujer las SEDAS irá a apalpar.
(Herrerias – Espanha)⁵²

– Convida-o tu, meu filho, para contigo FEIRAR,
que, se ela mulher for, às JÓIAS s'há de atentar!
(Portugal)⁵³

Na seqüência de “livre escolha”, a seguir, do romance *Os Sinais do Marido*, as áreas semânticas podem ser delimitadas com maior precisão.

Seqüência VI:

– Quanto dareis vós, senhora, quem vo-lo trouxera aqui?
– Dava rasas de DINHEIRO, quantas quisésseis medir.
– Não quero o vosso dinheiro, que me não compete a mim.
Quanto dareis vós, senhora, quem vo-lo trouxera aqui?
– Três MOINHOS que eu tenho, todos três moem marfim.
– Não quero vossos moinhos, que me não compete a mim.
Quanto dareis vós, senhora, quem vo-lo trouxera aqui?
– Três FILHAS que eu tenho, todas três eram para ti:
Uma para te calçar, outra para te vestir,
a mais formosa de todas para contigo dormir.
– Não quero as vossas filhas, que me não compete a mim.
Quanto dareis, vós, senhora, quem vo-lo trouxera aqui?
– Não tenho mais que te dar, nem tu mais que me pedir.
(Portugal)⁵⁴

Temos no exemplo acima os seguintes elementos:

52 Cossío, *Romances*, n.º. 38.

53 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, n.º. 184.

54 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, n.º. 325.

dinheiro – moinhos – filhas.

As 75 Sequencias arroladas apresentam um total de 38 elementos, que podem ser distribuídos em oito áreas semânticas:

- Área semântica nº. 1: **filhas** (f = 65)
meninas
belas.
- Área semântica nº. 2: **moinhos** (f = 47)
moendas
azenhas.
- Área semântica nº. 3: **dinheiro** (f = 20)
ouro
prata.
- Área semântica nº. 4: **cavalo** (f = 11)
vacada
carneirada
cabrada
gado
tropas.
- Área semântica nº. 5: **laranjais** (f = 6)
laranjeiras
limeira
limoeiro
pereira.
- Área semântica nº. 6: **quintas** (f = 3)
fazendas
campos
engenhos.
- Área semântica nº. 7: **castelo** (f = 3)
moradas
palácios
reino
sobrado.
- Área semântica nº. 8: **manto** (f = 3)

capote.

além de elementos avulsos como telhas (f = 22), anel, armas, “chivada”, escravatura, pente e tear, que, à época das coletas, ainda não se haviam desdobrado em áreas semânticas. Outra seqüência de “livre escolha” encontramos no romance da *Esposa Infiel*. Vejamo-la numa versão de Novo México (Estados Unidos da América):

Seqüência VII:

– ¿De quién es ese CABALLO que en mi corral relinchó?

– Tuyo, tuyo, vida mia, mi padre te lo mandó,

pa que *jueras* a la boda de mi hermana, la mayor.

– Viva tu padre mil años, que caballos tengo yo.

¿De quién es ese TRABUCO que en ese clavo colgó?

– Tuyo, tuyo, mi marido, mi padre te lo mandó,

para llevarlo a la boda de mi hermana, la mayor.

– Viva tu padre mil años, que trabucos tengo yo.

¿Quién es ese CABALLERO que en mi cama se acostó?

– Es una hermanita mia, que mi padre la mandó,

pa llevarnos a la boda de mi hermana, la mayor.⁵⁵

que apresenta três elementos: caballo – trabuco – caballero. A seqüência, em 67 versões, permite a delimitação de cinco áreas semânticas:

Área semântica nº. 1: **cavalo** (f = 55)

ginete

retaco

selim

esporas

brida

montura.

55 Aurelio M. Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico*. Madrid, 1953, nº. 50.

- Área semântica nº. 2: **sombrero** (f = 14)
chapéu
boné
cauq.
- Área semântica nº. 3: **capote** (f = 8)
capa
roupa
chaqueta
botas.
- Área semântica nº. 4: **armas** (f = 12)
espada
punhal
escopeta
trabuco
terçado
espingarda
lanza
fuzil
pistola
espadim
calavina.
- Área semântica nº. 5 : **cavaleiro** (f = 11)
galante
homem
mancebo
bargante
atrevido
ése
persona
gallo,
bandido
vagabundo
amigo.

além dos seguintes elementos avulsos: carita, cabeça, sombra, suspiro, gemido, perrito, passos, jorongo, leontina e reloj.

As relações entre os elementos de uma área semântica podem estreitar-se a ponto de eles constituírem sinônimos, como no caso das áreas nº. 1 da seqüência VI, nº. 3 da seqüência II, e nº. 2 da seqüência VII.

O número de áreas semânticas de uma seqüência temática guarda naturalmente relação com o número de segmentos da mesma. À medida que, nas diferentes versões de um romance, aumenta o número de segmentos de uma seqüência temática, também aumenta o número de áreas semânticas. É o que se pode observar no quadro abaixo:

Quadro nº. 6 – Relação entre o número de segmentos e de áreas semânticas de uma seqüência temática nas diferentes versões de um romance.

Seqüência	Nº de versões	Número de segmentos	Nº de áreas semânticas	Coefficiente área semântica/ nº de segmentos
IV	32	69	2	0,03
II	45	169	5	0,03
VII	59	175	5	0,03
V	69	198	5	0,03
VI	76	299	8	0,03

A análise do quadro nº. 6 nos indica que:

- o aumento do número de versões de um romance eleva naturalmente o número de segmentos componentes da seqüência temática;
- a elevação do número de segmentos determina proporcionalmente o número de áreas semânticas, pois, à medida que aumenta o número de versões arroladas, eleva-se o número de variantes;
- existe uma relação constante entre o número de segmentos e o número de áreas semânticas, representada, nas cinco Seqüências estudadas, pelo coeficiente 0,03.

Donde poderemos enunciar o seguinte princípio:

O número de áreas semânticas de uma dada seqüência temática, num conjunto de versões de um romance, é diretamente proporcional ao número de segmentos.

Poderíamos igualmente afirmar, sob reserva entretanto, que a relação existente entre segmento temático e área semântica é igual a 0,03, o que permitiria determinar a priori o número de áreas semânticas de uma seqüência, nas diferentes versões de um romance, pela simples multiplicação do total de segmentos temáticos por 0,03. As cinco Sequencias estudadas, num total de 281 versões, não constituem a nosso ver dados suficientes para a formulação de uma lei desta natureza. É necessário duplicar, pelo menos, o número de Sequencias temáticas e elevar a algumas centenas o total das respectivas versões.

COMPOSIÇÃO NUMÉRICA DAS SEQUENCIAS TEMÁTICAS

O número de segmentos componentes de uma seqüência temática é variável, dependendo naturalmente da natureza da mesma: “realidade específica” ou “livre escolha”. Do romance da *Donzela Guerreira*, já vimos exemplos da seqüência I (“realidade específica”) com 1 a 9 segmentos; no romance *Os Sinais do Marido*, os exemplos da seqüência VI (“livre escolha”) vão de 2 a 27 segmentos. Cabe indagar se haverá um número de segmentos predominante na composição das Sequencias de um mesmo romance, em suas múltiplas versões. O quadro nº. 7 apresenta a distribuição de Sequencias de “realidade específica” e de “livre escolha”, segundo o número de segmentos componentes e indicação do número predominante:

Quadro nº. 7 – Distribuição das Sequências temáticas, segundo o número de segmentos componentes.

Seqüência	Número de segmentos das Sequências											Total de versões
	1	2	3	4	5	6	7	8	11	27		
“Realidade específica”												
Seqüência I	2	4	9	15	10	7	1	-	1	-		49
“Livre escolha”												
Seqüência II	-	4	15	15	10	1	-	-	-	-		45
Seqüência III	12	15	53	37	1	-	1	-	-	-		119
Seqüência IV	12*	6	11	3	-	-	-	-	-	-		32
Seqüência V	4	23	26	13	2	-	-	1	-	-		69
Seqüência VI	-	10	27	25	9	2	2	-	-	1		76
Seqüência VII	1	16	27	10	4	1	-	-	-	-		59

* Um maior número de versões corrigirá a anomalia, conduzindo à moda 3.

Como vemos, predominam as Sequências de 3 segmentos. Este dado se reveste de grande importância no estudo da variação do romance, pois permite determinar, com grande probabilidade de acerto, pelo número de segmentos componentes da seqüência, se se trata de uma versão ampliada ou reduzida. Exemplifiquemos: na versão pernambucana do romance *Os Sinais do Marido* (D. Ana dos Cabelos de Ouro),⁵⁶ a seqüência temática VI compõe-se de 27 segmentos. Ora, confrontando-a com os dados do quadro nº. 7, que indica para esta seqüência a predominância de 3 segmentos, concluiremos que se trata de uma versão exageradamente ampliada.

VARIAÇÃO: LINEAR E CIRCULAR

Os diversos processos de variação que incidem no romance tradicional⁵⁷⁴³, podem ser distribuídos em duas classes: **variação**

56 Pereira da Costa, *Folk-lore*, p. 295.

57 Identificamos e analisamos 14 processos de variação em nosso trabalho já citado.

linear e **variação circular**. Denominamos **linear** o processo de variação que, incidindo na estrutura verbal do segmento, acarreta alterações em sua estrutura temática. É a variação que modifica o segmento temático semelhantemente ao desvio do curso de um rio. Introduzida a variante no segmento, dificilmente retornará à versão o elemento primitivo, pois, na variação linear ocorre a mudança de área semântica. A variação linear caracteriza-se pela irreversibilidade da variante.

Denominamos **circular** o processo de variação que se apóia em variantes da mesma área semântica, de forma que, incidindo na estrutura verbal do segmento, não lhe altera a estrutura temática. O fenômeno manifesta-se, em movimento circular, isto é, introduz variantes que funcionam como sinônimos, possibilitando o retorno de elementos substituídos. A variação circular caracteriza-se pela reversibilidade da variante. Os dois tipos de variação podem atuar isolada ou paralelamente no contexto do romance; nas Sequencias temáticas ocorre, predominantemente, a variação circular.

a) **Variação linear**

A variação linear incide com grande freqüência no nome das personagens dos romances e no próprio título, estabelecendo equívocos, muitas vezes. Alguns coletadores adotam o recurso da duplicidade de títulos, como o faz Leite de Vasconcellos⁵⁸ em relação a certos romances: *Conde Flores* (*Conde Dirlos*), *Conde Alarcos* (*D. Silvana*) ou Menéndez y Pelayo em *Delgadina* (*Angelina*); *Algarina* (*Delgadina*), etc, no intuito de evitar nomes pouco elucidativos como *D. Martinos* (versão asturiana) e *D. Martinho de Avizado* (versão portuguesa), em versões da *Donzela Guerreira*. O romance *Las señas del*

58 *Romanceiro*. Vasconcellos registra o título tradicional ou mais conhecido e as variantes nas respectivas versões.

esposo, encontrado num Códice do Século XVI,⁵⁹ apresenta-se em versões modernas de língua espanhola ainda com o mesmo nome, ao lado de denominações como *La Viúda* (versão catalã), *D^a. Ana dos Cabelos de Ouro* (brasileira) ou *D^a. Alfástica* (portuguesa).

O romance de *Delgadina*, nas 133 versões de que dispomos, oferece um vasto material para verificação do processo de variação linear. O nome *Delgadina*, *Delgadilla* ou *Delgadinha*, da protagonista, figura em versões da Espanha, Portugal, Brasil, Argentina, Chile, Cuba, Estados Unidos (em língua espanhola), Porto Rico, República Dominicana e Oriente (versões judio-espanholas). Outros nomes, entretanto, vieram juntar-se ao tradicional, operando substituições irreversíveis. Temos assim:

- Versões espanholas: Agadeta, Algarina, Angelina, Bergadina, Margarita, Silvana;
- portuguesas: Adelininha, Aldina, Aldininha, Andina, Claudina, Deladina, Delgadita, Deolinda, Faustina, Faustininha, Galdina, Galdininha, Idalina, Laurinda, Silvana, Silvaninha, Valdevina;
- brasileiras: Albininha, Bernardina, Eredegalda, Faustina, Idegláuda, Maria, Miligrina, Silvana, Valdomira;
- argentina: Algamía;
- cubana: Angarina;
- porto-riquenhas: Angelina, Silvana;
- judio-espanhola: Silvana.

Outro exemplo de variação linear temos na variante introduzida pela analogia fonética. Quando o processo se manifesta por intermédio de portador de folclore de grau de cultura extremamente reduzido, a analogia fonética pode levar à modificação ou mesmo

59 Incluído na *Primavera y Flor de Romances*, de Wolf e Hofmann, sob o n.º. 155. Menéndez y Pelayo, *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, Buenos Aires, 1952, vol. VI.

degradação da estrutura temática. Numa versão brasileira de *Juliana e D. Jorge*⁶⁰ encontramos:

– Eu juro ô minha mãe, *pela fé da viva dor*:
Se não casar com D. Jorge, não caso com outro amor.

modificado o segundo hemistíquio do primeiro verso, noutra versão do mesmo Estado, em:

– Eu juro, ó minha mãe, *pela pedra vivadora*:
Se eu não casar com D. Jorge não caso com outro amor

em que temos um exemplo claro de variação linear:
pela fé da viva dor > *pela pedra vivadora*

Exemplo idêntico nos apresenta o romance de *D^a. Silvana* (ou *Conde Alberto* ou *Conde Alarcos*), em que o hemistíquio da versão portuguesa de Viana do Castelo:

– Tocam os sinos na *Sé*... Ai, Jesus, quem morreria?⁶¹
ocorre com duas variantes em versões brasileiras:
– Bateu o sino na *serra*. Ai, meu Deus, quem morreria?
(Espírito Santo)⁶²

e

– Nisto bate o sino na *sédia*. Ai, meu Deus, quem morreria?
(São Paulo)⁶³

60 Arquivo de Guilherme dos Santos Neves.

61 V. E. Hardung, *Romanceiro Portuguez*, Leipzig, 1877, p. 149.

62 Santos Neves, in: *Folclore*, nº. 18, Vitória, maio/junho de 1952. Também numa versão portuguesa de Vinhais: Firmino A. Martins, *Folklore*, p. 209.

63 Amadeu Amaral, *Tradições Populares*, S. Paulo, 1948, p. 187.

em que podemos identificar a seguinte variação linear:

Sé > serra

Sé > sédia.

O mesmo verso, pelo processo de substituição, ocorrido no primeiro hemistíquio, apresenta ainda as seguintes variantes em versões portuguesas e brasileiras:

Tocam os sinos em Roma	}	no palácio em Braga em Mafra na corte na torre nas igrejas
------------------------	---	---

Dobra o sino no convento

Os sinos se derruam.

Outro exemplo encontramos no romance de *Juliana e D. Jorge*.

O verso

– Deus vos salve, Juliana, no teu *estrado* assentada
 (Pernambuco-Brasil)⁶⁴

apresenta, em versões brasileiras e portuguesas, as seguintes variantes, para o segundo hemistíquio:

no teu TRONO assentada
 no teu SALÃO assentada
 no teu SOBRADO assentada
 na tua CADEIRA assentada
 no teu LUGAR assentada
 em sua REDE bem sentada
 no teu CAMARIM sentada

⁶⁴ Pereira da Costa, *Folk-lore*, p. 349.

sentada no seu BANQUINHO
 no teu PAÍS sentada
 nesta VARANDA a chorar
 no teu JARDIM a passear
 no teu TEAR a trabalhar.

Cada variante destas poderá ceder lugar a outra, que fará o mesmo e assim sucessivamente, através do tempo e do espaço, sempre em sentido linear, irreversivelmente afastando-se cada vez mais do arquétipo. No caso de *sé* > *serra* e *sé* > *sédia*, é praticamente improvável, pelo processamento normal da variação, o retorno de *serra* e *sédia* à forma *sé*, e muito menos ainda das variantes a que derem origem.

No caso do romance de *Juliana e D. Jorge*, a mudança de áreas semânticas (*jardim*, *tear*), vai determinando a modificação da estrutura temática do verso. Juliana que, na maioria das versões, está assentada, passa, em outras versões, a *passear* ou a *trabalhar*.

Poderíamos, desse modo, estabelecer hipoteticamente, apenas para visualizar o desenvolvimento do processo de variação linear, a seguinte sucessão de variantes no romance de *D^a. Silvana*:

palácio ° corte ° torre ° igrejas ° convento ° Braga
 e no romance de *Juliana e D. Jorge*:
 estrado ° trono ° salão ° sobrado ° cadeira ° lugar ° rede
 ° camarim ° banquinho ° país ° varanda ° jardim ° tear °

Só o acompanhamento de determinada versão durante um longo período possibilitará traçar a linha verdadeira de sucessão de variantes.

b) Variação circular

A variação circular não apresenta, via de regra, dificuldades para o seu traçado. Vejamos alguns exemplos. No romance de *Juliana e D. Jorge* temos:

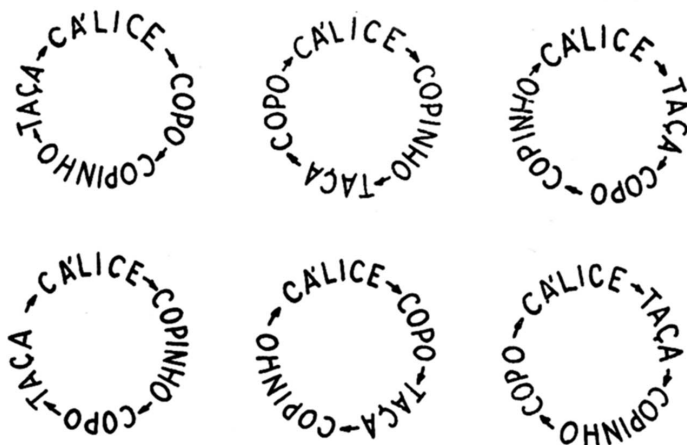
– Espere um pouco, D. Jorge, enquanto vou ao sobrado buscar um CÁLICE de vinho que para ti tenho guardado...

(Santa Catarina – Brasil)⁶⁵

O primeiro hemistíquio do segundo verso apresenta-se, em versões brasileiras e portuguesas, com as seguintes variantes:

cálice – copo – copinho – taça

que nos permitem estabelecer os seguintes esquemas de variação circular, a partir do elemento cálice, considerado, para efeito de exposição, como arquétipo:



Para determinar exatamente o número de esquemas possíveis, a partir de qualquer dos elementos, bastará recorrer à análise combinatória, utilizando a fórmula das permutações:

$$P_m = m !$$

65 Boiteux, *Poranduba*, p. 119.

(que se lê: $P = \text{fatorial de } m$), em que m representa o número de variantes de determinado elemento numa dada população. Aplicando a fórmula ao grupo de elementos acima,

$$P_4 = 4 !$$

ou

$$P_4 = 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$$

teremos um total de 24 esquemas, isto é, 6 esquemas de variação circular a partir de cada um dos quatro elementos: **calice, copo, copinho, taça**.

No romance de *Gerineldo*, versão espanhola, temos:

- Gerineldo, Gerineldo, el mi page mas querido,
quisera hablarte esta noche en este jardín sombrío.
- Como soy vuestro criado, señora, os burlais, comnigo.
- No me burlo, Gerineldo, que de verdad te lo digo.
- ¿A qué hora, mi señora, comprir heis lo prometido?
- *Entre las doce e y la una*, que el rey estará dormido.⁶⁶

O primeiro hemistíquio do último verso apresenta, em 49 versões (brasileiras, portuguesas, espanholas, cubana, norte-americanas, dominicana) as seguintes variantes:

- Entre las ocho y las nueve (Novo Méjico)⁶⁷
- Vai das nove para as dez (Portugal)⁶⁸
- Vai entre as dez e onze (Maranhão)⁶⁹
- Entre les onze i les dotze (Catalunha)⁷⁰

66 Wolf e Hofmann, *Primawera*, n.º. 161 a.

67 Espinosa, *Romanceiro*, n.º. 37.

68 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, n.º. 261.

69 Antônio Lopes, *Presença do Romanceiro* (inédito) [Editado em 1967: *Presença do romanceiro. Versões maranhenses*. Org. Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.]

70 *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, Barcelona, 1928, vol. III, p. 265, n.º. 36.

– Entre las doce y la una (Espanha)⁷¹

– Entre a uma e as duas (Portugal)⁷²

em resumo – entre: 8 - 9, 9 -10, 10 -11, 11 -12, 12 - 1, 1 - 2, podendo-se estabelecer, segundo nos indica a fórmula de permutações:

$$P_6 = 6! = 720$$

(que se lê: P = fatorial de 6), isto é, 720 esquemas de variação circular.

A seqüência temática de “realidade específica” do romance da *Delgadina* (seqüência III) apresenta 7 elementos em 119 versões estudadas, pertencentes a 11 países. O quadro nº. 7 indica que 53 Sequencias (44 % do total) se constituem de 3 elementos. Os esquemas de três elementos apresentam as seguintes freqüências:

<i>Esquema</i>	<i>freqüência</i>
Irmã/ mãe / pai	36
mãe / irmão / pai	09
irmã / irmão / pai	05
mãe / irmão / irmã	03

Ora, se observarmos que se limitam a quatro os elementos dos esquemas (mãe – pai – irmã – irmão), representando 98 % do total de elementos da seqüência, computados em 119 versões do romance, assim distribuídos

<i>Elemento</i>	<i>freqüência</i>
mãe	101
pai	99

71 Pedro Echevarría Bravo, *Cancionero Musical Popular Manchego*, Madrid, 1951, nº. 68.

72 A. Thomas Pires, *Lendas e Romances*, Elvas, 1920, p. 11.

irmã	88
irmão	61
avó	02
criado	02
tia	01

poderemos estabelecer para cada um dos esquemas acima 6 composições diferentes, num total de 24 esquemas de variação circular.

A variação circular, pela natureza mesma do romance tradicional, que vive em constante variação, não se fixa em esquemas fechados, de número limitado de elementos. A característica da variação circular é permitir o retorno da variante por intermédio do mesmo fenómeno de variação, ao contrário da variação linear que, como já dissemos, dificilmente possibilitará esse retorno. Alguns casos particulares, entretanto, podem apresentar o retorno à variante de um esquema de variação circular, a partir de um elemento introduzido no segmento temático por meio da variação linear. Isto ocorre quando incidem num mesmo segmento os dois tipos de variação. Exemplifiquemos.

O romance de *Juliana e D. Jorge*, numa versão da primeira metade do século XVII, apresenta o segmento temático:

– ¿Moriana, Moriana, qué me diste en este vino?
que por las riendas le tengo y no veo al mi ROCINO⁷³

O segundo hemistíquio do segundo verso, em versões posteriores, tem as seguintes variantes:

Que tenho as rédeas na mão e não vejo o meu CAVALINHO
(Portugal)⁷⁴

73 Pidal, *Romancero*, II, p. 42. Incluído na comédia de Juan Bautista de Villegas, *La Morica Garrida*, de 1620-1630.

74 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, nº. 546.

– ¿Qué m'as dat la Gudriana que no veo mi CABALLO?
(Catalunha)⁷⁵

– Estou com as rédeas na mão, não enxergo o meu RUCINHO.
(Espírito Santo – Brasil)⁷⁶

– Estou com a rédea na mão e não vejo meu BURRINHO.
(Maranhão – Brasil)⁷⁷

– Estou com a vista escura, não enxergo meu LAZÃO.
(São Paulo – Brasil)⁷⁸

– Que estou com a rédea na mão não conheço meu CAMINHO.
(Pernambuco – Brasil)⁷⁹

Os elementos *rocino* – *cavalinho* – *caballo* – *rucinho* – *burrinho* – *lazão* – *caminho* representam os elos de uma ariação circular, constituindo o elemento *rucinho*, da versão espírito-santense, distanciada três séculos da versão espanhola, o retorno a que já nos referimos. Entretanto, a versão pernambucana e muitas outras apresentam o elemento *caminho*, resultante de variação linear. É provável que dê origem a outras variantes, em decorrência de variação circular ou de

75 Pelayo, *Antología*, VI, p. 376, nº. 22.

76 Arquivo de Guilherme Santos Neves [Editado em 1983: *Romanceiro capixaba*. Apresentação de Braulio do Nascimento. Vitória, FUNARTE/Fundação Ceciliano Abel de Almeida].

77 Antônio Lopes, *Presença do Romanceiro* (inédito). [Ver nota 55]

78 Rossini Tavares de Lima, *Achegas...*, Doc. nº. 1.

79 Romero, *Cantos*, I, p. 132.

variação linear. Mas não é difícil que se fixe, tendo em vista um fator decisivo de permanência que é a rima (vinho/caminho) do dístico:

– Que me deste, Juliana, neste copinho de *vinho*,
que estou com a rédea na mão, não conheço o meu *caminho*?

Então, o hemistíquio continuará através dos tempos variando dentro do círculo composto pelos elementos *rocino* – *cavalinho* – *caballo* – *rucinho* – *burrinho* – *lazão* – *caminho*, ampliado por quaisquer outros da mesma área semântica.

Consequentemente pode-se estabelecer o seguinte princípio:

A variação circular de um segmento é limitada pelos elementos disponíveis na área semântica do elemento arquétipo.

Concluindo podemos afirmar que a variação linear e a variação circular atuam paralelamente no romance tradicional, dependendo a sobrevivência de sua estrutura temática do equilíbrio dessas duas forças.

EUFEMISMO E CRIAÇÃO POÉTICA NO ROMANCEIRO TRADICIONAL⁸⁰

O estudo do eufemismo no romanceiro tradicional abre amplas perspectivas para a compreensão da variante como epifenômeno poético. Os estudiosos da poesia tradicional têm abordado a variante sob diversos ângulos, particularmente o geográfico, sem enfatizar o aspecto sobretudo importante da criação poética. O recente livro de Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, constitui notável esforço no sentido de orientar para este caminho os estudos do romance. “El autor-legión – diz ele – en sus tanteos, variantes y rehacimientos, hace lo mismo – fundamentalmente – que el poeta culto en sus correcciones y borradores”⁸¹. Uma observação cuidadosa revela, mesmo nas versões mais distanciadas dos modelos antigos, não apenas fidelidade às estruturas temáticas, mas também a preservação de técnicas que asseguram à poesia tradicional, através do tempo e do espaço, os traços específicos que a distinguem no conjunto da produção literária. Ela oferece imenso campo para estudo do eufemismo, em diversos níveis, desde a forma simples de delicadeza e respeito, de uso comum e criativamente irrelevante, à expressão metafórica de elevado teor poético, resultante de um processo consciente de criação.

Pertencendo o eufemismo ao domínio da linguagem afetiva, é no terreno da oralidade que, principalmente, se manifestam os fatos linguísticos de natureza eufemística. Benveniste considera que, para

80 *In: El Romancero en la Tradición Oral Moderna*. 1.º Coloquio Internacional – Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid. Edición a cargo de Diego Catalán y de Samuel G. Armistead con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, 1972, p. 233-275.

81 Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional* (Madrid, Gredos, 1968), p. 9.

apreciar um eufemismo, é preciso “restituer autant que possible les conditions de l’emploi dans le discours parlé”⁸². Dauzat acentua o caráter eminentemente oral das expressões de linguagem afetiva, ao criticar em Charles Bailly o “titre assez mal choisi de stylistique” aplicado ao seu estudo, pois elas concernem “bien plus la langue parlée que la langue écrite”⁸³.

Entretanto, não se pode considerar o eufemismo produto exclusivo da linguagem afetiva⁸⁴. A operação psicológica poderá influir na escolha dos elementos que devam substituir a palavra ou frase a evitar, mas sua produção é determinada antes de tudo pela pressão social. O grupo humano receptor da mensagem é que preestabelece o nível da linguagem ou código usado pelo falante ou emissor (em termos da teoria da comunicação). Assim é que a mesma mensagem pode ser transmitida em “estado natural”, num ambiente de pressão social nula e eufemisticamente elaborada em ambiente de pressão social estimável. Guiraud, sem mencionar o dado social, a nosso ver de maior importância, amplia os limites da elaboração afetiva ao definir o eufemismo: “Ces substituts, appelés *euphémismes*, reposent toujours sur un procès psycho-associatif mais d’une nature particulière, car il ne s’agit plus ici de motiver mais au contraire de briser une association”⁸⁵.

O eufemismo está ligado ao tabu, que é tipicamente um fato social, uma interdição sobre determinado grupo humano, sujeito portanto ao processo evolutivo decorrente do progresso da civilização. O tabu reflete uma obediência, uma submissão à pressão social,

82 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris, Gallimard, 1956), p. 310.

83 Albert Dauzat, *Précis d’histoire de la langue et du vocabulaire français* (Paris, Larousse, 1949), p. 213.

84 Vicente García de Diego, *Lecciones de lingüística española* (Madrid, Gredos, 1951), p. 46.

85 Pierre Guiraud, *La sémantique* (Paris, PUF, 4.^a ed., 1964), pp. 60-61.

havendo sanções ou censura para o infrator da norma vigente. A conhecida expressão “quebrar tabus” significa a reação do indivíduo contra interdições impostas ao grupo social, isto é, a desobediência a dispositivos tradicionais. E essa reação expressa o desejo de agir de forma contrária, com pleno desrespeito à proibição; no plano lingüístico é a expressão “in natura”, sem eufemismo. Evidentemente, existe uma relação de causa e efeito entre tabu e eufemismo, manifestando-se predominantemente no campo lingüístico através de uma implicação mútua necessária, podendo-se, pois, determinar a existência de um pela presença do outro.

Os semanticistas, em cuja área, sob a rubrica mais ampla de tabu, tem sido particularmente estudado o eufemismo, pela relação com mudanças de significado das palavras, costumam dividir os tabus de linguagem em três grupos: a) devidos ao medo; b) determinados por sentimento de delicadeza, e c) motivados por decência e decoro”⁸⁶. Na maioria dos casos, diz Ullmann, a palavra submetida ao tabu será abandonada e um substituto inofensivo, um *eufemismo*, será introduzido para preencher a lacuna⁸⁷. Tal substituição, como veremos, nem sempre ocorre; o romanceiro apresenta inúmeros exemplos de eufemismo por elipse.

A variante constitui a característica por excelência da poesia tradicional, seu elemento de conceituação: poesia que vive em suas variantes, como definiu Menéndez Pidal. As variantes, no entanto, são introduzidas por processos que não podem ser alinhados num mesmo nível de operação criadora. Devem ser escalonadas numa tábua de valores x1 ... xn, que vão desde o processo de variação sinonímico até o eufêmico. O processo sinonímico representa o

86 Sobre o assunto, merece referência, em língua portuguesa: João da Silva Correia, “O eufemismo e o disfemismo na língua e na literatura portuguesa”, *Arquivo da Universidade de Lisboa*, 12 (1927), 445-787; R. F. Mansur Guérios, *Tabús lingüísticos*, Rio de Janeiro, Organização Simões, 1956.

87 Stephen Ullmann, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*. Trad. de Juan Martín Ruiz-Werner (Madrid, Aguilar, 1965), pp. 230-235.

valor mais baixo da escala. Caracteriza-se, como já vimos⁸⁸, pela mera substituição de uma palavra por outra, pertencente ao patrimônio lexical comum; ocorre simplesmente ao portador de folclore, sem busca ou esforço criador. Introduzida, a variante não muda a fisionomia do poema, nada lhe acrescenta, exceto nalguns casos o traço regional do vocábulo. É processo de tão reduzida influência na estrutura verbal do romance, que pode ser determinado matematicamente, conforme já demonstramos⁸⁹.

O processo de variação eufêmica, ao contrário, é imprevisível; insere muitas vezes novas tensões poéticas no texto; as variantes, embora denotem a condição de epifenômeno, mantêm as características de criação autônoma.

A variante resulta de processos de grande simplicidade, como na substituição do semantema *cálice* por *copo*, ou vice-versa, no romance de *Juliana e D. Jorge (El veneno de Moriana)*:

– Espere aí, ó seu D. Jorge enquanto vou no sobrado
 buscar um *cálice* com vinho que eu pra si tenho guardado⁹⁰

por

– Espere senhor D. Jorge enquanto eu vou no sobrado,
 buscar um *copo* de vinho que pra ti tenho guardado⁹¹,
 até processos extremamente complexos, em que entram elementos de natureza social, cultural e afetiva, como as variantes *forzar*

88 Braulio do Nascimento, “Processos de variação do romance”, *RBF (Revista Brasileira de Folclore)*, IV (núms. 8-10, jan.-dez. 1964), 59-126.

89 “As seqüências temáticas no romance tradicional”, *RBF*, VI (núm. 15, mai.-ago. 1966), 159-190.

90 José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro português* (Coimbra, 1958-1960), 2 vols.; vol. II, núm. 545. [Referência: Vasconcellos, *Romanceiro*.]

91 Rossini Tavares de Lima, *Achegas ao estudo do romanceiro no Brasil*, separata da *Revista do Arquivo Municipal*, XXVII (núm. 162, 1959), p. 20. [Rossini T. Lima, *Achegas*.]

– *violar* – *roubar* – *dormir* – *zombar* – *abusar* no romance do *Conde Griffó Lombardo* (*O conde preso*) em versões de diferentes países:

En aquellas peñas pardas, en las sierras de Moncayo
fue do hizo el rey prender al conde Griffó Lombardo
porque *forçó* una doncella camino de Santiago.

(Versão espanhola do século XVI)⁹²

Preso vai o conde, preso, preso vai a bom recado;
não vai preso por ladrão, nem por homem ter matado,
mas por *violar* a donzela que vinha de Santiago

(Versão portuguesa do Século XIX)⁹³

porque *robô* una doncella en el camino de Santiago

(Versão canária do século XX)⁹⁴

por *dormir* com uma donzela caminho de Santiago

(Versão portuguesa do século XIX)⁹⁵

foi por *zombar* da romeira que vinha de Santiago

(Versão portuguesa do século XIX)⁹⁶

e

abusou da pobrezinha e deixou ela depois.

(Versão brasileira do Século XX)⁹⁷

92 Diego Catalán, *Por campos del romancero* (Madrid, Gredos, 1970), p. 129.

93 Teófilo Braga, *Romanceiro geral* (Coimbra, 1867), p. 65. [Braga, *Romanceiro*.]

94 Diego Catalán, *Por campos del romancero* (Madrid, Gredos, 1970), p. 138.

95 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 40.

96 Braga, *Romanceiro*, p. 62.

97 Antônio Lopes, *Presença do romanceiro. Versões maranhenses*. Org. Bráulio do Nascimento (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967), p. 125. [Lopes, *Presença*.]

No segundo grupo de variantes, em que ressalta a mola eufemística no desencadear do fenômeno variação, apresenta o romanceiro numerosos exemplos de criação poética. A imaginação popular, através do tempo e do espaço, reelabora a matéria tradicional, dentro dos limites temáticos impostos pelos modelos que lhe foram transmitidos; ao retransmiti-la o portador de folclore o faz não com a objetividade de um canal de comunicação, porém com as marcas de sua individualidade, de sua participação na obra coletiva. Alguns romances oferecem farto material para a investigação poética, para a análise sincrônica e diacrônica dos recursos linguísticos utilizados nas diversas regiões em que vive a poesia tradicional.

O estudo do eufemismo, portanto, mostra-se como um dos caminhos mais seguros para cercar e surpreender a criação poética popular em sua pureza e beleza.

Embora o objetivo deste ensaio seja focalizar os meios de criação poética desenvolvidos através do eufemismo, é necessário especificar, e ainda que rapidamente examinar, os vários exemplos de elaboração eufemística, desde o grau zero de criação poética (eufemismo por elipse) até o mais elevado, em que o eufemismo serve de suporte à criação. Quando o portador de folclore realiza a operação eufemística, ele o faz por um processo de seleção, de escolha, que o mantém preso à tradição temática do romance, mas que lhe deixa um campo bastante amplo para a manifestação do gênio poético.

O esquema a seguir representa uma tentativa de classificação dos diversos tipos de elaboração eufemística ocorrentes no romanceiro tradicional:



1. ELIPSE

No romance de *Delgadina* encontram-se duas áreas de atuação eufemística: no início, quando o rei, geralmente à mesa, mira de forma estranha a filha; ao indagar-lhe o motivo, responde ele:

a) – Delgadina, Delgadina, tú has de ser mi enamorada⁹⁸

ou

– Atreves-te tu, Silvana, uma noite a seres minha?⁹⁹

ouvindo a imediata recusa, o rei determina o encerramento de Delgadina em uma torre, com proibição de água, apesar da alimentação de carne salgada. Segue-se o pedido de água à mãe e aos irmãos, sempre negado; e finalmente ao próprio pai, que atende, mediante o assentimento da filha:

b) – Oh! meu pai, senhor meu, mandai-me dar um jarro d'água que depois d'água bebida serei tua namorada¹⁰⁰,

ou

– Padre, por compasión, alcánceme un jarro de agua, que mañana al medio día seré yo su enamorada¹⁰¹.

O pai grita aos criados que corram com água para Delgadina, mas é tarde; a alma dela já vai subindo aos céus e a dele descendo aos infernos.

Em qualquer área de possibilidades eufemísticas pode ocorrer os tipos de eufemismo assinalados no esquema, alguns com maior incidência, dada a natureza do tabu. O romance de *Delgadina*

98 Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951-1952), 10 vols.; vol. VII, p. 248. [Menéndez Pelayo, *Antología*.]

99 Braga, *Romanceiro*, p. 30.

100 Théó Brandão, *Folclore de Alagoas* (Maceió, 1949), p. 106.

101 *La flor de la marañuela* (Madrid, 1969), 2 vols.; vol. I, núm. 111.

apresenta maior frequência de eufemismo por elipse. De tema anti-pático, como designou Carolina Michaëlis de Vasconcelos¹⁰², o romance tem recebido restrições e censura de estudiosos e coletadores do romanceiro. Milá y Fontanals, por exemplo, recolheu muitas versões; contudo, segundo informa Menéndez Pelayo, “por la naturaleza del argumento no se atrevió a ponerlas íntegras todas”¹⁰³. A operação eufemística, portanto, desloca-se do portador de folclore para o coletador, introduzindo-se o eufemismo por elipse, como no exemplo de Milá, ou mediante a inserção de variantes, como na versão asturiana de *Galanzuca (Conde Claros de Montalbán)*:

- Galanzuca, Galanzuca, hija del rey tan galán,
¡quién te me diera tres horas, tres horas a mi mandar!
te besara y te abrazara y no te hiciera otro mal.
- Carlos, eres muy *ligero*; de mí te vas a alabar.

“Esta palabra [*ligero*] – comenta Menéndez Pelayo –, que en tal sentido no parece muy popular, quizá ha sido sustituida por el colector de estos romances, *pudoris causa*, en vez de alguna más expresiva que habría en el canto popular”¹⁰⁴.

O eufemismo por elipse apresenta-se em *Delgadina* sob dupla forma: *parcial*, quando a omissão se limita à área a) ou b); *total*, quando abrange as duas áreas.

Nas 173 versões examinadas (Brasil: 27; Portugal: 56; Espanha: 15; Ilhas Canárias: 31; Argentina: 8; Chile: 7; Cuba: 4; Novo México: 13; México: 1; Nicarágua: 4; Porto Rico: 4; República Dominicana: 1; Levante: 2), encontramos 22 eufemismos por elipse (12 %); dos quais 13 por elipse parcial e 9 por elipse total. Vejamos.

102 Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Romances velhos em Portugal* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934), p. 143.

103 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. 250.

104 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. 179.

a. *Elipse parcial*. Área a): A versão é cantada sem o verso tabu da área a), mantidos os versos da área b), ou vice-versa, rompendo-se a lógica da estrutura temática ou ficando obscuro o texto. Exemplo de elipse parcial na área a) temos na versão brasileira de Santa Catarina, que se inicia com a fala do pai:

.....
 – Mandei fazer uma torre para meter a Faustina;
 dar-lhe de comer carne crua e beber água salgada¹⁰⁵,

sem indicar a razão do castigo, que se percebe no final do romance, quando o pai lhe atende ao pedido de água, dizendo:

– Trazei-me um copo de ouro, outro de prata lavrada,
 para dar água à Faustina que já é minha namorada!

Na população estudada (173 versões), encontramos exemplos desta elipse em apenas 4 versões (2 %); duas brasileiras: Santa Catarina e Pernambuco¹⁰⁶ e duas portuguesas: Elvas¹⁰⁷ e Santa Marta de Penaguião¹⁰⁸. Na de Elvas, conserva-se o princípio do poema:

Estando D. Silvana no seu jardim assentada,
 em manguinhas de camisa, seu pai que bem a mirava:

.....
 – Vá-se daqui, ó meu pai, ouvir a missa do dia,
 que eu vou para o meu quarto vestir outra fatania,

conservando-se os versos da área b):

105 Lucas Alexandre Boiteux, *Poranduba catarinense* (Florianópolis, 1957), p. 118.

106 Francisco Augusto Pereira da Costa, *Folk-lore pernambucano* (Rio de Janeiro, 1908). Separata da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, LXX (parte 2, 1907), p. 321. [P. Costa, *Folk-lore*.]

107 A. Thomaz Pires, *Lendas e romances* (Elvas, 1920), p. 85. [Pires, *Lendas*.]

108 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 487.

- Por Deus e Santa Maria, dai-me um jarrinho d'água,
que eu prometo, ó meu pai, de ser vossa namorada.
As duas versões restantes apresentam estrutura semelhante.

b. Elipse parcial. Área b): A elipse na área b) ocorre em maior quantidade: 9 versões, isto é, 5 % da população, todas das Ilhas Canárias. Uma versão de Tenerife mantém o verso tabu comuníssimo da área a):

- Un día, estando a la mesa, su padre la remiraba. (22)
– ¿Qué me miras, padre mío, qué me miras pa la cara?
– ¡Que entre las once y las doce tú has de ser mi enamorada!

omitindo os versos correspondentes, no final do romance:

- ¡Padre, si tu eres mi padre, alcánzame un jarro de agua,
que tengo más sed que hambre y la vida se me acaba!
.....
– ¡Corran todos los criados, a Bernardita dadle agua!¹⁰⁹.

Ao contrário do exemplo anterior (elipse parcial na área a), a elipse na área b) não obscurece o sentido do texto.

Se lembrarmos que foram coletadas nas Ilhas Canárias 31 versões de *Delgadina* (18 % da população), veremos que a percentagem de elipse é aí bastante elevada (29 %), o que é muito significativo, aliado ao fato de o tipo, na população estudada, ocorrer apenas nas Canárias.

Exemplos de elipse parcial encontramos também em *Gerineldo*, na área b) adiante estudada. O terceiro verso (grifado) do trecho de uma versão portuguesa:

- Quem bate à minha porta? Quem arromba o meu postigo?

109 *La flor de la marañuela*, I, núm. 355.

– Sou o Gerinaldo, senhora, que venho ao prometido.

Deitaram-se ambos na cama como mulher e marido.

El-rei sonhara um sonho que bem certo lhe foi saído:
que lhe dormiam com a infanta, que lhe arrombam o
castilho¹¹⁰

é omitido em numerosas outras versões. Embora se possa admitir que se trata de omissão devida à falha de memória do informante, pode-se também, com boas razões, acreditar em eufemismo por elipse, mormente tendo em vista as diversas regiões em que se registra o fato; e ainda que o segmento temático é retirado nessas versões sem afetar ou sequer modificar os versos anterior e posterior, numa operação consciente de corte no romance. O resultado, após a elipse, noutra versão também portuguesa, é o seguinte:

– Ó quem bate à minha porta que me arromba o meu postigo?

– Gerinaldo sou, senhora, que venho ao prometido.

.....
El-rei sonhava um sonho que mui certo lhe saíra:
que lhe dormem com a infanta ou lhe roubam o castilho¹¹¹.

Considerando ainda as 19 versões portuguesas coletadas por Leite de Vasconcellos, verificamos que 14 versões apresentam omissão do segmento.

c. Elipse total: De frequência menor na população estudada, 9 exemplos (5 %), a elipse total deixa obscuro o texto, rompe a lógica da estrutura temática. Não se sabe o motivo do castigo infligido à Delgadina; a omissão dos versos ou verso tabu nas duas áreas não impõe, na maioria das vezes, o remanejamento do restante do texto,

110 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 274.

111 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 261.

que continua com a negativa dos parentes aos pedidos de água e com o atendimento final por parte do pai. O romanceiro tradicional apresenta numerosos exemplos de alogismo. Os nove casos de eclipse total distribuem-se do seguinte modo: Brasil: 6 (66 %); Novo México: 2, Ilhas Canárias: 1. Uma das versões brasileiras, de São Paulo, mantém-se bastante aproximada da lição tradicional:

Era um pai que tinha três filhas todas três eram bonitas,
porém, tinha Valdomira, dentre todas a mais linda

.....
– Vou mandar fazer um convento e trancar Valdomira dentro,
passando a carne seca sem beber um copo d'água¹¹².

O texto prossegue, com os pedidos de água sempre recusados; após o último, num alogismo decorrente da elipse da área a)¹¹³ o assentimento da mãe:

Avistou a sua mãe debruçada na janela.

– Faz favor, ó minha mãe, de me dar um copo d'água;

.....
– Corram quatro cavaleiros, todos quatro com um jarro d'água,
aquele que chegasse primeiro ganharia uma medalha de prata.

112 Rossini T. Lima, *Achegas*, p. 27.

113 O desenrolar normal do romance exige que o último pedido seja feito ao pai que, diante do assentimento, claro ou subentendido, ordena aos criados que lhe dêem água. Entretanto, por tratar-se de uma seqüência temática e pela ação da elipse no espírito do portador de folclore, que recebeu possivelmente a versão com as omissões, a ordem dos elementos foi alterada, completando o alogismo: o pai é a primeira pessoa a quem Valdomira pede água, que lembra, como as demais, as penas a que estão sujeitas.

Como em todos os textos, chegam tarde, encontrando-a já morta.

Evidentemente, o eufemismo por elipse total determina, para corrigir o alogismo criado, uma variação temática no romance. Noutra versão brasileira, também de São Paulo, são os pais de Valdomira que a puseram num convento. Os versos do pedido de água apresentam variação temática:

Valdomira desceu chorando, chorando lágrimas de sangue.
Subiu à torre mais alta para ver o que avistava.
Avistou três cavalheiros, todos três com uma jarra d'água,
aquele que chegar primeiro ganhará uma medalha.

Também aí, a encontram morta, como sempre.

Nas duas versões de Novo México, percebe-se o esforço para correção do alogismo, embora o restante do texto mantenha-se fiel à lição tradicional, mas sem deixar transparecer o verdadeiro tema. Numa delas, ao pedido de água, responde o pai:

– Delgadina, ¿no te acuerdas lo que te dije en la mesa?
– Padrecito, sí me acuerdo. Agacharé la cabeza¹¹⁴.

O início do poema nada esclarece sobre o que “*dijo*” o pai; a versão começa com o pedido de água ao irmão. Na outra versão há referência à desobediência de Delgadina:

– Hermanito, si es mi hermano, socórrame un jarro de agua,
que ya me abraso de sed y a mi Dios le *entriego* el alma.
– Hermanita, si es mi hermana, hermana desordenada,
tú no quisistes hacer lo que mi padre mandaba¹¹⁵.

114 Aurelio Macedonio Espinosa, *Romancero de Nuevo Méjico* (Madrid, CSIC, 1953), núm. 30. [Espinosa, *Romancero*.]

115 Espinosa, *Romancero*, núm. 32.

2. SUBSTITUIÇÃO

Vários romances apresentam, clara ou veladamente, o tema relações sexuais. Há uma gradação no tratamento do assunto, que vai da forma rude e incestuosa da *Delgadina* até a romântica e levemente sugerida de *O cristão cativo*¹¹⁶, passando pela vulgar e leviana de *A esposa infiel*, pela jovial e quase gratuita de *Gerineldo* e de *O segador*, pela virtuosa de *Os sinais do marido*, abrangendo as soluções trágicas de *Bernal Francês*, *Juliana e D. Jorge* e mesmo do *Conde Alarcos*.

Nesses romances, naturalmente, por motivo de decência e decoro, verifica-se a maior incidência do eufemismo, quer pela simples omissão, como já vimos em *Delgadina*, quer pela criação metafórica de elevado teor poético de algumas versões catalãs de *O segador*. Não se podem estabelecer limites precisos entre os diversos tipos de eufemismo; o esquema elaborado acima serve como hipótese de trabalho, uma tentativa de classificação capaz de possibilitar o estudo da operação eufemística nos vários níveis de criação popular.

O eufemismo por substituição apresenta duas formas: *sinonímica* e *inventiva*. Na maioria das vezes, é possível com segurança decidir se o eufemismo constitui mera substituição sinonímica, ou se há participação inventiva do portador de folclore; noutras, porém, é quase impossível determinar-se o tipo, em vista da combinação de ambos os processos na variante eufêmica. Como intentamos a caracterização dos diversos tipos de eufemismo, daremos mais ênfase aos exemplos de maior nitidez nos traços distintivos.

116 Merece referência especial o estudo de Bénichou, *op. cit.*, sobre este romance, em que com aguda intuição entreabriu o véu de mistério que a tradição tem conservado no final do poema. Apesar de sua preocupação cingir-se à criação poética, Bénichou menciona de passagem a presença do eufemismo no romance. “Hay una serie de variantes matizadas del último verso, que dicen igual con grados diversos de pudor o franqueza” – observa ele a respeito da fala da moça (pp. 174-175).

a. *Substituição sinonímica*: No romance de Gerineldo podem-se delimitar três áreas de atuação eufemística:

a) – Gerineldo, ó Gerineldo, pajem d’el-rei mais querido, queres tu, ó Gerineldo, à noite dormir comigo?

b) – Quem bate à minha janela? Quem arromba o meu postigo?

– Gerineldo sou, senhora, que venho ao prometido.

Deitaram-se ambos na cama, como mulher e marido.

c) O bom rei sonhou um sonho que bem certo lhe *hai* saído: Ou me dormem com a infanta, ou me roubam o *castilho*.

Pegou na espada d’ouro, foi dar volta ao *castilho*.

*Achou-os ambos na cama como mulher e marido*¹¹⁷.

As versões mais antigas de *Gerineldo* constam de dois *pliegos sueltos* do século XVI¹¹⁸. Na primeira, de 1537, há omissão do diálogo inicial – área a), em que a infanta faz propostas ao pajem; na segunda, o diálogo apresenta o texto:

– Gerineldo, Gerineldo, el mi paje más querido, quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío. (21)

Trata-se de uma versão retocada ou eufêmica, que não conseguiu influenciar as versões modernas, apesar de continuamente impressa durante estes quatro séculos e de sua grande difusão: “se vende en todos los puestos callejeros de literatura de cordel, y llega a las últimas aldeas llevado por los ciegos y demás cantores

117 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 265.

118 Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán y Álvaro Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad* (Madrid, CSIC, 1954), pp. 157-160. [*Cómo vive un romance.*]

ambulantes” – informa Menéndez Pidal, em 1920¹¹⁹. A respeito do segundo verso, Menéndez Pidal é incisivo, afirmando que ele não sobreviveu; encontrou-o apenas em duas versões. Em Graus (Huesca):

Quién te pudiera tener en mi jardín florecido

e em Jadraque (Guadalajara):

Quién te pillara esta noche en este jardín florido

mas atribui a influências da leitura do *pliego*.

Posteriormente, Diego Catalán e Alvaro Galmés encontram mais três apenas, totalizando cinco versões entre as 576 estudadas em *Cómo vive un romance*. A forma de maior difusão entre as versões modernas apresenta o segundo hemistíquio alterado:

¡Quién te tuviera esta noche tres horas a mi albedrío!

ou

Quién te me diera esta noche tres horas a mi servicio,

evolvendo, portanto, as formas *jardín sombrío* ou *jardín florido* para *tres horas a mi albedrío* ou *a mi servicio*, que não se encontram, porém, nas versões de língua portuguesa. O fato tem significação especial para o nosso estudo, pois revela o aparecimento, já no século XVI, de variantes eufêmicas no romance. É impossível reconstruir-se o arquétipo, mas é lícito supor, com base nas centenas de versões colhidas em vários países nos dois últimos séculos, que as versões orais correntes naquela época fossem assemelhadas às modernas. A tradição, em muitos casos, tem-se mostrado suficientemente forte

119 *Cómo vive un romance*, p. 47.

para recusar modificações que não condigam com seu espírito, preservando assim formas verdadeiramente antigas.

Desse modo, a expansão geográfica do romance, minuciosamente estudada por Menéndez Pidal e mais tarde por Diego Catalán e Alvaro Galmés, no citado *Cómo vive un romance*, autoriza a reconhecer a tradicionalidade da seguinte versão do diálogo, de “expresión desnuda y sin matiz, indudablemente primitiva”, como assinalam Catalán e Galmés:

¡Quién pudiera, Gerineldo, una noche dormir contigo!

encontrada nas Astúrias, na Catalunha, em Portugal e também no Brasil e em Cuba. Podemos, assim, partir do hemistíquio

una noche dormir contigo

para o estudo do eufemismo por substituição sinonímica ocorrente em lições de diversos países.

Para a caracterização do sinônimo eufêmico é necessário alargar o conceito de sinonímia, deslocando-o da simples equivalência vocabular tipo *nunca* = *jamais* ou *agora* = *já*, para a área semântica, em que uma só palavra tenha como variante sinonímica todo um verso ou mesmo uma sequência temática. No romance de *Juliana e D. Jorge*, versão brasileira de São Paulo, temos a seguinte equivalência sinonímica, que exemplifica satisfatoriamente o processo:

- É verdade, senhor D. Jorge, que o senhor vai se casar?
- É verdade, ó *Juliana*, vim aqui te convidar,

em que o primeiro hemistíquio do último verso é sinonimicamente equivalente ao primeiro hemistíquio do segundo verso da lição do Espírito Santo:

- Inda ontem soube aqui que você já se casara.

– *Quem te disse não mentiu*, vim aqui te convidar¹²⁰.

O verso primitivo identificado por Catalán e Galmés conserva nas versões modernas, com algumas variantes, a integridade do núcleo temático representado pelo verbo *dormir*. Nesse conjunto de variantes podem-se distinguir dois grupos e surpreender o início do processo eufêmico. De fato, uma análise mais aprofundada leva a supor que a forma

– ¡Quién pudiera, Gerineldo, una noche *dormir* contigo!

é resultante eufemística de

– ¿Quieres venir Gerineldo una noche a *dormir conmigo*?

Na oposição *conmigol/contigo* situa-se o eixo da operação eufemística, porque revela, psicologicamente, a intenção de abrandar, de matizar a expressão verbal do desejo da infanta. E isto é confirmado pela estrutura do primeiro hemistíquio do verso, que apresenta semelhança em todas as versões arroladas. Em 7 versões da região catalã, como em 21 portuguesas através da pergunta

– ¿Quieres venir Gerineldo una noche a dormir conmigo?

ou

– Queres tu, ó Gerineldo, dormir a noite comigo;
manifesta a infanta de forma direta, sem disfarce, num convite efetivo, a decisão de dormir com o pajem; ao passo que na forma

¡Quién pudiera, Gerineldo, una noche dormir contigo!
que apresenta numerosas variantes em castelhano e português:

¡Cuántas damas y doncellas quisieran dormir contigo!

120 “Processos de variação do romance”, pp. 110-113.

¡Quién me diera Gerineldo tres horas dormir contigo!¹²¹
 Quisera eu, Gerinaldo, dormir la noite contigo¹²²

a expressão é visivelmente amenizada, perde a força do convite direto; manifesta indiretamente um desejo particularizado (quisera eu, Gerinaldo) ou generalizado (quién pudiera, Gerineldo; cuantas damas y doncellas quisieran)^{12342a}. Observa-se a diversificação do tempo verbal, substituindo-se o presente pelo mais-que-perfeito (*quieres tu por quisera eu*) e adotando a forma optativa. Em todas as variantes estudadas, num total de 38, a forma pronominal *contigo* leva infalivelmente o verbo para o mais-que-perfeito, caracterizando-se assim a elaboração consciente do eufemismo.

A permanente atividade criadora do poeta-legião é altamente significativa na área do eufemismo. Versões portuguesas e brasileiras apresentam variantes eufêmicas por substituição sinonímica para o verso primitivo:

- Se tu queres, ó Gerineldo, *passar a noite* comigo¹²⁴;
- Quem me dera, Gerinaldo, *passar a noite* contigo¹²⁵
 com a variação sinonímica: *dormir a noite*® *passar a noite*.

O núcleo temático primitivo, representado pelo verbo *dormir*, vai sofrendo, através do tempo e do espaço, matização eufêmica gradativa até o ponto de substituir-se a operação sinonímica pela inventiva, estágio inferior da criação poética no processo eufemístico.

121 *Como vive un romance*, p. 184.

122 Álvaro Rodrigues de Azevedo, *Romanceiro do Archipelago da Madeira* (Funchal, 1880), p. 63. [Azevedo, *Romanceiro*.]

123 ^{42a} Sobre os requebros da infanta, ver as observações de Diego Catalán, , “ ‘El motivo’ y la ‘variación’ en la trasmisión tradicional del romancero”, *Bulletin Hispanique*, LXI (1959), 156.

124 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 257.

125 Lopes, *Presença*, p. 44.

As versões de língua espanhola, compreendendo Espanha, Novo México, Marrocos e Levante, apresentam um tipo de variante para aquele verso ainda não registrada em área de língua portuguesa (pelo menos nas lições divulgadas), em que ocorre igualmente a expressão optativa estudada acima:

- Gerineldos, Gerineldos, mi camarero pulido,
¡quién te tuviera esta noche tres horas a mi servicio!¹²⁶
- ¡Quién te pillara esta noche tres horas a mi servicio!¹²⁷
- ¡Quién te pescara esta noche tres horas en mi servicio!¹²⁸

O segundo hemistíquio *tres horas a mi servicio* alterna com *tres horas a mi albedrío* em lições da Espanha:

- Gerineldo, Gerineldo, mi camarero pulido,
¡quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío!

registrado em quase uma centena e meia de versões coletadas por Catalán e Galmés, na região meridional¹²⁹. Nesse tipo de variante, com alternância do segundo hemistíquio (*servicio/albedrío*) o primeiro hemistíquio apresenta variação circular¹³⁰ bastante limitada na população estudada:

- Quién te tuviera esta noche
com as variantes: *pillara – cogiera – pescara*.

126 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII p. 275.

127 Sevilla, Alcuéscar, Marruecos, Nuevo Méjico (*Cómo vive un romance*, p. 29).

128 Espinosa, *Romancero*, núm. 37.

129 *Cómo vive un romance*, p. 194.

130 Sobre variação circular, ver nosso citado trabalho: “As sequências temáticas no romance tradicional”, pp. 186-189.

Para concluir o estudo do segmento temático, examinemos rapidamente mais algumas variantes eufêmicas desse verso, que reafirmam a inesgotável capacidade criadora do povo.

Versões espanholas:

Dichosa fuera la dama que se casara contigo.

(León: 64 versões)¹³¹

Dichosa de la mujer que te lleve por marido.

(Região asturiana: 6 versões)¹³²

Versões portuguesas:

Queres tu, ó Gerinaldo, tomares amores comigo?

(Trás-os-Montes e Bragança)¹³³

e finalmente, duas versões dos Açores:

– Por que não tratas de amores quando te achas só comigo?
ou

– Por que não falas de amores que estás aqui só comigo?¹³⁴
que se situa no ponto extremo da escala eufêmica estabelecida para o segmento, com o que procuramos traçar o caminho percorrido pela imaginação popular desde a expressão “desnuda y sin matiz”

¡Quién pudiera, Gerinaldo, una noche dormir contigo!

até a forma suave e matizada, eufêmica, elaborada sob a influência de fatores psicológicos ou sociais, mas sempre fiel à estrutura temática do romance:

131 *Cómo vive un romance*, p. 211.

132 *Cómo vive un romance*, p. 186.

133 Braga, *Romanceiro*, p. 18; Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 261.

134 Teófilo Braga, *Cantos populares do Archipelago Açoriano* (Porto, 1869). v. 265. [Braga, *Cantos*.]

– Gerenaldo, Gerenaldo, pajem do rei bem querido,

por que não falas de amores, que estás aqui só comigo?

Não se tentou aqui, evidentemente, uma abordagem diacrônica do eufemismo, porque as formas podem ter ocorrido, no tempo, em ordem bem diferente; mas, partindo de um mapeamento sincrônico limitado por determinadas formas, estabelecer as prováveis etapas de um processo eufemístico que ressalta ao simples exame das diferentes versões de *Gerineldo*.

O eufemismo por substituição sinonímica pode ser exemplificado ainda em outros romances como *Delgadina*, *O conde preso*, *Penitência de D. Rodrigo*. Para não alongar demasiadamente este ensaio, examinemos apenas *Delgadina*, o mesmo segmento já estudado no item Eufemismo por elipse. Ao lado das formas

– Quero eu que tu, Gaudina, sejas la minha *amasía*¹³⁵

e

– Y esta noche, Silvana, tú has de ser la *mujer mía*¹³⁶

encontramos:

– Delgadina Delgadina, tu has de ser mi *enamorada*¹³⁷.

– Bem puderas tu, Silvana, ser o meu *amor* um dia?¹³⁸

– Oh! filha, oh! querida filha, você vai ser minha *amada*¹³⁹.

135 Azevedo, *Romanceiro*, p. 112.

136 José María de Cossío, *Romances de tradición oral* (Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947), p. 70.

137 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. 248.

138 Braga, *Cantos*, p. 197.

139 Florestan Fernandes, “As ‘trocinhas’ do Bom Retiro”, *Revista do Arquivo Municipal*, 113 (mar.-abr. 1949), 78.

- Delgadina, Delgadina, tu pudieras ser mi *dama*¹⁴⁰.
- Tú has de ser mi *querida* y también mi *dueña adorada*¹⁴¹.
- Bem podias, tu Silvana, ser uma noite *minha*¹⁴²

ou

- Bem puderas tu, Silvana, *gozar minha companhia!*¹⁴³.
- Bem puderas tu, Silvana, bem puderas, filha minha, *ficar comigo uma noite, passar a calma um dia*¹⁴⁴

ou, ainda, em discurso indireto:

- Pedi-lhe a sua mão direita*, ela disse que não dava¹⁴⁵.
- Veio dali o seu pai-rei, *pol'amores a tratava!*¹⁴⁶
- Lá veio ter seu pai para a *mal acometer*¹⁴⁷.
- Bem puderas tu, Silvana, *comigo brincar um dia*¹⁴⁸.

Resumindo, numa população de 173 versões (ver distribuição acima: Eufemismo por elipse), encontramos as seguintes formas, em frequência decrescente:

namorada/enamorada	69
dama	16
minha (ser minha)	07

140 Espinosa, *Romancero*, núm. 29.

141 Ismael Moya, *Romancero* (Buenos Aires, 1941), 2 vols.; vol. 1, p. 436. [Moya, *Romancero*]

142 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 514.

143 Braga, *Cantos*, p. 191.

144 Pires, *Lendas*, p. 89.

145 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 479.

146 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 511.

147 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 497

148 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 483

amada	06
mulher/mujer	05
amasía	01
mandada	01
soberana	01
dueña adorada	01

O exame da distribuição geográfica das cinco formas de maior ocorrência mostra que a mais frequente (namorada/enamorada), cerca de 40 % da população, é também a de maior difusão:

Namorada / enamorada

Local	Freqüência	% Sobre as versões da área
Portugal	23	41
Ilhas Canárias	18	58
Espanha	08	53
Chile	07	100
Argentina	05	62
Brasil	04	17
Cuba	03	75
Levante	01	50

Dama.

Forma encontrada apenas na América:

Novo México: 11 (num total de 13 versões; as duas restantes apresentam eufemismo por elipse).

Nicarágua: 4 (total de versões).

México: 1.

Minha.

Encontrada exclusivamente em área de língua portuguesa:

Portugal: 4 (7%).

Brasil: 3 (11%).

Amada.

Também somente em língua portuguesa.

Portugal: 4 (7%).

Brasil: 2 (7%).

Mulher / mujer.

Espanha: 2.

Brasil: 1.

A expansão predominante da forma *namorada/enamorada* não é resultante de simples acaso; sua elevada percentagem (40 % da população) indica sem dúvida a preferência popular, decorrente de uma seleção consciente, de uma vontade de matizar a expressão pela escolha do eufemismo entre as várias formas possíveis.

b. Substituição inventiva: Fundamentalmente, a substituição inventiva é um desdobramento da sinonímica. Enquanto nesta as variantes, na maioria das vezes, estão representadas por um elemento lexical (dama – mulher – namorada – amada, em *Delgadina*; dormir – forzar – violar – abusar, no *Conde Preso*), na substituição inventiva ocorre invariavelmente a troca de um verso por outro ou por vários, sem que, obrigatoriamente, seja preservada a relação semântica, observada nos exemplos acima.

Quando no romance da *Penitência de D. Rodrigo*, o rei pergunta ao ermitão:

– Por Dios te pido, ermitaño, por Dios y Santa María,
hombre que *forzó* mujeres, si tiene el alma perdida¹⁴⁹

e o semantema *forzó*, no primeiro hemistíquio, é substituído por:

hombre que *llegue* a mujeres¹⁵⁰

149 Ramón Menéndez Pidal, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español – portugués – catalán – seyardí)* I (Madrid, Gredos, 1957), p. 63. Versão factícia. [Menéndez Pidal, *RT*.]

150 Menéndez Pidal, *RT*, I, p. 67, núm. 14 j.

homens que *enganam* mulheres¹⁵¹
 si hombre que con mujer *peca*¹⁵²
 un hombre *dado* a mujeres¹⁵³
 si hombre que *trata* com mujeres¹⁵⁴
 hombre que *anda* con mujer¹⁵⁵
 si el que *duerme* com mujeres¹⁵⁶

as variantes *llegue* – *enganam* – *peca* – *dado* – *trata* – *anda* – *duerme* guardam inteira correspondência semântica, determinada pelo contexto, como se fossem perfeitos sinônimos.

No eufemismo por substituição inventiva, a relação semântica entre as variantes é problema de ordem secundária; não chega a preocupar o poeta-legião. É o que ocorre, por exemplo, no romance de *Helena* (*La mala suegra*), versão espanhola de Alto Aragón:

Ya ha llegado Don Bueso; le ha preguntado a su madre:
 – ¿Dónde está la mi Carmona, que a recibirme no sale?
 – Tú Carmona se ha marchado al palacio de sus padres,
 y me ha dicho “puta vieja”, y a ti hijo de malos padres¹⁵⁷.

O último verso repete-se em versões espanholas de várias províncias, judias do Levante e também portuguesas. Dois exemplos apenas:

151 Menéndez Pidal, *RT*, I, p. 64, núm. 14 *d*.

152 Menéndez Pidal, *RT*, I, p. 67, núm. 14 *k*.

153 Menéndez Pidal, *RT*, I, p. 68, núm. 14 *ll*.

154 Menéndez Pidal, *RT*, I, p. 68, núm. 14 *m*.

155 Menéndez Pidal, *RT*, I, p. 74, núm. 14 *y*.

156 Menéndez Pidal, *RT*, I, p. 76, núm. 14 *ee*.

157 Menéndez Pelayo, *Antologia*, VII, p. 330.

- A mi tratóme de puta, a ti d’hijo de rufián.
(Astúrias)¹⁵⁸
- A mim ia chamando puta, e a ti filho dum rendão.
(Portugal)¹⁵⁹

A palavra obscena é naturalmente submetida ao processo eufemístico por substituição sinonímica para *perra traidora*, *perra velha*, *má velha*, em versões portuguesas e também por uma forma transitória, misto de sinônimo e inventiva:

- Tua esposa, meu filho, está em Castilhos del Mar;
o que ela ia dizendo não é para te contar.
(Elvas)¹⁶⁰
- Os males qu’ela aqui dixe no são pra tos contar.
(Monsanto)¹⁶¹
- A mim tratou de nomes, e a ti filho de mau pai
(Régua)¹⁶²

e numa versão brasileira do Maranhão:

- Tua mulher foi-se embora, para não voltar aqui,
me xingou de todos nomes, falou muito mal de ti¹⁶³.

O eufemismo por substituição inventiva encontra-se fartamente em versões espanholas e portuguesas deste romance. Ao

158 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. 221; e ainda p. 326, 403 e 404, as duas últimas do Levante.

159 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 566; e ainda núm. 555.

160 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 571.

161 Maria Leonor Carvalhão Buescu, *Monsanto: Etnografia e linguagem* (Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961), p. 216. [Buescu, *Monsanto*.]

162 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 567.

163 Lopes, *Presença*, p. 109.

perguntar don Boyso por Marbella, informa-lhe a mãe sua partida, numa versão asturiana:

– La tua esposa fué a parir, fué a parir al Valledal,
como si yo no tuviera pan y vino, que le dar:
fué preñada de un judío y a ti te quiere engañar¹⁶⁴.

Uma versão do México, do mesmo ramo tradicional, apresenta variante nos dois últimos versos:

Como si yo no tuviera experiencia de curar:
fué la amante de judío y a ti te quiere engañar¹⁶⁵

uma versão portuguesa de Monsanto apresenta igual motivo:

Por esta mulher *mê* filho no me venhas precurar,
abalou daqui c'um home antes do galo cantar¹⁶⁶.

Uma versão portuguesa da Beira Baixa repete o tema do pão:

– Olha o que ela ia dizendo, que se não pode contar.
que em sua casa não tinha cama para se deitar!
Olha o que ela ia dizendo, que se não pode dizer:
que em sua casa não tinha um pão para se comer!¹⁶⁷

ou, estendendo os insultos a outros membros da família, como nesta versão do Algarve:

– Ela aqui o que falou pela boca ela o pague:
que eu era má mulher, tu eras filho de um frade;

164 Menéndez Pelayo, *Antologia*, VII, p. 222.

165 Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano* (México, Universidad Nacional Autónoma, 1939), p. 398.

166 Buescu, *Monsanto*, p. 218.

167 Teófilo Braga, *Romanceiro geral português*, 2^a. ed. ampliada (Lisboa. 1906-1909), 3 vols.; vol. I, p. 564. [Braga, *Romanceiro geral*.]

uns irmãos que Deus te deu eram filhos de um abade¹⁶⁸.

Em duas outras versões portuguesas, a substituição inventiva chega ao ponto de eliminar as palavras ou expressões injuriosas, afastando qualquer sentido de ofensa engendrada pela sogra na maioria das versões:

D. Pedro que chegou, nem por jantar perguntou;
perguntou por Alvorada, que ele ali a deixou.
– Alvorada foi parir a casa de sua mãe,
descalcinha, sem criado, para mais te desprezar¹⁶⁹

e, finalmente,

– Tua esposa, D. Flor, 'stá pra Castelo de Mar,
ela a mim aqui disse que o fado ia passar¹⁷⁰

que não apenas constituem variante eufêmica em relação às versões citadas nos primeiros exemplos, mas também revelam que, embora a casta musa popular se mostre alheia a melindres, como disse Menéndez Pelayo, ao referir-se ao argumento de *Delgadina*¹⁷¹, mui grande é sua capacidade criadora para eliminar ou contornar o que considere inconveniente.

Aos exemplos estudados no romance de *Helena*, podemos acrescentar outros extraídos da segunda área de atuação eufemística de *Gerineldo*, indicada acima:

– Quem bate à minha janela? Quem arromba o meu postigo?
– Gerineldo sou, senhora, que venho ao prometido.
Deitaram-se ambos na cama, como mulher e marido

168 Braga, *Romanceiro geral*, I, p. 570.

169 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 556.

170 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 577.

171 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. 250.

ou

– ¿Quién ha sido ese asistente, quién ha sido el atrevido?
 – Señora, soy Gerineldo que vengo a lo prometido.–
 Le abrió la puerta y entró y al *contau* se ha escabullido,
 dándose satisfacciones, como mujer y marido¹⁷²

ou ainda:

Ya se acuesta Gerineldo, con calenturas y fríos;
 se acuestan boca con boca, como mujer y marido¹⁷³.

O último verso, nas lições de diversos países, oferece variantes eufêmicas por substituição sinonímica e por substituição inventiva. Examinemos estas, que apresentam freqüentes incursões pelo campo metafórico. Não atingem ainda os níveis de criação poética que estudaremos adiante, nos romance de *O cristão cativo* e do *Segador*, mas se situam numa zona intermediária, com acentuada conotação sinonímica. Uma versão espanhola do século XVI, *pliego* de 1537, diz:

Tomárala por la mano en un lecho la ha metido
 y besando y abrazando Gerineldos se ha dormido¹⁷⁴.

Versões modernas, das Ilhas Canárias e de Soria, repetem beijos e abraços:

Se besaron, se abrazaron y se quedaron dormidos¹⁷⁵.
 Dándose besos y abrazos la noche se les ha ido¹⁷⁶.

172 Pedro Echevarría Bravo, *Cancionero musical popular manchego* (Madrid, 1951), p. 400, núm. 68.

173 Espinosa, *Romancero*, núm. 37.

174 *Cómo vive un romance*, p. 158.

175 *La flor de la marañuela*, 11, núm. 525, 526, 527 e 581.

176 *Cómo vive un romance*, p. 192.

Outras, de Espanha e Novo México, falam em deleites:

Entre juegos y deleites los dos se quedan dormidos.

(Guadalcanal)¹⁷⁷

En medio de sus deleites ya se han quedado dormidos.

(Novo México)¹⁷⁸

Registramos lutas e jogos na República Dominicana:

De tan grande fué la lucha que ambos quedaron dormidos

(São Domingos)¹⁷⁹

e na Espanha:

Entablaron una lucha los dos a brazo partido,

a eso de la media noche el sueño los ha rendido.

(Osuna)¹⁸⁰

Juegos van y juegos vienen, juegan a brazo partido,

juegos van y juegos vienen los dos se quedan dormidos.

(Astúrias)¹⁸¹

Se pusieron a luchar como mujer y marido,

en aquella dulce lucha los dos quedaron dormidos.

(Zamora)¹⁸²

Duas versões portuguesas do Alentejo mencionam conversas e brinquedos¹⁸³.

177 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. 277.

178 Espinosa, *Romancero*, núm. 40.

179 Luis Santullano, *Romances y canciones de España y América* (Buenos Aires, Librería Hachette, 1955), p. 185.

180 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. 276.

181 Menéndez Pelayo, *Antología*, VII, p. 172.

182 Catalán, “El ‘motivo’ y la ‘variación’ ...”, *Bulletin Hispanique*, LXI (1959), 178.

183 Pires, *Lendas*, p. 15 e 19, respectivamente.

Tanto conversaram ambos que pela manhã eram dormidos

e

Toda a noite têm brincado, pela manhã se hão dormido.

Finalmente, para não alongar a exemplificação, duas versões portuguesas falam em beijinhos e abraços; porém, ao contrário das demais, param aí nas concessões ao pajem:

De beijinhos e abraços serás muito bem servido;
outras graças não t'ofereço, que isso corre grande perigo
(Portimão)¹⁸⁴

e

Levanta os cortinados, vem-te aqui deitar comigo.
De beijinhos e abraços has de ser mui bem servido!
Nada mais t'eu não prometo que entre nós será sentido.
(Açores)¹⁸⁵

Aliás, é importante assinalar, nesta versão açoriana, que o convite da infanta fora significativamente vago:

– Gerenaldo, Gerenaldo, pajem do rei bem querido,
por que não falas de amores, que estás aqui só comigo?

3. CRIAÇÃO POÉTICA

Chegamos enfim ao tema central deste ensaio, depois de haver tentado demonstrar as potencialidades criadoras da musa popular, manifestadas através do eufemismo, desde o simples recurso da elipse à requintada elaboração metafórica, em que o autor-legião

184 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 271.

185 Braga, *Cantos*, p. 265.

se equipara ou sobrepõe, às vezes, ao poeta culto num inconfundível labor estético. “L’euphémisme – afirmou Hedwig Konrad – est une tendance qui a mené bien plus fréquemment à la création de métaphores)”¹⁸⁶. O eufemismo tem-se mostrado como um dos instrumentos mais importantes de criação poética no romanceiro tradicional, como veremos em *O cristão cativo* e *O segador*.

A área de atuação eufemística de *O cristão cativo* está circunscrita, no final do poema, ao diálogo entre pai e filha, por ocasião da partida do cristão que conseguira recuperar a liberdade:

- Anda cá, ó filha Angélica, dize-me cá, filha amada,
se é pelo cristão maldito que ficaste desgraçada?
- Meu pai, deixe o cristão, deixe, que ele não me deve nada;
deve-me a flor de meu corpo, mas de vontade foi dada¹⁸⁷.

A versão do século XVI (Primavera, nº. 131) não possui este final; as relações entre a moça e o cativo transparecem destes versos:

Cuando el moro se iba a caza quitábame la cadena,
y echárame en su regazo, y espulgóme la cabeza;
por un placer que le hice otro muy mayor me hiciera:
diérame los cien doblones, y enviárame a mi tierra¹⁸⁸.

A única versão brasileira de que se tem notícia, coletada em Pernambuco, por Pereira da Costa, não faz referência às preocupações do pai sobre a honra da filha, segmento temático freqüente nas versões modernas. Ele apenas quer saber a origem das moedas com que o cristão deseja comprar a liberdade; mas a pergunta é feita à filha e não diretamente ao cristão, como nas demais versões:

186 Hedwig Konrad, *Étude sur la métaphore* (Paris, S. Vrin, 1958), p. 118.

187 Braga, *Romanceiro*, p. 115.

188 Menéndez Pelayo, *Antología*, VI, 287.

- Vem cá, filha, Dona Angela, confessa-me uma verdade; se o cão deste cristione te roubou estas moedas?
- Deixai ir o cristione, que a mim não tirou nada; tudo que é meu está certo não lhe empateis a jornada

resposta que parece antecipadamente reforçar o sentido final do romance:

- Cubram-me aquela janela toda de prata lavrada, pois não pensem perros mouros que eu fiquei desonrada. Amigas e camaradas todas me ajudem a sentir, pois a ausência do cristione é que me há de dar fim. Amigas e camaradas todas me ajudem a chorar, que a ausência de um cristione é que me há de matar. Não pegarei em viola nem noutra instrumento, não, que por estes mares fora lá se vai meu coração¹⁸⁹.

Bénichou, que estudou magistralmente este romance, observa: “No se dice con claridad lo que siente la dama, pero sus anteriores bondades, que todas consisten en tratar al cautivo como al mismo dueño, y la palabra ‘amores’ que nace en su boca, nos da a entender más de lo que se dice: sugieren que, al disponer que se marche el cristiano, se está sacrificando a sí misma. Todo el encanto del poema reside en ese cambio de confesiones calladas”¹⁹⁰. Lamentavelmente, não teve em mãos a versão pernambucana, que lhe poderia fornecer novos elementos interpretativos.

Uma versão manuscrita do século XVII, segundo Teófilo Braga, embora não inclua a indagação paterna, possui a frequente declaração da filha em defesa do cristão:

- Deixe ir el cristiano, que el no me deve nada,

189 P. Costa, *Folk-lore*, p. 345.

190 Paul Bénichou, *op. cit.*, p. 182.

debe-me a flor de mi boca, dou-lh'a por bem empregada¹⁹¹.

A metáfora eufêmica “debe-me a flor de mi boca” marcou fortemente a sensibilidade popular, pois se conserva, com pequenas variações, em diversas lições portuguesas:

– Ó meu pai, deixe o Cristão, que ele a mim não deve nada,
a flor de minha boca dou-a por bem empregada.

(Alenquer)¹⁹²

Se não a flor de mi boca, que a dou por bem empregada.

(Açores)¹⁹³

Deve a flor de meu corpo, de vontade foi dada.

(Lisboa)¹⁹⁴

Se eu lhe dei a flor do rosto dei-a por bem empregada.

(Algarve)¹⁹⁵

– Deixe, meu pai, o cristane, que ele não me deve nada,
mais que a flor de minha vida, que a dou por bem empregada.

(Algarve)¹⁹⁶

Uma versão madeirense, de Rodrigues de Azevedo, apresenta modificação na estrutura temática do verso, talvez pelo retoque do próprio coletor, tornando-o numa como negação:

La flor de minha honra fora nele mal impregada...¹⁹⁷.

191 Braga, *Romanceiro*, p. 113.

192 Vasconcellos, *Romanceiro*, II, núm. 628.

193 Braga, *Cantos*, p. 323.

194 Braga, *Romanceiro*, p. 115.

195 Francisco Xavier d'Athaide Oliveira, *Romanceiro e cancionero do Algarve* (Porto, 1905), p. 80. [Athaide Oliveira, *Romanceiro*.]

196 Braga, *Romanceiro geral*, II, p. 152.

197 Azevedo, *Romanceiro*, p. 225.

A metáfora da flor não se restringe ao *Cristão cativo*. Uma versão espanhola de Zamora, da *Penitência de D. Rodrigo*, apresenta:

– Ésa fué la mi desgracia y ésa fué la mi desdicha:
quité la fror a una hermana, deshonoré a una mi prima¹⁹⁸.

Em duas outras versões portuguesas, a metáfora não se estrutura com o elemento *flor*, mas *luz* ou *vista dos olhos*:

– Deixai ir o cristiano que a mim não deve nada,
senão a vista dos olhos, dou-lh'a por bem empregada
(Açores)¹⁹⁹

ou

– Leva-me a luz dos meus olhos dou-l'a por bem empregada.
(Algarve)²⁰⁰

O elevado nível de criação poética na área de atuação eufemística de *O segador* justificaria plenamente um estudo especial, que pudesse abranger a totalidade das versões divulgadas. O material aqui arrolado é lamentavelmente reduzido e de pequena distribuição geográfica; apenas 25 versões:

Portuguesas	
Continentais	11
Ilha da Madeira	01
Espanholas	
Continentais	07
Ilhas Canárias	02
Judeu-espanholas (Bosnia) ...	02

198 Menéndez, Pidal, *RT*, I, p. 64, núm. 14e.

199 Braga, *Cantos*, p. 325.

200 Athaide Oliveira, *Romanceiro*, p. 347.

Argentinas 02

Desse total, duas versões portuguesas²⁰¹ não possuem o segmento que estudaremos e uma de Bosnia²⁰², incompleta e contaminada pelo romance de *Delgadina*, não aflora sequer o tema.

O romance *O segador (A filha do Imperador de Roma*, em Portugal; *La princesa bastarda y el segador*, na Espanha; *La cebadilla* na Argentina)²⁰³ é cantado durante as segadas, considerado canto de trabalho nalgumas regiões. “En Cáceres – informa Menéndez Pidal – al segar, que, como es trabajo fatigoso, exige que alternen por grupos, unos cantando dos octosílabos y callando luego, mientras otros cantan los dos hemistiquios siguientes”²⁰⁴. É a estória de uma princesa que, ao avistar de sua janela os segadores em plena faina, se enamora de um deles e manda convidá-lo para fazer-lhe a “segada”:

- Senhora que me quereis, pois venho à vossa chamada?
 - Quero saber se te atreves a fazer minha segada.
 - Atrever, me atrevo a tudo, trabalho não me acobarda!
- (Trás-os-Montes)²⁰⁵

Nalgumas versões, o ceifão timidamente se escusa, em decor-
rência de sua condição social:

201 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 287 e 290.

202 Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, *Judeo-Spanish ballads from Bosnia* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1971), p. 83. [Armistead e Silverman, *Ballads*.]

203 Nas duas versões citadas, a moça não é filha do Imperador de Roma, mas do Presidente da República; na de Catamarca, Presidente do Chile e na de Rioja, de Lima (Peru). Numa versão das Ilhas Canárias, trata-se de uma sobrinha do Santo Padre de Roma (*La flor de la marañuela*, I, núm. 35).

204 Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano – português – americano y sefardí)*. *Teoría e historia*, 2 vols. (Madrid, 1953); vol. II, p. 373.

205 Braga, *Romanceiro*, p. 45.

- Esa senara, señora, no *eh* para mi segarla;
 - eh* para duque o *marqué* de *loh máh rícoh* d’Espania.
 - Siégala, buen segador, que yo te daré la paga.
- (Extremadura)²⁰⁶

ou

- Su senara, senhora, non foi p’ra mim sembrada.
 - Segala, buen segador, qu’ella te será bien paga.
 - No me atrevo, senhora, su fronte me acobarda.
- A senara de que hablais és p’ra donzel de capa e espada.
- (Vinhais)²⁰⁷

Numa versão portuguesa da Beira Alta é o duque de Lombardia disfarçado em segador, obrigado a revelar-se no final, adquirindo o romance um tom de comicidade:

Palavras não eram ditas el-rei à cama chegava:

- Com quem falas, minha filha, tão cedo de madrugada?
 - Falo com esta minha aia, que me tem desesperada;
 - uma cama tão mal feita que dormir não me deixava.
 - É forte essa tua aia que a barba tem tão cerrada.
- Vista-se já a donzela, que antes de ser madrugada,
pelo barbeiro do algoz a quero ver barbeada.
- O segador muito enxuto sua sentença escutava;
com uma mão se vestia, com a outra se calçava.
- Saltou no meio da casa, como se não fora nada:
- Venha já esse barbeiro com a navalha afiada:
- ao duque de Lombardia, veremos quem faz a barba.

206 Bonifacio Gil García, *Cancionero popular de Extremadura* (Valls, Cataluña, 1931), p. 47, núm. 53. [Gil García, *Cancionero*].

207 Firmino A. Martins, *Folklore do Concelho de Vinhais* (Coimbra, 1928), p. 178. [Martins, *Folklore*.]

O imperador mui contente depressa ali os casava ²⁰⁸.

Na maioria das vezes, entretanto, é um camponês, filho de um guardador de porcos.

Interessa ao nosso estudo a área de atuação eufemística expressa na resposta da princesa ao ceifeiro:

Dizei-me vós, senhora minha, onde é a vossa segada.

– Não é no monte ou no vale, no baldio ou na coutada;
segador é nos meus braços que de ti estou namorada²⁰⁹.

Os dois últimos versos, ao mesmo tempo que fornecem material para a elaboração eufemística, constituem, a nosso ver, o campo mais fértil de criação poética em todo o romanceiro. Nos romances estudados por Bénichou, no livro já citado, a invenção poética tem caráter lúdico, é um fato essencialmente estético. “Parece – diz ele, a respeito de *Abenámar* – que la imaginación, para crear, empieza por errar libremente entre las series de motivos almacenados en la memoria tradicional”²¹⁰. Em *O segador* há muito mais do que isto; a criação não se restringe apenas à elaboração poética, mas também à elaboração eufêmica, isto é, caracteriza-se basicamente por uma funcionalidade: substituir a expressão tabu. Nalgumas versões a metáfora “segada” não se esgota na informação do desejo da princesa; vai além, desdobrando-se em verdadeira alegoria. Numa versão portuguesa da Beira Alta, em que a resposta da princesa é igual à de Trás-os-Montes, acima, prossegue alegoricamente o romance:

Passou todo aquele dia, o mais da noite passava,
ceifando vai o ceifeiro bem sabe o que ele ceifava.

– Basta, basta, segador, feita está tua segada;

208 Braga, *Romanceiro*, p. 50.

209 Braga, *Romanceiro*, p. 45.

210 Bénichou, *op. cit.*, p. 87.

vai-te que meu pai não venha antes de ser de madrugada²¹¹.

Em Extremadura, encontramos a sequência metafórica:

A la una de la noche ha echado mano a segarla.

– Diga usté, buen segador, ¿qué tal vamos de senara?

– Ya yevo siete gaviyas y ahora voy con la manada²¹².

Numa versão catalã:

Segador compta les garbes:

vint-i-vuit o trenta nou i a la raia dels coranta.

Li ha segades moltes més, la faus no se'n 'gués trencada;

la'n tornarem confegir amb cop d'ous i cansalada²¹³.

A versão madeirense de Ponta do Sol, com as devidas reservas pelos possíveis retoques de Rodrigues de Azevedo, encerrará os exemplos:

Lo ceifão salt' a ceifar 'inda não é madrugada;

era pino do mei-dia, mal vai la ceifa meada;

e era já noit' escura, sem 'star la ceif' acabada,

com tanto ceifar, ceifar, nã findou la impreitada;

que, com ser forte ceifão, ela já nã pode nada:

mas galinhas e capões lhe deram força dobrada;

lá pela noite adiante, a seara 'stá ceifada²¹⁴.

Na resposta da princesa, como dissemos, incidirá a análise desde a forma “desnuda y sin matiz” de algumas lições portuguesas

211 Braga, *Romanceiro*, p. 50.

212 Gil García, *Cancionero*, p. 47, núm. 53.

213 *Obra del cançoner popular de Catalunya* (Barcelona, 1928), vol. I, fasc. 2, p. 26.
[*Obra del cançoner.*]

214 Azevedo, *Romanceiro*, p. 285.

e argentinas ao elevado nível poético das catalãs²¹⁵, numa escala sem qualquer intenção diacrônica, mas numa distribuição sincrônica dos materiais da criação tradicional. Operamos, naturalmente, dentro de um conceito relativo de poético, pois, é necessário ter sempre em vista que a vivência da poesia tradicional se realiza, fundamentalmente, entre a população folk.

A operação metafórica, iniciada com o termo *segada/senara*, prolonga-se numa sucessão evocativa de uma ou mais referências, conduzindo, entretanto, a uma indicação precisa, inequívoca para qualquer tipo de ouvinte. A metáfora em *O cristão cativo*, como vimos, introduz um eufemismo que deixa lugar a dúvidas quanto ao final do romance. Em *O segador*, ao contrário, o eufemismo é revelador, funcional. À pergunta do segador, clara ou elíptica, responde a princesa, num primeiro grupo de versões portuguesas e judeu-espanholas:

– Não é em terra ladeira nem tampouco em plana,
é numa *orreta* escura, debaixo de minha saia.

(Bragança)²¹⁶

– Não é em terras de lavoira nem tampouco em terra *lhana*,
é debaixo das minhas nágoas e debaixo da folharada.

(Vimioso)²¹⁷

– Minha segada, segador, não são vales nem lombeiros,
é numa terrinha escura ao pé de mim delgada.

(Vinhais)²¹⁸

– Não é em vale lombeiro, nem tampouco em Granada,

215 Certamente não conhecia Ismael Moya as versões catalãs de *La princesa bastarda y el segador*, ao considerar o romance “composición de tonos inmorales que suele recitarse en España”. (*Romancero*, II, p. 107).

216 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 288.

217 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 289.

218 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 286.

é num valezinho escuro, debaixo de *mi* delgada.
 (Vinhais)²¹⁹
 – Ela não é em ladeira nem tampouco em baixada,
 é num valezinho escuro, debaixo da minha *elgada*²²⁰

e, por último, numa lição de Mogadouro, coletada em 1939, de informante masculino, fato que talvez explique a singularidade da variante *cama*:

– Tenho-a numa terra escura, debaixo da minha cama²²¹.

As versões judeu-espanholas de Galante e Bosnia, respectivamente, seguem a mesma linha de respostas, assemelhadas pela locução prepositiva *debaixo de*:

– Onde tenex el trigo? Onde tenex la cevada?
 – Debaxo de mi camisa, debaxo de mil delgada²²².
 – Que me acogéis el mi trigo y mi cebada.
 Si por aquí, no por ahí, si por debajo de mis ventanas²²³.

Num segundo grupo, constituído por versões argentinas e canárias, aparentadas pela referência *cañada*, temos:

– En medio de dos lomas y una profunda cañada,
 que tiene la barba negra y la caña colorada.
 (La Rioja)²²⁴
 – En medio de dos canillas, en una profunda cañada.
 Segador que tanto siegas, ¿qué tal ha estado la cebada?

219 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 285.

220 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 292.

221 Vasconcellos, *Romanceiro*, I, núm. 291.

222 Moya, *Romancero*, II, p. 109.

223 Armistead e Silverman, *Ballads*, p. 45.

224 Moya, *Romancero*, II, p. 107.

– Si tú estás linda señora chiquita pero poblada.
De esa barba negra caña colorada.

(Catamarca)²²⁵

e nas Ilhas Canárias, Tenerife:

– En una hoyita..... en una fresca cañada²²⁶

e

– Mi cebada, caballero, en una fresca cañada,
que en verano y en invierno negra tiene la plagana²²⁷.

Num terceiro grupo, com duas versões apenas, portuguesa e espanhola, embora não ocorra eufemismo por elipse, não encontramos as indicações localizadoras da “segada”, como nos dois grupos anteriores, e nos dois outros que ainda estudaremos:

– A senara de que hablais és p’ra donzel de capa e espada.

– Quedo triste buen segador... que muero do mal d’amores.
(Vinhais)²²⁸

– Segador que tanto siegas, segarás la mi senara,
..... mis trigos y mis cebadas.

(Torices)²²⁹

No quarto grupo, exclusivamente de versões portuguesas, já se percebe mudança na expressão “desnuda y sin matiz”. Em Trás-os-Montes e Beira Alta, colheu Teófilo Braga duas versões com segmento idêntico:

Não é no monte ou no vale, no baldio ou na coutada;

225 Moya, *Romancero*, II, p. 108.

226 *La flor de la marañuela*, I, núm. 153. Versão fragmentada de apenas cinco versos.

227 *La flor de la marañuela*, I, núm. 35.

228 Martins, *Folklore*, p. 178.

229 Cossío, *Romances*, p. 118.

segador é nos meus braços que de ti estou namorada²³⁰

e Rodrigues de Azevedo, na Ilha da Madeira:

– Se soides um bom ceifão, quero ser por vós ceifada;
que não sou terra ladeira, nem rocha dependurada;
nã na tem ninguém, terra tão bem assentada²³¹.

Finalmente, um quinto grupo, de lições espanholas da Extremadura (uma) e da Catalunha (quatro), em que se realiza em elevado nível a criação poética, num atendimento da exigência da expressão eufêmica. Melhor que uma análise dos componentes será a transcrição dos segmentos:

– Esa senara, señora, ¿dónde la tiene sembrada?
– No está en cerro ni está en bajo ni en callejón ni en cañada,
qu'está entre *doh columna*, que la sostiene mi alma.

(Extremadura)²³²

e da Catalunha:

– Voleu venir part d'allà per segà un camp de civada?
No és fet en bac ni soliu ni tampoc en cap muntanya,
n'és sembrat al mig dun pla, rotllat al mig de boixos marins
que nit i dia hi raja aigua.....

(Sant Martí del Clot)²³³

– No és sembrada en cap turó, ni tampoc en cap muntanya.
I és sembrada amb un campet, la riera al mig ja hi passa.

(Brunyola)²³⁴

230 Braga, *Romanceiro*, p. 45 e 50.

231 Azevedo, *Romanceiro*, p. 285.

232 Gil García, *Cancionero*, p. 47, núm. 53.

233 *Obra del cançoner*, II, p. 329.

234 *Obra del cançoner*, I, fasc. 2, p. 25.

- No n'és camp ni n'era hort, ni és costa sola ni rosta,
sinó és un regadiuet al mig de dues muntanyes.
(Brunyola)²³⁵
- e a *prima inter pares*, de Santa Margarida de Bianya:
- Déu la guard, la dolça amor, què és lo que vostè demana?
– Si en voldria segâ un camp, i un camp de civada.
– No em diria, dolça amor, i en a on la'n té sembrada?
– No n'es en vinya ni camp, ni tampoc en cap muntanya;
de dies no hi toca el sol, i a la nit no hi cau rosada;
n'es un camp de regadiu al mig de dues muntanyes²³⁶.

* * *

Realizamos um estudo provisório, que se poderá estender a outros romances ou a um maior número de versões dos aqui examinados. Pelas conclusões a que chegamos, podemos afirmar que o eufemismo se apresenta não apenas como um recurso para a solução de problemas linguísticos impostos pelo tabu, mas como um instrumento de criação poética dos mais fecundos na poesia tradicional. Um aprofundamento das hipóteses aqui levantadas poderá, estamos certos, fornecer contribuição relevante para o estudo da problemática geral da criação poética.

235 *Obra del cançoner*, I, fasc. 2, p. 26.

236 *Obra del cançoner*, III, p. 287.

CONDE CLAROS NA TRADIÇÃO PORTUGUESA^{237*}

O emaranhado de contaminações no romance de *Conde Claros* torna difícil seu estudo como um todo em cada versão. Por outro lado, não se pode ignorar que o romance, por força de sua fragmentação, e em resultado dessas várias contaminações, criou unidades com vida tradicional própria e problemas específicos. Se não é possível, com base nos textos impressos no século XVI, estabelecer um arquétipo como fonte comum para os tipos conhecidos, é inegável que alguns destes se identificam com as versões do *Cancionero de Romances*, s.d. e 1550, ou com o tipo que lhes deu origem¹. Desse modo, a ampliação da coleta de versões, menos com o objetivo de lhe determinar origens, mas de delinear as fases do processo tradicional, apresenta-se como única possibilidade de resolver boa parte dos problemas que desafiam o estudioso do ciclo de *Conde Claros*.

Com relação à tradição judeu-espanhola, Armistead e Silverman (1971:74-86), no estudo do *Conde Claros y el emperador*, afirmam: “Obviously the Judeo-Spanish version does not derive from either 191 or 192 [*Primavera*], but from some other early variant which combined the above-mentioned elements”.

A análise das versões portuguesas e brasileiras, por um lado, e de outras áreas igualmente consideradas periféricas, por outro, poderá contribuir para o esclarecimento do mosaico textual que é o *Conde Claros*².

O objetivo deste trabalho é dar o primeiro passo nesse sentido operando sobre uma população de 127 versões da área luso-brasileira, composta de 87 versões portuguesas e 40 brasileiras.

237 Publicado em *Quaderni portoghesi*, n° 11-12. Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1982:139-87.

O CICLO

Para maior facilidade de identificação das versões, na impossibilidade da transcrição de todos os textos estudados, será indicada a correspondência das versões portuguesas, específicas deste trabalho, com o *Catálogo-Índice* do Romanceiro judeu-espanhol no Arquivo Menéndez Pidal, organizado por Samuel G. Armistead e outros (1978), que traz o resumo de cada romance.

B9. *Conde Claros y el emperador.*

O rei sai a passeio, ou encontra-se, com o sobrinho (conde), que lhe pede a filha por mulher. É impossível atender, pois ela já fora prometida a outro conde. Não obstante, segundo o rei, ele poderia obtê-la, caso quisesse. Ele sai em busca da pretendida, jurando que há de consegui-la. Trava-se uma luta em pleno campo e o conde, vencedor, ganha a princesa.

O *Catálogo-Índice* relaciona com as versões 191 e 192 da *Primavera*, e não registra ocorrência na área portuguesa.

B10. *Conde Claros y la princesa acusada.*

A princesa sai do palácio e encontra-se com o conde, que a leva ao jardim. Um pajem descobre o namoro e delata ao rei. Este manda matar a princesa, ou encarcerá-la. A princesa envia um recado ao conde, que a livra da fogueira e casam-se.

O *Catálogo-Índice* relaciona com a versão 190 da *Primavera*, registrando 39 versões em língua portuguesa: 37 portuguesas e duas brasileiras, divulgadas por Braga, 1906, I:306-41, 351-55 (versões brasileiras), 364-68, 405-07 e Vasconcelos, 1958, n° 50 a 74 e 986. As versões brasileiras são de Sílvio Romero (1883, I, n° 7) e Celso de Magalhães (in Romero, 1883, I, n° 8). Desse modo, o quadro 1 inclui somente 36 versões pela exclusão das duas brasileiras e de uma portuguesa (Braga, I:321-24) que, a nosso ver, não se enquadra no tipo B10. Cabe esclarecer que B10 figura no quadro com

5 versões apenas, pois apresenta os tipos separados, considerando naturalmente o total de ocorrência de B10.

B11. *Conde Claros insomne.*

Conde Claros dorme a sesta por haver passado a noite acordado por amores de Clara Niña. Levanta-se e pede sua rica vestimenta e adereços para ir vê-la.

O *Catálogo-Índice* relaciona com as versões 190 e 192 da *Primavera* e indica contaminação com B9; na área portuguesa, a contaminação ocorre com B10. *Conde Claros y la princesa acusada*. O *Catálogo Índice* aponta 6 versões portuguesas, que estão também mencionadas em B10. Indicaremos, portanto, em B11+B10.

B12. *Conde Claros fraile.*

A princesa, encarcerada e sentenciada a morrer queimada, envia, com a ajuda de um pajem, uma carta ao conde para que venha libertá-la. O conde apresenta-se vestido de frade, sustando a sentença, para que a princesa seja confessada. Durante a confissão, ela percebe, ou ele revela, a sua identidade e pede-a em casamento ou retira-a da prisão, levando-a para a sua cidade, onde casam.

O *Catálogo-Índice* relaciona com a versão 191 da *Primavera*, indicando ocorrência apenas em contaminação com B10. *Conde Claros y la princesa acusada*. Na área portuguesa ocorrem 5 versões autônomas: uma registrada no próprio *Catálogo-Índice* (Braga, I:402-04) a que acrescentaríamos mais 4 versões: Rodrigues de Azevedo, 1880:156 (transcrita em Braga, I:397-99); Braga (in Romero, 1883, II:166-70), versão de Celorico Bastos não incluída no *Romanceiro geral portuguez* (1906-1908); Consiglieri Pedroso, 1902:460 e Pires de Lima, 1943:87.

De grande importância é assinalar as versões contaminadas, que representam 75% do total das versões portuguesas:

B10+B12. *Conde Claros y la princesa acusada + Conde Claros fraile.*

O *Catálogo-Índice* registra 43 versões na tradição portuguesa: Braga, I:402-04 e Vasconcellos, 1958, n° 52 a 91, 283 e 987. Podem-se acrescentar mais duas: Braga, I:309-13, 364-68. Para a divergência de dados no quadro 1, a mesma explicação do tipo B10.

B11+B10. *Conde Claros insomne + Conde Claros y la princesa acusada.*

O *Catálogo-Índice* registra 6 versões de B11: Braga, I:306-09, 324-37 (três versões transcritas de Rodrigues de Azevedo, 1880: 81, 89 e 94), 405-07; Vasconcellos, 1958, n° 50.

R1. *Aliarda y el alabancioso.*

Aliarda passeia pelo palácio, ou jardins, de seu pai. O conde fala-lhe de amores. Ela responde que dormiria com ele, mas receia que vá gabar-se na corte. Ele jura que não o fará, e dormem juntos. Na manhã seguinte, porém, o conde espalha a notícia, gabando-se de haver dormido com uma belíssima donzela. Todos imaginam que seja Aliarda, que acaba aceitando a culpa e, finalmente, casando-se com o conde.

O *Catálogo-Índice* relaciona com as versões 138 e 139 da *Primavera* e indica contaminações com B12. *Melisendra sale de los baños* e Q2. *Aliarda enamorada en misa*. Entretanto, não há referência a ocorrências na área portuguesa. Podemos indicar duas versões autônomas de R1, divulgadas por Braga, I:374-75 e Ataíde Oliveira, 1905:330.

R1+B12. *Aliarda y el alabancioso + Conde Claros fraile.*

O *Catálogo-Índice* não registra essa contaminação, mas é importante porque revela a ampliação da área textual de *Conde Claros*, sobretudo porque uma das partes da contaminação é constituída ou produzida por *Conde Claros fraile*, com ocorrência do disfarce em 64% do total das versões luso-brasileiras. Podemos indicar 9 versões contaminadas: Braga, I:368-71; Ataíde Oliveira, 1905:70, 327, 332, 335 (a 1ª, 3ª e 4ª, respectivamente, transcritas em Braga,

I:378-82, 417-19, 384-87, 390-92); Thomás Pires, 1920:187-89, 376-78; Martins, 1928:193, e Delgado, 1955, II:135.

R4. *La fuente fecundante.*

A filha do rei sai a passeio e encontra uma fonte maravilhosa. Toda mulher que beber dela ficará grávida. A princesa bebe. O rei percebe o seu estado, porém ela nega os fatos. Consultam-se médicos e parteiras, que atestam a gravidez, confirmando a suspeita do rei. Nasce um menino.

O *Catálogo-Índice* registra, na área portuguesa: Braga, I, 382-83, 387-88, 399 e Vasconcellos, 1958, n. 284.

R4+B12. *La fuente fecundante + Conde Claros fraile.*

O *Catálogo-Índice* não registra essa contaminação, mas ocorre na área portuguesa em três versões, confirmando a ampliação de B12. As versões portuguesas, no século passado, foram divulgadas por Braga, 1867:87 e 1869:243 (transcritas em Braga, I:382-84 e 399-402); neste, por Fernandes Thomás, 1913:29-31.

R6. *La mala hierba.*

Existe uma erva no palácio ou na horta. Toda mulher que nela pise ficará grávida. A filha do rei pisa-a. A conjugação com B.12 *Conde Claros fraile* estabelece-se a partir das suspeitas do pai, consulta aos alfaiates ou doutores, que confirmam as suspeitas de gravidez; segue-se o apelo ao conde, que se disfarça em frade, salva-a e casam-se.

O *Catálogo-Índice* registra 6 versões na área portuguesa: Braga, I:392-97 (transcrita de Rodrigues de Azevedo, 1880:150), 222-26; Vasconcellos, 1958, n. 281 a 283, das quais duas se relacionam com o ciclo do *Conde Claros*: a de Rodrigues de Azevedo e a de Vasconcellos, 1958, n. 283, tipo R6 + B12.

R6+B12. *La mala hierba + Conde Claros fraile.*

O *Catálogo-Índice* não registra a contaminação; acrescentamos, pois demonstra a capacidade singular do romance de *Conde Claros* em associar-se a outros textos, através de simples ligação estabelecida por uma ponte semântica. Registrada por Vasconcellos, 1958, nº 283.

T1. *Disfrazado de mujer* (ou *La apuesta ganada*).

Um rei apregoa ofertas materiais àquele que “vencer” a princesa, sendo morto o candidato que não obtiver êxito. Apresenta-se um pretendente, cuja mãe o aconselha a disfarçar-se em mulher. Ele vai ao palácio, dorme com a princesa; à meia-noite, ela descobre o disfarce, mas tudo se esclarece e casam-se, recebendo o vencedor a coroa. Nas versões portuguesas não há o pregão do rei, mas simples aposta do conde, e o desenrolar é semelhante, com disfarce e identificação, seguido dos episódios de B12. *Conde Claros fraile*.

O *Catálogo-Índice* registra 11 versões na tradição portuguesa como *La apuesta ganada*: Braga, I:356-64, 414-19; Vasconcellos, 1958; nº 987 a 993.

T1+B12. *Disfrazado em mujer* (ou *La apuesta ganada*) + *Conde Claros fraile*.

O *Catálogo-Índice* não registra essa contaminação, de grande importância para o tipo B12, com elevada frequência na tradição portuguesa. O total de textos portugueses com presença do tipo T1 abrange 30 versões distribuídas por versões autônomas e contaminações: T1 + B12 e T1 + R1 + B12, incluídas no quadro 1. Às indicações dadas em T1 podem-se acrescentar 19 versões ao *Catálogo-Índice*: Vasconcelos, 1958, n. 75 a 91; Fernandes Thomás, 1913:36-39; Thomás Pires, 1920:42-45.

Joanne B. Purcell (1970:233-39) ao relatar a coleta de romances realizada em 1969-1970 nos Açores, focaliza as diversas contaminações de que participa o tipo B12. *Conde Claros fraile*.

Como se observa, o romance do *Conde Claros* constitui-se num texto-mosaico, com grande dificuldade e creio mesmo que impossibilidade de identificar-se um possível arquétipo. A tradição do século XVI já o apresentava em versões bastante diferenciadas, que resultaram em fragmentação³ e tradições específicas, por motivo de contaminações através do tempo.

O quadro 1 mostra a distribuição do ciclo do *Conde Claros*, com as indicações do *Catálogo-Índice* e as diversas contaminações, em 87 versões portuguesas que constituem o *corpus* deste trabalho.

Quadro 1. Distribuição dos tipos de *Conde Claros* na tradição portuguesa.

Tipos	Número de versões	% sobre o total
B10	5	6
B12	5	6
B10 + B12	25	29
B11 + B10	6	7
R1 + B12	9	11
R4 + B12	3	3
R6 + B12	1	1
T1 + B12	21	24
T1 + R1 + B12	1	1
R1	2	2
R6	1	1
T1	8	9
Total	87	100
Não contaminadas	21	24
Contaminadas	66	76

Os dados da área portuguesa reunidos no quadro 1, embora apontem o tipo B12 em versões autônomas, confirmam na tradição lusa a tendência da tradição judeu-espanhola, nas versões do Arquivo Menéndez Pidal, em que B11. *Conde Claros insomne* e B12. *Conde Claros fraile* ocorrem apenas em situação de contaminação; B11 ocorre na tradição portuguesa em contaminação com B10, e B12 em contaminação com B10, constituindo o maior percentual

de ocorrência (29%), juntando-se com os tipos R1, R4, R6 e T1, totalizando 60 versões contaminadas, que representam 69% do *corpus*. Como já verificamos, predominam no ciclo, na tradição portuguesa, as versões contaminadas, atingindo 76% do total.

É de interesse informativo comparar a tradição judeu-espanhola, no Arquivo Menéndez Pidal, a partir dos dados constantes do *Catálogo-Índice*, reunindo-os num quadro que revelará o comportamento dos tipos de *Conde Claros*, num total de 35 versões, indicando as formações contaminadas.

Quadro 2. Distribuição dos tipos de *Conde Claros* na tradição judeu-espanhola.

Tipos	Número de versões	% sobre o total
B9	13	37
B9 + B22 ¹	3	8
B9 + K11 ² + B22	4	12
B9 + B11 + B22	2	6
B9 + K11 + B11 + B22	1	3
B10	3	8
B10 + B12	9	26
Total	35	100
Não contaminadas	16	46
Contaminadas	19	54

¹ B22. *La jactância del Conde Velez*

² K11. *Por qué no cantais fortuna?*

Além das contaminações indicadas nos quadros 1 e 2, outros tipos estão referidos por Armistead e Silverman (1971:82-83): B13. *Guiomar*; R3. *La infanta parida*; M1. *La Blancaniña*.

O exame comparativo dos quadros 1 e 2, evidencia, em percentuais, nas duas tradições, a predominância das versões contaminadas: na tradição judeu-espanhola 54% do *corpus* e na portuguesa (sem inclusão da área brasileira) 76%. Cabe destacar ainda, em resultado do confronto dos quadros 1 e 2:

- a) na tradição judeu-espanhola predomina o tipo B9. *Conde Claros y el emperador*, com 66% de ocorrência. Sua distribuição, sob o aspecto textual, apresenta versões autônomas: 37%; contaminadas: 29%;
- b) na tradição portuguesa predomina o tipo B12. *Conde Claros fraile*, com 74% de ocorrência. Sua distribuição sob o aspecto textual apresenta versões autônomas: 6%; contaminadas: 69%;
- c) o tipo B9. *Conde Claros y el emperador* não está registrado na tradição portuguesa; o tipo B12, tão importante nesta (74% da população), figura na tradição judeu-espanhola somente contaminado com o tipo B10. *Conde Claros y la princesa acusada*, perfazendo 26% da população;
- d) o tipo B12. *Conde Claros fraile*, conforme assinalaram Armistead e Silverman (1971) no tocante à tradição judeu-espanhola, apresenta-se também na tradição portuguesa predominantemente com tendência à contaminação, embora apresente 6% de versões autônomas, número verdadeiramente inexpressivo frente a 69% de versões contaminadas.

OS NOMES

O quadro 1, ao mesmo tempo em que nos fornece a distribuição dos tipos de *Conde Claros*, oferece possibilidade de outras informações ligadas à variação do romance. Evidentemente, as várias contaminações registradas determinam no texto variações com dinâmica própria em cada bloco. Essa diversidade de ritmo de variação se depreende de forma ampla na vida dos romances *Gerineldo* e *Boda estorbada* e do texto híbrido *Gerineldo + Boda estorbada* estudados por Menéndez Pidal (1920) e Diego Catalán e Álvaro Galmés de Fuentes (1950). Menéndez Pidal observa que na “zona asturo-leonesa donde domina el romance doble, este difiere chocantemente

del romance sencillo que vive a su alrededor” (p.100) e mais adiante: “Mientras la segunda parte, o *La boda estorbada*, difiere tanto como acabamos de ver del romance simple existente em los vários territorios del Noroeste, por el contrario, la primera parte, o el *Gerineldo*, se parece bastante al *Gerineldo* que se recita suelto” (p.101).

Nesse sentido, pode-se observar que, apesar da autonomia da variabilidade de cada um dos segmentos de um romance, acreditamos possível estabelecer, através de levantamentos estatísticos, os índices de variação em textos não contaminados e textos contaminados. Tal verificação deverá partir da hipótese de que o bloco incorporado a determinado romance passa a desenvolver uma forma de vida diferente da anterior por influência do texto incorporador. Em termos concretos, o ritmo de variação de *Gerineldo*, considerado incorporador, se transmitiria a *Boda estorbada*, como incorporado, num ajuste natural a partir da contaminação, conservando este, parte das características próprias de variabilidade de seu texto autônomo⁴.

Esse comportamento dos blocos agregados se revela também na área dos nomes das personagens do romance. A variação dos onomásticos nas diversas versões, bem como o aspecto oposto, isto é, sua permanência, e ainda a ausência de nomes, representam elementos significativos na vida do romance. Sem aprofundar o assunto, cabe assinalar no caso de *Conde Claros* as diversas personagens com categorias sociais nitidamente determinadas, que atuam nos tipos do romance: rei, rainha, pajem, irmãos, tios, sobrinhos, primos, alfaiates, doutores, nobres, soldados, etc. Apenas o conde e a princesa, quase exclusivamente, possuem nome nas diversas tradições⁵.

Na tradição portuguesa ocorre o nome de Conde *Claros*, das versões do século XVI, ao lado da variante Conde *Carlos*, de maior freqüência. Teófilo Braga (1906, I:306-407) agrupa as versões da tradição luso-brasileira sob a denominação de *Claralinda* e de *Dom Carlos d'Além-mar*, no ciclo arturiano, ocorrendo versões com o nome de Conde *Claros*. O *Romanceiro português*, de Leite de Vasconcellos (1958, I:56-117), sob a rubrica de “Romances épicos

de assunto carolíngio”, distribui as versões em *Conde Claros (que não consegue dormir)* e *Conde Claros em hábito de frade*, este subdividido em: a) *Conde Carlos* e b) *Tecedeira. Conde Claros*.

O *corpus* da tradição portuguesa apresenta 27 nomes para o conde (alguns derivados de *Claros* e *Carlos*) ocorrentes em 75 versões (86% do total) e 26 para a princesa, ocorrentes em 85 versões (98% do total). Apenas 14% das versões não indicam onomástico para o conde e 2% para a princesa. O onomástico inscreve-se naturalmente nos processos de variação como os demais elementos do texto do romance. Entretanto, esse elevado índice de variação, apesar do caráter aleatório que às vezes apresenta, reflete a própria instabilidade textual do romance. Exemplo divergente pode ser indicado em *Juliana e Dom Jorge (El veneno de Moriana)* na tradição brasileira, que mantém aqueles nomes na quase totalidade das versões publicadas, cujo texto não apresenta os índices de instabilidade de *Conde Claros*⁶.

A relação dos onomásticos de *Conde Claros*, em seus diversos tipos, apresenta na tradição portuguesa a predominância de *Carlos*, ocorrente em 39 versões (45% do *corpus*), com as variantes: Carlos de Montalvar, de Montealbar, de Montealvar, d’Além-mar, de la Mar, de Alvar, Carlos Magnos, Carlos do Marrão, Carlos Pinto e Carlos Montalvão. Outras versões substituem *Carlos* por *conde*, mantendo algumas das variantes indicadas (22%): Conde de Montalvar, de Montealbar, de Montealvar, de Montalvão, de Montalbano. Outras ainda, com menor frequência: Conde Claro(s), Claros d’Além-Mar, Conde Alarcos, Conde de Aragão, Conde Esbaltar, Calres d’Além-Mar, Duque d’Além-Mar e João Gilbratar.

No tocante à princesa, três nomes se destacam, com as frequências mais elevadas, abrangendo 50% do *corpus*: Mariana (23 versões), Claralinda (11 versões) e Albaninha (10 versões); no restante, com poucas exceções, ocorre um nome para cada versão: Alberta, Areria, Ausênia, Ausenda, Brancalinda (2), Galançua (4), Galanducha, Lisarda, Maria, Mouribana, Palomba (5), Silvana,

Guilhermina, Crandolina, Eugênia, Linda, Imbelina, Imbulina, Madassena, Belassena.

Essa diversidade de nomes indica, como já foi dito, que o onomástico também está sujeito aos processos de variação; cabe destacar os exemplos de variação por analogia fonética⁷, bem como os que circulam em vários romances, semelhantemente aos versos formulísticos, dificultando muitas vezes o trabalho referencial no romanceiro.

VERSÕES PORTUGUESAS

A segunda parte deste trabalho enfoca o texto de *Conde Claros*. É indispensável, portanto, uma pequena mostra de versões portuguesas, abrangendo os principais tipos.

Carlos de Montealbar

Porto. Braga, 1867:79-83; 1906, I:364-68. (B10+B12)

	Estando Dona Silvana, mais Dom Carlos Montealbar,
2	debaixo de uma roseira, debaixo de um rosal,
4	passou por ali um pajico, que nunca ele passasse:
6	– Pajico, do que hás visto a el-rei não vás contar,
8	que eu te dou a minha chave, quando puderes levar;
10	e da parte da senhora o que ela te quiser dar.
12	– Não quero ouro, nem prata, se ouro e prata me heis de dar; quero
14	guardar lealdade a quem a devo guardar.
16	Pajem como ignorante, a el-rei o foi contar,
18	à casa dos estudantes, onde estava a estudar:
20	– Deus vos salve, senhor rei, e a vossa coroa real;
22	lá deixei o conde Claros com a princesa a folgar.
24	– Se à puridade o dissesses, tença te havia de dar;
26	mas pois tão alto falaste, alto hás de ir a enforçar.
28	– Ganhaste, mexeriqueiro, com o teu mexericar.
30	– Ganhei a morte, senhora, e a vida me podeis dar.
32	– Se ela está na minha mão, a vida não te hei de dar;

- 34 para outra não fazeres já irás a degolar,
 36 e ao rabo do meu cavalo te mandarei arrastar.
 38 Aos sete para oito meses, seu pai que a estava a mirar;
 40 – Que me mira, senhor pai, que tanto me está a mirar?
 42 – Eu miro-te, minha filha, que me parece pejada.
 44 – Cale-se daí, meu pai, que é das saias mal talhadas.
 46 Mandou chamar dois obreiros, a quem ele mais amava; olharam um para
 48 o outro: – Estas saias não têm nada!
 50 – Cal’-te, cal’te, minha filha, amanhã será queimada!
 52 – Não se me dá que me queimem que me tornem a queimar,
 54 dá-se-me deste meu ventre que é de sangue real.
 56 Ai, quem me dera um pajico que me fora bem mandado,
 58 que me levara uma carta a Dom Carlos Montecalbar.
 – Escreva, minha senhora, enquanto eu vou jantar.
 – Se ele estiver a dormir façam-no logo acordar,
 se ele estiver a comer não o deixem acabar.
 – Aqui lhe trago, senhor, novas de grande pesar,
 que a sua bela menina amanhã vai a queimar;
 jornada de trinta léguas temo-la nós para andar.
 Era meia-noite em ponto Dom Carlos a repousar;
 chamou um dos seus criados, o que lhe era mais leal,
 lhe aparelhasse um cavalo dos que têm melhor andar;
 doze campainhas de ouro lhe pusesse ao peitoral.
 – Onde vás tu, ó Dom Carlos, sozinho por esse andar?
 Vestiu-se em trajos de frade ao caminho foi esperar.
 – Cesse, cesse, senhor conde, cesse, se há de cessar,
 que a menina que aí vai inda está por confessar.
 – Confesse-a, senhor padre, enquanto eu vou jantar.
 – Diga-me, minha menina, verdade me há de falar:
 se algum dia teve amor a leigo, crelgo, ou a frade?
 – Nunca tive amor a crelgo, nem a leigo, nem a padre;
 tive amores com Dom Carlos, por isso vou a queimar.
 No primeiro mandamento o padre nada lhe disse;
 no meio da confissão um beijinho lhe pediu.
 – Cesse, cesse, senhor padre, cesse se há de cessar,
 onde Dom Carlos beijou ninguém mais há de beijar.
 – Esse sou, minha senhora, que a venho aqui buscar.
 Tomou-a logo nos braços, puseram-se a caminhar!
 Correm d’além os criados e puseram-se a gritar:
 – Senhor padre, deixa a moça, que a manda seu pai queimar!
 – Pois vão dizer a seu pai, que a venha daqui tirar.

B. *Dona Lisarda*

Beira Baixa. Braga, 1867:83-86; 1906, I:368-71. (R1+B12)

- Ó Lisarda, ó Lisarda, ó Lisarda, meus amores,
 2 quem dormira uma só noite convosco nesses alvares.
 4 – Dormiríeis uma ou duas se não vos fosses gabar.
 6 – Tenho feito juramento na folhinha do missal,
 8 menina com quem dormir de eu a não ir difamar.
 10 Ainda não era manhã, ao jogo se foi gabar:
 12 – Dormi esta noite com uma... não há na corte uma igual!
 14 Puseram-se uns para os outros: – Quem seria? Quem será?
 16 Aonde estava um irmão, à mãe o veio contar;
 18 a mãe assim que o soube logo a mandou fechar,
 20 o pai perdeu confiança, lenha lhe mandou cortar.
 22 – Ó Lisarda, ó Lisarda, o pai te manda queimar.
 24 – Não se me dá que me queime, nem que me mande queimar; dá-se-me
 26 deste meu ventre que leva sangue real.
 28 Chegou a uma janela, mui triste do coração:
 30 – Haverá por'hi um pajem o qual queira do meu pão,
 32 que esse levasse uma carta ao conde de Montalvão?
 34 Apareceu-lhe um menino de sete anos e mais não:
 36 – Eu lha levarei, senhora, escrita no coração.
 38 – Se o achares a dormir deixa-o primeiro acordar;
 40 se o achares à janela, cartas lhe vás entregar.
 42 Foi fortuna do menino à janela o ir achar:
 44 – Cartas lhe trago, senhor, cartas de muito pesar:
 46 menina com quem dormistes amanhã a vão queimar.
 48 Não se lhe dá que a queimem, nem que a levem a queimar;
 50 dá-se-lhe só do seu ventre que leva sangue real.
 52 – Ala, ala, meus criados, cavalos ide ferrar,
 com ferraduras de bronze que não se hajam de gastar.
 Jornada de oito dias esta noite se há de andar.
 Vestiu-se em trajos de frade, começou a caminhar;
 quando chegou ao pé dela então já a iam queimar.
 – Quede, quede essa justiça, se não a farei quedar;
 a menina que aí levam ainda vai por confessar.
 – Confessai-a, senhor padre, enquanto vamos jantar;
 a confissão é de um ano, ela há de se demorar.
 digam também a seu pai que a mande agora queimar!
 Vai na minha companhia para com ela casar.

– Venha cá, minha menina, faça confissão geral;
 no meio da confissão um beijinho me há de dar.
 – Tenho feito juramento na folhinha do missal,
 boca que beijou o conde frade não há de beijar.
 – Venha cá, minha menina, que a quero confessar;
 no meio da confissão um abraço me há de dar.
 – Não permita Deus do céu nem os santos do altar,
 braços que o conde abraçaram frades não hão de abraçar.
 Começa-se ele a sorrir no meio da confissão:
 – Pelo rir está parecendo o Conde de Montalvão!
 – Esse sou, minha senhora, criado para a salvar.
 Montou-a no seu cavalo, foi à pressa caminhar;
 quando veio a justiça não a puderam alcançar.
 – Digam agora a seus manos que a venham cá acusar;
 digam agora a sua mãe que a venham cá fechar;

C. *Dona Areria*

Coimbra. Braga, 1867:87; 1906, I:382-84. (R4+B12)

A cidade de Coimbra tem uma fonte de água clara,
 2 as moças que bebem nela logo se vêem pejudas;
 4 Dona Areria bebeu nela, logo se viu ocupada.
 6 Estando com seu pai à mesa, seu pai que muito a mirava:
 8 – Dona Areria, dona Areria, parece que estás pejada?
 10 – A culpa é dos alfaiates, que talharam mal a saia.
 12 Chamaram-se os alfaiates à sua sala fechada, olharam
 14 uns para os outros: – Esta saia não tem nada.
 16 Ao cabo de nove meses ela será abaixada.
 18 Arrecolheu-se ao seu quarto, muito triste, desmaiada.
 20 – Dona Areria, Dona Areria, amanhã serás queimada.
 22 Não se me dá que me queimem, que me tornem a queimar,
 24 dá-se-me deste meu ventre que é de mui nobre linhagem.
 26 Oh quem me dera um criado que me comera o meu pão,
 28 que me levara uma carta ao conde de Montalvão.
 30 – Escreva, menina, escreva, escreva do coração,
 32 que eu lhe levarei a carta ao conde de Montalvão.
 Aqui tem, ó senhor conde, carta de muito pesar;
 menina com quem dormiu ela aí vem a queimar.

– Se tu me dizes deveras, cavalos mando aprontar;
a jornada de oito dias ainda hoje se há de andar.
– Lá ao fim de nova léguas liteiras se hão de encontrar.
Vestiu-se em trajos de frade, ao caminho a foi esperar;
em chegando ao pé dela aos criados foi falar:
– Pára, pára, ó da liteira, que eu te farei parar;
a menina que vem dentro ela vem por confessar.
– Diga-me, minha menina, verdade me há de falar,
se teve amores com clérigos, ou com frades, mal pesar?
Não tive amores com clérigos, nem frades de mal pesar;
tive amores com Dom Carlos, por isso vou a queimar.
– Lá no meio da confissão um beijinho me há de dar.
Onde o Conde pôs a boca padre algum há de tocar.
Pois Dom Carlos sou eu mesmo, e contigo hei de casar.

D. *Marianinha*

Fernandes Thomás, 1913:36-39. (T1+B12)

- Eu fiz hoje uma aposta espero de a ganhar,
2 de dormir com Mariana até o galo cantar.
4 – Não apostes ó meu filho, que não poderás ganhar,
6 pois Mariana é sisuda não te há de q'rer falar.
8 – Vou-me vestir de donzela e ao pomar lhe irei falar.
10 – Que donzelinha é aquela que anda no nosso pomar?
12 – Sou donzela, sim senhora, e lá das bandas do mar;
14 tenho a teia a urdir, as faltas vou procurar.
16 – Espera aí, donzelinha, que as faltas eu te vou dar.
18 – Depressa, minha senhora, depressa, não devagar
20 porque a noite vai chegando, jornada tenho de andar.
22 – Cala-te aí, donzelinha, que ao meu quarto vais ficar.
24 A donzela de contente nem à noite quis cear;
26 lá pela noite adiante Marianinha a gritar.
28 – Cala-te aí, Mariana não te queiras difamar
30 que sou filho de homem nobre contigo hei de casar.
32 – Você que é rapaz novo ao jogo se vai gabar.
34 – Tenho feito um juramento pela hóstia consagrada,
36 menina com quem eu durma de nunca ser difamada.
38 Lá se ficou Mariana muito triste, a suspirar:
40 ao cabo dos oito meses ao pai o foram contar.

- 42 – Galanduchas, minha filha, quem te causou tanto mal?
44 Hoje se apronta a lenha, amanhã vais a queimar.
46 – Não se me dá de morrer nem também d’ir a queimar:
48 dá-se-me só do meu ventre que leva sangue real.
50 Já aqui não há um pobre que o meu pão queira ganhar;
que me levasse uma carta, ao Conde de Montalvar?
– Escreva, minha senhora, depressa, não devagar,
que a carta será entregue, ao Conde de Montalvar.
– Se ele estiver a dormir, deixai-o vós acordar:
se ele estiver a jantar, deixai-o vós acabar;
se ele andar no jardim, então lha podereis dar.
– Deus vos salve, meu senhor, que andais a passear!
– Vinde com Deus, irmãozinho, que tam bem sabeis falar;
que notícias me trazeis, ao meu coração leal?
– Sim senhor, trago notícias, e uma carta p’ra lhe dar:
a mulher com quem dormiu, amanhã vai a queimar.
Tirou-lhe logo a carta, pôs-se a ler e a chorar.
– Tragam já o meu cavalo, de bronze m’o vão ferrar:
jornada de cinco dias, hoje mesmo a hei de andar.

E. *Claralinda*

Ribatejo. Braga, 1906, I:306-09. (B11+B10)

- Meia-noite já á dada, os galos querem cantar,
 2 o conde Claros na cama não podia repousar;
 4 chamou pajens e escudeiros, que se quer já levantar;
 6 que lhe tragam de vestir, que lhe tragam de calçar.
 8 Deram-lhe uma alva camisa, que el-rei a não tinha tal;
 10 deram-lhe saia de seda cintura de oiro e firmal.
 12 Trazem-lhe esporas douradas para com elas montar;
 14 cavalgou no seu cavalo, pôs-se logo a caminhar.
 16 – Deus te salve, Claralinda, tam cedo está a bordar?
 18 – Salve-te Deus, conde Claros! Donde vais a caminhar?
 20 – Aos moiros me vou, senhora, grandes guerras guerrear.
 22 – Que belo corpo que tendes para com eles brigar!
 24 – Melhor o tenho, senhora, para convosco folgar...
 26 Palavras não eram ditas um pajem que ia a passar:
 28 – As palavras que são ditas, a el-rei vou já contar.
 30 – Palavras que ditas são, a el-rei não vás levar:

 32 dar-te-ei de oiro e de prata quanto possas carregar.
 34 – Não quero oiro nem prata, se oiro e prata me heis de dar;
 36 quero guardar lealdade a quem n'a devo guardar:
 Foi dali o bom pajem andando de bom andar,
 à casa da Estudaria, onde el-rei estava a estudar:
 – Deus vos salve, senhor rei, e a vossa c'roa real!
 Lá deixei o conde Claros com a princesa a folgar.
 – Se à puridade o dissesses, tença te havia de dar;
 mas pois tão alto falaste, alto hás de ir a enforcar.
 Castigar os chocalheiros, boa justiça real;
 mas o pobre conde Claros também vai a degolar!
 – Vinde, vinde, Claralinda... como estais a descansar!
 Vinde ver o conde Claros, que el-rei o manda matar.
 – Acudi, minhas donzelas, vinde-me acompanhar;
 que se el-rei lhe não perdoa, com ele quero acabar.
 – Deus vos salve, senhor rei, e a vossa c'roa real!
 que vos fez o conde Claros para o mandardes matar?
 – Se eu tivera outra filha para em meu reino reinar,
 juro-te, ó Claralinda, que o ias acompanhar;
 mas toma-o tu por marido, por genro o quero tomar;
 e ninguém mais nesta corte se atreva a mexericar.

F. [*Mariana*]

Bragança. Vasconcellos, 1958, n° 991. (T1)

- Apostado tenho, *madre*, não sei se hei de ganhar,
 2 de dormir com Mariana antes do galo cantar.
 4 – P’ra que apostas tu, meu filho, que não há de tu ganhar.
 6 – Apostado tenho, *madre*, a vida me há de custar;
 8 esse conselho, *mi madre*, não vo-lo hei de tomar.
 10 Vós que *sondes madre* velha, outro conselho me *heis* de dar.
 12 – Veste-te de tecedeira, daquelas de além do mar,
 14 à porta de Mariana te há de ir a passear.
 16 Mariana e suas donzelas todas se hão de admirar.
 18 – Que donzela é aquela? Largo tem o passear.
 20 – Sou tecedeira, senhora, daquelas de além do mar,
 22 agora falta-me a seda, aqui a venho buscar.
 – A seda *si* a temos, *pero* está por *debanar*.
 – *Debane*-a este senhor, depressa e não devagar,
 que as donzelas pelo monte de noite parecem mal.
 – Esta noite não se há de ir, dormirei co’ a minha criada.
 – Terá a carne muito dura, haverá de me picar.
 – Pois dormirei co’ a minha filha na sua cama real.
 Quando foi por meia-noite, Mariana vozes dava:
 – Acordai, ó meus criados, acordai se quereis acordar!
 A donzela de ontem à noite em varão se quer tornar.
 Por causa de se atrever tosaram-no a bom tosar.

OS EPISÓDIOS

A simples leitura das seis versões transcritas evidencia desde logo que as grandes unidades da narrativa – os episódios – não se distribuem com homogeneidade. Alguns são específicos de umas versões, enquanto outros ocorrem em várias. Tal observação, na pequena mostra de seis versões, amplia-se grandemente na população portuguesa de 87 textos, abrangendo o continente e ultramar.

A denominação de episódio, aqui adotada, não atende à necessidade de indicar com precisão as unidades constituintes do romance. As denominações que utilizamos em trabalhos anteriores

– segmento temático (1964) e seqüência temática (1966) – exigiram revisão em resultado da manipulação de maior quantidade de dados. A imprecisão dos conceitos e denominações relativos às unidades narrativas manifesta-se igualmente na área dos estudos do conto popular^[7a]. Os critérios para o estabelecimento de *motivos* por Stith Thompson, em sua obra gigantesca *Motif-Index of Folk-Literature*, vêm sendo questionados no sentido de uma redefinição e de ajustes sugeridos nestes anos de larga utilização em catálogos e coletâneas de contos populares e romances em vários países. Joseph Courtès (1982:114-127) propõe “à partir d’un certain nombre de sondages, une réinterprétation très partielle eu égard à notre hypothèse de travail sur les motifs”, por considerar, que “les enoncés de motifs de S. Thompson se situent généralement à um certain degré d’abstraction” (114-115). Greimas (1966:194) e Larivaille (1974:371) falam em “unités épisodiques”, a propósito do conto.

Cabe ressaltar o esforço que vem sendo realizado na área do romanceiro para a definição e estabelecimento de grandes e pequenas unidades operacionais, que possibilitem a unicidade de critérios no estudo da estrutura temática do romance. Menéndez Pidal (1953, I:64-74) emprega “escena”, “situación”; Diego Catalán (1969:135-215; 1970:135-145; 1972:181-205) utiliza “escena”, “episodio”, “actos”, “segmentos temáticos”, “elementos temáticos”; Di Stefano (1967:18 e segs.) esquematizou “tempo” e “quadro”; Suzanne Petersen (1972:167-79) fala em “comienzos”, “escenas principales y secundarias”, “enlaces y finales”; Jesús Antonio Cid (1979:305-09) utiliza “motivos narrativos”, “elementos temáticos”, “secuencias narrativas”, “secuencias definitorias”. Todas essas e outras designações para as unidades narrativas que se encontram nos estudos do romanceiro revelam as dificuldades com que se defronta o trabalho do texto^[7b].

Consideramos sobretudo benéfica maior aproximação entre especialistas do romanceiro e do conto popular, objetivando uma reflexão comum na resolução de problemas semelhantes. O

intercâmbio de experiências entre as duas áreas no estudo dos processos de transmissão oral e da estruturação das variantes no texto é de tal modo promissor que não se justifica apenas uma aproximação eventual que ainda se observa.

Em nosso caso, operamos com reservas por reconhecermos que não atende às exigências de rigor para fins de classificação reunir sob a mesma denominação – episódio – a seqüência relativa aos esforços do conde e/ou da princesa, mediante ofertas ao pajem, para que este mantenha segredo sobre a cena amorosa em que os surpreendeu (tipo B10) e o início do tipo R4 (versão C):

A cidade de Coimbra tem uma fonte de água clara,
as moças que bebem nela logo se vêem pejadas;
Dona Areria bebeu nela, logo se viu ocupada.

A determinação e levantamento dos episódios neste *corpus* atingiu a cifra de 29 grandes unidades narrativas. Evidentemente, pelo que foi dito acima sobre a heterogeneidade de sua distribuição, o alinhamento dos 29 episódios não possibilitaria reproduzir um texto coerente, sobretudo porque abrangem os diversos tipos do *Conde Claros*. É preciso lembrar que a população constitui-se de doze tipos e o caráter de ciclo – ou parentesco – é assegurado pelo processo de contaminação, mediante a presença de episódios principais ou secundários nos vários textos.

O estudo do romance, sobre uma grande massa de dados, se por um lado oferece garantias para as conclusões, por outro, cria algumas dificuldades para a elaboração de sínteses que abranjam todos os elementos do *corpus* examinado. Entretanto, não se constitui isso em aspecto negativo para o trabalho, pois os elementos não incorporados nas sínteses ou esquemas representativos, considerados residuais, em razão de sua quantidade e diversidade, se organizam por sua vez em grupos de dados para novas análises. A poesia tradicional, pela dinâmica de seus processos de reprodução, reveste de valor todos os seus componentes. Desse modo, se ao estudioso

impressionam e entusiasma, em maior grau, as grandes constelações de elementos textuais na tradição de determinados romances, deverão interessar também os elementos residuais, pois eles podem conter preciosas informações sobre a própria biografia do romance. Uma variante “estranha” ou “singular”, numa versão de qualquer romance, imediatamente nos atira a curiosidade em dois sentidos: trata-se de elemento tradicional que aflorou àquela versão, revelando parentescos ainda não conhecidos, ou elemento novo, elaborado pelo poeta-legião, que influirá na estrutura do romance?

Desse modo, foram levantados 29 episódios ocorrentes nos 87 textos do ciclo de *Conde Claros*, totalizando 702 unidades. Esses episódios, como já foi dito, não apresentam, em termos de frequência, a mesma importância no *corpus*. O quadro 3 mostra a representatividade de cada um no conjunto. Desse quadro, foram isolados os seis episódios de maior frequência e dentre estes, selecionado apenas um, para não estender demasiadamente este trabalho, para exame de seu comportamento na tradição portuguesa.

LISTA DE EPISÓDIOS

Tanto quanto possível, a exemplificação dos episódios foi extraída dos textos transcritos, versões A a F, com indicação dos versos.

1. Cena de amor no jardim entre o conde e a princesa.
Estando Dona Claralinda com Dom Carlos a brincar,
de beijinhos e abraços sem se poder apartar,
passou um pajem de el-rei, nunca houvera de passar.
(Penafiel. Braga, I:309-13)

2. Proposta de sedução.
 - Ó Lisarda, ó Lisarda, ó Lisarda, meus amores,
quem dormira uma só noite convosco nesses alvares.
 - Dormiríeis uma ou duas se não vos fosses gabar.
 - Tenho feito um juramento na folhinha do missal,

menina com quem dormir de eu a não ir difamar.
(Versão B, 1-5)

3. Aposta de sedução.

– Apostei, senhora mãe, ou a perder ou a ganhar
como enganava Mariana antes do galo cantar.
– Cala-te lá, ó meu filho, ninguém te ouça dizer tal;
Mariana é muito fina, não se deixa enganar.
– Hei de me vestir de dama e pôr a passear.
(1877. Vasconcellos, 1958, nº 80)

4. Ofertas ao pajem para guardar segredo.

– Pajico, do que hás visto a el-rei não vás contar,
que eu te dou a minha chave, quando puderes levar;
e da parte da senhora o que ela te quiser dar.
– Não quero ouro nem prata, se ouro e prata me heis de dar;
quero guardar lealdade a quem a devo guardar
(Versão A, 4-8)

5. Vanglória do sedutor.

Ainda não era manhã ao jogo se foi gabar:
– Dormi esta noite com uma... não há na corte outra igual.
(Versão B, 6-7)

6. Estratagem para sedução.

– Que donzela será aquela que anda a passear?
– Sou filha da tecedeira
que a teia espera urdida e a seda venho buscar.
– A seda ali a tenho, mas ainda está por dobar.
– Mande-a dobar depressa, que *não eja* devagar,
que as donzelas, de noite, pelo caminho... parece mal.
– No lugar da minha cama, donzela, pode ficar.
– No lugar da sua cama não poderei eu ficar.

que estejam lá seus criados que me possam afrontar.
– Meus criados não ‘stão cá que já os mandei para o mar.
(1877. Vasconcellos, 1958, nº 80)

7. Delação do pajem.

Pajem como ignorante, a el-rei o foi contar,
à casa dos estudantes, onde estava a estudar:
– Deus vos salve, senhor rei, e a vossa coroa real;
lá deixei o conde Claros com a princesa a folgar.
(Versão A, 9-12)

8. Reação dos irmãos.

Puseram-se uns para os outros: – Quem seria? Quem será?
Aonde estava um irmão, à mãe o veio contar;
a mãe assim que o soube logo a mandou fechar,
o pai perdeu confiança, lenha lhe mandou cortar.
(Versão B, 8-11)

9. Identificação e revelação de intenções.

Lá pela noite adiante Mariana gritos dava.
– Cala-te lá, Mariana, não te queiras difamar,
que eu D. Carlos sou, menina, contigo hei de casar.
(1877. Vasconcellos, 1958, nº 80)

10. Suspeitas do pai.

Aos sete para oito meses, seu pai que a estava a mirar.
– Que me mira, senhor pai, que tanto me está a mirar?
– Eu miro-te, minha filha, que me pareces pejada.
– Cale-se daí, meu pai, que é das saias mal talhadas.
(Versão A, 20-23)

11. Perguntas de terceiros, com suspeitas.

– Donde vens, ó Ermelinda, donde vens, toda orvalhada?

teus cabelos aos anéis, tua face desmaiada?

– Minha face desmaiada, isto é de não dormir...

Se tu sabes, ó meu mano, não me queiras descobrir...

(Minho. Pires de Lima, 1943:87)

12. Consulta aos alfaiates ou médicos.

Chamaram os alfaiates à sua sala fechada,

olharam uns para os outros: – Esta saia não tem nada.

Ao cabo de nove meses ela será abaixada.

Arrecolheu-se ao seu quarto, muito triste, demais.

(Versão C, 7-10)

13. Reação do pai. Punição da princesa.

– Dona Areria, Dona Areria, amanhã serás queimada.

– Não se me dá que me queimem, que me tornem a queimar,
dá-se-me deste meu ventre que é de mui nobre linhagem.

(Versão C, 11-13)

14. Aviso da punição por terceiros.

– Ó Lisarda, ó Lisarda, o pai te manda queimar.

– Não se me dá que me queime, nem que me mande
queimar;

dá-se-me deste meu ventre que leva sangue real

(Versão B, 12-14)

15. Mensagem ao conde.

– Ai, quem me dera um pajico que me fora bem mandado,
que me levara uma carta a Dom Carlos Montealbar.

– Escreva, minha senhora, depressa, não devagar,
que a carta será entregue, ao Conde de Montalvar.

– Se ele estiver a dormir, deixai-o vós acordar;

se ele estiver a jantar, deixai-o vós acabar;

se ele andar no jardim, então lha podereis dar.

(Versão D, 28-32)

16. Entrega da mensagem ao conde.

E foi à casa de Dom Carlos para o recado lhe dar,
perguntou por Dom Carlos ele veio lhe falar;
tinha o jantar na mesa não acabou de jantar.

– Viva o Conde desta casa, tristes novas venho dar.

– Se são boas, venha dentro, venha dentro ao jantar.

– Nem são boas que lh'as dê, bem me pesa de lh'as dar.

A infanta Claralinda lá fica para degolar.

(Penafiel. Braga, I:309-13)

17. Reação do conde. Disfarce de frade.

– Ala, ala, meus criados, cavalos ide ferrar,
com ferraduras de bronze que não se hajam de gastar.
Jornada de oito dias esta noite se há de andar.

Vestiu-se em trajos de frade, começou a caminhar;
quando chegou ao pé dela então já a iam queimar.

(Versão B, 27-31)

18. Interrupção da pena para confissão.

– Quede, quede essa justiça, se não a farei quedar;
a menina que aí levam ainda vai por confessar.

– Confessai-a, senhor padre, enquanto vamos jantar;
a confissão é de um ano, ela há de se demorar.

(Versão B, 32-35)

19. Confissão da princesa.

– Diga-me, minha menina, verdade me há de falar:
se algum dia teve amor a leigo, crelgo, ou a frade?

– Nunca tive amor a crelgo, nem a leigo, nem a padre;
tive amores com Dom Carlos, por isso vou a queimar.

No primeiro mandamento o padre nada lhe disse;

no meio da confissão um beijinho lhe pediu.
 – Cesse, cesse, senhor padre, cesse se há de cessar,
 onde Dom Carlos beijou ninguém mais há de beijar.
 (Versão A, 46-53)

20. Identificação do Conde.

No meio da confissão a menina a reparar:
 – Pelo rir me ‘stais parecendo o Conde de Montalvar!
 – Sou o Conde, sim senhora, que a venho resgatar,
 duma morte tam tirana que seu pai lhe qu’ria dar!
 (Versão D, 45-48)

21. Fuga do conde com a princesa.

Tomou-a logo nos braços, puseram-se a caminhar!
 Correm d’além os criados e puseram-se a gritar:
 – Senhor padre, deixa a moça, que a manda seu pai queimar!
 – Pois vão dizer a seu pai, que a venha daqui tirar.
 (Versão A, 55-58)

22. Recepção à princesa no palácio do conde.

– Se vens para minha filha, anda cá para os meus braços;
 se vens para minha nora, entra cá para esse palácio.
 (1877. Vasconcellos, 1958, nº 80)

23. Indiferença do conde à sorte da princesa.

– Cartas lhe trago, senhor, cartas de grande pesar,
 sua amiga Mariana amanhã vai-se a queimar.
 – Não se me dá que a queimem, nem que a deixem queimar,
 dá-se-me só do seu ventre que leva sangue real.
 (Alenquer. Vasconcellos, 1958, nº 88)

22. Fecundação atribuída à água ou erva.

A cidade de Coimbra tem uma fonte de água clara,
 as moças que bebem nela logo se vêem pejadas;

Dona Areria bebeu nela, logo se viu ocupada.
(Versão C, 1-3)

ou

À porta de D. Ausênia *hai* uma erva mui má;
D. Ausênia *bulhiu* nela, logo saiu prenhada.
(Miranda do Douro. Vasconcelos, 1958, n° 283)

23. Insônia do conde.

Meia-noite já é dada, os galos querem cantar,
o conde Claros na cama não podia respirar.
(Versão E, 1-2)

24. Paramentação do conde.

Chamou pajens e escudeiros, que se quer já levantar;
que lhe tragam de vestir, que lhe tragam de calçar.
Deram-lhe uma alva camisa, que el-rei a não tinha tal;
deram-lhe saia de seda cintura de oiro e firmal.
Trazem-lhe esporas douradas para com elas montar;
Cavalgou no seu cavalo, pôs-se logo a caminhar.
(Versão E, 3-8)

25. Indagação da princesa sobre o castigo do conde.

– Vinde, vinde, Claralinda... como estais a descansar!
Vinde ver o conde Claros, que el-rei o manda matar.
– Acudi, minhas donzelas, vinde-me acompanhar;
que se el-rei lhe não perdoa, com ele quero acabar.
– Deus vos salve, senhor rei, e a vossa c'roa real!
que vos fez o conde Claros para o mandardes matar?
(Versão E, 28-33)

26. Resposta do rei. Casamento do conde com a princesa.

– Se eu tivera outra filha para em meu reino reinar,
juro-te, ó Claralinda, que o ias acompanhar;

mas toma-o tu por marido, por genro o quero tomar;
e ninguém mais nesta corte se atreva a mexericar.
(Versão E, 34-37)

27. Castigo do pajem delator.

- Se à puridade o dissesses, tença te havia de dar;
mas pois tão alto falaste, alto hás de ir a enforcar.
- Ganhaste, mexeriqueiro, com o teu mexericar.
- Ganhei a morte, senhora, e a vida me podeis dar.
- Se ela está na minha mão, a vida não te hei de dar;
para outra não fazeres já irás a degolar,
e ao rabo do meu cavalo te mandarei arrastar.

(Versão A, 13-19)

Como se verifica pela exemplificação dos episódios, procuramos isolar grandes unidades no corpus, que pudessem ser objeto de levantamento estatístico e fornecer informações sobre a área textual do Conde Claros. Essas informações estão reunidas no quadro 3, que apresenta em ordem decrescente a ocorrência dos 29 episódios em 87 versões da tradição portuguesa.

Quadro 3. *Conde Claros*. Distribuição dos episódios ocorrentes na tradição portuguesa, em ordem decrescente

Episódio	Frequência	% s/o total	Episódio	Frequência	% s/o total
----------	------------	-------------	----------	------------	-------------

15	64	73	12	18	21
17	60	69	14	14	16
18	58	67	4	13	15
19	56	64	9	12	14
16	54	62	24	4	5
13	43	49	1	8	9
5	38	44	11	5	6
21	36	41	25	6	7
20	33	40	26	6	7
2	32	37	27	3	3
3	31	36	28	3	3
6	31	36	29	6	7
8	26	30	22	1	1
7	20	23	23	2	2
10	19	22			
Total de episódios.....				702	

O quadro 3 mostra que as maiores freqüências, a partir de 49% da população, se concentram em seis episódios: 13, 15, 16, 17, 18 e 19.

Para fins comparativos, foram reunidos no quadro 4 os dados da tradição brasileira, correspondentes àqueles episódios, num corpus de 40 versões.

Quadro 4. *Conde Claros*. Correspondência da tradição brasileira com os seis episódios mais freqüentes na tradição portuguesa.

Episódio	Tradição portuguesa		Tradição brasileira	
	Freqüência	% s/o total	Freqüência	% s/o total

13. Reação do pai. Punição da princesa	43	49	27	67
15. Mensagem ao conde	64	73	21	52
16. Entrega da mensagem ao conde	54	62	10	25
17. Reação do conde. Disfarce de frade	60	59	21	52
18. Interrupção da pena para confissão	58	67	16	40
19. Confissão da princesa	56	64	19	47

É de interesse observar que o episódio 13 se contrapõe, em termos percentuais, nas duas tradições: na tradição brasileira, apresenta a maior frequência, correspondente a 67% do total de versões do *corpus*; na tradição portuguesa, se insere em sexto lugar na ordem decrescente das frequências, com 49% do total. O episódio de maior frequência na tradição portuguesa é o de nº 15 (73%), como indicam os quadros 3 e 4. Os seis episódios de maior frequência na tradição brasileira são: nº 7 (45% da população), 10 (57%), 13, 15, 17 e 19, excluídos os de nº 16 (25%) e 18 (40%), presentes nessa faixa na tradição portuguesa.

Se relermos a versão A, verificaremos que esses episódios constituem o núcleo do tipo B12. *Conde Claros fraile*. Ora, o quadro 1 nos mostra que B12, em versões autônomas e contaminadas, é o tipo predominante, ocorrente em 65 versões, isto é, 75% da população; confirma-se como o tipo representativo da tradição portuguesa, na maior parte, contaminado com os tipos B10, R1, R4, R6 e T1.

A MENSAGEM AO CONDE

Examinemos, à guisa de exemplo, o episódio 15. *Mensagem ao conde*, de maior frequência na população portuguesa. Em que tipos

ocorre? É o que nos mostra o quadro 5, nas 64 versões em que está presente.

Quadro 5. Distribuição do episódio 15. *Mensagem ao conde*, na tradição portuguesa, por tipo, em ordem decrescente

Tipos	Número de versões	% sobre o total
B10 + B12	23	36
T1 + B12	21	33
R1 + B12	10	16
B12	5	8
R4 + B12	3	4
R6 + B12	1	1,5
R1	1	1,5
Total	64	100

Se compararmos os dados do quadro 5 com os do quadro 1, veremos que o núcleo constituído pelos 6 episódios – 13 e 15 a 19 – representativo do tipo B12, está presente na quase totalidade dos tipos de *Conde Claros*, confirmando, portanto, sua predominância na tradição portuguesa.

O episódio 15 dá início ao processo de libertação da princesa da punição determinada pelo pai, ao se confirmarem as suspeitas de gravidez. A princesa apela para um portador que leve uma carta ao conde. Ao recebê-la, o conde disfarça-se de frade e vai às pressas ao local onde será executada a sentença, encontrando, na totalidade das versões, a princesa sendo levada para a fogueira. Pede à justiça que interrompa a execução, pois é preciso confessá-la. Durante a confissão, testa a princesa por meio de galanteios, identifica-se e fogem para casar-se, diante da surpresa de todos.

Desse modo, é importante a mensagem ao conde. Representando a solução para a situação extrema – a morte da princesa na fogueira –, a criatividade popular encontra meios de dotar o episódio de uma atmosfera especial, desde a maneira de conseguir o mensageiro até as recomendações para a entrega da carta.

Nenhuma das versões menciona o conteúdo da mensagem, mas será fácil imaginar seu tom dramático, pelas recomendações feitas ao portador. A versão do século XVI (*Cancionero de Romances*, 1550) atesta a antigüidade da mensagem. Após a notícia da punição, que lhe transmitem na prisão:

Mandóla prender su padre y meter em escuridad,
 el águá hasta la cinta porque pudriese la carne,
 y perezca la criatura, que no viva de tal padre.
 Los caballeros de su casa se la iban a mirar:
 – Pésanos de vos, señora, cuanto nos puede pesar,
 que de hoy em quince dias el emperador os manda quemar.
 – No me pesa de mi muerte, porque es cosa natural,
 pésame da la criatura, porque es hijo de buen padre.

(*Primavera*, 191)

A infanta Claraniña imagina o recurso da mensagem ao conde:

– Mas si hay aqui alguno que haya comido mi pan,
 que me llevase uma carta a don Claros de Montalván.
 Allí habló un paje suyo, tal respuesta le fué a dar:
 – Escribilda, vos, señora, que yo se la ire a llevar.
 Ya las cartas son escritas, el paje las va a llevar;
 jornada de quince dias em ocho la fuera a andar.
 (idem)

Na tradição portuguesa, estão presentes, de forma semelhante, três segmentos do episódio: a) apelo a um portador para levar a mensagem ao conde; b) resposta do portador; c) referência ao tempo de viagem para entrega. Acrescente-se ainda: d) recomendações para a entrega da carta ao conde, que revelam na princesa sentimento de amor e respeito.

O episódio 15, incluído na lista, pertence à versão D, que apresenta os segmentos: a), b) e d). Uma versão de Bragança (Vasconcellos, 1958, nº 64) contém os quatro segmentos:

- Quem me dera um irmão, qu'este me fosse bem leal,
que me levasse uma carta a D. Carlos de Montalvar. (a)
Respondeu-le o mais novo: – À pressa, não devagar,
escreve tu, ó irmã, qu'eu ta irei levar. (b)
Aparelhai-me o cavalo, jornada tem p'ra andar.
A jornada de três dias em três horas s'há de andar. (c)
– Se o acháreis à mesa, deixarei-lo acabar;
se o acháreis dormindo, deixarei-lo recordar;
se o acháreis jogando, terminai de le falar. (d)

De modo geral, o episódio contém esses quatro segmentos, com variantes reveladoras do contexto social ou da imaginação popular.

Alguns exemplos:

Segmento a):

- Oh quem me dera um criado que me comera o meu pão,
que me levara uma carta ao conde de Montalvão.
(Versão D, 14-15)

- Quem me dera um criado que me fosse bem leal
que me levasse uma carta a Carlos de Montealbar.
(Mogadouro, Vasconcellos, 1958, n° 68)

Na situação da princesa, condenada à fogueira pelo pai, apesar da resposta corajosa:

- Não se me dá que me queimem, que me tornem a quei-
mar, dá-se-me deste meu ventre que é de sangue real.
(Versão A, 27-28)

O recurso ao portador tem verdadeiramente caráter de apelo. É o que ocorre na tradição portuguesa, na quase totalidade das versões, e foi transmitido à tradição brasileira:

- Quem me dera, quem me dera, um criado aqui, já, já,
pra me levar esta carta Dom Carlos de Montealvar. (Sergipe.
Silva Lima, 1977: 172-74)

ou, ainda mais claramente, numa versão do princípio deste século:

Encostada na janela ouviu o seu coração
 lhe bater que acharia um meio de salvação.
 Apareceu um menino de sete anos de idade.
 – Me leva este bilhete meu filho por caridade.
 (Maranhão. Lopes, 1967:148-50)

A tradição espanhola exemplifica no mesmo sentido:

– Quién tuviera un criadito criadito de mi pan,
 que me llevase una carta a Don Carlos de Montealgar.
 (Buyezo. Cossío, 1947: 43-45)

Já na versão espanhola do século XVI, como vimos, não existia ordem, mas igualmente apelo:

– Mas se hay aqui alguno que haya comido mi pan,
 que me llevase una carta a don Carlos de Montalván.
 (*Primavera*, 191)

Outro dado importante para corroborar esse tópico é o uso de formas verbais não imperativas, mas optativas, ocorrentes nas diversas tradições; no caso da tradição portuguesa, ocorrem na quase totalidade do *corpus*; *quem me dera*, *quem levara*, *quem tivera*, *quem tivesse*, *tomara*, etc.

– Quem me dera um irmão que a mim me fosse leal!
 (Baião. Vasconcellos, 1958, n° 57)

– Ai quem levara uma carta a Dom Carlos de Montealbar.
 (Algarve. Atháide Oliveira, 1905:70)

– Quem tivera aqui um moço que quisesse ganhar pão.
 (Fernandes Thomás, 1913:29-31)

– Quem tivesse um criado que meu pão quisesse ganhar?
(Algarve. Atháide Oliveira, 1905:327)

– Tomara aqui um primo ou um parente real.
(Vinhais. Martins, 1928:193)

Obviamente, a construção verbal tem uma funcionalidade, pois revela a situação psicológica da princesa, de desespero e desamparo, recorrendo ao auxílio de terceiros.

Tal pedido, feito à maneira de apelo, leva a que a apresentação do portador se faça de modo voluntário por alguém que se encontre nas proximidades e solicitamente corra em seu auxílio para entrega da mensagem. Só em caráter excepcional existe ordem da princesa:

– Ó criados, ó vassalos, os que estão a meu mandar: levem-me já esta carta ao Conde de Monte Alvar.
(Algarve. Atháide Oliveira, 1905:330)

ou

– Alto, alto, meus criados, os cavalos a ferrar
com ferraduras de bronze que não se possam estragar
vão-me levar esta carta a Dom Carlos de Montalvar.
(Baixo Alentejo. Delgado, 1955, I:135)

Segmento b)

– Escreva, menina, escreva, escreva do coração,
que eu lhe levarei a carta ao conde de Montalvão.
(Versão C, 16-17)

ou

Respondera-lhe o mais novo, por ser o mais liberal:
– Escreve-a tu, irmana minha, que eu ta irei levar.
(1874. Bragança. Vasconcellos, 1958, n. 63)

Segmento c)

– Viagem de oito dias, numa hora se há de passar.

(Açores. Braga, 1869:246-49)

- A jornada de três dias em três horas s'há de andar.
(Bragança. Vasconcellos, 1958, n° 64)

A referência ao tempo de viagem apresenta pequena ocorrência no *corpus*: 22%; a versão do século XVI (*Primavera*, 191) confirma sua antigüidade:

Ya las cartas son escritas el paje las va a llevar;
jornada de quince dias en ocho la fuera a andar.

ocorrente também nas Ilhas Canárias:

- Esas nuevas, mi señora, yo se las iré a llevar,
que camino de dos dias em una hora lo he de andar.
(Tenerife. *Flor de la Marañuela*, n° 6)

É de interesse observar que a tradição brasileira se aproxima da versão do século XVI (*Primavera*, 191) no tocante ao tempo de viagem do mensageiro:

- Escreve, escreve, senhora, que eu serei o teu criado viagem de quinze dias, no jantar serei chegado.
(Sergipe. Romero, 1883, I:18-19)

- Escrevei, escrevei, senhora, eu serei o mensageiro, viagem de quinze dias eu farei em um jantar.
(Sergipe. Silva Lima, 1977:179-80)

Contrariamente às versões portuguesas em que não ocorre, no *corpus*, a estimativa de quinze dias, mas predominantemente de três dias:

- Avia-te, ó Mariana, depressa, não devagar,
jornadinha de três dias eu me'hora a hei de andar.
(Santa Marta de Pernaguão. Vasconcellos, 1958, n° 76)

Ouviu uma voz dizendo: – Eu a a irei levar,

jornadinha de três dias em dez horas lá hei de estar...
(Consiglieri Pedroso, 1902:460)

Comparemos as estimativas da tradição luso-brasileira, bem como a previsão de entrega da carta, destacando o contraste entre a preocupação da rapidez da entrega por parte do mensageiro e as recomendações da princesa.

Quadro 6. Estimativa de tempo para entrega da mensagem ao conde na tradição luso-brasileira: *Jornadinha de três dias...*

Estimativa de tempo	Tradição portuguesa		Tradição brasileira	
	Nº de versões	% do total	Nº de versões	% do total
15 dias	-	-	12	75
10 dias	1	8	-	-
8 dias	4	31	2	13
5 dias	-	-	1	6
3 dias	7	53	-	-
1 dia	1	8	-	-
Cem léguas	-	-	1	6
Total	13	100	16	100

Já vimos que a ocorrência do episódio 15, na tradição portuguesa, se verifica em 64 versões (73% do corpus, quadro 4); que a referência ao tempo de entrega da mensagem ocorre em 13 versões (quadro 6), correspondendo a 20% do total; e que a tradição brasileira apresenta 21 versões com o mesmo episódio (52% do corpus) e destas, 16 com a referência temporal, representando 76% do total; concluiremos, pois, que na tradição brasileira há maior preocupação com o tempo do qual dependerá a salvação da princesa da morte na fogueira. É de igual interesse, conhecida a estimativa de tempo da entrega, que corresponde à distância entre o palácio da princesa e o do conde, verificar o comportamento de ambas as tradições no tocante ao tempo efetivo de entrega assegurado pelo mensageiro.

Quadro 7. Tempo de entrega da mensagem ao conde assegurado pelo mensageiro, na tradição luso-brasileira: ... *eu nu' hora a hei de andar*.

Variantes	Tradição portuguesa		Tradição brasileira	
	Nº de versões	% do total	Nº de versões	% do total
... três dias	1	8	-	-
dez horas	1	8	-	-
esta noite	1	8	-	-
em meio dia	-	-	1	6
em três horas	2	15	-	-
numa hora	5	38	-	-
em um jantar	3	23	14	88
sem almoçar	-	-	1	6
Total	13	100	16	100

A análise do quadro 7 confirma na tradição brasileira, em comparação com a portuguesa, maior preocupação com o tempo de entrega da mensagem. E os dados comprobatórios se encontram na elevada frequência, quase exclusiva, da variante temporal “em um jantar”, indicadora da rapidez da entrega assegurada pelo portador:

– Viagem de quinze dias eu a farei em um jantar.

A tradição portuguesa se dilui em seis variantes, com percentuais relativamente baixos. O confronto dos dados dos quadros 6 e 7 fornece os elementos que explicitam o comportamento do segmento c) nas duas tradições. Por outro lado, demonstra a coerência interna de um texto, na tradição brasileira, através das vicissitudes da transmissão oral no espaço de séculos. Cabe ressaltar ainda que não se trata, no caso, apenas de uma coerência a nível temático, mas a nível psicológico, que se estruturou a partir de versões originárias de locais diversos. É desnecessário lembrar que o romanceiro atravessou o Atlântico para chegar ao Brasil, não havendo portanto uma continuidade geográfica, que possibilitasse a circulação entrecruzada de variantes. As versões trazidas ao Brasil pelos portugueses assemelham-se a plantas transportadas de seu habitat natural para

outras terras e climas diversos. Desse modo, se no primeiro aspecto mencionado – nível temático – confirma-se a asserção de Menéndez Pidal (1954:131) de que a “idea del conjunto [del romance], como creación poética más alta y difícil que los detalles, está muchísimo más que éstos libre de las invenciones individuales de los recitadores, permaneciendo casi siempre inalterada, en medio de los múltiples cambios de pormenores en su exposición, presidiendo y señoreando todos esos câmbios”, no segundo aspecto – nível psicológico – trata-se de um produto particularíssimo, passível de caracterizar-se como representativo de uma *tendência* específica de determinada tradição.

É sabido que a adaptação ao contexto social constitui um dos processos de variação do romance; como os demais processos, a adaptação atua em vários níveis com reflexos nas estruturas verbal e temática, apresentando nalguns casos uma nova dimensão configurada por operadores de natureza psicológica. Assim, num dado romance, ao mesmo tempo em que normalmente se desenvolvem os processos de variação, vai-se estruturando em seu texto uma *tendência*, que, por ser de natureza extratextual, pode ocorrer sincronicamente na descontinuidade espacial, despontando de forma generalizada, passando a distinguir-se como uma *tendência* nacional. Menéndez Pidal (1963:23) assinalou como “caráter fundamental de la literatura española su tendencia ética, tendencia que a menudo vemos confirmada en el Romancero”; Catalán (1969:183) destaca “el gusto de la tradición sefardí por las narraciones demoradas, de andadura lenta”; Suzanne Petersen (1972:170) lembra haverem Paul Bénichou e Diego Catalán referido como muito típica da tradição portuguesa “una exagerada tendencia a dramatizar y sentimentalizar el relato”; e, para finalizar os exemplos que poderiam ser multiplicados, Armistead e Silverman (1977:75) registram a tendência para descristianização de vários romances na tradição judeu-espanhola.

Segmento d):

– Se ele estiver a dormir, deixai-o descansar;

se ele estiver a jantar, deixai-o acabar;
 se ele estiver a passear, correi logo a entregar.
 (Viana do Castelo. Vasconcellos, 1958, nº 52)

– Se o achares a dormir, deixai-o primeiro acordar;
 se o achares à janela, cartas lhe vás entregar.
 (Beira Baixa. Braga, 1867:83)

É a forma predominante das recomendações da princesa, na tradição portuguesa, com elevados índices de frequência nos vários tipos de *Conde Claros*. A urgência e angústia da mensagem não obscurece na princesa o tratamento especial ao conde: não acordá-lo, caso esteja dormindo; não interromper o jantar, no caso de estar jantando; apenas, se estiver passeando ou jogando (nalgumas versões), poderá ser a carta entregue imediatamente. Uma versão do Concelho de Vinhais, chega ao extremo na recomendação:

– Se o achardes dormindo, deixarei-lo recordar;
 se o achardes jogando, deixarei-lo retrunfar,
 se o achardes com madama, deixarei-lo conversar,
 se o achardes jantando, terminai de lhe falar.
 (Martins, 1928:193)

Mas o poeta-legião, em seu constante trabalho de reelaboração, pode considerar exagerado o zelo da princesa, às vésperas da morte, de esperar que o conde desperte ou acabe de jantar; uma versão do século XIX, do Porto, é determinante:

– Se ele estiver a dormir, façam-no logo acordar,
 se ele estiver a comer, não o deixem acabar.
 (Versão A, 32-33)

Forma também ocorrente em versões do Algarve (Athaíde Oliveira, 1905:70) e Viana do Castelo (Vasconcellos, 1958, nº 52); mas constituem exceção à predominante recomendação de espera.

Já vimos a diferença entre a estimativa da viagem e o tempo assegurado pelo portador para a entrega da mensagem. O quadro 6 indica a estimativa num máximo de 10 dias, na tradição portuguesa, e de 15 dias na tradição brasileira, predominando nesta a entrega no tempo de um jantar, e naquela em uma hora (quadro 7). Como reflete a tradição brasileira essa oposição entre o comportamento da princesa e o do mensageiro numa situação de tal dramaticidade? O quadro 7 antecipa elementos para análise do segmento d). Vejamos: na tradição portuguesa, o segmento d) ocorre em 50 versões, do total de 64 que contêm o episódio 15, representando, portanto, 78%. A recomendação para não interromper o jantar ou o sono do conde ocorre em 47 versões (94% da ocorrência do segmento), enquanto a recomendação para interrompê-los ocorre apenas em três versões – Porto, Algarve e Viana do Castelo, acima indicadas – representando os 6% restantes. Ora, o levantamento estatístico do segmento d) na tradição brasileira apresenta resultados diametralmente opostos, confirmando, no caso, a tendência já assinalada. Nesta, o segmento d) ocorre apenas em três versões, do total de 21, que contêm o episódio 15, representando 14% da população:

- Se ele estiver dormindo, deixai-o primeiro acordar;
 - se ele estiver jantando, deixai-o primeiro acabar.
- (Recife. Pereira da Costa, 1907:316-19)

e duas de Sergipe (Silva Lima, 1977:184-86, 189-91). As três versões recomendam não interromper o jantar ou o sono; nas demais (86%), não há qualquer recomendação. Inexiste, portanto, a oposição princesa x mensageiro apontada na tradição portuguesa. A tradição brasileira empenha-se em resolver com toda a urgência a situação angustiante da princesa.

Ainda que brevemente, é de interesse também verificar o comportamento de outras tradições neste particular. Nas Ilhas Canárias, por exemplo, das 13 versões incluídas em *La Flor de la Marañuela* (Catalán, 1969), 11 possuem o episódio 15, mas não apresentam o segmento d); duas versões asturianas (Menéndez Pelayo, 1952,

VII:179-181) contêm o episódio, mas não o segmento; a versão catalã nº 258 de Milá y Fontanals (apud Menéndez Pelayo, 1952, VII:376-78) possui o episódio sem o segmento; uma versão da Extremadura (Gil Garcia, 1931, nº 25) contêm o segmento, porém, a recomendação da princesa é de entrega imediata da mensagem:

– Si le cogeh merendendo, no le dejeh merendar;
se le cogeh paseando, no le dejeh pasear.

O mesmo ocorre numa versão de Garganta la Olla (Jesús Antonio Cid, 1974: 479-80); Cossío (1947:43-45) apresenta uma versão com o episódio, sem o segmento; uma versão de León, de coleta recente (Flor Salazar e Ana Valenciano, 1979:396-97), contém o episódio e, no segmento, apenas a recomendação de que aguarde o conde sair da missa. Confirma-se, portanto, à base dos dados utilizados, a característica da tradição portuguesa.

Entretanto, tal situação, extremamente contraditória, resolve-se no episódio seguinte, nº 16, com a chegada do portador ao palácio do conde. A recomendação da princesa:

– Se o achares a jantar, deixá-lo-ás acabar;
se o achares a dormir, deixá-lo-ás repousar;
se o achares a passear, então lhe ireis entregar.
(Arganil. Vasconcellos, 1958, nº 87)

deixa caminho para a solução esperada: o portador sempre acha o conde a passear:

Foi tanta a sua fortuna que o achou a passear.
(idem)

Vimos que a recomendação para não interromper o jantar ou sono do conde ocorre em 47 versões. O segmento acima, pertencente ao episódio 16 – *Entrega da mensagem ao conde*, ocorre em 25 versões (53% do total). Mesmo quando a recomendação para a

entrega não se restringe a estar o conde passeando, esta só é feita nas hipóteses indicadas:

– Se o achares a dormir, deixa-o primeiro acordar;
se o achares à janela, cartas lhe vás entregar.
Foi fortuna do menino à janela o ir achar.
(Versão B, 20-22)

– S'estiver a jantar, não o deixes de *le* falar;
s'estiver a dormir, deixa-o *recordar*.
Logo por sua fortuna o achou a jantar.
(Miranda do Douro. Vasconcellos, 1958, nº 283)

ou ainda:

– Se o achares a dormir, deixarei-lo acordar;
se o achares a jantar, deixarei-lo acabar;
se o achares no passeio, lá l'a ireis entregar.
– Deus vos salve, meu senhor, no seu passeio real!
(Mangualde. Vasconcellos, 1958, nº 86)

Pode-se admitir, nos casos em que não há referência à ocupação do conde, que esteja passeando, com o que fica entendida a recomendação e imediata a entrega da mensagem, que possibilitará a salvação da princesa. E nesse ponto se reencontram as tradições portuguesa e brasileira, tendo esta dispensado (predominantemente) as recomendações, que se identificam, a nosso ver, com a tendência à dramatização, típica da tradição portuguesa segundo observação de Bénichou e Catalán.

CONCLUSÃO

Apesar da extensão do presente trabalho, apenas afloramos alguns dos aspectos do ciclo do *Conde Claros*. Somente foi possível estudar um dos 29 episódios listados, sem analisar todos os dados

fornecidos pelo tratamento estatístico de 87 versões da tradição portuguesa. As referências, ainda que breves, a outras tradições, particularmente à judeu-espanhola e à brasileira, mostram a riqueza do texto-mosaico de *Conde Claros* na análise dos diversos problemas da transmissão oral, da recriação poética, das tendências do romanceiro nas diferentes tradições. O volume crescente de versões divulgadas nas coletâneas modernas, onde se reúnem acervos particulares, a republicação de textos antigos e modernos de difícil acesso⁹, bem como e sobretudo as novas coletas que vêm sendo realizadas em vários países e imediatamente objeto de informes especiais, colocam em situação privilegiada os estudiosos do romanceiro.

A tradição portuguesa, com a riqueza peculiar revelada em suas coletâneas, pode constituir-se em campo específico de estudos mais amplos, ultrapassando a etapa de textos exemplificativos. As diversas tradições estruturadas a partir do núcleo português continental representam, pelo caráter periférico, um vasto manancial à espera de estudo. O romanceiro em língua portuguesa constitui um *corpus* de enorme expressividade e significação. Ainda ecoam as palavras de Menéndez Pidal, no III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, realizado em Lisboa, exatamente a um quarto de século: “España y Portugal compartimos este bien común, este caudal poético, del mismo modo que compartimos los grandes rios del suelo peninsular; y como en el Duero, el Tajo y el Guadiana a Portugal le toca la mejor parte, también en la moderna corriente de tradición romancística Portugal conserva la parte mejor”¹⁰.

NOTAS

- 1 Sobre a possível origem portuguesa do *Conde Claros*, ver Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 1934:280-91 e Menéndez Pidal, 1953, II:324-25.
- 2 Armistead e Silverman (1971:82-83) realizaram um levantamento minucioso das contaminações de *Conde Claros*, nas diversas tradições, com respectiva bibliografia.
- 3 Sobre o fragmentarismo em *Conde Claros*, ver Menéndez Pidal, 1953, II:43-48, 84-101.

- 4 Sobre os vários aspectos da contaminação, ver Jesús Antonio Cid, 1979: 301-09, 331-35.
- 5 Na tradição judeu-espanhola, por exemplo, o tipo B10. *Conde Claros y el emperador* apresenta outros personagens nomeados: Conde Beltrán e Conde Aligonar, que desposara a princesa Claraniña.
- 6 Sobre a variante onomástica, ver Nascimento, 1964:81, 115.
- 7 Sobre variação por analogia fonética, ver Nascimento, 1964:104-108.
- [7a] Coincidentemente, na mesma época (1982) o problema preocupava Van Dijk procurando definir as unidades de análise do discurso, focalizando o parágrafo e o episódio. Diz ele: (1982:177): “For the sake of theoretical clarity, I make a distinction between the notion of ‘paragraph’ and the notion of ‘episode’. An episode is properly a semantic unit, whereas a paragraph is the surface manifestation or the expression of such an episode”. E acrescenta: “The assumption that episodes are semantic units raises the possibility that they also have psychological relevance, as units in a cognitive model of discourse processing”. (p. 178). (Teun A. Van Dijk – Episodes as units of discourse analysis. In: Deborah Tannen, ed. *Analysing Discourse: Text and Talk*. Washington, D. C., Georgetown University Press, 1982. Trad. brasileira de Ingedore Koch, org. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo, Contexto, 2002:99-121).
- [7b] O *Catálogo General del Romancero* (CGR). Diego Catalán e outros. Seminário Menéndez Pidal/Universidad Complutense de Madrid, 1984, 3 v. constituiu verdadeiramente um grande avanço para a solução do problema.
- 8 Para outros usos do mais-que-perfeito no romanceiro, ver Joseph Szertics, 1967.
- 9 Merece registro especial a monumental coletânea *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* (Español – Português – Catalán – Sefardí), do Seminário Menéndez Pidal, Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, que vem sendo editada desde 1957, sob a responsabilidade de Diego Catalán, com a colaboração de numerosos especialistas. (Madrid, Editorial Gredos, 11 volumes já publicados) [12º volume: 1984-85].
- 10 “A propósito del *Romancero Português* de J. Leite de Vasconcellos”. Comunicação apresentada ao III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Lisboa, setembro de 1957, in Vasconcellos, 1958, I:XII-XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMISTEAD, Samuel G. e SILVERMAN, Joseph H. *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Jacob Abraham Yoná*. Folk Literature of

the Sephardic Jews, I. Berkeley – Los Angeles, University of Califórnia Press, 1971.

_____ *Romances judeo-españoles de Tánger* (recogidos por Zarita Nahón). Madrid, CSMP. Ed. com a colaboração de Oro Anahory Librowics e transcr. mus. de Israel J. Katz, 1977.

ARMISTEAD, Samuel G. et al. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Índice de romances y canciones)*. Madrid, CSMP, 3 v., 1978.

ATHAÍDE OLIVEIRA, Francisco Xavier d'. *Romanceiro e cancionero do Algarve*, Porto, 1905.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral portuguez*. 2ª. ed., Lisboa, Manuel Gomes. 1906-1909, 3 v.

Cancionero de Romances. Impreso em Ambers sin año. Ed. de Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 1945.

CATALÁN, Diego. *Siete siglos de romancero (historia y poesía)*. Madrid, Gredos, 1969.

_____ *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid, Gredos, 1970.

_____ El romance tradicional, un sistema abierto. In: *El romancero en la tradición oral moderna*, 1972. p. 181-205.

CATALÁN, Diego e GALMÉS, Álvaro. *La vida de un romance en el espacio y el tiempo*. (1950). In: Menéndez Pidal, R., Diego Catalán e Álvaro Galmés, *Como vive un romance. Dos ensayos de tradicionalidad*. Madrid, CSIC, 1954.

CATALÁN, Diego et al. *La flor de la marañuela; Romancero general de las Islas Canarias*. Madrid, CSMP, Gredos. 1969. 2 v.

CID, Jesús Antonio. Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente. In: *El romancero hoy: nuevas fronteras*, 1979, p. 281-359.

CONSIGLIERI PEDROSO, Z. *Poesias populares portuguesas*, In: *Revue Hispanique*, Paris, 1902, p. 460 e segs.

COSSÍO, José María. *Romances de tradición oral*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1947. Extraído de *Romancero tradicional de la Montaña*. Santander, 1933.

COURTÈS, Joseph. Motif et type dans la tradition folklorique. Problèmes de typologie. In: *Littérature*, Paris, n. 45:114-127, fevrier, 1982.

DELGADO, Manuel Joaquim. *Subsídio para o cancioneiro popular do Baixo Alentejo*. Lisboa, 1955. 2 v.

DI STEFANO, Giuseppe. *Sincronia e diacronia nel Romanzéro*. Pisa, Università di Pisa, 1967.

FERNANDES THOMÁS, Pedro. *Velhas canções e romances populares portuguesas*. Coimbra, 1913.

GIL GARCIA, Bonifácio. *Cancionero popular de Extremadura*. Cataluña, 1931.

GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris, Larousse, 1966.

LARIVAILLE, Paul. L'analyse (mopho)logique du récit. In: *Poétique*, Paris, Seuil, n. 19:368-88, 1974.

LOPES, Antônio. *Presença do romanceiro. Versões maranhenses*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Org. por Braulio do Nascimento. 1967.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Intr. e notas de Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1973. As versões foram divulgadas em 1873, no jornal "O Trabalho", do Recife, Pernambuco.

MARTINS, Pe. Firmino A. *Folclore do Concelho de Vinhais*. Coimbra, 1928. 2 v.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Antología de poetas líricos castellanos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1951-52. 10v.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. 14ª ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1963.

_____ *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 v.

_____ Sobre geografia folklórica. Ensayo de um método (1920), In: R. Menéndez Pidal, Diego Catalán e Álvaro Games. *Como vive un romance. Dos ensayos de tradicionalidad*. Madrid, CSIC, 1954.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina. *Romances velhos em Portugal*. 2ª. ed. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.

NASCIMENTO, Braulio do. Processos de variação do romance. In: *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 8-10:59-126, jan.-dez, 1964.

_____ As Sequencias temáticas no romance tradicional. *Idem*, n. 15:159-90, mai.-ago, 1966.

PETERSEN, Suzane. Câmbios estruturales en el romancero tradicional. *In: El romancero en la tradición oral moderna*, 1972, p. 167-79.

PIRES DE LIMA, J. A. e PIRES DE LIMA, F. C. *Romanceiro minhoto*. Porto, 1943.

Primavera y flor de romances. Ver WOLF, F. J. e HOFMANN, C., 1856.

PURCELL, Joanne B. *A riqueza do romanceiro e outra tradições orais nas Ilhas dos Açores*. Separata da Revista *Atlântica*, v. XVI, n° 4-5. Angra do Heroísmo, 1970.

RODRIGUES DE AZEVEDO, Álvaro. *Romanceiro do Archipelago da Madeira*. Funchal, Voz do Povo, 1880.

El romancero en la tradición oral moderna. Ed. Diego Catalán, Samuel Armistead e Antonio Sánchez Romeraldo. Madrid, CSMP-Universidad de Madrid, 1972.

El romancero hoy: nuevas fronteras. Ed. António Sánchez Romeralo, Diego Catalán y Samuel G. Armistead. Madrid, CSMP-Universidad Complutense de Madrid, 1979.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brasil*. Introdução e notas de Teófilo Braga. Lisboa, Nova Livraria Internacional. 1883. 2 v. 3ª. ed. anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954. 2 v.

SALAZAR, Flor e VALENCIANO, Ana. El romancero aún vive. Trabajo de campo de la CSMP: "Encuesta Norte-77". In: *El romancero hoy: nuevas fronteras*, 1979, p. 361-421.

SILVA LIMA, Jackson da. *O folclore em Sergipe*. 1. Romanceiro. Rio de Janeiro, Cátedra, 1977.

SZERTICS, Joseph. *Tiempo y verbo en el romancero viejo*. Madrid, Gredos, 1967.

THOMÁZ PIRES, A. *Lendas e romances*. (Recolhido na tradição oral na província do Alentejo). Elvas, 1920.

THOMPSON, Stith. *Motif-Index of folk literature*. Bloomington-Indiana University, 1955-1958. 6 v.

VASCONCELLOS, J. Leite de. *Romanceiro português*. Coimbra, 1958. 2 v.

WOLF, F. J. e HOFMANN, C. *Primavera y flor de romances*. Berlin, 1856. 2 v. In: Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, v. VI.

CONDE CLAROS CONFESSOR^{238*}

O ciclo de romances do *Conde Claros* apresenta um campo privilegiado para o estudo e compreensão da variante como elemento dinâmico na vida da poesia tradicional. O fragmentarismo do texto, a constituição de unidades autônomas, com vida própria, bem como a intertextualidade dos diversos tipos e, ainda, a maior preferência por determinada forma em algumas tradições demonstram claramente sua característica de mosaico textual. Entre os mais recentes estudos sobre o ciclo do *Conde Claros*, a partir de Menéndez Pidal (1953), Armistead e Silverman (1971), Armistead e outros (1978), Judith Seeger (1982, 1990), Pinto Correia (1987), tem sido insistentemente destacada essa característica e os diversos problemas decorrentes.

Em nosso trabalho sobre o “Conde Claros na tradição portuguesa” (Nascimento 1982:139-87), oferecemos subsídios à classificação dos diversos tipos empreendida por Armistead e outros (1978), no qual estabelecemos um quadro baseado em um *corpus* de 127 versões das tradições portuguesa (87) e brasileira (40).

A classificação de Armistead, a partir do extenso *corpus* de versões do romanceiro judeu-espanhol do Arquivo Menéndez Pidal, de Madri, com respectivos resumos, constitui um trabalho imprescindível para a orientação dos estudiosos do ciclo carolíngio. São os seguintes os principais tipos arrolados por Armistead:

B9 *Conde Claros y el Emperador* (CGR 0476)

B10 *Conde Claros y Ia princesa acusada* (CGR 0159)

B11 *Conde Claros insomne* (CGR 0159)

B12 *Conde Claros fraile* (CGR 0159)

238 In: *Oral Tradition and Hispanic Literature Essays in Honor of Samuel G. Armistead*, edited by Mishael M. Caspi. Garland Publishing, Inc. New York and London, 1995, p. 549-581.

R1 *Aliarda y el alabancioso* (CGR 0159)

R4 *La fuente fecundante* (CGR 0138)

R6 *La mala hierba* (CGR 0159)

T1 *Disfrazado en mujer ou La apuesta ganada* (CGR 0135)

No presente trabalho, que dá continuidade ao de 1982, ampliamos o *corpus* da tradição portuguesa com mais 69 versões, oriundas de romancesiros publicados desde aquela data: Ferré (1982, 1987), Fontes (1983, 1987), Marques e Silva (1984-87), Galhoz (1987), Anastácio (1988) e Martins e Ferré (1989), totalizando 156 versões; acrescentamos também 11 versões brasileiras: Vilela (1983), Neves (1983) e Seeger (1990), perfazendo 51 versões. A comparação da tradição portuguesa com a brasileira e com as 35 versões judeu-espanholas do *Archivo Menéndez Pidal*, arroladas por Armistead, num total de 242 versões, nos apresenta um quadro muito importante pelas indicações sobre a vida tradicional dos romances desse ciclo, principalmente no tocante às contaminações.

Como vemos pelo quadro 1, nas tradições portuguesa, brasileira e judeu-espanhola – no universo estudado – predominam as versões contaminadas: 79% do total na tradição portuguesa, 57% na brasileira e 54% na tradição judeu-espanhola, o que constitui mais um elemento de confirmação do caráter de mosaico textual do romance de *Conde Claros*. A tradição brasileira, diferentemente da portuguesa, apresenta elevado percentual do tipo B10, isoladamente, 39%, enquanto a portuguesa apresenta apenas 4% de seu total.

Se examinarmos a composição das versões contaminadas, veremos a predominância de B12. O quadro nº. 2 apresenta a frequência de B12 em relação aos demais tipos ocorrentes no *corpus*.

É de interesse notar que o tipo B12 (*Conde Claros fraile*), com a maior ocorrência no *corpus* (f = 172, isto é, 42%), apresenta seu maior percentual em versões contaminadas: 92% contra 8% em versões não contaminadas.

O quadro 1 nos mostra que tais contaminações ocorrem, preferentemente, na forma B10+B12 (*La princesa acusada*+ ...) com 19%; RI+B12 (*Aliarda y el alabancioso* + . . .) com 23% e T1+B12 (*La apuesta ganada* +...) com 21%, perfazendo as três contaminações 63% do total.

Quadro nº. 1 – *Conde Claros* – Tipos ocorrentes nas tradições portuguesa, brasileira e judeu-espanhola

Tipos	Tradições			Total
	Portuguesa	Brasileira	Judeu-espanhola	
B9	-	-	13	13
B9 + B11 + B22	-	-	2	2
B9 + B22*	-	-	3	3
B9 + K11 + B11 + B22	-	-	1	1
B9 + K11** + B22	-	-	4	4
B10	6	20	3	29
B10 + B12	30	-	9	39
B11 + B12	6	-	-	6
B12	11	2	-	13
R1	2	-	-	2
R1 + B12	36	-	-	36
R4 + B10 + B12	-	1	-	1
R4 + B12	5	26	-	31
R6	1	-	-	1
R6 + B12	3	-	-	3
R6 + R4 + B12	-	1	-	1
T1	13	-	-	13
T1 + B12	32	-	-	32
T1 + R1	1	-	-	1
T1 + R1 + B12	9	-	-	9
T1 + R4 + B12	-	1	-	1
B10 + CGR 0078 + CGR 0049	1	-	-	1
Total	156	51	35	242
Versões não contaminadas	33	22	16	71
Versões contaminadas	123	29	19	171
Percentuais das versões	%	%	%	%
- não contaminadas	21	43	46	29

- contaminadas	79	57	54	71
----------------	----	----	----	----

*B22 - *La jactancia del Conde Velez*

**K11 - *¿Por qué no cantáis fortuna?*

Quadro nº. 2 – *Conde Claros* – Frequência dos tipos nas versões não contaminadas e nas contaminadas das tradições portuguesa, brasileira e judeu-espanhola.

Tipos	Versões				Total de Ocorrências (A)
	Não contaminadas		Contaminadas		
	Frequência	% do total (A)	Frequência	% do total (A)	
B9	13	57	10	43	23
B10	29	41	41	59	70
B11	-	-	9	100	9
B12	13	8	159	92	172
B22	-	-	10	100	10
K11	-	-	5	100	5
R1	2	4	46	96	48
R4	-	-	34	100	34
R6	1	20	4	80	5
T1	13	23	43	77	56

Em nosso trabalho já referido (Nascimento, 1982), procedemos ao levantamento de 29 Sequencias ocorrentes no *corpus* de 127 versões portuguesas e brasileiras do ciclo de *Conde Claros*, mas, sem o objetivo de fornecer elementos para a elaboração de arquétipos ou versões factícias, pois estas, como já assinalou Mariscal de Rhett (1984-85), não têm valor filológico.²³⁹ São as seguintes:

1. Cena de amor no jardim entre o conde e a princesa
2. Proposta de sedução
3. Aposta de sedução
4. Ofertas ao pajem para guardar segredo
5. Vanglória do sedutor

239 “Las versiones facticias que publicamos en este capítulo – esclarece Mariscal de Rhett, na introdução do volume de *La muerte ocultada*, p. 19 – no pretendem reproducir un hipotético arquetipo y carecen, por lo tanto, de valor filológico.”

6. Estratagem para sedução
7. Delação do pajem
8. Reação dos irmãos
9. Identificação e revelação de intenções
10. Suspeitas do pai
11. Perguntas de terceiros, com suspeitas
12. Consulta aos alfaiates ou médicos
13. Reação do pai. Punição da princesa
14. Aviso da punição por terceiros
15. Mensagem ao conde
16. Entrega da mensagem ao conde
17. Reação do conde. Disfarce de frade
18. Interrupção da pena para confissão
19. Confissão da princesa
20. Identificação do conde
21. Fuga do conde com a princesa
22. Recepção à princesa no palácio do conde
23. Indiferença do conde à sorte da princesa
24. Fecundação atribuída à água ou erva
25. Insônia do conde
26. Paramentação do conde
27. Indagação da princesa sobre o castigo do conde
28. Resposta do rei. Casamento do conde com a princesa
29. Castigo do pajem delator.

Pinto Correia, em sua tese doutoral (1987, I:353), desdobrou a seqüência n. 28, indicando em 28^a – Casamento do conde com a princesa.

O presente trabalho focalizará a seqüência nº. 19 – Confissão da princesa – basicamente nas tradições portuguesa e brasileira, com referência a outras tradições. Exemplificamos o contexto de ocorrência em duas versões:

CARLOS DE MONTEALHAR

Versão portuguesa. Braga, 1867: 79-83 – (B10 + B12)

Estando Dona Silvana, mais Dom Carlos Montealbar,
 2 debaixo de uma roseira, debaixo de um rosal,
 passou por ali um pajico, que nunca ele passasse:
 4 – Pajico, do que hás visto a el-rei não vás contar,
 que eu te dou a minha chave, quando puderes levar;
 6 e da parte da senhora o que ela te quiser dar.
 – Não quero ouro nem prata, se ouro e prata me heis de dar;
 8 quero guardar lealdade a quem a devo guardar.
 Pajem como ignorante, a el-rei o foi contar,
 10 à casa dos estudantes, onde estava a estudar:
 – Deus vos salve, senhor rei, e a vossa coroa real;
 12 lá deixei o conde Claros com a princesa a folgar.
 – Se à puridade o dissesses, tença te havia de dar;
 14 mas pois tão alto falaste, alto hás de ir a enforcar.
 – Ganhaste, mexeriqueiro, com o teu mexericar.
 16 – Ganhei a morte, senhora, e a vida ma podeis dar.
 – Se ela está na minha mão, a vida não te hei de dar;
 18 para outra não fazeres já irás a degolar,
 ao rabo do meu cavalo te mandarei arrastar.
 20 Aos sete para oito meses, seu pai que a estava a mirar.
 – Que me mira, senhor pai, que tanto me está a mirar?
 22 – Eu miro-te, minha filha, que me pareces pejada.
 – Cale-se daí, meu pai, que é das saias mal talhadas.
 24 Mandou chamar dois obreiros, a que ele mais amava;
 olharam um para o outro: – Estas saias não têm nada!
 26 – Cal'-te, cal'-te, minha filha, amanhã serás queimada!
 – Não se me dá que me queimem que me tornem a queimar,
 28 dá-se-me deste meu ventre que é de sangue real.
 Ai, quem me dera um pajico que me fora bem mandado,
 30 que me levara uma carta a Dom Carlos Montealbar.

- Escreva, minha senhora, enquanto eu vou jantar.
 32 – Se ele estiver a dormir façam-no logo acordar
 se ele estiver a comer não o deixem acabar.
 34 – Aqui lhe trago, senhor, novas de grande pesar,
 que a sua bela menina amanhã vai a queimar;
 36 jornada de trinta léguas temo-la nós para andar.
 Era meia-noite em ponto, Dom Carlos a repousar;
 38 chamou um dos seus criados, o que lhe era mais leal,
 lhe aparelhasse um cavalo dos que têm melhor andar;
 40 doze campainhas de ouro lhe pusesse ao peitoral.
 – Onde vás tu, ó Dom Carlos, sozinho por esse andar?
 42 Vestiu-se em trajos de frade ao caminho foi esperar.
 – Cesse, cesse, senhor conde, cesse, se há de cessar,
 44 que a menina que aí vai inda está por confessar.
 – Confesse-a, senhor padre, enquanto eu vou jantar.
 46 – Diga-me, minha menina, verdade me há de falar:
 se algum dia teve amor a leigo, crelgo, ou a frade?
 48 – Nunca tive amor a crelgo nem a leigo nem a padre;
 tive amores com Dom Carlos, por isso vou a queimar.
 50 No primeiro mandamento o padre nada lhe disse;
 no meio da confissão um beijinho lhe pediu.
 52 – Cesse, cesse, senhor padre, cesse se há de cessar,
 onde Dom Carlos beijou ninguém mais há de beijar.
 54 – Esse sou, minha senhora, que a venho aqui buscar.
 Tomou-a logo nos braços, puseram-se a caminhar!
 56 Correm d'além os criados e puseram-se a gritar:
 – Senhor padre, deixe a moça, que a manda seu pai queimar!
 58 – Pois vão dizer a seu pai, que a venha daqui tirar.

DONA BRANCA

- Versão brasileira. Silva Lima, 1977:172-74 – (R4 + B12)
 – Dona Branca, que é que tens, que estás tão desmaiada?
 2 – Não é nada, senhor pai,

foi um copo de água fria que eu bebi de madrugada.
 4 – Manda chamar um doutor, um doutor de entendimento,
 pra receitar Dona Branca que ela está muito doente.
 6 – Dona Branca não tem nada, Dona Branca está pejada ...
 – Uma filha que faz isso, só merece ser queimada
 8 com cem carradas de lenha e fogo bem atizado.
 – Quem me dera, dera-dera, um criado aqui, já, já,
 10 pra me levar esta carta a Dom Carlos de Montealvar.
 – Escreva, dona, escreva, depressa e não devagar,
 12 viagem de quinze dias eu lhe faço em um jantar.

.....
 E Dom Carlos lendo a carta, e chorando de soluçar,
 14 todo vestido de padre, borzeguins de passear.

.....
 – Dona Branca dá-me um beijo que eu te quero confessar.
 16 – Saia daqui, senhor padre, não me venha atormentar,
 rosto que Dom Carlos beija não é pra outro vir beijar.
 18 – Dona Branca, dá-me um abraço que eu te quero confessar.
 – Saia daqui, senhor padre, não me venhas atormentar,
 20 corpo que Dom Carlos abraça não é pra outro abraçar.
 – Dona Branca, dá-me a mão que eu te quero confessar.
 22 – Saia daqui, senhor padre, não me venhas atormentar,
 mão que Dom Carlos aperta não é pra outro apertar.
 24 – Dona Branca, dá-me a mão e conheça o meu falar,
 Dona Branca, eu sou Dom Carlos, Dom Carlos de Montealvar...
 26 Dá-me a mão, Dona Branca, para nós dois se casar.

A seqüência 19 – Confissão da princesa – situa-se nos versos 46-53 da versão portuguesa e 15-23 da brasileira.

Dentro desses parâmetros, como veremos, se movimentam as versões das duas tradições. Entretanto, como ressaltou Olga Nagy (1984:251): “la tendance à la création de variantes est une loi de l’oralité,” vamos encontrar uma variedade enorme de soluções e

opções para a seqüência, não apenas, nas duas tradições especialmente estudadas, mas em outras em que o enfoque das perguntas do conde/confessor revela peculiaridades, indicam contextos culturais específicos, numa recriação permanente, na dinâmica da transmissão oral. “As alterações introduzidas na poesia popular – afirmou Iorgu Iordan (1962, 1973:357) – são o resultado de uma tensão entre a memória e o dom de imaginação do recitador.” Embora bastante limitada, sua afirmação ressalta um ponto importante, a saber, a *tensão* como um dos componentes da recriação poética, em termos de epifenômeno.

Como breve ilustração, lembramos a versão da seqüência no *Cancionero de Romances*, 1550 (*Primavera* n. 191):

En lugar de confesarla de amores le fue a hablar.
 – Tate, tate, dijo, fraile, que a mí no llegarás,
 que nunca llegó a mí hombre que fuese vivo en carne,
 sino sólo aquel don Claros, don Claros de Montalván
 que por mis grandes pecados por él me quieren quemar.

Essa seqüência apresenta-se como área privilegiada para surgimento de variantes no modo de obter provas da fidelidade da princesa, ao fim do que se revela o conde. Em algumas versões, é a princesa que desconfia, por intuição ou por indícios como olhar, sorriso, gestos.

– O ar de rir que me deste parece Conde de Montalvar.
 – É esse mesmo, menina, que da morte a vem livrar.
 (GRP 26)

A confissão estrutura uma seqüência de no máximo três perguntas e respectivas respostas, realizando-se predominantemente em dois versos cada uma:

– Confessa, menina, confessa, faz a confissão geral,
 no fim da confissão um beijinho m’hás-de dar.
 – Iss’ é qu’ eu não prometo nem aos santos do altar,

onde o conde pôs os lábios não há-de o frade pintar.

(Ferré, 1987, n. 6)

Mas pode expandir-se como nesta versão portuguesa (BRP, I, p. 309-13):

– Venha cá, minha menina, faça confissão geral;

diga-me, oh minha menina, por que vai a degolar?

– É por dormir duas noites com Carlos de Montealvar,
uma na Páscoa das Flores, outra na noite de Natal.

Não tenho outros amores se não o Conde de Alvar;

desgraçada foi a hora quando eu os fui tomar.

– Menina, deite-me um beijo dessa boca de cristal.

– Atrevido, confiado, no que havia de falar!

Boca que D. Carlos beija, não é pra frade beijar.

A seqüência da confissão da princesa apresenta-se estruturada em discurso indireto e direto. A tendência evolutiva para a utilização do discurso direto para “apresentar dramaticamente qualquer momento da narração,” estudada por Suzanne Petersen (1976), sobre um *corpus* de 612 versões de *La Condesita*, pode ser profusamente ilustrada com a seqüência da confissão. Verifica-se aí, também, o aumento de extensão média da seqüência em razão do desenvolvimento do discurso direto, conforme assinalou Petersen.

Diego Catalán (1982:60) focalizando a relação variante/invariante, afirma: “Las varias fórmulas del *discurso* romancístico dramatizan, mediante la visualización de unos aconteceres concretos de funcionalidad vicaria, un mismo dato de *intriga*. Las variantes son *discurso*; la invariante *intriga*. A este nivel de organización del relato, el *discurso* es el significante, la *intriga* el significado.” O mesmo ocorre em *Conde Claros*, onde as cenas se sucedem, em locais e situações diferentes, como nesta versão portuguesa (VRP 79):

Iam com ela nos braços para no fogo deitar.

Acenou com um lenço branco para um pouco esperarem.

- Onde vai essa menina, que vai em pecado mortal?
Eu sou um padre da missa, quero-a ir confessar.
- Confesse-a bem, senhor padre, não se esteja a demorar,
está o fogo a perder-se para a irmos a queimar.

Na cena que antecede a confissão, visivelmente se cria uma expectativa da morte da princesa a caminho da fogueira, até a chegada do conde, sempre a cavalo e a galope. Em algumas versões, no interesse de dramatizar a situação, repete-se um segmento da fala do mensageiro à princesa, já ocorrente no século XVI (*Primavera* n.º. 161):

Ya las cartas son escritas, el paje las va a llevar;
jornada de quince días en ocho la fuera a andar.

Assim, ao receber a mensagem, o Conde, após a reação inesperada, acelera a partida para libertar a princesa, como na versão de Bragança:

– Levanta-te daí, criado, o melhor cavalo vai selar,
vai além à estrebaria o melhor cavalo vai selar,
que a jornada de três dias em três horas se há-de andar.
(GRP 19)

A ocorrência da triplicação, tão comum no romanceiro como no conto tradicional, pode deparar-se com dificuldades que somente o tratamento matemático, através do levantamento dos itens constitutivos das Sequencias, é capaz de revelar. A situação apresentada na seqüência da confissão não poderia comportar um desdobramento dos itens, como, por exemplo, nas duas macro-Sequencias da *Donzela guerreira* (CGR 0231). A primeira referente aos sinais denunciadores do sexo, que é necessário disfarçar para a donzela apresentar-se como soldado:

- Tendes os cabelos mui grandes, logo te conhecerão.
- Mande cá uma tesoura que os deitarei no chão.

(CPF p. 323)

que, na versão da Madeira (Azevedo, 1880:159), atinge onze elementos:

- Tendes *cabelos compridos*, filha, conhecer-vos-ão.
- Com tesouras de talhar, cortados rentes serão.

seguindo-se: *olhos formosos, rosto sem barba, ombros erguidos, peitos altaneiros, mãos pequeninas, largos quadris, pernas grossas, pés pequeninos* e finalmente:

- Tendes *nome de mulher*, filha, conhecer-vos-ão.
- Me chamarei Dom Martinho, por homem me tomarão.

Na segunda macro-seqüência, a imaginação da mãe do capitão, nas diversas tradições, vai tecendo os mais variados estratagemas para descoberta do sexo do soldadinho, com registro (Nascimento, 1966) de 34 elementos: *jantar e nadar*, com os maiores percentuais, e *dormir, feirar, passear, banhar, correr, caçar, namorar, deitar*, bem como convites para *ir ao pomar, à tenda, quintal, botica, mar, campo, horta, igreja, mercado, molinos, taberna, tear*, etc.

No romance do *Conde Claros*, raramente vem explicitado o local da confissão:

- Soltaram D. Branca para ir à confissão.
 - Chegue-se para cá menina para perto do altar.
- (Lopes p. 158)

Onde quer que se realize a confissão, não há oportunidade para maiores requestas do falso padre, senão apenas para o pedido de um beijo/beijinho ou um abraço, o que é predominante em todas as tradições, dados os condicionamentos do lugar. Entretanto, a tendência à triplicação não se anula diante de qualquer dificuldade. A imaginação recriadora popular elege um terceiro item para pedido: o anel da princesa, que fora dado pelo conde, um costume arraigado nas diversas culturas. É provável que tenha ocorrido influência do

romance *Las señas del esposo* (CGR 0160) na inclusão do anel como prova de reconhecimento:

- Parem, parem ó criados, já foram criados a mim mostra o anel das sete pedras que contigo reparti. Mostra a tua metade que a minha trago aqui.
- (Lima, 1971:63-4)

Desse modo, a seqüência da confissão incorpora um elemento “prova do anel,” como ocorre também nesta versão portuguesa (VRP 85):

- Confessa-te lá, menina, depressa, não devagar, no meio da confissão esse anel me hás-de dar.
- Não permita Deus do céu, nem os santos do altar, anel que o conde me deu não é para o padre gozar.

A variante *anel*, que realiza a triplicação, é comutável com *prenda, mão, coisa*.

É de interesse observar que a predominância nessa seqüência da duplicação *beijo/beijinho – abraço* não se deve apenas a escolha aleatória dos pedidos do conde/frade, mas resulta igualmente das coerções já referidas, no tocante ao local da confissão. Daí, outros recursos usados pela tradição, que atenderiam à triplicação. E entre estes destaca-se a pergunta sobre “outros amores”:

- Confesse, menina, confesse, dos seus primeiros amores.
 - Juro por santos e santas, qu’estavam naquele altar, como o meu primeiro amor, foi Carlos de Monte Alvar.
- (GRP 31)

Paralelamente à pergunta sobre “outros amores,” verifica-se mudança radical no tom da resposta da princesa, agora com censura ao conde, fato que também ocorre em outras versões, quando a seqüência se inicia com a indagação direta: “¿Has dormido con

alguno?,” “Quantas vezes tem pecado?” ou “Si tuvo que ver con hombres.” Vejamos:

- ¿Has dormido con algun se tienes algún pesar?
- No he dormido con ninguno ni tengo ningún pesar;
sólo dormí tres noches, tres noches de Navidad,
..... com D. Carlos de Montealbare.
Dos han sido por mi gusto y una, sí, sin yo gustare.
(FRT 42)

ou

- Diga-me, ó minha menina, quantas vezes tem pecado?
- Uma foi no Sam João, outra na Páscoa das Flores,
outra foi nos meus princípios quando tinha meus amores.
- Diga-me, ó minha menina, quem são os seus amores?
- Não tenho outros amores senão o conde de Alvar;
desgraçada foi a hora quando eu os fui tomar.
(BRP, II:166)

e na versão espanhola recolhida, em 1977 por Teresa Catarella, Flor Salazar e Ana Valenciano (AIER 0159 0011 CC 033):

- ¿Qué pecados tienes, niña, que te iban a queimar?
- ¿has dormido con curas o con frailes o con otro regular?
- Yo no he dormido con curas ni con frailes ni con otro regular sólo una triste noche con Carlos de Montealvar.

Nas versões do AIER 2, a pergunta do conde/frade é sempre a mesma, sem eufemismo: “se dormiu com alguém” (AIER 0159 0004 CC 033):

- ¿Has dormido alguna noche con algun
- Tan sólo dormí tres noches con Carlos de Montealvar:
la primera fue a mi gusto las otras dos a pesar.

Sob esse aspecto, as versões brasileiras não apresentam censura ao conde, como na versão pernambucana (CFP p. 316):

- Confessai, minha menina, minha menina real,
se vós tendes outro amor fora Carlos de Monteval.
- Se eu tenho outro amor fora Carlos de Monteval
minh'alma não vá ao céu nem meu corpo a bom lugar.

Do mesmo modo, nas versões canárias, como nas brasileiras, não apenas é confirmada a fidelidade ao conde, mas também revela-se a concordância explícita da princesa na conjunção amorosa (*Flor* 236):

- ¿Tu has querido mal a alguien a fuerza o a voluntad?
- No he querido mal a nadie ni a fuerza ni a voluntad,
tan sólo el que quise bien fue al conde del Montealbar,
que un día estando en la mesa de mi honor quiso gozar
y yo como le quería nada le pude negar.

ou

- No he querido mal a nadie, sino al conde e Salazar,
que un día estando en mi casa él de mí quiso gozar
y yo le dije que sí porque le tenía amistad.
(*Flor* 5)

Embora sem o local da confissão, as tradições portuguesa e brasileira são precisas na indicação do momento em que o conde/frade requesta a princesa com pedido de beijo, de abraço ou do anel:

- No meio da confissão um beijinho m'há-de dar.
(Ferré 1982 n. 54)

que constitui a forma predominante na tradição portuguesa, mesmo nos casos de duplicação ou triplicação, com percentual elevado de 90% das Sequencias: correspondentes a 81 do total de 90 versões. Ocorrem, ainda, algumas poucas variantes como “debaixo

da confissão,” “no fim da confissão” e referência a “mandamento.” Sob esse aspecto, a tradição brasileira apresenta, com exclusividade, a referência aos mandamentos, como neste exemplo de triplicação (SLR p. 184):

No primeiro mandamento logo um beijo lhe quis dar.

No segundo mandamento outro beijo ele quis dar.

No terceiro mandamento um abraço ele quis dar.

O tema da falsa confissão ocorrente na literatura européia e na tradição oral em países católicos é item de elevada importância no romance de *Conde Claros*, como acentua Seeger (1990:233-4), que o estudou também na tradição européia não ibérica: Alemanha, Inglaterra e Hungria. Observa que o final feliz do romance, com a libertação da princesa pelo conde, tão significativa na tradição hispânica, pela sua uniformidade, não é comum nas baladas européias sobre o tema da moça seduzida. Afirma ainda Seeger que “the confession as seen in *Count Claros in Monk's Attire* is a particularly Iberian feature.” Pinto Correia (1987, I:521), analisando a ação libertadora do conde, disfarçado em frade, destaca o seu duplo objetivo: “A subtática de o conde ‘parecer’ um ‘frade sensual’ que insiste junto de Claralinda em ‘manifestações amorosas,’ insere-se ainda no jogo veridictório do conde, a fim de se lhe revelar a verdadeira fidelidade da amante. Tanto o ‘disfarce’ como a ‘confissão’ são, portanto, apenas táticas que servem a estratégia do /amante-libertador/ em relação ao ‘pai’ de Claralinda e seus sequazes, mas também em relação à própria Claralinda.”

* * * * *

Um exame detalhado de um *corpus* constituído de itens de uma determinada seqüência narrativa, demonstrará a existência de traços semânticos nas múltiplas versões, mais ou menos semelhantes, que revelam a presença de invariante. Tal invariante, evidentemente, não se manifesta apenas no nível da expressão ou da estrutura superficial,

através do léxico e sua estruturação sintagmática, mas também no nível do conteúdo ou estrutura profunda. Isso equivale a reconhecer a presença de invariantes no nível lingüístico e extralingüístico. A poesia tradicional que, segundo a clássica definição de Menéndez Pidal, “vive em suas variantes,” vive também em suas invariantes. E essa vida, isto é, a permanência de determinado tema, num dado texto, através do tempo e do espaço, é assegurada predominantemente, diria mesmo exclusivamente, pelas invariantes. Neste ponto, parece conveniente considerar uma escala hierárquica da variante como epifenômeno da invariante. “Cada ‘variante’ – afirma Catalán (1982:60) – observada en un relato supone la existencia de una ‘invariante’ a un nivel significativo más profundo.” Sem esta, ainda que de vida breve, é impossível conceber a variante. Daí a necessidade de que as invariantes e as variantes sejam estudadas simultaneamente em dois níveis: o do conteúdo ou estrutura profunda e o da expressão ou estrutura superficial. Isto se justifica pela própria natureza de obra aberta da narrativa poética, como de outras formas de criação artística. Do mesmo modo que uma obra única, imutável (texto fixo), definitiva como *La Gioconda*, de Da Vinci, pode suportar ou sugerir várias leituras, a poesia tradicional – objeto de nosso estudo – pode apresentar, através de um texto plural, mutável, não definitivo, um mesmo tema distinto, unitário, facilmente reconhecível. Na primeira, como teorizou Umberto Eco (1962) o processo de apreensão da obra é realizado do exterior para o interior: a visão do leitor, do observador extralingüístico ou extratextual, adequa ou enforma a obra à sua visão. No segundo caso, a poesia tradicional, a operação ocorre em sentido inverso: a pluralidade se realiza no próprio texto, através das variantes, preservando-se, em geral, a unidade temática. E esse – poder-se-ia dizer – macro-signo se efetiva através das invariantes. Não se confunde com outras unidades semelhantes, possibilitando assim a sua classificação e identificação numérica como fez o *Catálogo General del Romancero*. Aí, cada tema

– identificado pelas suas invariantes – recebe um número que permite a referência com economia de indicadores léxicos.

Não podemos esquecer, entretanto, a transformação da mensagem do romance, através do tempo, pelas exigências resultantes da adaptação a espaços culturais específicos, fato ocorrente também em relação ao conto popular. Denise Paulme (1980:288-302) no estudo “Cendrillon en Afrique,” demonstrou como a estrutura social angolana determinou a mudança de sexo da heroína. Cinderela tornou-se homem – Oni – para que o conto adquirisse um sentido plenamente aceitável pela cultura local. Na área do romanceiro, podem-se destacar os estudos de Jesus Antonio Cid (1979:281-359) sobre *Marquillos* (CGR 0292) e Di Stefano (1985:301-11) sobre *Gaiferos* (CGR 0151).

Não obstante, a invariante tem um papel fundamental no estudo do romanceiro. “A circunstância pela qual em matemática o princípio de invariância foi formulado, antes que em outras ciências, não muda de fato a substância das coisas, não torna matemático esse princípio e não significa que a forma de seu comparecimento em objetos diversos seja a mesma” (Ščur, 1978:222). A ênfase dada ao estudo das invariantes poderá provocar a censura de limitações diacrônicas, mas não se poderá negar que a variante em si mesma, desprendida de sua forma geratriz, não tem significação autônoma. Esta é parte de uma relação, cujo elemento principal sempre a antecede; na verdade, como já afirmamos (Nascimento 1972:233-75), a variante é, basicamente, um epifenômeno. E podemos até mesmo, no limite, admitir a existência de unidades invariantes de ocorrência universal, em determinado *corpus* romancerístico, sem que a sincronia nos apresente elementos comutativos. O lexema que ocupa um lugar no eixo sintagmático para tornar-se variante necessita cumprir uma série de exigências, por exemplo, pertencer a um eixo paradigmático de, no mínimo, dois elementos; pertencer a um campo

lingüístico seja lexemático ou semântico; pertencer ao vocabulário disponível²⁴⁰ do cantor ou narrador.

A experiência tem demonstrado que um elevado número de invariantes permanecem no contexto narrativo, muito mais pelas limitações do vocabulário disponível do narrador e do respectivo campo semântico, do que por suas características de dominante contextual.

A universalidade da invariante *pajem* no romance de *Gerinaldo* (CGR 0023), por exemplo, que, no nível lexemático e semântico, se apresenta como dominante na estrutura temática, é decorrente de seu papel demarcador da diferenciação de classes sociais: a princesa e o pajem. É um elemento fabular que fundamenta o significado do romance. A comutação do lexema *pajem* por *criado*, como na versão brasileira (CFP p. 365):

– Gerinaldo, Gerinaldo, criado de el-rei, querido,
me dera, Gerinaldo, passar a noite contigo?

em contraposição à versão quinhentista da *Primavera* n.161a:

– Gerinaldo, Gerinaldo, el mi paje más querido,
quisiera hablarte esta noche en este jardin sombrío

introduz uma variante apenas na estrutura superficial, pois permanece a invariância no nível da estrutura profunda, uma vez que mantém os papéis sociais de princesa e criado. Somente quando o rei resolve casar a princesa com Gerinaldo, para salvar o reino, é que se anula a invariante inicial pela assunção do novo papel – o de marido e genro.

240 Adotamos o conceito de vocabulário disponível e grau de disponibilidade estabelecido por Gougenheim (1967:152): “*Cette notion de degré de disponibilité correspond à la présence plus ou moins immédiate de ces mots dans notre mémoire.*” A essa noção devemos acrescentar o componente universo cultural, que determina, na operação comutativa, a escolha da variante.

Outra invariante, por exemplo, com função de dominante, se encontra no romance do *Veneno de Moriana* (CGR 0172), onde o sintagma *copo de vinho* (que contém veneno para eliminar D. Jorge) é quase universal nas diversas tradições. A variante porventura ocorrente em qualquer *corpus* pode considerar-se um *hapax legoménon*.²⁴¹ Nesse caso, ela perde a característica de invariante lexemática, mas conserva vigorosamente, pela exigência temática, o componente de invariante semântica. “À invariância – diz Šćur (1978:228) – está ligada a ideia de compensação de forças perturbadoras. Como forças perturbadoras se entendem quer forças perturbadoras externas, quer fatores perturbadores atuantes no interior do sistema.” Verifica-se, por outro lado, que no eixo sintagmático se realizam tanto as invariantes quanto as variantes. Pode-se aplicar ao papel das invariantes na poesia tradicional a mesma importância que na linguística. “A invariância – diz Šćur, 1978:224 – tem uma correspondência direta com determinadas leis de conservação que são próprias de determinados tipos de interação (...). Os princípios de invariância exprimem a unidade da preservação e da variação.”

As variantes léxicas *copo* – *taça*, que mantêm coocorrência semântica com o “objeto que recebe líquido,” apresentam maior incidência como invariante em alguns contextos culturais (Brasil, Portugal, Espanha) do que em outros. Durante a performance, o cantor ou narrador há de sempre escolher a variante a partir da invariante conhecida, que lhe foi transmitida. Poderá inclusive optar pela invariante, servindo de veículo neutro da transmissão oral, por comodidade, por redução do vocabulário disponível, por seus limitados meios de criação, ou ainda porque a invariante se impõe com força de dominante, não lhe restando senão repeti-la consciente de sua importância no contexto textual.

241 *Hapax legoménon* (do grego: “dito uma só vez”). “É uma forma, palavra ou expressão de que se conhece um exemplo num *corpus* definido” (Dubois, 1978:321).

Desse modo, alguns sintagmas podem ser invariantes em um contexto cultural e variantes em outro. Em última análise, a variante é sempre um produto do contexto cultural e, às vezes, também o pode ser a invariante. Lauri Honko (1984:251), em comentário ao estudo de Olga Nagy, “Some Types of Comparative Tale Analysis” (1984:231-49), destaca “*the factors behind variation*,” como o desenvolvimento societário, identidade regional ou social, personalidade do narrador, situação narrativa, etc.; isto também se aplica ao romance pela semelhança dos processos de variação, o que vem igualmente confirmar a necessidade do estudo integrado do conto e da poesia tradicionais.

A comutação de elementos de campos semânticos diferentes constitui um dos aspectos da capacidade recriadora do poeta-legião, como denominava Menéndez Pidal, manifestada através das variantes. No romance de *Conde Claros*, a seqüência n. 15 – Mensagem ao conde – apresenta exemplos de campos bastante diversificados, quando a princesa recorre a parentes (irmão, primo), serviçais (criado, pajem), mensageiro, outras pessoas (menino, moço, pobre), anjo, pássaro:

– Ai quem me levara uma carta a Dom Carlos de Montecalbar!
um anjo do céu falou: – Escreve que a vou levar.
(Oliveira, p. 70)

em que o componente “mensageiro” articula os diversos conjuntos, transformando-os, especificamente, nesta seqüência, em itens comutáveis.

Ora, se tomarmos um campo semântico A, cujo conjunto de itens signifiquem “igreja,” numa relação sinonímica bastante aproximada, poderemos representar cada um dos itens ou variantes, como pertencentes ao conjunto A:

a Î A [pertence]

No caso do romance do *Conde Alberto* (CGR 0152):

– Tocam os sinos na Sé... Oh meu Deus quem morreria?
(VRP 147)

teríamos um determinado campo A:

igreja $\hat{I} A = \{\text{igreja, capela, sé, matriz ...}\}$ por um lado; e por outro, um conjunto B, constituído aleatoriamente por: palácio, corte, Braga, serra, Roma, Londres, etc.:

– Tocam os sinos na corte. Ai Jesus! Quem morreria?

(VRP 158);

assim: $b \hat{I} B$ ou

corte $\hat{I} B = (\text{palácio, Braga, serra, Roma, Londres...})$

Teríamos, então: $b \hat{I} B$ e conseqüentemente $a \check{I} B$ ou $b \check{I} A$ (não pertence), sem alteração semântica no eixo sintagmático. Entretanto, ocorrem mudanças no eixo paradigmático, pois, o lexema palácio não é sinônimo de igreja, condição basicamente necessária para o processo de comutação.

Não nos passa despercebido o fato da existência de um componente semântico, de maior ou menor grau de expressividade, comum aos diversos lexemas dos conjuntos A e B: *lugar onde*.

Tocam os sinos. . . onde? na sé, na igreja, em Braga, em palácio, em Londres, na serra, etc.

Evidentemente, a integração desses campos ou conjuntos A e B só tem validade para a seqüência estudada; estão estruturados para aquela situação contextual específica, e somente aí podem ser comutados os seus itens. Se considerarmos a totalidade dos itens como sinônimos ou equivalências, pelo fato de que podem ser comutados sem alteração do sentido ou da informação, então podemos assegurar que tais campos ou conjuntos podem ser organizados para cada seqüência. As relações paradigmáticas estabelecidas *in situ* entre esses itens, por exigência da estrutura profunda da seqüência, têm caráter provisório, são de natureza contextual. Podem não ser pertinentes em outra seqüência do mesmo romance.

Beatriz Mariscal de Rhett (1985) no minucioso estudo do romance *La muerte ocultada*, ao tratar da segmentação em unidades narrativas, assinala que “el carácter abierto del texto permite la eliminación de elementos narrativos ou substitución por elementos

de valor estrutural equivalente.” É preciso também levar em conta, como lembra Lyons (1981, 1982:150) que “grande parte da pesquisa semântica mais recente foi orientada pelo princípio de que um lexema tem seu sentido determinado pela rede de relações sintagmáticas e substitutivas [paradigmáticas] existentes entre ele e seus lexemas vizinhos, dentro de um mesmo campo.” E essas relações – acrescenta ainda Lyons – “podem existir entre um lexema e uma expressão mais complexa, não-lexêmica, ou entre duas de tais expressões, da mesma maneira como existem entre os lexemas.”

Em nosso estudo sobre a sinonímia como um dos processos de variação (Nascimento, 1964) já chamávamos a atenção para a necessidade de ampliar-se o conceito de sinonímia, saindo da esfera exclusivamente vocabular para abranger expressões complexas, levando em conta as equivalências. O desenvolvimento das pesquisas na área da semântica de muito contribuíram para a solução de tais problemas no estudo da poesia tradicional. A definição de sinonímia e equivalência formulada por Lyons (1968, 1979:478), a partir da implicação recíproca ou equivalência, é importante para a compreensão de certas especificidades das variantes. “Se duas frases equivalentes têm a mesma estrutura sintática e diferem uma da outra apenas pelo fato de uma ter a unidade lexical x e a outra y , então x e y são sinônimas.” O próprio Lyons admite a possibilidade de estender o conceito de sinonímia além das unidades lexicais individuais a “grupos de unidades lexicais que se reúnem numa dada construção sintagmática.”

A equivalência semântica, portanto, requer tratamento especial, mediante estudo de caso. No romance do *Conde Claros* temos exemplos nas contaminações de R4 + B12 e R6 + B12. A tradição portuguesa (Braga, 1867:87) apresenta em R4 + B12:

– A cidade de Coimbra tem uma fonte de água clara,
as moças que bebem nela logo se vêem pejudas;
Dona Areria bebeu nela logo se viu ocupada.

que ocorre no Brasil, em versão recolhida no século XIX (Romero, 1883), e neste, em Lopes (1967), Tourinho (1972), Silva Lima (1977), Vilela (1983) entre outros. Esse motivo da “fonte fecundante,” registrado num canto de boda, em Tetuán, por Manuel Alvar (1921 n. 38), encontrei-o no nordeste brasileiro, em Sergipe, cantado num aboio de vaqueiro, em 1987: “Marinete teve um [filho]/teve um sem se casar;/ bebeu água de quartinha²⁴²/bebeu água sem coar.”

Do mesmo modo, o motivo da “mala hierba,” registrado por Rodrigues Azevedo, na Ilha da Madeira (1880:150), ocorre em versões modernas da tradição portuguesa (Ferré, 1987, n. 5), Costa Fontes (1987, n. 717 e 718), Galhoz (1987, n. 27). Já o *Cancionero de Romances* (s.a., f. 192) apresenta o motivo em *Don Tristán*:

Alli naçe un arboledo que açuçena se llamaua
qualquer muger que la come luego se siente preñada.

As variantes modernas “pisar na erva,” “tocar,” “cheirar,” “pegar” que devem ser consideradas como equivalências, concorrem com a variante “comer” do século XVI, que se encontra na versão brasileira de Sergipe (SLR p. 189-91), juntamente com R4, em contaminação com o *Conde Claros fraile*: R6 + R4 + B12:

–Dona Branca, que que tens? já estás tão amarelinha:
ou comeste abob’ra²⁴³ verde ou pisou na rama dela.

E ela respondeu:

– Não comi abob’ra verde nem pisei na rama dela;
foi um copo de água fria que eu bebi de madrugada.

242 *Earthen waterpot.*

243 *Squash, gourd.*

em que os dois motivos se conjugam, a nosso entender, pelos dados disponíveis, de ocorrência efetivamente rara, talvez na forma arquetípica, de que se fragmentou o *Conde Claros*. Armistead (1978, 11: 166) refere-se a eles, afirmando: “se trata sin duda de dois motivos tradicionais absorvidos por un mismo romance.”

A maleabilidade da variante, como vemos, permite, através de um contrato virtual entre os eixos sintagmático e paradigmático, a ocorrência da comutação, mesmo com itens de campos semânticos diversificados, sem alterar o sentido geral da seqüência. Poderíamos, portanto, sintetizando, afirmar que o processo de variação admite a comutação de itens de campos semânticos diversos, com distribuição semelhante, isto é, com a mesma posição no eixo sintagmático, sem alteração do sentido.

Assim, o elenco de variantes, com a mesma distribuição em um dado *corpus*, requer a classificação por campos semânticos, isto é, variantes sinonímicas X não sinonímicas, na detecção e análise dos elementos culturais inseridos na versão do romance e da própria dinâmica do texto, em sua vida tradicional. A intersecção desses conjuntos (campos semânticos) A, B, C, D, etc., apresentará informações relevantes no tocante à maior ou menor proximidade das tradições, dos desvios e das transformações nos romances.

Daí, se poderá inferir o princípio de que a freqüência de um dado item (ou variante), em determinado *corpus*, está ligada à extensão do campo semântico desse item. Consequentemente, se poderá afirmar: quanto maior for a disponibilidade de itens em um dado campo semântico, menor a ocorrência de disparidades (ocorrências elevadas de determinado item em contraste com a de outros) na distribuição da freqüência das variantes. Portanto, a extensão do campo semântico determina a freqüência de seus diversos itens ou variantes.

Na mesma seqüência do *Conde Alberto*, no hemistíquio:

– Tocam os sinos na sé (igreja, matriz, etc.), pertencente ao conjunto A, ou no conjunto B:

– Tocam os sinos no palácio (Braga, Roma, corte, etc.)

o lexema *sino*(os), X, funciona como invariante, enquanto os lexemas *sé, igreja, palácio, corte*, etc., Y1, Y2, Y3 ... etc., funcionam como variantes. Evidentemente o campo semântico de X é muito mais restrito do que o do lexema Y. Podemos, assim, afirmar que a existência da invariante depende da extensão do respectivo campo semântico, independentemente do contexto cultural em que se reproduza o romance. A ocorrência exclusiva de X em todas as variantes conhecidas do *Conde Alberto*, paralelamente às numerosas variantes de Y, nos conjuntos A e B, confirma a veracidade desse princípio. No caso em pauta, enquanto para a ocorrência das diversas variantes de Y se poderia alegar determinantes culturais, o mesmo não se poderá aduzir para a exclusiva ocorrência de X – uma invariante – que está, portanto, independente daqueles contextos culturais.

Como se pode depreender dessa análise, a existência das variantes e das invariantes reduz-se, basicamente, a um problema estatístico de frequência sinonímica. Se determinado item lexical – o lexema *sino*, por exemplo, no *Conde Alberto* – não tem possibilidade de reproduzir-se por processo sinonímico ou de equivalência, em dado *corpus*, então assumirá o *status* de invariante. Consequentemente, se há possibilidade de ocorrência de, pelo menos, dois sinônimos ou possui equivalências de qualquer item, então teremos a variação.

Uma leitura superficial não poderá perceber as consequências semânticas da simples movimentação, por anástrofe, no *Conde Claros*, dos sintagmas nominal e verbal na estrutura dos hemistíquios, na sequência estudada:

- a) Boca que D. *Carlos beijou* nenhum padre há-de beijar.
(VRP 81)

b) Boca que *beijou D. Carlos* não é p'ra padres beijar!
(GRP 27)

não podem ter a mesma equivalência semântica que:
Juliana, o que puseste neste cálice de vinho?
(Neves, p. 58)

e
Que puseste, ó Juliana dentro do copo de vinho?
(Lima 17)

em versões brasileiras de *Veneno de Moriana*
(CGR 0172)

No eixo sintagmático, a anástrofe, via de regra, não provoca alteração de sentido (ver Nascimento, 1964); entretanto, sua área de atuação não se limita ao sintagma; pode abranger o deslocamento de versos ou de Sequencias. Bénichou (1958) ao estudar o romance *El cautivo del renegado* (CGR 0443) mostra a ambigüidade que se estabeleceu na seqüência final do romance, pelo simples deslocamento de um verso possibilitando interpretações diferentes. A anástrofe situa-se imprecisamente entre a invariante e a variante; portanto, o que à primeira vista pareça um fato sem importância pode constituir um fator de profundas alterações no nível fabular. Os três níveis de atuação da variante – delimitados por Catalán (1982:53-6) – *variante de discurso*, *variante de intriga* e *variante de fábula* – oferecem possibilidade de explicitar esse tipo de ocorrência.

No caso do *Conde Claros*, o hemistíquio a) ao mudar-se em b) – Boca que D. Carlos beijou ® Boca que beijou D. Carlos – indica uma variação por anástrofe, porém, deslocando-se o processo para o eixo paradigmático, transformando-se em variante de fábula. As conSequencias, todavia, não são tão simples. A variante de fábula, no caso, revela uma mudança de comportamento da

princesa em sua relação com D. Carlos. Assim, o aspecto tradicional da iniciativa amorosa por parte do conde, predominante no *corpus* estudado, é radicalmente alterado pela troca dos papéis na conjunção amorosa das personagens. A atitude passiva de aceitação por parte da princesa transforma-se em atitude ativa, dando-lhe a iniciativa amorosa. Desse modo, as versões da seqüência podem dividir em dois grupos:

Grupo A – *iniciativa amorosa do conde*:

- Boca que D. Carlos beija não é para um padre beijar.
(Vilela p. 48)

Grupo B – *iniciativa amorosa da princesa*:

- Boca que beijou D. Carlos não é p'ros padres beijar.
(GRP 27)

Os dois grupos podem sintetizar-se em dois esquemas:

Grupo A { conde + beijar
 { conde + abraçar

Grupo B { boca [da princesa] + beijar
 { braços [da princesa] + abraçar

com variantes brasileiras: “Pesçoço que Dão Carlos beija” (SLR p. 191), “Cabelo que D. Carlos alisa” (Vilela p. 49), ou portuguesa: “Onde dom Carlos pôs os braços” (Ferré, 1988 n. 3).

A possibilidade de ambigüidade, decorrente desse tipo de construção, com incidência da anástrofe, pode ser resolvida: a) pela análise gramatical na definição dos sujeitos; b) pela elevada freqüência das formas que indicam a iniciativa do conde na conjunção amorosa e c) pelas variantes em que não há dúvidas sobre a iniciativa da princesa.

Os grupos A e B, nas tradições portuguesa e brasileira apresentam a seguinte composição:

	Freqüência	% do corpus

Grupo A:		
Versões portuguesas	75	48
Versões brasileiras	24	47
Grupo B:		
Versões portuguesas	15	10
Versões brasileiras	–	–

O elevado percentual do grupo A nas tradições portuguesa e brasileira, num *corpus*, respectivamente, de 156 e 51 versões (ver quadro n. 1) revela efetivamente indicadores de natureza cultural arraigados na tradição ocidental em relação à iniciativa masculina na conjunção amorosa. Uma abordagem sociológica do tema, em dimensão diacrônica e sincrônica, provavelmente indicaria os elementos que fundamentam aqueles percentuais. O total de Sequencias computado na determinação dos percentuais acima abrange, na tradição portuguesa, 90 versões; na brasileira, do *corpus* de 51 versões, 24 apresentam a seqüência da confissão, correspondendo a 47% do total, sem registro no Grupo B.

A análise da seqüência da confissão no romance de *Conde Claros* demonstra que a variante não se localiza apenas no eixo paradigmático, ou eixo das comutações, mas também no eixo sintagmático, por definição, das invariantes. Por outro lado, indica que o estudo interdisciplinar da poesia tradicional se apresenta como o caminho apropriado para o conhecimento, em profundidade, dos mecanismos da variação, das estratégias usadas pelos cantores/narradores, durante a performance, dos fatores que asseguram as formas de existência das invariantes, bem como das tendências embutidas nas tradições, examinadas sob os prismas diacrônico e sincrônico. Finalmente – o que importa, sobretudo – a análise revela a preservação de semelhanças e o surgimento de divergências entre as tradições portuguesa e brasileira, os novos traços com que a cultura brasileira impregnou os textos dos velhos romances da tradição ibérica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alvar, Manuel. *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid: CSIC. 1971.

Anastácio, Vanda. *Romanceiro tradicional do Distrito de Faro*, I. Madrid: Seminário Menéndez Pidal/Santiago de Cacém, Real Sociedade Arqueológica Lusitana. 1988.

Armistead, Samuel G., e Silverman, Joseph H. *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Jacob Abraham Yoná. Folk Literature of the Sephardic Jews*, I. Berkeley-Los Angeles: University of California Press. 1971.

———. e outros. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (Catálogo-Índice de romances y canciones). Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal. 1978.

Bénichou, Paul. *Creación poética en el romancero tradicional*. Madrid: Gredos. 1968.

Braga, Teófilo. *Romanceiro geral*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 1867.

———. *Romanceiro geral português*. 3 vol. 2^a. ed. Lisboa: Manuel Gomes. 1906, 1909.

Cancionero de Romances. Ambers, s. a. Ed. de Ramón Menéndez Pidal. Madrid. 1945.

Catalán, Diego. *Catálogo general del romancero. Teoría general y metodología*. 3 vols. Madrid: Seminario Menéndez Pidal. 1984.

———. “El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos,” in *Ethnica. Revista de Antropología*. Barcelona, nº 18:53-66. 1982.

———. e outros. *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*. 2 vols. Madrid: Gredos. 1969.

Cid, Jesús Antonio. “Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente.” In *El Romancero hoy: nuevas fronteras*. Madrid: CSMP Univ. Complutense de Madrid. 1979.

Costa, Francisco Augusto Pereira da. “Folk-lore pernambucano.” In *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Vol. 70. 1907.

Dubois, Jean, e outros. *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix. 1978.

Di Stefano, Giuseppe. “Gaiferos o los avatares de un héroe.” In *Estudios románicos dedicados al Prof. Andres Soria Ortega*. Granada: Univ. de Granada. 1985.

Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva. 1962, 1971.

Ferré, Pere, e outros. *Romanceiro tradicional do Distrito de Castelo Branco*, vol. 1. Lisboa: Estar Ed. 1987.

———. *Romanceiro tradicional do Distrito da Guarda I*. Lisboa: Estar Ed. 1987a.

———. *Romances tradicionais. Subsídios para o folclore da Região Autónoma da Madeira*. Funchal: Câmara Municipal. 1982.

Fontes, Manuel da Costa. *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. 2 vols. Coimbra: Universidade. 1987.

Galhoz, Maria Aliete Dolores. *Romanceiro popular português. Romances tradicionais*, I. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos/ Instituto Nacional de Investigação Científica. 1987.

Gougenheim, G., e outros. *L'élaboration du français fondamental (1^{er} degré)*. Paris: Didier. 1967.

Honko, Lauri. "Intervenção." In *Le conte: pourquoi? comment?* Paris: CNRS. (Actes de journées d'études en littérature orale. 1982). 1984:251.

Jordan, Iorgu. *Introdução à linguística românica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1973.

Lima, Rossini Tavares de. *Romanceiro folclórico do Brasil*. S. Paulo: Irmãos Vitale. 1971.

Lopes, Antônio. *Presença do romanceiro. Versões maranhenses*. Org. por Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967.

Lyons, John. *Introdução à linguística teórica*. S. Paulo: Editora Nacional. 1979.

———. *Linguagem e linguística*. Uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar. 1982.

Mariscal de Rhett, Beatriz. *La muerte ocultada*. Romancero tradicional de las lenguas hispánicas, vol. 12. Madrid: Seminario Menéndez Pidal/Gredos. 1984-85.

Marques, José Joaquim Dias, e Maria Angélica Reis da Silva. "Para o romanceiro português," *Revista Lusitana* (nova série). Lisboa, nº 5 e 8, 1984, 1987.

Martins, Ana Maria, e Pere Ferré. *Romanceiro tradicional do Distrito de Beja*, I. Madrid: Seminario Menéndez Pidal; Santiago de Cacém: Real Sociedade Arqueológica Lusitana. 1989.

Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe. 1953.

Nagy, Olga. "Some Types of Comparative Tale Analysis." In *Le conte: pourquoi? comment?* Paris: CNRS. (Actes de journées d'études en littérature orale. 1982). 1984.

Nascimento, Braulio do. "Processos de variação do romance," *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, 4 (8-10):59-126, jan.dez. 1964.

———. "As Sequencias temáticas no romance tradicional," *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, 15:159-90, mai.-ago. 1966.

———. "Eufemismo e criação poética no romanceiro tradicional." In *El romancero en la tradición oral moderna*. 1º. Coloquio Internacional. Madrid: CSMP, Universidad de Madrid. 1972.

———. "Conde Claros na tradição portuguesa," *Quaderni portoghesi*. Pisa, 11/12, Primavera-Autuno. 1982.

Neves, Guilherme Santos. *Romanceiro capixaba*. Vitória: FUNARTE/Fundação Ceciliano Abel. de Almeida. 1983.

Oliveira, Francisco Xavier d'Ataíde. *Romanceiro e cancionero do Algarve*. Porto: Typographia Universal. 1905.

Paulme, Denise. "Cendrillon en Afrique," *Critique*, Paris, 394:288-302, mars. 1980.

- Petersen, Suzanne H. *El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: Estudio de 612 versiones del romance de La condecita, con ayuda de un ordenador* (Tese). University of Wisconsin, Madison. 1976.
- Pinto Correia, João David. *Os romances carolíngios da tradição portuguesa* (Tese de Doutorado), 3 vols. Lisboa. 1987.
- Rodrigues de Azevedo, Álvaro. *Romanceiro do Archipelago da Madeira*. Funchal: Voz do Povo. 1880.
- Šćur, Georgij S. *Le teorie del campo in linguistica*. Milano: Mursia. 1978.
- Seeger, Judith. *Count Claros. Study of a ballad tradition*. New York: Garland Publishing. 1990.
- Silva Lima, Jackson da. *O folclore em Sergipe*. I. *Romanceiro*. Rio de Janeiro: Cátedra. 1977.
- Tourinho, Maria Antonieta Campos. “Estórias do Recôncavo.” In *Folclore geo-histórico da Bahia e seu Recôncavo*, José Calazans Brandão da Silva e outros. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. 1972.
- Vasconcellos, J. Leite de. *Romanceiro português*, 2 vols. Coimbra: Universidade. 1958.
- Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, 2 vols. Edición a cargo de Suzanne H. Petersen. Encuesta Norte, 1977, del Seminario Menéndez Pidal. Archivo Internacional Electrónico del Romancero. AIER. Dirigido por Diego Catalán. Madrid: Seminario Menéndez Pidal/Gredos. 1982.

Vilela, José Aloísio. *Romanceiro alagoano*. Maceió: Edufal. 1983.

Wolf, F. J., e C. Hofmann. “Primavera y flor de romances.” (1856). In *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. VI. M. Menéndez Pelayo, ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina. 1952.

AIER Archivo Internacional Electrónico del Romancero (Madrid, Seminario Menéndez Pidal).

BRG Braga, *Romanceiro geral*, 1867.

BRP Braga, *Romanceiro geral português*, 1906-1909. 3 v.

CFP Costa, *Folk-lore pernambucano*, 1907.

CGR *Catálogo General del Romancero*.

CNRS Centre National de la Recherche Scientifique.

CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CSMP Cátedra Seminario Menéndez Pidal.

FRT Fontes, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*, 1987. 2 v.

FUNARTE Fundação Nacional de Arte.

GRP Galhoz, *Romanceiro popular português*, 1987.

LIMA Lima, *Romanceiro folclórico do Brasil*, 1971.

SLR Silva Lima, *O folclore em Sergipe*. I. *Romanceiro*, 1977.

VRP Vasconcellos, *Romanceiro português*, 1958.

BERNAL FRANCÊS NA AMÉRICA^{244*}

O exame de um corpus de versões de um romance, em várias tradições, revela sempre tendências que esclarecem aspectos menos visíveis de sua vida tradicional. A transmissão oral de formas dinâmicas como o romance, o conto, por exemplo, se realiza através de mecanismos perfeitamente identificáveis, passíveis de análise e de construção de modelos para aplicação ampla¹. O surgimento de variantes num texto oral, ao mesmo tempo em que deixa transparecer processos puramente mecânicos que - poderíamos dizer - escapam ao controle individual, configura uma participação no trabalho de reelaboração, caracterizador da poesia tradicional, que vai, por sua vez, criando e difundindo um tipo específico de variante². Por outro lado, a operação realizada pelo poeta-legião pode ser vista, em alguns casos, como uma espécie de dupla articulação da linguagem (Martinet, 1969), em que a primeira articulação (forma fônica dotada de sentido) estaria representada pela variante individualizada e a segunda articulação constituída por unidades de componentes não identificáveis individualmente (formas fônicas sem significação), mas determinantes na configuração de significantes que, em conjunto, representariam tendências nacionais³.

Desse modo, cada variante pode ser considerada sob duplo aspecto: textual e contextual, correspondentes à primeira articulação (monemas) e à segunda articulação (fonemas) respectivamente.

Exemplifiquemos. Quando, em versões judeu-espanholas do *Conde Claros*, ocorrem as variantes *Nizán*, *Nisá*, *rezar*, *estudiar* em oposição a *misal*, como nos versos:

244 Publicado em *Actas del Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero (1982). De Balada y lírica*. Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal/Universidad Complutense de Madrid. 1994:2:169-86.

— Tenho feito juramento na folhinha do *Missal*
menina com quem dormir de eu a não ir difamar⁴

por

— Yo te juro Dios del cielo en este librito de *Nisar*
que cara de hombres no he visto sólo que de Montalbán⁵

ou em *Gerineldo*:

— Juramento tengo hecho en mi librito *rezar*:
mujer que ha sido mi dama con ella no he de casar⁶

ou ainda variantes como *noche de mocedade*, *noche de misa reale*, *noche de escuridad*, *noche de la ovedad*, em oposição à *noche de Navidad*, nos versos de *El hijo vengador*, numa versão de Bénichou:

Mataria yo al rey y a la reina mi madre
porque durmiéronse a una la noche de *Navidade*⁷

o que se verifica não é apenas a substituição de um semantema por outro (primeira articulação); a variação desencadeia um outro processo: a descristianização (segunda articulação). Armistead (1977) assinala no primeiro exemplo: “El librito de *Nizar* (*Nizán*, *Nisá*, *rezar*, *estudiar*) probable descristianización de *misal*, figura en varios romances sefardíes” e no segundo exemplo: “La alusión a Navidad, conservada unicamente en el texto de Bénichou, ha sido descristianizada en la mayoría de las versiones que conocemos: *noche de la mocedade* (Larea), *noche de la misa reale* (MRuiz), *una noche a escuridade* (PTJ), *la noche de la ovedad* (iné., Tetuán, Archivo Menéndez Pidal)” (p. 67, 75).

Nessa segunda articulação se situariam os elementos formadores de tendências nacionais, do mesmo modo que os fonemas podem constituir elementos indicadores de áreas linguísticas^{7a}. Cabe lembrar que a variação se manifesta de dois modos: *in situ*, mediante a substituição de um elemento por outro, como no romance de *Juliana e D. Jorge* (*El veneno de Moriana*), por exemplo:

— Deus vos salve, Juliana, no teu *estrado* assentada⁸

em que se opera a substituição, em versões brasileiras, de *estrado* por *trono*, *salão*, *varanda*, *cadeira*, *rede*, etc. (Nascimento, 1964:119); e *in absentia* nos casos de supressão (id., 1972:239-245) em romances como *Delgadina*, em que se omite por decoro, nalgumas versões, a proposta de casamento do pai, iniciando-se a versão pelas medidas punitivas:

- Mandei fazer uma torre para meter Faustina.

Dar-lhe de comer carne crua e beber água salgada⁹

São esses elementos *in situ* ou *in absentia* que, por efeito de acumulação em várias versões do mesmo romance ou em versões de romances diferentes, contribuem para a configuração de tendências nacionais, constituindo portanto a variação contextual.

Creemos que a exploração da analogia entre variação textual/contextual e a dupla articulação da linguagem, no sentido de especificar os pontos coincidentes com aspectos da variação no romance poderá conduzir a uma visão mais ampla do fenômeno. Menéndez Pidal (1954:120) desde os primeiros tempos assinalava as semelhanças dos processos de variação na poesia tradicional com o processamento dos fenômenos linguísticos.

Num estudo sobre *Conde Claros*¹⁰ a análise minuciosa de um dos episódios do romance — a mensagem da princesa ao conde:

- Quem me dera um irmão, qu'este me fosse bem leal,
que me levasse uma carta a D. Carlos de Montalvar.

Respondeu-*le* o mais novo: — À pressa, não devagar, escreve tu, ó irmã, qu'eu ta irei levar.

Aparelhai-me o cavalo, jornada tem pra andar.

A jornada. de três dias em três horas s'há de andar.

— Se o acháreis à mesa, deixarei-lo acabar;

se o acháreis dormindo, deixarei-lo recordar,

se o acháreis jogando, terminai de *le* falar¹¹

nos levou a identificar tendências diferenciadas nas tradições portuguesa e brasileira, mediante uma abordagem que considerou o duplo aspecto da variante.

O romance *Bernal Francês* oferece elementos para o estudo das variantes em sua dupla articulação. A presente comunicação é um resumo de trabalho mais amplo sobre tendências nacionais no romanceiro tradicional, em que se estabelece o cotejo das tradições espanhola e portuguesa com a tradição de diversos países americanos, através de versões correspondentes de romances recebidos da Península Ibérica.

A ausência de *Bernal Francês* das coletâneas do século XVI causa estranheza, quando se sabe que era bastante conhecido, como atestam as referências em obras de escritores da época. Menéndez Pidal (1953, II:408) atribui o fato a certa superficialidade das coletas de então, sem embargo de que nos tenham legado um acervo tão importante. “No se comprende – diz ele – como um romance tan popularizado, tan conocido antes y ahora, no encontró acogida em ningún pliego suelto ni cancionero antiguo, porque entre los que tratan el tema de la esposa infiel es el más original de todos, el de mayor fuerza trágica y el construído más dramáticamente.” É igualmente estranho que nenhuma versão em castelhano tenha sido publicada na Espanha no século XIX, quando em Portugal era divulgado por Almeida Garrett (1828), Teófilo Braga (1867, 1869) e Rodrigues de Azevedo (1880). Somente no século atual foi publicado por Menéndez Pidal (1906) a primeira versão em língua castelhana, coletada no Chile por Julio Vicuña Cifuentes, em Illapel, Província de Coquimbo: *La adúltera*¹².

O conteúdo poético de *Bernal Francês* tem sido ressaltado pelos estudiosos do romanceiro, cabendo lembrar as palavras de Menéndez Pidal (1955:51-52): “El perfume sensual de su primera parte aparece refinado en metáforas, contrastando com la dureza truculenta de la segunda mitad: el interés dramático está graduado com habilidad teatral para que llegue con sorpresa el desenlace trágico”, que lhe

atribui indubitável origem espanhola no sólo por su forma métrica, sino por tratar de personaje español, pues Bernal Francés, nombre conservado más o menos bien en las redacciones estranjeiras de la balada, fué un capitán de los Reyes Católicos que tomó parte en diversas acciones de la guerra de Granada.” (*id.*, 52).

Avalle-Arce, que escreveu um longo e documentado estudo sobre *Bernal Francés* (1974:135-232), acredita que o romance “derive de la literatura, ya sea de una composición anterior adaptada a la medida de Bernal Francés, o bien de una compuesta con tal protagonista como objetivo particular, con elementos de larga circulación en el folclore. (...) Es mi opinión que el romance de *La amiga de Bernal Francés* se tejió con estos materiales tan arraigados en la literatura tradicional sin fundamento en anécdota histórica alguna, con los fines bien cabales de crear un embarazoso nimbo alrededor de la persona de Bernal Francés.” (p. 149-150).

CORPUS

O corpus do presente estudo abrange versões de oito países americanos e Portugal e Espanha, num total de 128, assim distribuídas:

Península Ibérica:

Portugal	40
Espanha	<u>7</u>
	47

América:

Argentina	4
Brasil	18
Chile	6
Colômbia	4
Estados Unidos	21
México	23
Nicarágua	4
Venezuela	<u>1</u>
	81

Total 128

A seguir, reproduzimos uma versão de cada país, o que permitirá, ainda que superficialmente, comparar as diversas tradições.

A. Bernal Francês

Portugal. Braga (1867:34-36; 1906, II:42-45)

- Oh, quem bate à minha porta, quem bate, oh quem está aí?
 2 – São cravos, minha.senhora, flores lhe trago aqui!
 4 – Eu não abro a minha porta a tais horas de dormir.
 6 – Se me não abres a porta morto me acharás aqui.
 8 – Ai se é Bernal Francês a porta lhe vou abrir...
 10 Ao abrir a minha porta se apagou o meu candill!
 12 Ao subir a minha escada me caiu o meu chapim.
 14 Peguei nele nos meus braços levei-o pelo jardim,
 16 mandei lavar pés e mãos em aguinha de alecrim;
 18 vestir camisa lavada, deitá-lo ao par de mim.
 20 Era meia-noite dada: – Não te viras para mim?
 22 Se tu temes o meu pai ele longe está de ti;
 24 se temes os meus criados eles estão a dormir;
 26 se temes o meu marido más novas venham aqui.
 28 – Eu não temo a teu pai que ele sogro é de mim;
 30 não me temo dos criados que mais me querem que a ti;
 32 não me temo da justiça que a justiça é por mim;
 34 a teu marido não temo e dele nunca temi ...
 36 Teme tu falsa traidora pois o tens ao par de ti.
 38 Deixa tu vir a manhã que eu te darei de vestir,
 te darei saia de gala, roupinha de cramesi;
 gargantilha colorada, pois que tu o queres assi.
 - Deixa-me ir por'qui abaixo com minha capa caída,
 quero ver a minha amada se é morta ou se inda viva.
 - Que fazeis ó cavaleiro a tais horas por aqui?
 Venho ver a minha amada que há dias que a não vi.
 – A tua amada, senhor, é morta que eu bem n'a vi!
 Os sinais que ela levava eu te los direi aqui:
 levava saia de gala, roupinha de cramesi,
 gargantilha colorada, pois o ela o quis assim.
 - Monta, monta meu cavalo quanto puderes montar,
 só naquela sepultura é que eu posso descansar:
 Abre-te ó penha constante que me quero lá meter,
 já que fui o causador da minha amada morrer.
 Abre-te ó penha sagrada esconde-me ao par de ti!
 Do fundo da sepultura uma triste voz ouvi:
 - A mulher com quem casares seja Ana como a mim;
 e as filbas que tu tiveres tem-as sempre ao pé de ti,
 para que não aconteça o que aconteceu a mim.

B. [*Bernal Francês*]

Espanha. Kurt Schindler, *apud* Avalle-Arce (1974:141)

¡Tan! ¡Tan! llaman en la puerta. Hierbabuena baja a abrir.
 2 - ¿Quién es ese caballero que en mi puerta llama así?
 4 - Es el señor don Francisco que te solía servir,
 6 de noche para la cama, de día para el jardín.
 8 Al tiempo de abrir la puerta se me ha matado el candil.
 10 Quién el candil me ha matado así me matará a mí.
 12 Ya tengo tres hombre muertos y otros para morir,
 14 les he lavado su cuerpo con agua de toronjil.
 16 Les quité camisas sucias, de holanda se las *pusí*.
 18 Me lo pillé de la mano, p'arriba me lo subí,
 20 me lo senté en silla nueva que tenía para mí.
 22 Me lo pillé de la mano, me lo acosté ao *lao* de mí;
 24 a eso de la medianoche !ay! ella decía así:
 - ¿Qué hacéis ahí, mi don Francisco que no os volvéis para mí?
 Si teméis a mis criados, os han puesto mal de mí.
 - Ni yo temo a tus criados ni me han puesto mal de ti.
 Sólo temo a tu marido no venga y me mate aquí.
 - Mi marido está en la guerra trescientas leguas de aquí.
 - Mañana por la mañana le escribirás al de allí,
 le digas a don Francisco que diga misas por ti.
 Les dirás a tus hermanas que rueguen a Dios por ti,
 y a la puta de tu madre que venga a verte morir,
 que tengo una espada nueva y con ella has de morir.
 Me la senté en silla nueva y allí la acabé de morir.

C. Bernal Francés

Argentina. Moya (1941, II:46-47)

La mujer que quiere a dos dicen que es muy alvertida,
 2 pues si una vela se apaga, otra le queda encendida.
 4 - ¿Quién ha llamado a mi puerta, y me esta diciendo: – Abrid?
 6 - Soy yo, Don Bernal, señora, que te costumbra a servir.
 8 Si me dejas en la calle de pena voy a morir.
 10 - No será por culpa mia que tengas tu que sufrir.
 12 Tomó el candil en la mano y el zaguán le fué a abrir.
 14 Allí le abre para que entre y él le apaga el candil...
 16 A los pajes y criados los ha mantido a dormir,
 18 y a su amante, de la mano, lo lleva para el jardín,
 20 lo lava de piés y manos con agua de toronjil
 22 y sobre la blanda cama con él se acuesta a dormir.

Cerca de la media noche la mujer le dice así:

- Decime, Bernal Francés, te has aburrido de mí,
 andará tu amor en Francia, o te hablaron mal de mí?
 - No dejé mi amor en Francia, ni me hablaron mal de tí.
 - No temas a los criados porque los mandé a dormir,
 ni menos a mi marido que anda muy lejos de aquí.
 - No le temo a tus criados, pues yo nunca los temí,
 ni menos a tu marido que a tu lado lo tenís.
 - Mañana por la mañana te desgarraré el vestir,
 y con tu sangre perversa mi espada se ha de teñir.
 Yo entraré para siempre al convento de San Gil.

D. *Bernar Francés*

Brasil. Pereira da Costa (1907:357-359)

- Quem bate na minha porta, a horas de eu dormir?
 2 Se algum peregrino for, a porta mandarei abrir;
 4 se for Bernar Francês, minha porta irei abrir.
 6 Levantou-se de *su* cama em fraldas de *su* camisa,
 8 no levantar de *su* cama um seu chapim se perdeu;
 10 botou pés em terra fria, coisa que nunca faria,
 12 e no abrir de *su* porta, apagou-se *su* candim.
 14 Conduzindo pela mão levou-o para o jardim,
 16 Lavou-o n'água cheirosa mui cheirosa de jasmim;
 18 enxugou-o em lençóis de Holanda com que se enxugava a si,
 20 deu-lhe camisa lavada e o deitou a par de si.
 22 A horas de meia-noite quando os clarins redobravam:
 24 - Que tendes, Bernar Francês, que não te viras para mim?
 26 Se temes *mi padre e madre*, estão na cama a dormir;
 28 se temes a meus *hermanos* a el-rei foram servir;
 30 se temes a meu marido longe terra está daqui.
 32 - Eu não temo a *padre e madre* aos quais nunca temi,
 34 nem também a teus *hermanos*, que a el-rei foram servir;
 36 temas tu a teu marido que está a par de ti.
 38 - Matai-me, conde, matai-me, pois a morte mereci;
 com meu marido na cama só agora o conheci.
 - Deixa amanhecer o dia, que te darei de vestir.
 De grana fina uma saia, guarda-pé de grana fina,
 gargantilha garrotada, pois merecestes assim.
 - De onde vindes, cavaleiro, que vindes tão apressado?
 - Venho ver a minha amada que há tempos não a vejo.
 - Vossa amada já é morta, e vos dou sinais aqui:
 levou saia de grana fina, de grana fina o roda-pé,
 gargantilha garrotada pois assim o mereceu:
 a tumba em que ela ia era de ouro e marfim,
 e a coberta que levava, de veludo e carmezim;
 a gente que acompanhava era mais de doze mil;
 entre os mais pechitinhos não tinha conta nem fim.
 - Volta, volta meu cavalo para a igreja de São Gil,
 quero ver a minha amada que há tempos eu não via.
 O sacristão era bom homem, sua porta logo abria.
 - Os braços que te abraçavam já não têm força em si;
 a boca que te beijava já não tem sabor em si:
 de dia, carrego lenha, de noite, me queimo a mi.

E. *La adúltera*

Chile. Vicuña Cifuentes (1912:89, n. 41)

- ¡Válgame la Virgen pura, válgame el santo San Gill!
 2 ¿Qué caballerito es éste que las puertas me hace abrir?
 4 – Tú esclavo soy, gran señora, el que te suele servir;
 6 si no me abres la puerta, aquí me verás morir.
 8 Tomó el candil en la mano, y con persona gentil,
 10 ella que le abre la puerta y él que le apaga el candil.
 12 Y lo toma de la mano, le lleva para el jardín,
 14 lo lava de piés y manos con agua de toronjil;
 16 y lo vuelve á tomar, lo lleva para dormir.
 18 Le dice en la media noche: –Tú no te arrimas á mi!
 20 Que tienes tu amor en Francia ó te han dicho algo de mi?
 22 - No tengo ni amor en Francia ni me han dicho mal de ti:
 24 tengo un dolor en el alma que no me deja dormir.
 26 - No temas à mis criados, que ya los eché á dormir;
 no temas á la justicia, que no porta por aquí;
 y menos á mi marido, que está muy lejos de aquí.
 - No le temo á tus criados, ellos me temen á mi;
 no le temo á la justicia, porque nunca la temí;
 menos temo á tu marido, que é tu lado lo tenís.
 - Infeliz, infeliz yo y la hora en que nací!
 Hablando con mi marido, ni en la habla lo conocí.
 - Mañana por la mañana te cortaré de vestir:
 tu cuerpo será la grana y mi espada el carmesí.
 Lllamarás á padre y madre, que te vengan á sentir;
 llamarás á tus hermanos, que me vayan á seguir;
 yo me voy á entrar de fraile al convento'e San Agustín.

F. *Bernal Francés*

Colômbia. Beutler (1977:361-62, n. 142)

- Elena, abríme la puerta, si no te da desconfianza;
2 que soy Fernando el Francés, que acabo de llegar de Francia.
4 Elena la abrió la puerta para acostarlo a dormir.
6 Y en la mitad de la puerta le apagaron el candil.
8 Elena a la medianoche, ella le dijo así:
10 - ¿Tenéis amores en Francia, o quieres otra más que a mí?
12 - No tengo amores en Francia, ni quero quererte a ti;
14 porque tienes tu marido, que está muy cerca de aquí.
16 - ¡Perdona, marido mío, perdona mi desventura!
18 No lo hagas tanto por mí hácelo por esta criatura.
- De mí no tienes perdón, que te perdone el Francés;
hacerle cuenta, Elenita, que a mí no me conocés.
Siete tiros de revolver que su marido le dió.
La carne vuelve accinar y el cuero le ambalsamó.
- Tened este niño y llevádselo a aquella abuela.
Si preguntan por su madre, dile que no sabes d'ella.
Todas las que sean casadas vivan bien con sus maridos
que no les suceda el caso, que a Elena le ha sucedido.

G. *La esposa infiel*

Estados Unidos (Nuevo Méjico). Espinosa (1953:69-70, n. 58)

- Abreme la puerta, Elena, no me tengas desconfianza,
 2 que soy Fernández Francés, que ora vengo de Francia.
 4 Se levanta doña Elena, con el candil en la mano,
 6 y al tiempo de abrir la puerta, la vela se le ha apagado.
 8 Lo toma así de la mano y lo mete a su jardín;
 10 lo cambia la ropa limpia y se acuestan a dormir.
 12 – ¿Qué tiene mi rey francés, que no se ha acercado a mí?
 14 O lo han corrido los moros, o le han dicho mal de mí;
 16 o le teme a mi marido, que está cien leguas de aquí.
 18 - Ni me han corrido los moros, ni me han dicho mal de tí;
 20 ni le temo a tu marido, que está a un ladito de tí.
 22 - Perdóname, esposo mío, perdona mi desventura;
 24 ya no lo hagas por mí, hazlo por tus dos criaturas.
 Perdóname, esposo mío, perdona mi debilidad,
 que no es la primer mujer que cae en fragilidad.
 - De mí no alcanzas perdón, de mí no alcanzas ternura;
 que te perdone el malvado que gozó de tu hermosura.
 Toma, criada, esos niños, y llévaselos a su *agüela*;
 si pregunta por Elena, dile que no sabes de ella.
 La pobrecita de Elena, ¡pobrecita, ya murió,
 con seis tiros de pistola que su marido le dió!
 Suenen, suenen las campanas y ciérrense los conventos;
 la pobrecita de Elena no alcanzó los sacramentos.
 Pongan cuidado, casadas, miren lo que sucedió,
 que Elena por cautelosa su marido la mató.

H. [*Bernal Francés*]

México. Mercedes Díaz Roig y Aurélio González¹³

La pobrecita de Elena la mano se le pasó,
 2 quiso escribir en latín teniendo su letra buena.
 4 Su marido maliciaba que Elena era preferida
 6 cuando él ausente se hallaba y entonces era querida.
 8 Su marido fingió un viaje para poderla agarrar
 10 en el hecho que se hallaba y ahí poderse asegurar.
 12 Al punto de medianoche y a su casa se acercó,
 14 con bastante sentimiento y a Elena le recordó:
 16 – Elena, ábreme la puerta sin ninguna desconfianza,
 18 que soy Fernando el francés que ha venido de la Francia.
 20 Al destaparle la puerta se les apagó el candil.
 22 Ella lo vistió de blanco como él sabía vestir,
 24 ahí se agarraron las manos y se fueron al jardín,
 26 tendió la cama de flores ahí se fueron a dormir.
 - Don Fernando de la Francia, ¿por qué no me habla usted a mí?
 No le tema a mi marido, qué, ¿hay otra más que a mí?
 - No tengo amores en Francia ni quiero a otra. más que a ti,
 ni le temo a tu marido que se halla al lado de ti.
 - Perdóname, esposo mío, perdona mi desventura,
 no lo hagas tanto por mí, hazlo por mis dos criaturas.
 Cuñada, recibe estos niños, recíbelos como madre,
 si preguntan por Elena les dice que tú no sabes.
 Al punto y a medianoche cuando el cilindro tronó
 la pobrecita de Elena con tres balazos murió.
 - Tengan todas las casadas a agarrar ejemplos mil,
 no hagan tontos a sus maridos ni mueran como yo aquí.

I. *La amiga de Bernal Francés*

Nicarágua. Mejía Sanchez (1945:107-108, n. 1)

Al fin del plan de un barranco, sin saber como ni cuando,
 2 allí fué donde se encontró Benigno con don Fernando.
 4 Benigno allí lo mató y de pronto se marchó,
 6 se fué para donde Elena y la puerta le tocó.
 8 - Abríme la puerta, Elena, sin ninguna desconfianza,
 10 o soy Fernando el francés que ahora vengo de Francia.
 12 A la medio abrir la puerta se les apagó el candil,
 14 se tomaran de las manos y se acostaron a dormir.
 16 Estando los dos allí, Elena le dijo así:
 18 - Por qué, Fernando el francés, tú no me hablas a mí.
 20 O tienes amores en Francia o quieres a otra más que a mí.
 22 O le temés a mi marido que se halla lejos de aquí.
 24 - No tengo amores en Francia, ni quiero a otra más que a ti,
 26 ni le temo a tu marido que se halla al lado de ti.
 28 - Confésate con Dios, Elena, que hasta aquí llegó tu vida,
 te crees con don Fernando, estando con tu marido.
 - Perdóname, esposo mio, mi desgraciada aventura,
 ven, no lo hagas por mí, hácelo por tus criaturas.
 - Criada, cogé a esos niñitos, lleváselos a mi madre,
 si preguntan por Elena decile que no sabés.
 Preguntan los chiquititos a dónde quedó su madre,
 responden los grandecitos, la mato mi señor padre.
 Vuela, vuela pajarillo, no detengas el volido.
 a ver, a ver a la Elena, a ver qué le ha sucedido.
 Pobrecita de la Elena, en qué martirio murió,
 con tres tiros de revólver que su marido le dió,
 que su marido la trajo a morir en tierra ajena,
 y aquí termina el corrido de la mujer que faltó.

J. *Bernardo Francés*

Venezuela. Ramón y Rivera e Aretz (1961, II:624, n. 1025)

- Helena abríme la puerta si no tienes desconfianza
 2 que soy Bernardo Francés que yo he venido de Francia.
 4 Y en el abrir de la puerta para dentrarlo a dormir
 6 en la mitad de la sala le apagaron el candil.
 8 - Si sos Bernardo Francés porque no me hablas a mí,
 10 tienes amores en Francia quieres otra más que a mí.
 12 - Ni tengo amores en Francia ni quiero a otra más que a ti
 14 pa' más siento a tu marido que está muy cerca de aquí.
 16 - Perdona marido mío perdona la desventura,
 18 mira no lo hagas por mí hazelo por esta criatura.
 - De mi no alcanza perdón de mi no alcanza ventura
 que te perdone Francés que gozó de tu hermosura.
 Siete tiros de revólver que su marido le dió.
 Le sacó la carne humana y la piel de embalsamó.
 - Toma, muchacha, esta niña llevásela a aquesta abuela
 si pregunta por Helena dile que no sabes de ella.
 Todas las mujeres que se casen vivan bien con su marido,
 no le vaya a suceder lo que a Helena le ha sucedido.

A MORTE DA ESPOSA

As versões transcritas dos diversos países abrangidos neste estudo indicam três blocos narrativos constituintes da estrutura do romance:

- A) Morte de Bernal Francês
- B) Engano e morte da esposa infiel
- C) Bernal Francês em busca da amada morta

que originam os seguintes tipos: 1. A+B; 2. B e 3. B+C. O tipo A+B ocorre na área hispano-americana e norte-americana; o tipo B, correspondente ao M9 do *Catálogo-Índice de El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal* (Armistead, 1978), ocorre nas tradições portuguesa, espanhola e americana; o tipo B+C, que apresenta um texto híbrido *Bernal Francês + Aparição*, está presente na tradição luso-brasileira e foi estudado por Adriana Moreno e Idelette Fonseca dos Santos (1980:411-52).

O tipo, B constitui-se de dois grandes episódios: o primeiro de “perfume sensual” e o segundo de “dureza truculenta”, como qualificou Menéndez Pidal. No segundo episódio, desenrolado na alcova, ocorre o diálogo em que a mulher estranha a atitude do amante e indaga-lhe as causas e este revela ser o próprio marido e mata-a:

A horas de meia-noite quando os clarins redobravam:

– Que tendes, Bernar Francês, que não te viras para mim?

Se temes *mi padre e madre*, estão na cama a dormir;

se temes a meus *hermanos* a el-rei foram servir;

se temes a meu marido longe terra está daqui.

- Eu não temo a *padre e madre* aos quais nunca temi,
nem. também a teus *hermanos*, que a el-rei foram servir;

temas tu a teu marido que está a par de ti.

– Matai-me, conde, matai-me, pois a morte mereci;
com meu marido na cama só agora o conheci.

- Deixa amanhecer o dia, que te darei de vestir.

De grana fina uma saia, guarda-pé de grana fina,
gargantilha garrotada, pois merecestes assim.

(Versão D, v. 12-24)

A ameaça do marido, após identificar-se, que ocorre na quase totalidade do corpus (em 122 versões, correspondendo a 95%) apresenta as seguintes variantes na tradição americana e ibérica:

Argentina:

- Mañana por la mañana llamarás a tu padre y madre
que te echen la bendición

y este puñal que aquí tengo se teñirá de carmesí.

(Moya, 1941, I:464)

Brasil:

- Amanhã *de pra minhã* eu te darei de vestir;

te darei saia de ganga, sapato de berbotim,

trago-te punhal de ouro para te tirar a vida...
(Romero, 1883, I:5-7)

Chile:

- Mañana por la mañana te cortaré de vestir:
tu cuerpo será la grana y mi espada el carmesí.
(Versão E, v. 22-23)

Colômbia:

- De mi no tienes perdón, que te perdone el Francés;
hacerle cuenta, Elenita, que a mí no me conocés.
Siete tiros de revólver que su marido le dió.
(Versão F, v. 10-12)

Estados Unidos:

- De mi no tienes perdón, de mí no cantas vitoria.
Tú sola te desgrasiasastes; pide a Dios tu selitoria.
Toma, criada, este niño y yévaselo a su madre.
Si te preguntan por Lena, le dises que tú no sabes.
Toma, criada, este niño y yévaselo a su padre.
Si te preguntan por Lena, le dises que tú no sabes.
Toma, criada, este niño y yévaselo a Mercée.
Si te preguntan por Lena, le dises que la maté.
(Samuel G. Armistead)¹⁴

México:

- No te puedo perdonar, me tienes muy ofendido,
que te perdone el francés, don Fernando, tu querido.
Mañana por la mañana tú dejarás de existir,
mi espada será la grana y tu cuerpo el carmesí.
(Henestrosa, 1977:30)

Nicarágua:

- Confesate con Dios, Elena, que hasta aquí llegó tu vida,
te crees con don Fernando, estando con tu marido.
(Versão I, v. 15-16)

Venezuela:

- De mi no alcanza perdón de mi no alcanza ventura
que te perdone Francés que gozó tu hermosura.
Siete tiros de revólver que su marido le dió.
(Versão J, v. 11-13)

Portugal:

- Deixa tu vir a *manhana*, qu'eu darei conta de ti.
Darei-te saia de gala e *baiju* de carmesim,
gargantilha de cutelo, pois tu o causaste assim...
(Vasconcellos, 1958, n. 360)

Espanha:

- Calla tu, falsa, traidora, que parles per més morir¹⁵.
As variantes *in situ* e *in absentia* indicam grande diversidade na
vingança do marido:¹⁶

1. A morte da esposa por vários tipos de arma (branca e de fogo): punhal, cutelo faca, espada; revólver, pistola, rifle, mosquete, etc.;
2. Morte da esposa sem indicação de arma:
 - De mí no tienes perdón, de mí no tienes vitoria.
Tú sola pide grasia, pide a Dio meselicoria.
(Estados Unidos Armistead, 1978 a:47, n. 2B)
3. O marido não mata a esposa/sem indicação de castigo.
 - Ah, eu matar não te mato, mate-te quem te criou,
levo-te a casa de teu pai pra ver que filha me deu.

(Portugal. Martins, 1928:197)

Os elementos acima, ocorrentes em 122 versões (95% do total) estão reunidos no quadro a seguir:

Países	Especificação					Total de versões
	Arma branca	Arma de fogo	Outros meios	Sem indicação de arma	Não mata/sem indicação de castigo	
Portugal	24	-	-	11	2	37
Espanha	2	-	-	4	-	6
Argentina	6	-	-	1	-	7
Brasil	8	-	1	8	-	17
Chile	3	-	-	2	-	5
Colômbia	-	4	-	-	-	4
E. Unidos	3	4	-	7	4	18
México	1	16	-	4	2	23
Nicarágua	1	3	-	-	-	4
Venezuela	-	1	-	-	-	1
TOTAL	48	28	1	37	8	122

As conclusões apresentadas pelo *corpus*, no tocante ao uso de armas ou outros meios (77 versões: 63% do total), podem ser resumidas, de acordo com os dados do quadro:

a) O marido mata a esposa infiel predominantemente com arma branca: 62% das versões; com arma de fogo em apenas 36% das ocorrências;

b) As tradições portuguesa espanhola, argentina, brasileira e chilena, representadas no *corpus*, apontam o uso exclusivo de arma branca;

c) As tradições colombiana e venezuelana revelam preferência por arma de fogo;

d) As tradições estadunidense, mexicana e nicaraguense dividem as preferências por armas branca e de fogo, com predominância desta, numa proporção de 5:24; a tradição mexicana apresenta uma

só ocorrência de arma branca para 16 de arma de fogo, com diversas variantes: revólver, pistola, rifle, balazos, cilindro;

e) No tocante a tradição brasileira, cabe assinalar a preservação do uso de arma branca, herdado da tradição portuguesa¹⁷, exclusivo em ambas, com uma exceção no Brasil para o *garrote*, numa versão de Pernambuco, transcrita acima (versão D, v. 24):

Gargantilha *garrotada* pois mereceste assim.

f) No tocante às demais tradições americanas, observa-se o afastamento em relação à tradição espanhola, representada pelo uso da arma branca, para a arma de fogo, na proporção de 1:2, respectivamente, 14 versões com arma branca para 28 com arma de fogo. Essa tendência, verificada na tradição da Colômbia, Estados Unidos, México, Nicarágua e Venezuela, para ser confirmada ou reformulada, exige maior número de versões desses países bem como da Espanha¹⁸;

g) É de interesse observar que, em todas as tradições, a mulher infiel é castigada, embora, como indica o quadro, 37 versões, correspondendo a 30% do *corpus*, não especificuem o tipo de arma. Apenas em 8 versões (Portugal, Estados Unidos, México), representando 6,5% do *corpus*, não há indicação de punição da esposa. Cabe observar que, nesse pequeno percentual, as três tradições, nos *corpora* respectivos, apresentam o seguinte comportamento: Portugal com 0,5% das versões sem indicação de castigo; Estados Unidos, 22,2% e México, 0,8%.

Apesar de constituir um resumo, como dissemos, a presente comunicação, com a análise apenas de um episódio do *Bernal Francês*, mostra as possibilidades da aplicação do conceito de dupla articulação da linguagem no estudo das variantes da poesia tradicional.

NOTAS

¹ Ver: Nascimento (1966:159-190).

² Ver: Nascimento (1964:98-99 e 104-108).

³ Não se pode generalizar o princípio visto que algumas variantes não apresentam obrigatoriamente as duas articulações. Por exemplo, no romance de *Juliana e D. Jorge* (*El veneno de Moriana*) as variantes brasileiras: *cálice* e *copo* em:

— Espere um pouco, D. Jorge, enquanto vou ao sobrado
buscar um *cálice* de vinho que para ti tenho guardado...

(Boiteux, 1957:119)

— Meu Dom Jorge, espere aí, deixe eu ir em meu sobrado,
trazer um *copo* de vinho que eu tenho pra ti guardado.

(Silva Lima, 1977:290, n. 6)

se esgotam na simples sinonímia, como variação circular (Nascimento, 1966:186-189).

⁴ Braga, (1867:83-86).

⁵ Larea, *apud* Armistead (1977:67).

⁶ *Idem*.

⁷ *Apud* Armistead (1977:75).

^{7a} O estudo de Nygard (1958) que conheci, depois de concluída esta comunicação, através do trabalho de George List (1968:44-61), apresenta dados que reforçam a tese da potencialidade de determinados elementos temáticos para a caracterização de tendências nacionais, o que focalizamos como uma segunda articulação da variante. Renovo os agradecimentos à Prof. Joanne B. Purcell pela oferta dos trabalhos de George List e dos relatórios do Seminário sobre tipos de indexação de baladas europeias, de que participei, em Helsinque, em 1974.

⁸ Magalhães (1973:88-90).

⁹ Boiteux (1957:118)

¹⁰ “Conde Claros na tradição portuguesa”, a ser publicado em *Quaderni Portughesi*, de Roma.

¹¹ Vasconcellos (1958, I:75-76, n. 64).

¹² Textualmente, afirma Menéndez Pidal em 1906 (*Cultura Española*, n. 1, transcrito em 1958:23): “Hasta ahora no se há publicado ninguna versión em castellano, aunque sí traducciones populares catalanas y portuguesas y una traducción alemana del português”. Em três coletas recentes, realizadas na Espanha, verifica-se a ausência de registro do *Bernal Francês*: Jesus Antonio Cid (1974:467-527), Díaz-Maroto (1979:423-47), Seminario Menéndez Pidal - “Encuesta Norte 1977” (Salazar e Valenciano, 1979; AIER 1 e 22).

¹³ Versão do Arquivo do Museo Nacional de Antropología e Historia, do México, incluída em *El romancero tradicional de México, I*, organizado por Mercedes Dias Roig e Aurélio González (a ser publicado). Os meus agradecimentos pelas versões que me encaminharam para este trabalho [Publicado em 1986]

¹⁴ Versão coletada por Samuel G. Armistead em Luisiana (Delacroix), Estados Unidos, a quem agradeço as versões inéditas e as publicadas que me enviou.

¹⁵ Versão da Catalunha, in *Obra Del Cançoner popular de Catalunya*, Barcelona, 1928, v. 2, p. 307, n.20.

¹⁶ Sobre vários aspectos do adultério na poesia tradicional, ver Roth (1975:12-19).

¹⁷ Outro exemplo da permanência da tradição portuguesa da arma branca preservada no Brasil apresenta o romance de *Santa Iria* ou *Santa Elena*: Levada de casa de seus pais por um desconhecido a quem deram pousada, Iria em meio à caminhada é morta por ele. As armas usadas em 95% de um *corpus* de 38 versões portuguesas (Braga, 1907, II:507-527, 12 versões e Vasconcellos, 1960, II:8-29, 26 versões) são: faca, punhal, alfange, espada, cutelo ou “degolada” sem especificação da arma branca; em 5% não há indicação da arma utilizada. De igual modo, em 17 versões da tradição brasileira (Romero, 1883; Pereira da Costa, 1907; Boiteux, 1957, Lopes, 1967, Lima, 1971, Silva Lima, 1977), 76% mantém o mesmo esquema da tradição lusitana: alfange, faca, punhal, cutelo ou “degolada”; nos restantes 24% não há referência à arma utilizada.

¹⁸ Os dados do quadro contrastam com a observação de Gabriel Germain (*Gênese de l'Odysée: Le fantastique et le sacré*. Paris, PUF, 1954:73, nota 6) a respeito do cegamento de Polifemo por Ulisses com um bastão encandescido: «Il n'y a qu'une version bretonne (H 19), quis soit assez modernisée pour recourir à un coup de pistolet; ce détail en dit long sur le caractère conservateur du folklore».

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIER-*Archivo Internacional Electrónico del Romancero*. Dirigido por Diego Catalán. Vol. 1-2: *Voces nuevas del romancero castellano-leonés. Encuesta Norte-1977 del Seminario Menéndez Pidal*. Edición a cargo de Suzanne H. Petersen, preparada por J. Antonio Cid, Flor Salazar e Ana Valenciano, com a colaboração de Bárbara Fernández e Concepción Vega. Madrid, Editorial Gredos, 1982.

ALMEIDA GARRETT (1828). Adozinha. In: *O romanceiro*, I, ed. de Fernando Castro Pires de Lima. Lisboa, 1949.

ARMISTEAD, Samuel G. Romances tradicionales entre los hispanohablantes del Estado de Luisiana. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, El Colegio de México, t. 27, n. 1, 1978a.

- e Silverman, Joseph H. *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón*. Madrid, CSMP. 1977. Ed. com a colaboração de Oro Anahory Librowics e transcr. musical de Israel J. Katz.

- et all. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Índice de romances y canciones)*. Madrid, CSMP, 1978. 3 v.

AVALLE-ARCE, J. B. *Temas hispánicos medievales*. Madrid, Gredos, 1974.

BEUTLER, Gisela. 1977. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974.

BOITEUX, Lucas Alexandre. *Poranduba catarinense*. Florianópolis, Comissão Catarinense de Folclore, 1957.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867. - *Cantos populares do Arquipelago Açoriano*. Porto, Livraria Nacional, 1869.

- *Romanceiro geral português*. 2ª ed. Lisboa, Manuel Gomes, 1906-1909. 3 v.

DÍAZ-MAROTO, Francisco Mendoza. La recolección del romancero oral desde provincias. Una experiencia (1972-79). In: *El Romancero hoy: Nuevas fronteras. 2o Coloquio Internacional*, University of California, Davis. Ed. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán and Samuel G. Armistead. Madrid, CSMP-Univ. of California- Gredos, 1979.

ESPINOSA, Aurelio M. *Romancero de Nuevo Méjico*. Madrid, CSIC, 1953.

HENESTROSA, Andrés. *Espuma y flor de corridos mexicanos*. México, Porrúa, 1977.

LIMA, Rossini Tavares de. *Romanceiro folclórico do Brasil*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1971.

LIST, George. Toward the indexing of ballad text. In: *Journal of American Folklore*, n. 81:44-61, 1968.

LOPES, Antonio. *Presença do romanceiro. Versões maranhenses*. Org. Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Intr. e notas de Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1973. As versões foram divulgadas em 1873.

MARTINET, André. *La linguistique*. Paris, Denoël, 1969.

MARTINS, Pe. Firmino A. *Folclore do Concelho de Vinhais*. Coimbra, 1928. 2 v.

MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto. Romances y corridos nicaragüenses. In: *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*. México, 1945

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (Hispano-português, americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953. 2 v.

– Sobre geografia folklórica. Ensayo de un método (1920). In: R. Menéndez Pidal, Diego Catalán e Álvaro Gamés, *Como vive un romance. Dos ensayos de tradicionalidad*. Madrid, CSIC, 1954.

- *Castilla. La tradición. El idioma*. 3ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

- *Los romances de América y otros estudios*. 6ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

MORENO, Adriana e SANTOS, Idelette Fonseca dos. Création et transmission de la poésie orale: La chanson d'Alfonso XII dans les pays de langue espagnole et portugaise. *In: Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

MOYA, Ismael. *Romancero*. Buenos Aires, 1941. 2 v.

NASCIMENTO, Braulio do. Processos de variação do romance. *In: Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n.8-10:59-126, jan.-dez, 1964.

- As Sequencias temáticas no romance tradicional. *Idem*, n. 15:159-90, mai.-ago, 1966.

- Eufemismo e criação poética no romanceliro tradicional. *In: El Romancero en la tradición oral moderna: 1er Coloquio internacional*. Ed. Diego Catalán, Samuel G. Armistead e Antonio Sánchez Romeralo. Madrid, CSMP- Univ. de Madrid, 1972, p. 233-75.

NYGARD, Holger Olof. *The ballad of Heer Halewijn. Its forms and variations in Western Europe. A study of the history and nature of a ballad tradition*. Helsinki. Academia Scientiarum Fennica. FFC, n. 169, 1958.

PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. Folk-lore pernambucano. *In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 70; 1907. 2ª ed. Recife, Arquivo Público Estadual, 1974.

RAMÓN Y RIVERA, L. F. e ARETZ Isabel. *Folklore tachirense*. Caracas, 1961. 2v.

RODRIGUES DE AZEVEDO, Álvaro. *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*. Funchal, Voz do Povo, 1880.

ROMERO, Sílvio. *Cantos populares do Brazil*. Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1883. 2 v.; 3ª ed. anotada por Luís da Câmara Cascudo, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1954. 2 v.

ROTH, Klaus. German and English Schwank Ballads concerning adultery: their structure and classification. *In: Arbeitstagung Über Fragen des Tipenindex der europäischen Volksballaden*. Helsinki, 13-15.6.1974. Freiburg, i. Br., Deutsches Volksliedarchiv, 1975.

SILVA LIMA, Jackson. *O folclore em Sergipe. 1. Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1977.

SALAZAR, Flor e VALENCIANO, Ana. El romancero aún vive. Trabajo de campo de la CSMP. "Encuesta Norte-77". *In: El Romancero hoy: Nuevas fronteras. 2o Coloquio internacional* University of California, Davis. Ed. Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán and Samuel G. Armistead. Madrid, CSMP-Univ. of California-Gredos, 1979, p. 361-421.

VICUÑA CIFUENTES, Julio. *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1912.

VASCONCELLOS, J. Leite de. *Romanceiro português*. Coimbra, Universidade, 1958. 2 v.

BERNAL FRANCÊS NO BRASIL²⁴⁵

A primeira versão divulgada em língua espanhola do romance de *Bernal Francês* era procedente da América, recolhida no Chile por Julio Vicuña Cifuentes. A informação é de Ramón Menéndez Pidal, em seu artigo publicado na revista *Cultura Española*, nº 1, fevereiro de 1906, após sua viagem à América do Sul, realizada em 1905, com o propósito de “descubrir las muestras modernas del romance tradicional americano”¹.

É realmente estranho que nenhuma versão em castelhano tenha sido publicada na Espanha no século XIX. Em Portugal, fora divulgado por Almeida Garrett (1828), Teófilo Braga (1867, 1869), Rodrigues de Azevedo (1880); na Catalunha, por Milá y Fontanals (1896), na França por Du Puymaigre (1865) e mesmo no Brasil por Sílvio Romero (1883)². Essa estranheza é manifestada por Menéndez Pidal (1953, II:408), que atribui o fato à superficialidade das coletas do século XVI, sem embargo de que nos tenham legado um acervo tão importante. Após mencionar testemunhos do romance nos séculos XVI e XVII, em Góngora, Calderón e Lope de Vega, afirma ele: “No se comprende cómo un romance tan popularizado, tan conocido antes y ahora, no encontró acogida en ningún pliego suelto ni cancionero antiguo, porque entre los que tratan el tema de la esposa infiel es el más original de todos, el de mayor fuerza trágica y el construído más dramáticamente”.

A versão chiliana de Illapel, província de Coquimbo, que lhe foi mostrada naquela viagem por Vicuña Cifuentes de “un manojo de cuartilhas com romances” não era a única. O mestre espanhol menciona ainda uma versão de Santiago e outra de Curicó, incluídas

245 Publicado em *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. Org. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez. México, El Colegio de México, 1992:233-51.

posteriormente pelo pesquisador chileno na coletânea *Romances populares y vulgares* (1912).

O conteúdo de *Bernal Francés* tem merecido atenção especial dos estudiosos do romanceiro, cabendo lembrar as palavras de Menéndez Pidal (1955:51-52): “El perfume sensual de su primera parte aparece refinado en metáforas, contrastando con la dureza truculenta de la segunda mitad: el interés dramático está graduado con habilidad teatral para que llegue con sorpresa el desenlace trágico” e lhe atribui indubitável origem. espanhola “no solo por sua forma métrica, sino por tratar de personaje español, pues Bernal Francés, nombre conservado más o menos bien en las redacciones extranjeras de la balada, fué un capitán de los Reyes Católicos que tomó parte en diversas acciones de la guerra de Granada”. [1482-1492].

Avalle-Arce, que escreveu um longo e documentado estudo sobre *Bernal Francés* (1974:135-232), acredita que o romance “derive de la literatura, ya sea de una composición anterior adaptada a la medida de Bernal Francés, o bien de una compuesta con tal protagonista como objetivo, particular, con elementos de larga circulación en el folclore. (...) Es mi opinión que el romance de *La amiga de Bernal Francés* se tejió con estos materiales tan arraigados en la literatura tradicional sin fundamento en anécdota histórica alguna, con los fines bien cabales de crear un embarazoso nimbo alrededor de la persona de Bernal Francés” (p. 149-50).

A tradição brasileira apresenta o romance de *Bernal Francés* em versões integralmente em verso e versões semiprosificadas. Uma versão de Sergipe (Silva Lima, 1977, n. 4.2) inclui uma explicação inicial:

“Esse homem viajou e ela cá ficou, não é? Ela cá se apaixonou por outro homem do mesmo nome. Aí quando foi uma noite, ele chegou tarde da noite, chamou por ela e bateu na porta:

– Toc... toc... – Quem é, que as horas são de dormir?

– Sou eu, Bernardo Francisco, tua porta mande abrir.

O BERNAL FRANCÊS

- Quem bate na minha porta, quem bate, quem está aí?
 2 – É Dom Bernaldo Francês, a sua porta mande abrir.
 No descer da minha cama me caiu o meu chaipim;
 4 no abrir da minha porta apagou-se o meu candil.
 Eu levei-lhe pelas mãos, levei-o *no* meu jardim;
 6 me pus a lavar a ele com água de alecrim;
 e eu como mais formosa na água de Alexandria.
 8 Eu *lhe* trouxe pelas mãos, levei-o *na* minha cama.
 Meia-noite estava dando. Era Dom Bernaldo Francês;
 10 nem sonava, nem movia, nem se virava pra mim.
 – O que tendes, D. Bernaldo, o que tendes, que maginas?
 12 se temes de meus irmãos, eles estão longe de ti;
 se temes de minha mãe, ela não faz mal a ti;
 14 se temes de meu marido, ele está na guerra civil.
 – Não temo de teus irmãos, qu'eles meus cunhados são;
 16 não temo de tua mãe, qu'ela minha sogra é;
 não temo do teu marido, qu'ele está a par contigo.
 18 – Matai-me, marido, matai-me, qu'eu a morte mereci;
 se tu eras meu marido não me davas a conhecer.
 20 – Amanhã *de pra manhã* eu te darei que vestir;
 te darei saia de ganga, sapato de berbatim;
 22 trago-te punhal de ouro para te tirar a vida...

 O túmulo que a levava era de ouro e marfim;
 24 as tochas que acompanhavam eram cento e onze mil,
 não falando de outras tantas que *ficou* atrás pra vir.
 26 – Aonde vai, cavaleiro, tão apressado no andar?
 – Eu vou ver a minha dama que já há dias não a vejo.
 28 – Volta, volta, cavaleiro, que a tua dama já é morta,
 é bem morta que eu bem vi ,
 se não quereis acreditar vai na capela de São Gil.
 30 – Abre-te, terra sagrada, quero me lançar em ti.

– Pára, pára, Dom Bernaldo, *por mode* ti já morri.
 32 – Mas eu quero ser frade da capela de São Gil;
 as missas que eu disser todas serão para ti.
 34 Não quero missas, Bernaldo, que são fogo para mim
 Nas filhas que *vós tiver* botai nome como a mim;
 36 nos filhos que *vós tiver* botai nome como a ti.
 (Versão do Rio de Janeiro. Romero, 1883, I:5-7)

A estrutura narrativa de *Bernal Francês* constitui-se de blocos sequenciais desiguais, com grau de variação diferenciados, como mostra a versão brasileira:

A - Retorno inesperado do marido	(Verso 1)
B – Disfarce	(v. 2)
C — Recepção	(v. 3-8)
D — Reconhecimento do marido	(v. 9-19)
E — Punição	(v. 20-22)
F — Enterro	(24-25)
Contaminação: Alfonso XII	(v. 26 em diante)

Essa abertura abrupta, ocorrente nas diversas tradições, omite toda a situação desencadeadora do próprio romance. Trata-se de um recurso artístico comumente usado de “proporcionar la información de una secuencia elidida incorporándola a otras secuencias anteriores o posteriores, sea directamente como *informes* en la intriga, sea más sutilmente como meros *indicios* en el discurso”, como está definido no *Catálogo General del Romancero* (CGR 1984,I:92). No caso de *Bernal Francês*, ocorre o que o CGR denomina “*comienzos in medias res*”, em que são eliminadas Sequencias iniciais da fábula..

Nas versões iniciadas:

- Quem bate na minha porta, quem bate, quem está aí?
 - É Dom Bernaldo Francês, a sua porta mande abrir.
- omitem-se três Sequencias essenciais da fábula, como exemplifica o CGR, I:94:

1. > Ausencia del esposo <: El marido se ausenta dejando sola a la esposa
 2. > Adulterio <: La esposa reemplaza a su marido por un amante
 3. > Descubrimiento del adulterio <: El marido descubre el adulterio
- y en medio de la cuarta:
4. > Ardid <: El marido regresa inopinadamente y se hace pasar por el amante de su esposa sin clarificarnos lo esencial de ella, pues se nos escamotea toda información acerca de la identidad de los personajes y de la situación en que se hallan, obligándonos a ir deduciendo del diálogo entre ellos”.

Tal abertura, de ocorrência predominante na tradição luso-brasileira, foi registrada no Portugal continental por Teófilo Braga (1867), Leite de Vasconcellos (1958), Pires (1920), Galhoz (1987), entre outros; Costa Fontes, entre imigrantes portugueses no Canadá (1979), Estados Unidos (Nova Inglaterra, 1980; Califórnia, 1983) além do recente volume continental de Trás-os-Montes (1987) e da Ilha de São Jorge (1983); Cortes-Rodrigues, nos Açores (1987); Pere Ferré, na Ilha da Madeira (1982), entre outros. Alguns exemplos da tradição portuguesa:

- Oh quem bate à minha porta quem bate, oh quem está aí?
- São cravos minha senhora, flores lhe trago aqui!
(Braga, 1867, n 13)
- Quem bate à minha porta quem bate ou quem está aí?
- Sou Bernaldo Francês, as portas me vem abrir.
(Vasconcellos, 1958, n 368)
- Quem me bate à minha porta nestas horas de dormir?
- É D. Francisco, senhora, que aqui vem p’ra vos servir.
(Ferré, Madeira, 1982, n. 179)
- Ó de ronda, ó de ronda, ó de ronda., quem esta aí?

- Se é o Bernal Francês! A porta me venha abrir.
(Costa Fontes, Canadá, 1979, n. 141)
- Ó quem bate à minha porta quem arromba o meu postigo?
- É o Bernardo Francês que não falta ao prometido.
(Galhoz, 1987, n. 238)
- A tradição brasileira, além da versão de Romero, apresenta:
- Quem bate na minha porta a horas de eu dormir?
Se algum peregrino for, a porta mandarei abrir;
Se for Bernar Francês, minha porta irei abrir.
(Pereira da Costa, 1907:357-9)
- Quem bate em minha porta, quem bate, quem está aí?
- Sou o Bernaldo Francês a quem vós costumais abrir!
(Boiteux, 1957:115)
- Toc... toc... - Quem é, que são horas de dormir?
- Sou eu Bernardo Francisco, tua porta me mande abrir.
(Silva Lima, 1977, n. 4.2)

É igualmente ocorrente na Espanha, na Itália o início abrupto do romance. Constantino Nigra (1888, 1954:212) já observara o fato ao comparar as versões piemontesas às portuguesas de Garrett e T'eófilo Braga, atribuindo origem comum às duas tradições.

As Sequencias iniciais, omitidas em várias tradições, como vimos, encontram-se explicitadas, de maneira freqüente, por exemplo, em versões mexicanas, inserindo-se na tradição popular, como observam Díaz-Roig González (1986:181), o dizer antecipadamente o final da história por influência do corrido. Assim:

- La pobrecita de Elena la mano se le pasó,
guiso escribir en latin teniendo su letra buena.
Su marido maliciaba que Elena era preferida
cuando él ausnte se hallaba y entonces era querida.
Su marido fingió un viaje para poderla agarrar
en el hecho que se hallaba y ahí poderse asegurar.
- Elena, ábreme la puerta, sin ninguna desconfianza,

que soy Fernando el francés que há venido de la Francia.
(Díaz-Roig e González, 1986, n. VII. 3)

Outras versões hispânicas, como a nicaragüense de Mejía Sánchez (1945:109-11, n. 2), antecipam a vingança do marido contra o amante:

Al fin del plan de un barranco, sin saber cómo ni cuando,
allí fué donde encontró Benigno al francés Fernando.
Benigno allí lo mató, porque lo estaba esperando
para vengar com la sangre el amor que le há robado.

A seqüência C apresenta um motivo de particular importância, o eixo de sustentação da intriga: a escuridão, que evita o reconhecimento do marido. É uma invariante universal. É ela que assegura o êxito do plano do marido. Nesse ponto, porém, as tradições se dividem em duas correntes: a) *o marido apaga o candil* para assegurar o disfarce; b) *o candil apaga-se*. No primeiro caso, um ato propositado do marido; no segundo, casualmente ou por ação do vento. Assim:

a) Tomó el candil en la mano, y con persona gentil
ella que le abre la puerta y *él que le apaga el candil*.

(Versão chilena. Vicuña Cifuentes, 1912, n. 41)

b) – Ao abrir da minha porta *apagou-se-me o candil*.

(Versão portuguesa. Vasconcellos, n. 358)

ou

– A ventania na porta apagou o meu candim.

(Versão brasileira. Lopes, 1967:78-9)

Não é aleatória a opção, durante a performance, por a) ou b), pois não se trata de simples comutação o processo desencadeado da variação. Há uma escolha consciente, em decorrência do tipo de relação que se estabelece entre o acontecimento contido na fábula e o narrador. Aurora Milillo (1977:45-63) estudou com acuidade esse tipo de relacionamento em “Analisi d’un racconto tradizionale

di una contadina abruzzese”, procurando detectar, através da história de vida, as ligações profundas de uma camponesa do sul da Itália, analfabeta, com o conto AT 910B *The servant's good counsels*. O romanceiro igualmente oferece exemplos desse entrelaçamento. Mejía Sánchez (1945:79) ao analisar as versões nicaragüenses de *Las señas del esposo*, diz que “las mujeres, en el canto, al dar las señas del esposo ausente, dan las señas de su propio marido, lo que ha producido una cantidad de versiones con señas diferentes para aquél”.

O agrupamento e entrosamento dessas opções individuais em relação a um texto de transmissão oral, que atravessa as culturas, operam na formação de tendências regionais e nacionais. Desse modo, algumas tradições que examinamos patenteiam essas opções, elegendo-se num processo de seleção natural a dominante, no tempo e no espaço. O importante estudo de geografia folclórica realizado por Menéndez Pidal, em 1920, com os romances *Gerineldo*, *La boda estorbada* e *Gerineldo+La boda estorbada*, baseando-se em 160 versões de cada um e retomado trinta anos depois (1950) por Diego Catalán e Álvaro Galmés, demonstrou como efetivamente vive um romance, como atua sobre as comunidades e como estas se apropriam da fábula, transformando-a ou preservando-a através das performances individuais, reproduzidas pelo discurso oral, e estabelecem o modelo canônico de cada região.

A opção pelo modelo a) de abertura de *Bernal Francês* pode-se registrar nas Ilhas Canárias, segundo o *corpus* do romance apresentado na importante coletânea *La flor de la marañuela*, editada por Diego Catalán (1969):

Y a la vuelta del capote él le apagaba el candil. (n. 100)

ou

Com la punta del capote él le ha apagado el candil.(n. 513)

Os modelos, entretanto, se estendem a outros espaços da tradição espanhola, alternadamente, como vemos na *Obra del Cançoner popular de Catalunya* (1928):

Mientras obria sa porta, li va apagà el candelí. (n. 71)
 A l'obrir-ne de la porta lo candil se li apaguí. (n. 51)
 ou nas *Cansons de la terre*, de Pelay Briz (1866-1877):
 Quan es al obrir la porta lo vent li apaga 'l *candil*. (n. 28)
 e na Extremadura, na coletânea de Gil García (1931, n.
 100):
 Al tiempo de abrir la puerta, le ha dado un soplo al candil.

Na América hispânica, Díaz Roig e González (1986) indicam no México, os modelos a) e b):

Ella que le abre la puerta y él que le apaga el candil. (VII.6)
 Al abrir la puerta Elena se les apagó el candil. (VII. 5)
 Moya (1941), registra na Argentina:
 Allí le abre para que entre y él le apaga el candil. (II:46-7)
 Em Costa Rica, Cruz-Sáenz (1986) recolheu:
 Al abrir la media puerta, Benigno apagó el candil. (n. 5a)
 ou
 Salió Elena a abrir la puerta y se le apagó el candil. (n. 5h)
 Na Colômbia, Beutler (1977) registra:
 Y en quicio de la puerta, le apagaron el candil. (n. 141)
 ou
 Y en la mitad de la sala se le ha apagado el candil. (n. 144)

A tradição portuguesa, documentada com 13 versões de *Bernal Francês* em Teófilo Braga (1906-07), com 18 na grande coletânea de Leite de Vasconcellos (1958) e nas recentes coletâneas de Costa Fontes (1987) relativa à Província de Trás-os-Montes com 12 versões e de Maria Aliete Galhoz (1987) com 12 versões, adota predominantemente o modelo b) o apagar-se casual do candil:

Indo pela escada arriba candeeiro se apagaría.
 (Braga, II:48-50)
 Ao abrir mansinho a porta a luz se lhe apagou.

(Vasconcellos, n. 356)

Ao abrir de minha porta apagou-se-me o candil. (id. n. 358)

com uma exceção apenas em Vasconcellos:

– Apagai esse candeiro, que eu não ‘stou capaz de ver luz.

(id. n. 369)

ou

Chegou ao meio da escada apagou-se-lhe o candil.

(Costa Fontes, 1987, n. 462)

Levantou-se a abri-l’a porta e a luzinha apagará.

(id. n. 469)

ou ainda

Ao abrir o seu postigo apagou-se-lhe o candil.

(Galhoz, 1987, n. 238)

Apagou-se m’a candeia por causa do vento vir.

(id. n. 245)

fato que se estende predominantemente a outros espaços no além-mar da tradição portuguesa.

A tradição brasileira, na trilha da avoenga portuguesa, mantém como predominante o modelo b):

No abrir de sua porta apagou-se o seu candim.

(Pereira da Costa, 1907:355)

No abrir de minha porta a candeia se apagou.

(Silva Lima, 1977:97)

Ao descer de minha cama, apagou o meu candim.

(Neves, 1983:187)

Na barra do vento forte apagou-se o meu candil.

(Hildegardes Viana. Arquivo particular)

A presença alternante dos modelos a) e b), com predominância deste ou daquele em diversas tradições, sugere a hipótese de co-ocorrência de elementos determinantes da opção. Sabemos que os

facos folclóricos não são gratuitos, têm todos, enquanto se atualizam, uma funcionalidade específica ainda que não perceptível à primeira vista. Roman Jakobson afirmou axiomáticamente: «Dans le folklore ne subsistent que les formes ayant pour la communauté donnée un caractère fonctionnel» (1973:61). É provável, pois, que uma pesquisa exaustiva num *corpus* amplo, abrangendo várias tradições, venha a esclarecer no nível fabular ou extra-fabular, portanto, através de variáveis culturais, o processo de tal opção.

A seqüência D do romance de *Bernal Francês* oferece um campo privilegiado para o estudo das tendências manifestadas pelas diferentes tradições. O tema da esposa infiel veiculado pelo romanceiro tradicional, já incluído nas coletâneas do século XVI (*Blanca Niña*, no *Cancionero* de Ambers, 1550) apresenta variantes que lhe dão especificidade nacional. Menéndez Pidal (1953, I: 331-2) a propósito de *La bella malmaridada*, observa: “El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica, según as veces hacen las baladas, sino que es visto como un tema trágico: las canciones de la malcasada, que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance *La bella malmaridada* donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene”. Vejamos *Blanca Niña*, na versão de 1550:

- ? Cuya es aquella lanza, desde aqui la veo yo?
- Tomalda, conde, tomalda, matadme con ella vos,
que aquesta muerte, buen conde, bien os la merezco yo.

ou, quase quatro séculos e meio após o *Cancionero* de Ambers, nesta versão espanhola de *Alba Niña*, recolhida em 1982 em Arcos de la Frontera:

- ? De quién es aquella espada que en rincón relució?
- Matadme, señor, matadme matadme con ella vos,
que aquesta muerte, buen conde, bien la merezco yo.
(Piñero e Virtudes Atero, 1986, n. 1.10.1)

ou nesta versão de Palencia, recolhida pela Equipe da Cátedra Seminario Menéndez Pidal, em 1977:

- ¿ Quién es ese bulto negro que em mi cama veo yo?
 - Es el niño ‘la vecina que conmigo se acostó.
 - Si es el niño la vecina vamos a verlo los dos.
 - Mátame, marido mío, que bien lo merezco yo.
- (AIER, I:182)

ou ainda na versão peruana de Emilia Romero (1952:109-10), preservando-se o traço cultural herdado de Espanha:

- ¿ De quién serán esos pasos que huyen por el corredor?
- ! Mátame, señor marido, que te he usado traición!

O mesmo ocorre em versões da Venezuela (Beutler, 1977), Costa Rica (Cruz Sáenz, 1986), Nicarágua (Mejía Sánchez (1945), Nuevo Méjico (Espinoza, 1953), Estados Unidos, em comunidade de língua espanhola (Armistead, 1978, 1979) e provavelmente em outros países onde tenha aportado a cultura ibérica, levando em seu bojo os romances tradicionais.

O mesmo quadro se apresenta com o romance *Bernal Francês*, na tradição portuguesa:

- Morte, morte, meu marido, morte qu’eu bem te mer’ci.
- (Martins, 1928:197)

ou

- Eu peço-te, meu D. Roberto, que me não mates aqui. Levarás-me a Campo Verde, darás-me assim a fim.
- (Galhoz, 1987 n. 243)
- Matai-me, senhor, matai-me qu’eu a morte vos mereci.
 - Mate-te Jesus do Céu qu’é quem tem poder em ti.
- (Ilha da Madeira. Ferré, 1982, n. 186)

A tradição brasileira apresenta igualmente versões com essa postura da esposa:

– Matai-me, marido, matai-me qu'eu a morte mereci;

Se tu era meu marido não me davas a conhecer.

(Romero, 1883, I:5-7)

– Matai-me, marido, matai-me; matai-me que eu bem mereci!..

(Boiteux, 1957:115)

- Matai-me, conde, matai-me, pois a morte mereci;

com meu marido na cama só agora o conheci.

(Pereira da Costa, 1907:358)

– Matai-me, senhor, matai-me, da morte que eu merecer

que estou com o marido em braços, mas não pude o conhecer.

(Vilela, 1983, n. 8.1)

ou

- Matai-me, meu Deus, matai-me que a morte eu mereci,
com meu marido nos braços pois eu não o conheci.

(Silva Lima, 1977, n. 4.3)

ou ainda

– Me perdoa, meu maridinho, que foi um sonho que tive.

(Lopes, 1967:85)

– Matai-me, marido, matai-me, pois a morte eu mereci,

que já 'tava em teus braços mas eu não te conheci.

(Ciacchi, 1988:210)

Ocorre, também, a desculpa do sonho:

- Me perdoa, meu maridinho, que foi um sonho que tive.

(Lopes, 1967:85)

freqüente nos arquétipos portugueses:

- Ai! se tu es meu marido, quero-te mais do que a mim...

Oh que sonho! tão mau sonho, que eu tive agora aqui.

(Braga, 1906-09 II:37)

– Perdoa-me, meu marido, que foi mau sonho que *sonhi*.

- Cala-te lá, ó tirana, que me não levas por aí.

(Id. ib., II:49)

– Perdoa-me tu, marido, bem me podes perdoar,
que isto era um grande sonho em que eu estava a sonhar.

(Vasconcellos, 1958, n. 368)

– Valha-me Deus com tal sonho, qu’o sentido era em ti!

– Cala-te lá, ó traidora, não t’estejas a encobrir.

(Costa Fontes, 1987, n. 461)

– Bem me podes perdoar, *homa*, qu’isto foi sonho *im mim*.

(Galhoz, 1987, n. 241)

– Oh! Que triste sonho era este qu’ê sonhei agora aqui!

A sonhar com D. Francisco que foi homem qu’ê nunca vi.

(Ferré, 1982, n. 189)

Situação diferente, todavia, é apresentada pela tradição mexicana:

– Perdóname, esposo mío, perdona mi desventura

no lo hagas tanto por mi, hazlo por mi dos criaturas.

(Díaz Roig e González, 1986, n. VII.3)

o que ocorre, invariavelmente, em todas as versões, que incluem a seqüência, reunidas no *Romancero tradicional de México*.

Mercedes Díaz Roig (1986:183-84), que estudou o romance detidamente, analisando as inovações e recriações da tradição mexicana e as influências do corrido, observa que ela invoca os filhos, quando o marido se identifica, como recurso para afastar o castigo. “Su papel como esposa ha fallado – explica-nos - y apela al de madre para ablandar al marido. En esa lucha entre el machismo y la devoción a la madre, tan fuertes en México, gana el primero, no sólo porque refleja una realidad, sino porque el romance sigue el

esquema tradicional según el cual a la transgresión tiene que seguir el castigo; así, él responde:

De mí no alcanzas perdón, ni perdono tu aventura,
que te perdone el francés que goza de tu hermosura.”

Em nosso estudo “Bernal Francês na América” (1982) [neste volume], sobre um *corpus* de 128 versões (brasileiras, portuguesas, espanholas, hispano-americanas e norte-americanas em língua espanhola), examinamos estatisticamente a seqüência “vingança do marido” e observamos o afastamento da tradição mexicana, em relação à espanhola no tocante ao tipo de arma usada para o castigo. Enquanto as tradições argentina, brasileira e chilena se mantinham fiéis ao uso da arma branca (espada, punhal), as versões mexicanas apresentavam na proporção de 16:1 o emprego de arma de fogo (explicitamente pistola, rifle).

Essas características manifestadas na tradição oral de cada país, que tão evidentemente aparecem no romance de *Bernal Francês*, se apresenta sob variadas formas através da participação psicológica do narrador/cantor, formalizando indicadores específicos em cada tradição. Paul Bénichou (1968:154-55), comparando as tradições portuguesa, catalã e marroquina, em seu estudo sobre *El Cid y Búcar*, observa: “Hay que tener en cuenta, por cierto, la tendencia de la tradición portuguesa a sentimentalizar los temas, aún sin intervención de los editores poetas que tanto ayudan a ello. (...) Las versiones catalanas e marroquíes ignoran por completo las vacilaciones y escrúpulos de la heroína. Admiten el cuento tal como es, y la complicidad de la hija con el padre hasta el castigo del moro. Las marroquíes insisten com mucha fuerza en las insolencias del moro y la indignación del Cid, como hemos visto ya, y desarrollan sin vergüenza alguna las recomendaciones del padre a la hija para seducir al moro”. Silverman (1979:29-37), em seu estudo “La contaminación como arte en un romance sefardi”, fala em “hispánico impulso moralizador”, a propósito do romance *La mujer del pastor*.

Semelhantemente aos romances da *Donzela Guerreira* (CGR 0231), *A esposa infiel* (0234), *Os sinais do marido* (0113), *Nau Catarineta* (0080), *Delgadina* (0075), o de *Bernal Francês* apresenta na seqüência D um encadeamento de proposições paralelísticas. O estudo do paralelismo, a partir de textos bíblicos – segundo informa Jakobson (1973:235) – vem do século XVIII, tendo sido introduzido no domínio da Poética por Robert Lowth, no prefácio de sua tradução de Isaias (1778). Mercedes Días Roig, que analisou detidamente os processos paralelísticos em sua obra *El romancero y la lírica popular moderna* (1976), denomina os romances com tal estrutura de “concêntricos”. Assim, afirma ela: “Algunos romances usan sistemáticamente la repetición como una manera particular de estructurar la narración. El resorte que pone en marcha la utilización del recurso es el deseo de reiterar un motivo o una cierta situación, que constituyen, generalmente, el núcleo de la historia que se quiere narrar. La estructura interna del núcleo la constituyen una serie de repeticiones, unas totales y otras parciales, que se cambian en cada sección. He llamado a estos romances ‘concêntricos’ porque el núcleo gira sobre los mismos motivos fundamentales, que se reiteran en cada parte de la secuencia o en cada secuencia (según el caso)” (p. 65).

A estrutura da seqüência em *Bernal Francês* assemelha-se a de *A esposa infiel*, no nível fabular, embora se oponham as posições do marido e da esposa no desenvolvimento do diálogo. As Sequências do “descobrimento do adultério” possuem particularidades que somente o estudo comparativo de várias tradições pode revelar plenamente.

No romance *A esposa infiel*, o marido inicia o diálogo, com perguntas que vão apertando o cerco à esposa até a confissão. Vejamos na versão argentina de Carrizo (1937, I:359), o percurso do diálogo, após o retorno inesperado do marido:

- ¿ Que te pasa Catalina pálido está tu color?
- Es que tienes hombre en casa y a mí me haces traición?
- Yo no tengo hombre en casa a tí no te hago traición

se me han perdido las llaves las llaves del bastidor.
 – Si eran las tuyas de plata, de oro las traigo yo.
 – ? De quién es aquella espada que relumbra contra el sol?
 – Tuya, tuya, mi marido, mi hermano te la mandó.
 – Tantas gracias a tu hermano que mejor ya tengo yo.
 Cuando yo la precisaba tu hermano no la mandó.
 – ¿ De quién es aquel caballo que está allá en el corredor?
 – Tuyo, tuyo, mi marido, mi hermano te lo mandó.
 – Tantas gracias a tu hermano que mejor ya tengo yo.
 Cuando yo lo precisaba tu hermano no lo mandó.
 – ¿ De quién es aquella sombra que está allá en el comedor?
 – Es el gato la vecina, que está por cazar ratón.
 – Por el monte siempre ha andado, por el monte de Aragón,
 y yo nunca he visto gato con corbata y pantalón.
 – Mátame, señor marido, que tienes mucha razón;
 desde hace quatro o cinco años te vengo haciendo traición.
 A la primer puñalada, Catilinita cayó,
 con el pecho destrozado, Catilinita morió.

Em *Bernal Francês*, o diálogo é iniciado pela esposa, com demonstração de desconfiança em relação à frieza do “amante”, que, ao revelar-se o marido, através das respostas, leva esta à confissão da culpa, redundando em morte, na maioria das versões, apesar dos subterfúgios. Também em *Bernal Francês* há um crescendo através do diálogo, que não se alterna, como nos demais romances “con-cêntricos”, como vimos em *A esposa infiel*, e ocorre igualmente na *Donzela guerreira*, em *A morte ocultada* e outros.

A tradição brasileira apresenta três soluções para o percurso do diálogo:

- a) as respostas do marido repetem negativamente a pergunta da esposa ao final, mantendo o disfarce;
- b) o marido identifica-se já na primeira resposta, também ao final das perguntas da esposa;

c) o diálogo é alternado

A versão pernambucana de Pereira da Costa (1907:357-59), a seguir, inclui-se no tipo a):

- Que tendes, Bernar Francês, que não te viras para mim?
- Se temes mi padre e madre estão, na cama a dormir;
se temes a meus hermanos a el-rei foram servir;
se temes a meu marido longe terra está daqui.
- Eu não temo a padre e madre aos quais nunca temi;
nem também a teus hermanos que a el-rei foram servir;
temas tu a teu marido que está a par de ti.

É também de Pereira da Costa (1907:354-57) uma versão do tipo b):

- Que é isso Bernar Francês, que é isso agora aqui?
Meia-noite já é dada e não te viras pr'a mim,
quando com beijos e abraços não me deixavas dormir?
Se tu temes meus irmãos, eles cá não hão de vir;
se temes a meus filhinhos eles são criados teus;
se temes a meu marido longes terras está daqui;
se os mouros o matarem as novas me venham dar,
sempre ruíns sobre ele sempre boas sobre ti.
- Eu não temo a teus irmãos pois são cunhados de mim;
eu não temo a teus filhinhos pois filhinhos são de mim;
teme tu a teu marido que o tens a par de ti.
- Matai-me, senhor, matai-me que a morte eu mereci.
Pois com o marido nos braços, eu não o reconheci.

A versão do Maranhão, de Lopes (1967:85-86), em que se alternam as perguntas e respostas, enquadra-se no tipo c). O diálogo vai até o final, apesar do ilogismo que se estabelece desde o início com a identificação do marido:

- O que tem Bernardo Francês

(É bambo virou)
que as costas virou para mim?

Se é com medo de meu pai, ele aqui não há de vir.

- Não é com medo de teu pai, que ele meu sogro é.
- Se é com medo de meus irmãos, eles aqui não hão de vir.
- Não é medo de teus irmãos, que eles meus cunhados são.
- Se é medo de meu marido, ele aqui não há de vir.
- Não é medo de teu marido, que teu marido sou eu.

Te prepara, mulher falsa, pro cair da madrugada.

- Me perdoa, meu maridinho, que foi um sonho que tive.

Em outras tradições, o diálogo dessa seqüência, motivado pela indiferença do “amante”, inicia-se também com a pergunta:

- Que tendes, Bernardo Francês, que não vos voltais para mim?

Ou tendes dama em França, ou vos dizem mal de mim?

- Não tenho dama em França, nem me dizem mal de ti.
- Se tens medo a justiça

(Portugal. Braga, 1906-08, II:48-50)

- Don Fernando de la Francia, ¿por qué no me habla usted a mí?

que ¿tiene amores en Francia o guiere a otra más que a mí?

(México. Díaz Roig e Gonzáles, n. VII.4)

-¿Qué traes tú, don Alonso, que no te viras pa mí?

¿traes algún dolor de muelas o te han dicho mal de mí?

o le temes a mi marido que bien lejos está de aquí?

(Ilhas Canarias. Flor de la marañuela, n. 100)

- Si eres Fernando el Francés, ¿por qué no me hablas a mí?

Tú tienes amores en Francia, ¿o quieres a otra más que a mí?

(Costa Rica. Cruz-Sáenz, 1986, n. 5a)

A suspeita da existência de outra mulher, provocando a frieza do “amante”, não ocorre nas versões já divulgadas da tradição brasileira.

Em nosso estudo “As Sequências temáticas no romance tradicional” (1966) [neste volume] analisamos estatisticamente a ocorrência dos elementos (marido, criados, filhos, etc.) da seqüência D de *Bernal Francês*, num *corpus* de 69 versões das tradições brasileira, portuguesa, espanhola, argentina, chilena, mexicana, novo-mexicana, nicaragüense e venezuelana. O total de 198 ocorrências, abrange 21 elementos. A distribuição destes em áreas semânticas, por ordem de ocorrência, apresentou o seguinte quadro:

ÁREAS SEMÂNTICAS (com indicação das maiores freqüências)

<u>Elementos</u>	<u>Ocorrências</u>
1. Marido (60), homem (2)	62
2. Irmãos (18), manos, irmãs, filhos (13), mãe (10), pai (9), cunhados (5)	55
3. Criados (26), aias, vassalos, escravos	29
4. Amores (23), dama (5)	28
5. Justiça (13), justa, ronda	15
- Miscelânea: moros (7), espingarda, muros	<u>9</u>
TOTAL:	198

Ocorrem Sequências com 1 a 8 elementos, predominando o encadeamento de 3 elementos (78 ocorrências = 39%):

criados - filhos - marido

e de 4 elementos (52 ocorrências = 26%):

pai - irmãos - criados - marido.

Na tradição brasileira, como exemplifica a versão de Romero, transcrita, e na de outros países ocorre o romance híbrido *Bernal Francês + Aparição*, tema já estudado por Adriana Moreno e Idelette Fonseca dos Santos em “Création et transmission de la poésie orale: La chanson d’Alfonso XII dans les pays de langue espagnole et portugaise” (1980).

* * *

A Península Ibérica constitui-se fonte comum do romanceiro trazido para a América, seja para o Brasil, seja para os países de língua espanhola. E não apenas dos romances mas também dos contos populares, que neste lado do Atlântico se adaptaram e recriaram, adquirindo características próprias.

No Brasil, temos exemplos, entre muitíssimos outros do conto do *Gato de botas* (AT 545 *The cat as helper*). A versão divulgada no século passado por Sílvio Romero (1897, 1954) - O *Dr. Botelho* -, recolhida em Sergipe (Nordeste do País) ao invés do gato apresenta um *macaco*; na versão publicada por Calvet Fagundes (1961) - *Joãozinho e o zorro castelhano* - do Rio Grande do Sul (região sul), aparece um *zorro*, que fala em castelhano, por influência possivelmente da zona fronteiriça, mas sobretudo como testemunho do fundo comum ibérico.

Não é, portanto, operacionalmente aconselhável estudar o romanceiro ou os contos populares de nossos países sem o fundamento comparativo em âmbito americano e nas fontes da Península Ibérica.

As pesquisas que vêm sendo realizadas na América e na Europa, divulgadas em coletâneas organizadas com critérios científicos, possibilitam a realização de estudos aprofundados em quaisquer dos aspectos do romance e da narrativa tradicionais.

NOTAS

¹ Textualmente, afirma Menéndez Pidal: “Hasta ahora no se há publicado ninguna versión en castellano, aunque sí traducciones populares catalanas y portuguesas, u una traducción alemana del portugués en E. Geibei y A. F. von Schack, *Romanzero der Spanier und Portugiesen*, Stuttgart, 1860, p. 352”. O artigo da *Cultura Española* foi reproduzido em *Los romances de América y otros estudios* (1939).

² Teófilo Braga, em nota ao romance nos *Cantos populares do Brasil*, de Sílvio Romero (1883, 2 v.), menciona versões divulgadas por Milá y Fontanals, Pelay Briz, Du Puymaigre, cuja versão *L'amant barbare* é transcrita, bem como a portuguesa de Reis Damaso, *Bernal Francês* (v. 2, p. 148).

FONTES BIBLIOGRÁFICAS

MAGALHÃES, Celso de. Fragmentos em *A poesia popular brasileira*, Edição do centenário organizada por Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1983. Magalhães afirma: “*O Bernal Francês* é um dos mais cantados e conhecidos entre nós, mais de que o de *D. Barão* [CGR 0231], porém menos que a *Nau Catarineta* [CGR 0457] 1873, (p. 57).

ROMERO, Sílvio. In: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 1, jul.- set. 1879. – *Bernaldo Francês + Aparição* [CGR 0168]. Reproduzido em *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1888; 2ª ed. Vozes, 1977; e em *Cantos populares do Brasil*, Lisboa, 1883. 2 v.; 3ª ed.: organizada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954. 2 v.

RIBEIRO, Joaquim e Rodrigues, Wilson W. – Romanceiro tradicional do Brasil Séc. XIX. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Folclore*, Rio de Janeiro, 1953, v. II:69. – *D. Bernardo + Aparição*.

PEREIRA da Costa, F. Augusto – *Folk-lore pernambucano*. 1907. 2ª ed. Recife, Arquivo Público, 1974. 2 versões: *Bernal Francês + Aparição*.

MELO, Guilherme T. Pereira de – *A música no Brasil*. Bahia, Typ. S. Joaquim. 1908 – *Bernal Francês + Aparição*. Reproduzida em Alvarenga, Oneyda – *Música popular brasileira*, 1960:264-66; 2ª ed. Porto Alegre, Globo, 1982:307-09.

SUASSUNA, Ariano – “A poesia clássica do sertão nordestino”. In: *Jornal do Comércio*, Recife, 23.10.1949. – *Bernaldo Francês*.

BOITEUX, Lucas Alexandre – *Poranduba catarinense*. Florianópolis, 1957, p. 115, 116. 2 versões: *Bernaldo Francês + Aparição e Bernardo Francês*.

LOPES, Antonio – *Presença do romanceiro. Versões maranhenses*. Org. por Braulio do Nascimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 1967. 3 versões: *Bernal Francês, Bernaldo Francês e Bernardo Francês + Aparição* (todas).

TOURINHO, Maria Antonieta Campos. In: *Folclore geo-histórico da Bahia e seu Recôncavo*. Coordenação de José Calazans Brandão da Silva. Rio de Janeiro, CDFB, 1972, p. 139-40 – *Bernardo Francês + Aparição*.

SILVA Lima, Jackson da. *O folclore em Sergipe*. 1. *Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra/INL. 1977. 5 versões: *Bernaldo-Francês (2), Bernardo Francês, Bernardo Francisco* (todas + *Aparição*) e *Anal Francês*.

VILELA, José Aloísio – *Romanceiro alagoano*. Maceió, Edulfal, 1983, p. 69-70. – *Bernal Francês + Aparição*.

NEVES, Guilherme Santos – *Romanceiro capixaba*. Vitória, FUNARTE/FCAA, 1983, p. 187-88 – *Bernal Francês*.

CIACCHI, Andrea – *Histórias no canto*. Romances e narrativas cantadas em Goiana. Tese de Mestrado em Letras. Universidade Federal da Paraíba (mimeo), 1988, p. 209-11 – *Bernal Francês + Aparição*.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier e SUÁREZ ALBÁN, María del Rosario – Romanceiro baiano. In: *Estudos linguísticos e literários*. Salvador, nº 7:25-130, outubro 1988. – *Bernardo, o francês*.

VIANA, Hildegardes. Arquivo particular. – *D. Bernal + Aparição*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIER – *Archivo Internacional Electrónico del Romancero*. Dirigido por Diego Catalán. Vol. 1 e 2: *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*. Encuesta Norte-1977 del Seminario Menéndez-Pidal. Ed. a cargo de Suzanne H. Petersen, preparada por Jesus Antonio Cid, Flor-Salazar e Ana Valenciano, com a colaboração de Bárbara Fernández e Concepción Vega. Madrid, Gredos, 1982.

ARMISTEAD, Samuel G. Romances tradicionales entre los hispanohablantes del Estado de Louisiana. In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, El Colegio de México, 27:39-56. 1978.

_____ Hispanic traditional poetry in Louisiana. In: *El Romancero hoy: nuevas fronteras*, 1979, p. 147-58.

AVALLE-ARCE, J. B. *Temas hispánicos medievales*. Madrid, Gredos, 1974.

BÉNICHOU, Paul. *Creación poética en el romancero tradicional*. Madrid, Gredos, 1968.

BEUTLER, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la Conquista hasta la actualidad*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral*. Coimbra, Imp. da Universidade, 1867.

_____. *Cantos populares do Archipélago Agoriano*. Porto, Livraria Nacional, 1869.

_____. *Romanceiro geral português*. 2ª ed.. Lisboa, Manuel Gomes, 1906-09. 3 v.

BRIZ, Francesch Pelay. *Cansons de la terre*. Barcelona, 1866-77. 5 v.

CARRIZO, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires, 1937. 2 v.

CATALÁN, Diego et al. *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*. Madrid, CSPM-Gredos, 1969. 2 v.

Catálogo general del Romancero (CGR). Diego Catalán et al. Madrid, SMF, 1982-84. 3 v.

CORTES-RODRIGUES, Armando. *Romanceiro popular açoriano*. Ponta Delgada, Instituto Cultural, 1987.

CRUZ-SÁENZ, Michèle S. de. *Romancero tradicional de Costa Rica*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1986.

DÍAZ ROIG, Mercedes. *El romancero y la lírica popular moderna*. México, El Colegio de México, 1976.

_____ *Estudios y notas sobre el Romancero*. México, El Colegio de México, 1986.

_____ e GONZÁLEZ, Aurelio. *Romancero tradicional de México*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1986.

ESPINOSA, Aurelio M. *Romancero de Nuevo Méjico*. Madrid, CNIC, 1953.

FAGUNDES, Mário Calvet. “*Estórias*” da *Figueira Marcada*. 1961.

FERRÉ, Pere. *Romances tradicionais. Subsídios para o folclore da Região Autónoma da Madeira*. Funchal, Câmara Municipal, 1982.

FONTES, Manuel da Costa. *Romanceiro português do Canadá*. Coimbra, Universidade, 1979.

_____ *Romanceiro português dos Estados Unidos: I. Nova Inglaterra*. Coimbra, Universidade, 1980.

_____ *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, Coimbra, Universidade, 1983.

_____ *Romanceiro português dos Estados Unidos: II. Califórnia*. Coimbra, Universidade, 1983a.

_____ *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. Coimbra, Universidade. 1987. 2 v.

GALHOZ, Maria Aliete Dores. *Romanceiro popular português*. I. *Romances tradicionais*. Lisboa, Centro de Estudos Geográficos/ Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.

GARRETT, J. B. de Almeida. *Romanceiro*. Ed. rev. e pref. por Fernando de Castro Pires de Lima. Porto, Livraria Simões Lopes, 1949.

GIL GARCIA, Bonifácio. *Cancionero popular de Extremadura*. Cataluña, 1931.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973.

MEJÍA SANCHEZ, Ernesto. Romances y corridos nicaragüenses. *In: Anuario de la Sociedad Folklórica de Mexico*. México, 1945.

MARTINS, Pe. Firmino A. *Folklore do Concelho de Vinhais*. 1º vol. Coimbra, Universidade, 1928; 2º vol. Lisboa, Imprensa Nacional, 1939.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (Hispano-português-americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953. 2 v.

_____ *Sobre geografia folklórica. Ensaio de un método*. 1920. *In: Diego Catalán e Álvaro Galmés, Como vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*. Madrid, CSIS, 1954.

_____ *Castilla. La tradición. El idioma*. 3ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

_____ *Los romances de América y otros estudios*. 6ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel. *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*. 2ª ed. Barcelona, Álvaro Verdaguer, 1882.

MILILLO, Aurora. *Narrativa di tradizione orale. Studi e ricerche*. Roma, Museo Nazionale Arti e Tradizioni Popolare, 1977.

MORENO, Adriana e SANTOS, Idelette Fonseca dos. Création et transmission de la poésie orale: La chanson d'Alfonso XII dans les pays de langue espagnole et portugaise. In: *Arquivos do Centro Portugu s*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. v. XV:411-52.

MOYA, Ismael. *Romancero*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1941. 2 v.

NASCIMENTO, Bráulio do. As Sequencias temáticas no romance tradicional. In: *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, CDFB, 15:159-90, mai. – ago, 1966.

_____ Bernal Franc s na América. Comunicação ao III Coloquio Internacional sobre el Romancero y otras formas poéticas tradicionales. Madrid, 1982. In: *Actas Del Tercer Colóquio Internacional sobre el Romancero. De Balada y Lírica*, 1 y 2. Madrid, Fundación Ramón Menendez Pidal / Universidad. Complutense de Madrid, 1994:2:169-86.

NIGRA, Constantino. (1888) *Canti popolare del Piemonte*. Torino Giulio Einaudi. 1954. 2 v.

Obra del cançoner popular de Catalunya. Barcelona, 1928, 3 v.

PI NERO, Pedro M. e ATERO, Virtudes. *Romancerillo de Arcos*. Cádiz, Diputación Provincial, 1986.

PIRES, A. Thomás. *Lendas e romances* (Recolhido da tradição oral na Província do Alentejo). Elvas, 1920.

PUYMAIGRE, Théodore de. *Chants populaires dans le pays messin*. Metz-Paris, 1865.

RODRIGUES DE AZEVEDO, Álvaro. *Romanceiro do Archipelago da Madeira*. Funchal, Voz do Povo, 1880.

SILVERMAN, Joseph H. La contaminación como arte en un romance sefardí de Tánger. In: *El Romancero hoy: Poética*. Madrid, Gredos, 1979.

VASCONCELLOS, J. Leite de. *Romanceiro português*. Coimbra, 1958. 2 v.

VICUÑA CIFUENTES, Julio. *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*. Santiago de Chile, Imprensa Barcelona, 1912.

INVARIANTES, PARÁFRASES E VARIANTES NA LITERATURA ORAL²⁴⁶

PARA DIEGO CATALÁN

Embora não trate especificamente da paráfrase – nem o termo ocorre na *Retórica* – Aristóteles sinaliza alguns procedimentos para a estruturação do discurso, com o que antecipa a descrição do processo parafrástico. Diz ele, no livro III, cap. I: “Não é suficiente possuir a matéria [conteúdo] do discurso; é preciso necessariamente expressar-se na forma conveniente, o que é de grande importância para dotar o discurso de aparência satisfatória”¹. Essa *forma conveniente* refere-se às articulações da estrutura superficial para a exposição – poder-se-ia mesmo dizer: para a reificação – de uma estrutura profunda – a fábula.

Comentando a afirmação de Aristóteles, Fuchs (1982:11) observa:

«Il vise en effet à caractériser les mécanismes de la production diversifiée des discours en situation. Selon les interlocuteurs en présence et les circonstances, l'émetteur se trouve amené à choisir parmi la diversité des conceptualisations possibles d'une même réalité à décrire, et parmi la diversité des formulations possibles d'une même idée. Il sélectionne donc un 'point de vue'

246 Publicado, em versão espanhola – Invariantes, paráfrasis y variantes em la literatura oral, nos *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 30. Madrid, Universidad Complutense, 2001:37-51. Republicado na versão original, em português, no *Correio do IBECC/UNESCO*, Rio de Janeiro, 2003:69-89.

particulier sur la réalité au niveau de la représentation conceptuelle (pisteis) et au niveau de la verbalisation, de la mise en mots (*lexis*): *autant de situations discursives différentes, autant de points de vue différents sur une même réalité*” (p. 11).

E prosseguindo, Fuchs formula uma descrição detalhada da performance, em uma situação narrativa, perfeitamente aplicável ao cantor de romances ou narrador de contos populares. “L'émetteur sélectionnera les termes et les figures dans un registre ou un autre, et modulera diversement sa présentation des faits.”

É exatamente a operação parafrástica que se realiza, de acordo com a audiência. Um mesmo conto pode ser narrado, por um processo parafrástico numa audiência de crianças, de mulheres ou homens. O narrador sergipano Leocádio Matias dos Santos, de 74 anos, narrando em 1990, o conto do *Polifemo* (AT 1137), com presença feminina, descrevendo o empalamento do companheiro do herói “Ninguém” pelo Ciclope, disse:

“Aí com poucas horas o bicho, o bichão, com o bocão véio começou preparar um espeto, bom, danado, quando acabou de preparar, fez um fogo... aí: ‘Como é seu nome? Ele disse: ‘Sem Sorte’. - E você? – ‘Ninguém’. Hum! então ‘Sem Sorte’ vai logo p’o... p’o espeto. Aí pegou ‘Sem Sorte’ só fez botar na boca do sindicato, saiu na cabeça”².

Menéndez Pidal (1953, I:44) afirmou que *“el romance se rehace cada vez que se canta”* – o que se tornou axioma. Entretanto ele próprio reconhece que tal liberdade de reprodução é ilusória, quando observa que

“El texto de la canción, del romance, no tiene fijeza precisa e inalterable, pero si tiene estabilidad dentro de ciertos límites. Las variantes, en su infinidad fluyente, llevan una dirección fija, determinada por el sentido general de la ficción propia de cada romance y por tendencias y gustos colectivos, de igual modo que la corriente del río está fijamente determinada por la configuración del lecho y por los obstáculos que el fondo y las orillas ofrecen”(id. p. 43).

Admite-se aí, explicitamente, a supremacia da invariante, da fábula, em relação à variante. Embora tenha esta sido privilegiada nos estudos da poesia tradicional, chegando-se mesmo a afirmar-se que ela “vive em suas variantes”, freqüentemente se manifesta o desejo de relativizá-la. A variante atualiza um organismo preexistente, a fábula, a cuja estrutura semântica tem forçosamente de submeter-se pela sua natureza de epifenômeno. É a estrutura representada pelas invariantes que possibilita a vida real, permanente, do texto de literatura oral. É ela que impede a desconstrução do texto, assegurando a coesão pela sua força semântica, pela capacidade de congregar, uma vez estruturados, os componentes fabulares. “Cada variante – afirma Diego Catalán (1982:60) observada em um relato supõe a existência de uma invariante a um nível mais profundo”. É necessário que as invariantes sejam estudadas simultaneamente em dois níveis: o do conteúdo e da expressão. A variante despreendida de sua forma geratriz, não tem significação autônoma. A evidência de que “*un mismo recitador, al repetir inmediatamente su recitación la repite com variantes*”³ não encobre o fato de que repete o mesmo através de paráfrases ou sinônimos.

Não se pode compreender a vida de uma árvore apenas pelo estudo de suas folhas, que caem a cada estação ou pelas flores que desabrocham e murcham. Existe algo mais fundamental que essas

transformações periódicas ou efêmeras: as suas raízes mergulhadas na profundidade da terra e o tronco permanente vivo, individualizado em sua estrutura e aparência, fortemente resistente aos ventos e intempéries. Assim também a literatura oral com suas múltiplas espécies espalhadas pelo mundo. Destaquemos duas árvores seculares, o romance e o conto tradicionais: uma fábula – o tronco – com as raízes mergulhadas no fundo dos séculos, nutrido pela seiva da memória e as variantes – as folhas e flores – em suas mutações sazonais representativas da criatividade popular.

Desse modo, cabe estudar, primordialmente, não o diferente introduzido no texto, mas o trabalho criativo, reflexo dos contextos culturais, no espaço e no tempo, realizado pelo cantor ou narrador, através da performance para assegurar a permanência de uma fábula. “Tropezar en una encuesta folklórica con una persona que inova de un modo profundo el texto que ha recibido de la tradición es un suceso realmente muy extraño”, observa Diego Catalán (1959:166, nota 1).

Kurt Rank analisando o conto dos *Dois Irmãos* (AT 303), *Die Zwei Brüder* (1934), em 1138 versões, a partir da encontrada em papiro do Egito, no século XIII a.C., trabalhou sobre uma estrutura fabular que atravessou o tempo e as diversas culturas, claramente individualizada, possibilitando sua tipificação universal. Sílvio Romero recolheu uma versão em Sergipe no século XIX – *A princesa roubadeira* (AT303 + 563, 1885:22-25). O romance de *Gerineldo*, cuja versão mais antiga Menéndez Pidal (1920, 1954:20) situa em um pliego suelto de 1537: *Desesperaciones de amor que hizo un penado galán* e uma segunda do mesmo século XVI, atravessou o tempo através das mais diferentes tradições, com a mesma fábula, indicado no catálogo *General del Romancero Pan-hispánico* (1984) sob nº 0023. Lévi-Strauss (1991, 1993:49), estudando a família de mitos grupados sob rubricas “história de lince” e “as ladras de dentais”, mostrou-se impressionado pela permanência das invariantes semânticas, apesar da extensa área de ocorrência – América do

Norte, Brasil e Peru, ao comparar versões recolhidas nos séculos XVI e XVII e modernas dos séculos XIX e XX. “Apesar dessas distâncias – diz ele – o mito permanece facilmente identificável e é impressionante constatar o quão pouco essas distâncias no tempo e no espaço o afetam”.

São inumeráveis os exemplos da permanência individualizada da fábula independentemente das variantes, que surgem e desaparecem em sua estrutura. A ênfase dada predominantemente às variantes no estudo do romanceiro tradicional vem, há muito tempo, sugerindo a necessidade de ampla reavaliação. A abordagem interdisciplinar na área da literatura oral tem revelado aspectos surpreendentes que reforçam, cada vez mais, a imperiosidade do estudo global do binômio invariante/variante.

A própria conceituação de variante tem sido questionada pelos estudiosos da literatura oral. Lauri Honko (1990:393) estudando os “Tipos de comparação e formas de variação”, declara enfaticamente: “Eu entendo variação essencialmente como um corolário de mudanças de significado, porque as pessoas não produzem variantes; elas produzem significados, trocam mensagens e é nisso que estão interessadas; e não em detalhes particulares de forma ou coisa semelhante”. Daí sua proposta de divisão das variantes em dois grupos, que podemos adotar, com desdobramento ou adequações pertinentes, no estudo da poesia tradicional. Lauri Honko estabelece: 1. *Grande variação ou variação “maior”*, que “se traduz nas mudanças permanentes da tradição que podem intervir quando da interiorização de uma tradição pelo indivíduo e/ou quando da adaptação social de formas tradicionais aos diversos contextos físicos e culturais. Essas mudanças duráveis constituem a base de variações posteriores”. 2. *Pequena variação ou variação “menor”* – referente à variação, por natureza funcional e temporal, decorrente da adaptação situacional do folclore durante a performance. Essa variante menor “não sobrevive de uma apresentação para outra. Ela volta a zero após cada uma”. Paul Bénichou também afluou o assunto, no

estudo “Problemas do estilo oral” (1990:56): “La palabra variante abarca realidades distintas, desde la variante pequeña, la que limitándose a una palabra o un hemistiquio, puede ser casi mecánica y por lo tanto, por más feliz o decisiva que sea, queda a gran distancia de la creación poética o de lo que así se suele llamar, hasta la variante que modifica varios versos, o introduce episodios enteros, crea transiciones nuevas, cambia un desenlace, y con ello sugiere otro sentido y otra moraleja del romance: en una palabra, la variante que tiende a transformar el poema”.

“A invariância – afirma Šćur (1978:228) – está ligada à ideia de compensação de forças perturbadoras. Como forças perturbadoras se entendem quer forças externas, quer fatores atuantes no interior do sistema. Uma particularidade da teoria da invariância é a suposição do caráter arbitrário com que variam as forças perturbadoras. (...) Os princípios de invariância exprimem a unidade da preservação e da variação. (...) Na teoria da invariância se consideram contemporaneamente as condições de equivalência e as de invariância”⁴. Desse modo, podemos admitir, em princípio, o caráter ilusório da variante e conseqüentemente incorporar ao conceito de invariante a equivalência semântica. Ora, o processo de elaboração dessa equivalência semântica é, especificamente, a paráfrase. “A prática da paráfrase – observa Fuchs (1982:92) – nas técnicas de expressão repousa sobre a ideia de que o domínio da linguagem é tanto melhor quanto o falante possui as sutilezas e nuances estilísticas que fazem as diferenças entre expressões, aliás, sinônimas: é preciso saber adaptar a expressão de uma mesma ideia, segundo as circunstâncias, o interlocutor, etc”.

Portanto, a variante deve ser entendida em termos da fábula e não simplesmente das construções lexicais que a expressam. A estrutura fabular, através de suas Sequencias, transmite um significado. Em torno desse significado é que deve ser estudada a variância, que venha a modificar a mensagem. Se ela permanece a mesma, canonicamente invariante, não cabe falar de variação por mais que se diversifique sua expressão do conteúdo ou sua estrutura superficial.

Não se altera a fábula com a comutação, explicitada pela análise lexical, de *castelo* por *casa*, de *urso* por *leão*, de *raposa* por *jabuti*, de *pagem* por *criado*, ou outras formas de equivalência sinonímica, porque, na verdade, o que vemos são as paráfrases que transformam em versões um determinado tema arquetípico, uma determinada fábula^[4a]. Mediante a elaboração parafrástica é que uma fábula tem a capacidade de percorrer, através dos séculos, as mais diversas culturas. Fuchs (1982:90) ressalta que “decidir que o componente semântico [semantisme] de X e o de Y são assimiláveis constitui uma operação dependente da atividade metalinguística”⁵. Essa operação parafrástica, trivialmente realizada pelo cantor ou narrador, durante a performance, é o que constitui a especificidade da literatura de transmissão oral, plenamente aceita pela audiência. Através de uma relação intersubjetiva que se estabelece entre o narrador e o ouvinte, este participa da operação parafrástica, em sentido inverso, pela decodificação do conteúdo e apreensão total da mensagem. O prévio conhecimento do texto de romance ou conto valida a operação. “Um locutor – diz Apresjan (1973:275) – que conhece o sentido das palavras numa língua que ele utiliza manifesta este saber pela sua capacidade de expressar o mesmo conteúdo de diferentes maneiras, e um receptor que conhece o sentido das palavras manifesta este saber pela sua capacidade de reconhecer a equivalência semântica entre expressões de formas diferentes”.

Em uma situação narrativa, durante a performance do cantor ou narrador, a audiência aprova as construções parafrásticas de uma invariante fabular pelo simples fato de não reclamar ou intervir – corrigindo – pois tem a competência de saber que o locutor está expressando o mesmo através de suas paráfrases, um modelo consagrado pela tradição e aceito pela comunidade. O contrário – protestos, correções – acontece quando são introduzidas variantes, que representem corpos estranhos na estrutura fabular.

Menéndez Pidal já afirmava (1920, 1954:125): “Cuanto mayor sea la difusión del romance, cuanto más abundante la muchedumbre

de las recitaciones contemporáneas, más se limitan y refrenan, más se neutralizan unas con otras las desviaciones que respecto del tipo normal se promueven en cada recitación, y más se afirma, por sobre estas continuas variaciones, la autoridad del texto viejo”. Esse “texto viejo”, cuja vida e significado são mantidos pela tradição é a própria fábula transformada em modelo no imaginário popular.

Axel Olrik (1921 § 90) assinala que “enquanto as formas linguísticas mudam continuamente, o conteúdo da narrativa é menos variável. O mesmo tema de um conto pode ser seguido através de muitos países e línguas, freqüentemente sob circunstâncias onde as transições graduais no conteúdo fornecem prova da continuidade da transmissão oral do mesmo material narrativo.” A formulação da “lei da correção” por Walter Anderson fundamenta-se na vitalidade da invariância fabular. E essa permanência é mais acentuada na poesia tradicional. “A mudança – diz Olrik – em tradições em forma metrificada é freqüentemente insignificante, ao passo que é consideravelmente maior em tradições em formas prosificadas” (1921 § 89). A “lei da correção”, embora não formalizada, foi percebida por Menéndez Pidal (1920:125): “El que recita o canta um romance pretende siempre seguir um texto aprendido. A menudo, cuando uno que sabe un romance lo oye recitar a otro, corrige algún verso de los que oye, y ora el recitador acepte la corrección, ora la rechace, siempre suponen ambos uno o más textos tradicionales autorizados, a los cuales procuran conformarse”. Meio século depois, Paul Zumthor (1972:75) observa, no mesmo diapasão: “A tradição aparece abstratamente como um continuum memorial sustentando as marcas dos textos sucessivos que concretizaram um modelo nuclear, ou um número limitado de modelos, funcionando como norma. Ela se confunde com esses próprios modelos, lugar ideal onde se estabelecem as relações intertextuais, de tal forma que a produção do texto é concebida mais ou menos claramente como uma reprodução do modelo”.

O exame aprofundado da estrutura profunda da fábula invariante presente nas diversas versões de um *corpus* de romances ou de contos tradicionais, e não apenas na estrutura superficial; a análise do conteúdo transmitido através das mais variadas culturas, por mais diversificados que sejam os elementos de sua expressão, demonstra que a transmissão da literatura oral se realiza, assegurando vida permanente, através de processos parafrásticos. Não são apenas as variantes que atualizam a fábula, com os substratos culturais, mas também e principalmente a paráfrase em sua elaboração criativa.

O romance de *La bastarda y el segador* (CGR n° 0161), nas suas múltiplas versões na tradição peninsular e latino-americana, exemplifica, em sua complexidade, o processo parafrástico de sua reprodução. É a estória de uma princesa que, ao avistar de sua janela do castelo os segadores em plena faina, se enamora de um deles e manda convidá-lo para fazer-lhe a “segada”. A estrutura da seqüência envolve metáforas e eufemismos, em suas diversas paráfrases cantadas em diferentes tradições.

Numa versão portuguesa (Braga, 1867:47):

- Dizei-me vós, senhora minha, onde é a vossa segada.
- Não é no monte ou no vale, no baldio ou na coutada;
- Segador é nos meus braços que de ti estou namorada.

Uma versão de Extremadura (Gil Garcia, 1931, n. 53):

- ¿Esa senara, señora, donde la tiene sembrada?
- No está en cerro ni está en bajo ni en callejón ni en cañada qu'está entre doh columna, que la sostiene mi alma.

Uma versão de Santa Margarida de Bianya (*Obra del cançoner popular de Catalunya*, 1926-29, III: 287):

- Deu la guard, la dolça amor, què ès lo que vostre demana?
- Si en voldria segà un camp, i un camp de civada.
- No em diria, dolça amor, i en a on la'n té sembrada?
- No n'és en vinya ni camp, ni tampoc en cap muntanya;

de dies no hi toca el sol, i a la nit no hi cau rosada;
n'es un camp de regadiu al mig de dues montanyes.

Uma versão da Galícia, recolhida em 1983 (*in* Valenciano, 1998:248, versão b):

- Oiga usted, buen segador, que siega trigo y cebada, si quiere segar la mía que la tengo sembrada.
- Si señora, si señora, ¿donde la tiene sembrada?
- No la tengo en altos montes ni tampoco en tierra llana, que la tengo entre dos peñas, tapadita c'un paraguas.

A versão argentina de Ismael Moya (1941, II:107):

- Segador que tanto siegas, segadme una cebada.
- Sé se la siego, Señorita, en dónde la tiene sembrada?
- Em medio de dos lomas y una profunda cañada, que tiene la barba negra y la caña colorada.

O romance não foi registrado no Brasil, ao que saibamos. O *Índice do Romanceiro Português-Brasileiro* de Costa Fontes (1997) indica versões portuguesas (*A filha do Imperador de Roma*) apenas em Trás-os-Montes e Madeira. Na área da América de língua espanhola, há registro apenas na Argentina. O recente *Romanceiro Ibérico na Bahia* (1996) de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Suárez Albán⁶ não registra nenhuma ocorrência nas 72 versões de romances da tradição galega, recolhidas no Estado na língua original.

Não se pode falar em variante com relação ao diálogo entre a princesa e o segador, mas de construções parafrásticas, em que a invariante, facilmente percebida, conduz a elaboração das Sequencias nas diversas tradições.

A comparação das versões portuguesas, estremenha, catalã, galega, argentina indica paráfrases de uma seqüência arquetípica, invariante. A análise de variantes lexicais mostra-se insuficiente, pois não poderia dar conta da interpretação, da elaboração criativa de

uma seqüência, de fábula aprendida, reproduzida em uma operação metalingüística, durante a performance, em determinada situação narrativa. As Sequencias transcritas, paráfrases de um segmento-modelo do “texto viejo”, na expressão de Menéndez Pidal, dizem exatamente o mesmo, não obstante as diferenças, qualitativas e quantitativas do material lingüístico utilizado em sua estruturação⁷. O desejo da princesa, revelado através da mesma metáfora, é plenamente entendido e realizado pelo segador nas diversas culturas.

A operação parafrástica mantém toda a carga emotiva e marca do contexto social em que se reproduz. Diego Catalán (1989:46) ressalta essa consciência social, afirmando:

“Para los naturales transmisores de romances, las “historias” del romancero reflejan la realidad exterior, cotidiana o extraordinaria, y al relatarlas establecen juicios de valor sobre el comportamiento de hombres y mujeres paradigmáticas y sobre la sociedad en que esos individuos se ven forzados a moverse”.

O romance de *Gerineldo* (CGR 0023), apresenta o início parafraseado nas múltiplas versões. A versão espanhola de Puente Almuhey (León), recolhida em 1977 (*Encuesta CSMP VII-77*, do Seminário Menéndez Pidal):

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey muy querido,
!ay quién pudiera, esta noche, tres horas dormir contigo!
- Como soy criado vuestro os queréis burlar conmigo.
- No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.

ou na versão de Galicia apresentada por Ana Valenciano, 1998:214:

- Bien lo vira la infanta donde estaba en su castillo.
- ¿ A donde vas, Gerinaldo, qu’asé te pinta el vestido?

Dios te me diera una noche para dormires conmigo.

– Calle la boca, señora, sei que se burla conmigo.

– No te lo digo de risa, que de veras te lo digo.

A versão cubana de La Havana, recolhida em 1912 por Carolina Poncet (*in* Beatriz Mariscal, 1996:129):

– ¡ Quién tuviera la fortuna para ganar lo perdido,
como tuvo Gerineldo, mañanita de um domingo!

Estando labrando sedas, para el buen rey un vestido,
pasó por allí la infanta, de amores lo ha requerido.

– ¡ Quién me diera, Gerineldo, estar dos horas contigo!

– Como soy vuestro criado, como soy vuestro servido,
como soy vuestro criado, señora, burlais conmigo.

– No te lo digo de burlas, que de veras te lo digo.

A versão mexicana publicada por Mercedes Díaz Roig e Aurelio González (1986:40):

– Gerineldo, Gerineldo, mi compañero pulido,
quién te pudiera tener dos horas a mil albedrío.

– Como soy vuestro criado, señora, burlais conmigo.

– No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.

A versão colombiana, recolhida por Victor Sánchez Montenegro (*in* RT VIII, II. 267):

– Gerineldo, Gerineldo, mi pajecito querido,

!quién te pudiera dormir solo una noche contigo!

– ¿Os burláis de mi, señora?, !qué crueldad usáis conmigo!

– No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.

Do mesmo modo que Apresjan (1966, 1980:41) afirma que “a língua é um sistema de invariantes”, podemos dizer que um *corpus* de determinado romance ou conto tradicional constitui também um sistema de invariantes. Se aplicarmos o modelo de síntese semântica

de Apresjan às narrativas populares teremos o detalhamento da operação parafrástica, preservadora da invariante fabular. Diz ele: “Nesse modelo, a síntese semântica é definida como processo de construção de orações em língua natural para expressar a significação de uma dada oração em uma língua especial chamada *básico*. Isto é feito da seguinte maneira: Inicialmente a oração do básico é transformada por meio de regras especiais de paráfrase, em tantas orações sinônimas do básico quanto possível. Agora, portanto, a significação original é expressa de vários modos diferentes.” (1966, 1980:228).

Versões brasileiras e portuguesas do romance de *Juliana e Dom Jorge* (*Veneno de Moriana*, CGR nº 0172) exemplificam o processo:

– Dom Jorge eu soube notícias, que com outra vais casar?

– É verdade, ó Juliana, vim aqui pra te convidar.

(Brasil: Rossini, 1971, nº 8)

– Cá me vieram dizer que vós estáveis para vos casar.

– Quem vo-lo disse, senhora, falou-vos muito a verdade.

(Portugal: Vasconcellos nº 546)

– Ontem eu soube, D. Jorge, que com outra vai casar.

Quem lhe disse não mentiu, que eu já vim lhe convidar.

(Brasil: Santos Neves, 1983:54)

É evidente que se trata de Sequências sinônimas, invariantes.

O segundo verso do primeiro exemplo contém a célula semântica básica de confirmação: “é verdade”.

Cabe repetir a afirmação de Diego Catalán (1979:248-49): “La insuficiencia de los análisis, de las descripciones limitadas a la proyección sintagmática de la red de relaciones paradigmáticas que las narraciones romancísticas manifiestan me parece hecho evidente”. A análise da invariância da estrutura profunda (conteúdo) e da variância da estrutura superficial (expressão) na literatura de transmissão oral deve ser realizada sob o ponto de vista de uma operação parafrástica.

Os aportes da linguística textual já estariam apontando novos caminhos para o estudo da literatura oral, uma vez que as análises a partir de itens lexicais mostravam-se inadequados para a operação

com Sequencias narrativas ou macro-Sequencias, sobretudo nos contos populares.

O modelo teórico proposto pelo *Catálogo General del Romancero Pan-hispánico* para a análise e descrição de estruturas abertas – o romance e o conto tradicionais – abre largos caminhos para o estudo da literatura oral. “El CGR se apoya en una teoría que reconoce en las creaciones artesanales como propiedad básica la apertura. En la literatura artesanal, un modelo puede producir un sin fin de poemas-objeto más o menos diferenciados según tipos temporal y espacialmente delimitados (esto es, históricamente condicionados), dependientes de la interpretación de los modelos por la serie de transmisores-recreadores (artesanos) que en el curso del tiempo, en espacios sociológicos variables, los han ido utilizando”. (1984, I:21-22).

A paráfrase oferece um campo grandemente sugestivo para o estudo e análise dos processos de transmissão da literatura oral, no tocante a invariantes e variantes.

NOTAS

¹Aristóteles, *Art Rhétorique et Art Poétique*. Paris, Garnier, 1944: Livro III, Capítulo I, p. 305.

²Versão recolhida por Jackson da Silva Lima, em Aracaju, Sergipe, em 1980 – *O Bicho e “Ninguém”*.

³Menéndez Pidal (1920, 1954: 124-5): “La invención individual primitiva, al ser aceptada y asimilada por una muchedumbre, se renueva incesantemente cada vez que es repetida: recuerdo y refundición se confunden en la trasmisión de esta poesía siempre cambiante, que no se reproduce una vez en igual forma que otra. A este propósito conviene advertir que es frecuente el caso en que un mismo recitador, al repetir inmediatamente su recitación, la repite con variantes”.

⁴“As invariantes – diz Apresjan (1966, 1980:41) encontram-se em relação de SUBSTITUIÇÃO uma com a outra e em todas as modificações possíveis conservam uma certa INVARIANTE.” E observa que Hjelmslev estende o conceito de invariante para abranger os planos do conteúdo e da expressão, denominando “*cenemas* as invariantes do plano da expressão e *pleremas* as invariantes do plano do conteúdo”.

[^{4a}] D. Leeman, no estudo “Les paraphrases”, publicado em *Langages* (Paris, nº 29, mars 1973:43-54), afirma: “La première caractéristique dès transformations que l’on appellera pour cette raison ‘paraphrastiques’ c’est qu’elles ne déterminent em general aucun changement de sens sur leur opérande, elles n’apportent pas d’information supplémentaire à celle contenue dans l’opérande”.

⁵Essa atividade metalinguística, no plano da literatura oral, envolve processos de natureza estilística. Como ressalta R. Ohmann, “A noção de estilo implica que se encontrem diferentes maneiras de expressar o mesmo conteúdo”. (Generative Grammars and the Concept of Literary Style, *Word*, XX, 3 dec. 1964, p. 423-39. In: Pierre Guiraud e Pierre Kuentz, *La stylistique*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 254). “I soggetti che reproducono un racconto produrrano un discorso che contiene principalmente macro-proposizioni” disse Van Dijk (1980:240).

⁶*Romanceiro ibérico da Bahia*. Salvador, Livraria Universitária, 1996.

⁷Albert B. Lord: “A careful detailed analysis of the narrative of these three texts [Valtazar Bogisic’s collection, nºs 20, 21 and 32] shows that although they all tell essentially the same story, each has its own distinctive elements”. In: John S. Miletich - *The Bugarštica*, Urbana and Chicago, Univ. of Illinois Press, 1990:vii.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARNE, Antti e THOMPSON, Stith (1928) *The types of the folktale*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961.

ANDERSON, Walter. *Kaiser und Abt*. Helsinki, 1923. *Apud* Stith Thompson, *The Folktale* (1946). Trad. de Angelina Lemmo *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, p. 553 e segs.

APRESJAN, Ju D. (1966) *Ideias e métodos da linguística estrutural contemporânea*. São Paulo, Cultrix, 1980. Trad. de Lucy Seki.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro geral*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1867.

BÉNICHOU, Paul. Problemas del estilo oral. In *Actas del Congreso Romancero-Cancionero*, UCLA (1984). Madrid, José Porrúa Turanzas, 1920. 2 v.

CATALÁN, Diego. Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo "Romancero". In: *El Romancero hoy: Poética*. Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979.

_____ El processo de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos. In: *Ethnica*. Revista de Antropología, Barcelona, n. 18:53-66, 1982.

_____ El campo del romancero. Presente y futuro. In: *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del Siglo XX*, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa Maria-Cádiz, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989.

_____ *Arte poética del romancero oral*. Parte 2ª. Memoria invención, artificio. Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal. Siglo Veintiuno Editores, 1998.

_____ e outros. *Catálogo General del Romancero Pan-hispánico*. Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1982-84, 3 v.

DÍAZ ROIG, Mercedes e GONZÁLEZ, Aurelio. *Romancero tradicional de México*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1986.

FONTES, Manuel da Costa. *O romancero português e brasileiro: Índice temático e bibliográfico*. Madison, 1997, 2v.

FUCHS, Catherine. *La paraphrase*. Paris, PUF, 1982.

GIL GARCIA, Bonifácio. *Cancionero popular de Extremadura*. 2ª ed. Badajoz, Imprenta de la Exma. Disputación, 1961, v. I.

HONKO, Lauri. Types of comparison and forms of variation. In: *D'un conte... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*. Paris, CNRS, 1990, p. 391-402.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1991) *História de Lince*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, Trad. de Beatriz Perrone-Moisés.

LIMA, Rossini Tavares de. *Romancero folclórico do Brasil*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1971.

MARISCAL, Beatriz. *Romancero General de Cuba*. México, El Colegio de México, 1996.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 v.

_____ (1920) *Sobre geografia folklórica. Ensayo de um método*. In: Menéndez Pidal, R., Cátalan, Diego e Galmés, Álvaro. - *Como vive um romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*. Madrid, 1954.

MOYA, Ismael. *Romancero*. Buenos Aires, Universidade de B. Aires, 1941, 2 v.

NASCIMENTO, Braulio do. Eufemismo e criação poética no romanceiro tradicional. In: *El romancero en la tradición oral moderna*. 1^{er} Coloquio Internacional. Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal/ Rectorado de la Universidad de Madrid. Edición a cargo de Diego Catalán, Samuel G. Armistead e Antonio Sánchez Romeralo, 1972, p. 234-75.

_____ Romancero traditionnel: Une poétique de la commutation. In: *Littérature orale traditionnelle populaire*. Actes du Colloque. Paris, 20-22 nov. 1986. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1987, p. 217-27.

_____ Literatura oral: limites da variação. In: *Anais do IX Encontro Nacional da ANPOLL*. Caxambu, MG, 12-16 de junho de 1994. João Pessoa, v. I, 1955: 452-60; Aracaju, Sociedade Editorial de Sergipe, 1994. Separata.

NEVES, Guilherme Santos. *Romanceiro capixaba*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1983. Apresentação de Braulio do Nascimento.

OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA. Materiales. Barcelona. Fundació Concepció Rabell i Cibilibis, 1926-1929. 3 v.

- OLRIK, Axel. (1921) *Principles for oral narrative research*. Bloomington and Indianapolis, Indiana Univ. Press, 1992.
- RANKE, Kurt. *Die Zwei Brüder*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1934.
- ROMERO, Silvio. *Contos populares do Brasil*. Estudo preliminar e notas comparativas de Teófilo Braga. Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1885; Rio de Janeiro, José Olímpio, 1954. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo.
- RT - *Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas*. Ed. dirigida por Diego Catalán. Tomo VIII: *Gerineldo el paje y la princesa*. Madrid, Gredos, 1976.
- ŠČUR, Georgij S. (1974) *Le teorie del campo in linguística*. Milano, Mursia, 1978.
- VALENCIANO, Ana. *Romanceiro xeral de Galicia*, I. Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas. Madrid - Santiago de Compostela, Fundación Ramón Menéndez Pidal/C. I. L. L. Ramón Piñeiro, 1998.
- VAN DIJK, Teun A. (1972). Nota sulle macrostrutture linguistiche. In: Maria-Elisabeth Conte, *La linguística testuale*. Milano, Fratellini, 1981. p. 181-94.
- _____ (1977) *Testo e contesto. Semantica e pragmatica del discorso*. Bologna, Il Mulino, 1980.
- VASCONCELLOS, J. Leite de. *Romanceiro Português*. Coimbra, 1958, 2. v.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Seuil, 1972.

Sobre o livro

**Projeto Gráfico e
Editoração Eletrônica** | Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes

Capa | Lucas Nóbrega Araújo

Revisão Linguística | Álvaro de Mesquita Batista

